Chantal Georgel (dir.)

Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris

Chantal Georgel (dir.)

DOI : 10.4000/books.inha.6879
Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2015
Date de mise en ligne : 5 décembre 2017
Collection : Voies de la recherche
EAN électronique : 9782917902639

https://books.openedition.org

Référence électronique
GEORGEL, Chantal (dir.). *Choisir Paris : les grandes donations aux musées de la Ville de Paris.* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015 (généré le 27 juillet 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/inha/6879>. ISBN : 9782917902639. DOI : https://doi.org/10.4000/books.inha.6879.

Ce document a été généré automatiquement le 27 juillet 2023.

© Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2015
Licence OpenEdition Books

RÉSUMÉS

La Ville de Paris est l'un des premiers collectionneurs de France. Ses quatorze musées, réunis depuis 2013 au sein de l'établissement public Paris Musées, conservent une part importante de ce patrimoine. Nées de l'intérêt porté par la Ville à sa propre mémoire et à sa vie artistique, ces collections sont aussi le fruit du rapport passionné que de nombreux amateurs et collectionneurs ont entretenu avec la capitale, qu'ils ont choisie pour conserver leurs trésors patiemment assemblés. Ce « choix de Paris » répond à des motifs qui, pour divers qu'ils soient, font sens et écrivent une manière d'histoire de l'art. Hommage aux donateurs, le colloque dont sont issus ces actes s'est donné pour objectif de mieux faire connaître cette histoire, d'éclairer la genèse des collections des musées de la Ville de Paris et de témoigner de l'actualité de la recherche sur les grandes donations qui les ont enrichis. Ces essais témoignent aussi du souhait de Paris Musées de renforcer la recherche au sein de ses différentes activités.

CHANTAL GEORGEL (DIR.)

Chantal Georgel est conseillère scientifique INHA.

SOMMAIRE

La formation des musées de la Ville de Paris et le développement de l'administration des Beaux-Arts
Georges Brunel
Références
La formation de l'administration des Beaux-Arts
Les premiers musées

À l'origine des musées de la Ville de Paris

Jules Cousin et la création du musée Carnavalet
Thierry Sarmant
Carnavalet avant Jules Cousin
Un bibliothécaire au musée
L'empreinte de Jules Cousin

Le comte Alfred de Liesville, collectionneur
Jean-Marie Bruson

Les donations fondatrices des musées

Quand donner c'est créer. Paul Meurice et la Maison de Victor Hugo
Gérard Audinet
Qui est Paul Meurice ?
Les données du problème
La collection devient musée
En guise de conclusion, éloge de la trahison
Les sources

La collection Cognacq, entre legs et dispersion
Benjamin Couilleaux

Aux origines du musée Bourdelle : la donation de 1949
Amélie Simier
1922-1949 : la gestation du musée Bourdelle
La donation de 1949 : le projet abouti
Les aménagements successifs (1951-1992) : le projet accompli
Sources

Le legs de la famille de Jean Moulin
Christine Levisse-Touzé

Donations décisives et donations complémentaires

Deux vies pour une collection. Les antiques des frères Dutuit, entre Rome et Paris
Paulette Pelletier-Hornby

La collection Dutuit, deux frères, un musée
José de Los Llanos

La fortune des Dutuit
Une jeunesse de collectionneurs
Les années de formation
Une collection encyclopédique
Une collection pour un musée ?
Le temps des testaments
Sources bibliographiques anciennes

Le fonds ancien du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris : nouvelles perspectives de recherche
Pascale Gorguet-Ballesteros et Marie Bonin

La collection Maurice Leloir et la collection de la Société de l'histoire du costume
Une collection ancienne ?
Circulation des œuvres et réseau de collectionneurs
Remaniements et reconstitutions de costumes

Le legs Girardin ou la collection d'un amateur
Sophie Krebs

Legs et histoire de famille
Un collectionneur-marchand
Une galerie, La Licorne, 1920 à 1923-1929
Une collection très parisienne ?

« Témoigner de l'effort de nos sculpteurs modernes » : Henry Lapauze et les fonds de sculptures au Petit Palais (1904-1925)
Cécilie Champy-Vinas

Henry Lapauze (1867-1925) : une personnalité en vue de la Belle Époque
La collection de sculptures à l'ouverture du musée
Deux coups d'éclat fondateurs : l'entrée au musée des fonds Carrièss (1904) et Dalou (1905)
Les fonds de sculpteurs du Petit Palais
La présentation des fonds d'atelier au Petit Palais
Le Petit Palais, un musée d'esquisses ?
Entre pédagogie et esthétique, l'esquisse au service d'un musée « moderne »

Le fonds Théophile Gautier de la Maison de Balzac
Candice Brunerie

Alors pourquoi à la Maison de Balzac ?
1910-1986 : un musée pèlerinage
Un musée de l'écrivain 1986-1998
Du musée de l'écrivain au musée de l'œuvre de Balzac de 1998 à aujourd'hui
Bilan du fonds Gautier actuel
Conclusion

Les donations de peintures chinoises, anciennes et contemporaines, au musée Cernuschi
Mael Bellec

Le legs Cernuschi
L'impulsion de Vadime Elisseeff
La société des Amis du musée
Une nouvelle politique d'acquisition

Les donations récentes et l'avenir des donations

La donation de la garde-robe d'Alice Alleaume au Palais Galliera
Sophie Grossiord
À la découverte de la maison Chéruit, 21, place Vendôme

« Il n'y a pas de beauté exquise sans une certaine étrangeté. » La singularité de la donation Michael Werner
Julia Garimorth

La formation des musées de la Ville de Paris et le développement de l'administration des Beaux-Arts

Georges Brunel

1 Les collections des musées sont faites d'achats et de dons. Ceux-ci peuvent prendre la forme d'objets isolés ou d'ensembles plus ou moins importants, au point que certaines donations sont en elles-mêmes des musées. Mais pour qu'il y ait des donateurs, il faut que des musées existent déjà et l'histoire de ceux de la Ville de Paris illustre bien cette règle. Jusqu'à la fin du XIX^e^ siècle, la Ville a eu une administration des Beaux-Arts de la Ville très active, mais pas de musées ; elle n'a bénéficié non plus d'aucune donation d'œuvres d'art. En 1900, cinq musées étaient ouverts et les donations commençaient à affluer. Elles n'ont plus cessé depuis.

Références

Sources

2 Malgré l'incendie de 1871 qui a fait disparaître les archives conservées à l'Hôtel de Ville, la documentation sur laquelle fonder une étude de l'administration des Beaux-Arts de Paris est abondante. On n'en présentera ici qu'un survol rapide. Aux Archives de Paris, les dossiers des édifices cultuels (V.M 31 à V.M 37) renferment beaucoup de renseignements sur les commandes d'œuvres d'art destinées aux églises et sur leur entretien, que complètent des dossiers d'artistes (versement 10264/72/1 1 à 45). Les papiers relatifs aux beaux-arts en général sont conservés sous la cote V.R (1 à 357). Enfin, les dossiers de personnel de la série V.K sont indispensables pour suivre la carrière des administrateurs et comprendre le fonctionnement des services. D'autre part, beaucoup de documents émanés de la préfecture de la Seine sont conservés aux Archives nationales (F 1c I 1 à 196) et compensent en partie les pertes subies par les archives municipales. La recherche doit s'étendre aux séries F 13 (bâtiments civils), F 17 (travaux de Paris) et F 21 (commandes aux artistes).

3 Il faut aussi avoir recours aux publications administratives. Le *Bulletin municipal officiel*, à partir de 1882, et les rapports présentés au conseil municipal, dès 1871, apportent des masses d'informations. L'organisation, sans cesse remaniée, des services peut être suivie au moyen des *Almanachs* annuels qui donnent le détail des bureaux avec leurs attributions et le nom des employés. L'*Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la Ville de Paris*, publié par l'imprimerie Chaix entre 1878 et 1889 (quatre volumes pour les édifices religieux de Paris, deux pour les édifices civils et deux pour les communes du département de la Seine) récapitule l'ensemble des commandes.

Bibliographie

4 L'histoire de l'administration des Beaux-Arts de la Ville n'a pas été étudiée dans son ensemble à une époque récente. On trouve un résumé des cent premières années dans un rapport présenté en 1903 au conseil municipal par Maurice Quentin-Bauchart[1]. Ce conseiller municipal a repris dans un livre en 1912 la substance de son rapport[2]. L'*Encyclopédie municipale* donne un tableau de l'administration parisienne au début du XX^e^ siècle[3]. Les collections conservées au Petit Palais ont fait l'objet d'un catalogue sommaire en 1906[4]. Pour la période suivante, on trouvera un tableau, musée par musée, des livres, articles et catalogues relatifs aux collections dans le numéro 7 de *Collections parisiennes* (janvier 2002). Il faut enfin rappeler les deux expositions au musée du Petit Palais, « Le Triomphe des mairies 1870-1914 » (8 novembre 1986 – 18 janvier 1987) et « Quand Paris dansait avec Marianne (1879-1889) » (1989) dont les catalogues offrent une vue très précise du fonctionnement de l'administration des Beaux-Arts à la fin du XIX^e^ siècle.

La formation de l'administration des Beaux-Arts

La Restauration, beaux-arts et cultes

5 Les origines de l'actuelle administration des affaires culturelles de la Ville de Paris remontent à la Restauration. Paris n'avait pas de maire, la Ville était administrée directement par le préfet de la Seine[5]. Gaspard de Chabrol (1773-1843), nommé à ce poste en 1812, s'y distingua si bien qu'il le conserva après la chute de Napoléon. Chabrol prit l'initiative de nombreux travaux à Paris. Il voulut en particulier à redonner de l'éclat aux églises que la Révolution avait dévastées. En 1815, un bureau des cultes et beaux-arts fut institué à la préfecture. Le préfet en confia la direction à Georges Pierre Larribe, qui l'occupa jusqu'en 1830 avec le titre de chef de division et conservateur des objets d'art de la Ville de Paris et du département de la Seine.

6 Le bureau des cultes mit en œuvre un plan méthodique dont on trouve l'exposition dans deux petits livres publiés après la révolution de Juillet par son ancien secrétaire Joseph-Aimable Grégoire[6]. Le but était de regarnir les édifices du culte de tableaux et de sculptures et, à cette occasion, d'aider les jeunes artistes en leur passant des commandes. Pendant les quinze années de la Restauration, environ 180 peintures et 110 statues ou reliefs furent livrés, dont la plupart sont toujours en place dans les monuments. D'autre part, dès l'époque de Chabrol, certains des auteurs de ces œuvres remirent à l'administration les maquettes des ouvrages qu'ils avaient fournis, usage qui

devint une obligation formelle sous le Second Empire. C'était le premier noyau d'une collection municipale.

7 Chabrol n'avait pas voulu laisser à l'administration seule le choix des peintres et des sculpteurs. Une commission fut constituée à cet effet. Le préfet la présidait en personne et Larribe en était le secrétaire. L'inspirateur de Chabrol était Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, quoiqu'il ne fasse pas partie formellement de la Commission[7]. Les archives de cet organisme ont disparu et on ne peut juger son action que sur les résultats qu'elle a produits et sur des témoignages indirects. Chabrol ne disposait pas d'un budget propre pour remplir son programme ; les commandes étaient payées sur des crédits du ministère de l'Intérieur ou parfois de celui de la Maison du roi.

La monarchie de Juillet

8 C'est la période sur laquelle nous sommes le plus mal renseignés. La révolution de 1830 entraîna la suppression du bureau des cultes. Pendant le règne de Louis-Philippe, on ne trouve plus de service expressément chargé de la commande d'œuvres d'art pour les édifices publics. Cette fonction revint à l'un des bureaux du secrétariat général de la préfecture dont le chef, Alphée Buffet, semble avoir été un simple responsable du matériel, sans capacité en matière artistique. Le rôle du secrétaire général fut certainement plus important. C'était Augustin Varcollier (1795-1882) dont la femme, Atala Stamaty, était peintre et élève d'Ingres, relation qui assura à celui-ci, par ailleurs membre de la Commission des beaux-arts, beaucoup d'influence pendant toute la période. Un inspecteur des beaux-arts apparaît en 1840, Victor Baltard (1805-1874), qui allait conserver ce poste pendant trente ans[8].

9 Alors que la Restauration, sans négliger entièrement la peinture murale, avait commandé principalement des tableaux, la monarchie de Juillet a fait peindre beaucoup de murs dans les églises comme à l'Hôtel de Ville. La pratique de remettre des maquettes des décors exécutés resta en honneur et la collection s'est ainsi accrue, mais il ne semble pas qu'alors personne se soit soucié de la montrer au public. On ne sait pas bien où elle était conservée ; quelques témoignages font penser qu'elle devait être abritée dans les magasins du boulevard Morland. On n'a pas retrouvé non plus d'inventaire correspondant à cette époque.

Le Second Empire et les débuts de la III^{e} République

10 Le Second Empire reconstitua un service des beaux-arts. Il dépendait à présent du cabinet du préfet. Rambuteau fut d'abord remplacé par Jean-Jacques Berger, puis à partir de 1853 et jusqu'à la chute de Napoléon III par Georges Eugène Haussmann (1809-1891, préfet de 1853 à 1870). Si Varcollier disparaît, les titulaires du bureau restent stables. Buffet prit sa retraite en 1866, remplacé par Lucien Michaux, lequel était déjà secrétaire de la commission des Beaux-Arts depuis 1860[9]. C'est Michaux qui institua formellement l'obligation pour les artistes de remettre à l'administration les esquisses des œuvres exécutées pour le compte de la Ville. Un remaniement des services en 1867 atteste l'influence grandissante de Baltard : il devint inspecteur supérieur des Beaux-Arts et se trouva désormais à la tête d'une direction nouvelle, les Travaux d'architecture, beaux-arts et fêtes.

11 Cette organisation à peine mise sur pied disparut avec l'Empire. La direction des Travaux d'architecture fut incorporée à la direction des Travaux de Paris. Pendant vingt ans, elle devait rester dans les attributions de Jean-Charles Alphand (1817-1891). Elle retrouva une certaine autonomie après la disparition de celui-ci, en étant de nouveau rattachée directement au préfet. Son directeur fut Armand Renaud jusqu'en 1895, puis Ralph Brown. En 1903, fut créé un service unique des beaux-arts et des musées, avec à sa tête un directeur revêtu du titre d'inspecteur en chef des Beaux-Arts et des Travaux historiques.

Les premiers musées

Développement des collections municipales

12 Paris n'a pas eu de musée municipal avant la fin du XIX^e^ siècle. Les musées de l'État, le Louvre pour l'art ancien et le Luxembourg pour les artistes vivants, Cluny, Guimet, Versailles et Sèvres suffisaient à la satisfaction des amateurs. Si la Ville de Paris commandait régulièrement des peintures et des sculptures pour la décoration de ses monuments, elle laissait à l'État le soin d'encourager les artistes en leur achetant des œuvres au moment des Salons. Cette ligne de conduite changea autour de 1860 et la Ville commença à acheter des peintures et des sculptures lors des Salons annuels. Dans les dernières années du siècle, elle se mit aussi à acheter des objets d'art décoratif. Il n'y a pas lieu d'entrer ici dans l'histoire des musées ouverts à cette époque et qui existent toujours : Cernuschi (1898) et Victor-Hugo (1903). Elle trouvera sa place dans les interventions qui leur sont consacrées. En revanche, il faut rappeler le souvenir de deux établissements qui ont disparu depuis : le musée des collections artistiques, ou musée d'Auteuil, et celui des Arts appliqués, le premier musée Galliera.

Le musée d'Auteuil, préfiguration du Petit Palais

13 Une collection municipale avait commencé à s'accumuler à l'Hôtel de Ville, puis boulevard Morland ; une partie fut aussi entreposée dans les combles de Carnavalet à partir de 1866 avec les œuvres et les objets achetés particulièrement pour ce musée à venir. La municipalité décida en 1886 la construction d'un édifice qui abriterait les richesses de la Ville et permettrait de les présenter au public. Ce fut le musée-dépôt d'Auteuil. Construit rapidement comme un bâtiment utilitaire, sans aucun faste, il fut inauguré en 1887. En 1894, la collection fut momentanément transportée au Cours-la-Reine, dans le pavillon de la Ville de Paris, mais elle retourna à Auteuil en 1896 en attendant d'être déployée au Petit Palais. Auteuil fut ainsi, pendant quelques années, moins un musée qu'une réserve visitable. Après la guerre de 1914, l'établissement fut fermé au public. Le mépris dans lequel était tombé entre les deux guerres l'art dit officiel du XIX^e^ siècle fit refouler du Petit Palais vers Auteuil ce résumé du travail de l'administration parisienne au XIX^e^ siècle et le dépôt s'ensevelit dans l'oubli pour plus de cinquante ans. En plusieurs étapes, autour de 1980, les œuvres entassées rue La Fontaine ont été déménagées vers un nouvel abri, à Ivry-sur-Seine. Le musée-dépôt d'Auteuil est le plus ancien de la Ville après Carnavalet. Ses collections sont aujourd'hui un prolongement de celles du Petit Palais.

Le musée des Arts appliqués

14 La collection d'objets d'art que la Ville a commencé à constituer par des achats dans les salons d'art industriel était encore peu nombreuse à la fin du XIXe siècle. Un concours de circonstances favorisa son développement. La Ville disposait en effet d'un bâtiment propre à faire un musée et qui se trouvait sans destination. Il avait été construit aux frais de Maria Brignole Sale, duchesse de Galliera, héritière de l'une des plus grandes familles de Gênes, afin d'abriter les collections qu'elle pensait léguer à la Ville de Paris. L'évolution de la situation politique en France fit revenir la duchesse sur ses intentions. À sa mort, en 1888, ce fut Gênes qui hérita des peintures et des sculptures, la Ville de Paris restant propriétaire de l'édifice. Si l'on en croit Quentin-Bauchart, c'est à son initiative qu'il fut décidé de transporter au palais Galliera les collections d'objets d'art de la Ville. L'idée était heureuse, le lieu se prêtant bien à l'exposition de ce type d'œuvres. Le musée fut ouvert en 1895. Après la Seconde Guerre mondiale, ses collections ont été réunies avec celles du Petit Palais et l'édifice abrite aujourd'hui un musée différent, celui de la mode et du costume, qui est donc le second musée Galliera.

Le musée Carnavalet

15 Selon Quentin-Bauchart, l'idée de constituer un musée historique de la Ville de Paris fut inspirée à Haussmann par son ami et coreligionnaire Charles Read. Le projet d'urbanisme conçu par Napoléon III et le préfet entraînait de grandes destructions et son exécution faisait disparaître quantité d'édifices et de maisons et d'un intérêt artistique et historique considérable. La compensation de ces ravages fut une attention nouvelle portée à l'histoire de la ville et un plan pour sauvegarder des témoignages du passé que l'on était en train d'abolir. Un service des Travaux historiques fut institué et Read devint en 1865 directeur des Travaux historiques et des archives à la préfecture de la Seine. Aux collections qui s'étaient formées depuis 1816 autour du service des beaux-arts commencèrent alors à s'en ajouter d'autres, achetées ou recueillies en vue de constituer la mémoire de Paris. L'hôtel Carnavalet fut acquis en 1866 pour abriter le futur établissement. Il n'était pas encore installé et ouvert au public qu'une grande partie des objets acquis, que l'Hôtel de Ville abritait provisoirement, disparaissait dans l'incendie de 1871 avec la bibliothèque qui en formait le complément. La générosité de Jules Cousin, puis d'Alfred de Liesville, permit de combler les pertes et le musée Carnavalet, qui à l'époque ne faisait qu'un avec la Bibliothèque historique, fut ouvert au public en 1880. L'acquisition de l'hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau dota la bibliothèque d'un siège tout proche, mais qui lui fut propre et, en 1897, les deux établissements furent séparés. Par sa date d'ouverture, Carnavalet est le plus ancien des musées de la Ville de Paris.

L'administration des Beaux-Arts en 1920

16 En 1919, l'administration des Beaux-Arts de la Ville est ainsi présentée dans l'*État général du personnel technique*[10]. À sa tête est un directeur des beaux-arts, des musées et des fêtes municipales, Raphaël Falcou. Il est assisté par un inspecteur des Beaux-Arts, Paul Just Laurens, et un inspecteur des musées et du service des fêtes, A. Defaux. Les musées sont alors au nombre de six : Carnavalet, le Palais des beaux-arts, c'est-à-dire le Petit Palais, Galliera, Cernuschi, Victor-Hugo et le dépôt des beaux-arts, c'est-à-dire

Auteuil. Les chefs de ces établissements sont respectivement Jean Robiquet (Carnavalet), Henri Lapauze (Petit Palais), Eugène Delard (Galliera), Jean Henri d'Ardenne de Tizac (Cernuschi), Raymond Escholier (Victor-Hugo) et Louis Hourticq (dépôt). C'est la séparation du musée Carnavalet et de la Bibliothèque historique qui a donné à cette direction sa forme actuelle en réunissant l'ensemble des musées, établissements dont le nombre n'a cessé de croître au long du XX^e^ siècle.

17 Deux raisons expliquent cet accroissement. La première est que les collections ont été plusieurs fois redistribuées pour tenir compte des changements survenus dans le goût et les attentes du public. C'est ainsi qu'un musée d'art moderne, exclusivement consacré au XX^e^ siècle, s'est formé à partir d'un noyau d'œuvres provenant du Petit Palais (1961). Les costumes et accessoires de mode qui faisaient primitivement partie de Carnavalet en ont été détachés pour devenir un musée autonome installé dans le Palais Galliera (1977). De nombreuses œuvres ont été transférées entre le dépôt d'Auteuil et le Petit Palais pour répondre aux curiosités nouvelles touchant l'art du XIX^e^ siècle. L'autre raison est l'afflux régulier des donations, dont les plus importantes (Cognacq-Jay, Bourdelle, Zadkine) ont constitué des musées en elles-mêmes. Le legs Hugo (Hauteville House à Guernesey) a été réuni à la maison de Victor-Hugo ; le musée du Général Leclerc de Hauteclocque et de la Libération de Paris – musée Jean Moulin regroupe plusieurs legs.

18 Toutes ces générosités se sont greffées sur un tronc dont l'origine est à chercher dans l'action du grand préfet que fut Chabrol. En dépit des révolutions et des incessants remaniements de l'administration, la très solide organisation de la préfecture de la Seine a permis à un service des beaux-arts de mener une politique continue de commandes et d'achats. Si la plus grande partie des œuvres ainsi réunies était destinée à prendre place dans les monuments et dans l'espace public, les collections proprement dites n'ont cessé de croître et ont entraîné par le simple effet de leur augmentation l'ouverture de musées. Ceux-ci ont à leur tour suscité des donations dont l'histoire doit s'écrire ici.

NOTES

1. Maurice QUENTIN-BAUCHART, *Conseil municipal de Paris. Rapport au nom de la 4^e^ Commission sur la réorganisation du service des beaux-arts et des musées de la Ville de Paris*, 1903.

2. Maurice QUENTIN-BAUCHART, *Les Musées municipaux. Palais des Beaux-Arts, musée Carnavalet, maison Victor-Hugo, musée Galliera, musée Cernuschi*, Paris, Renouard et Laurens, 1912 (coll. « Les Richesses d'art de la Ville de Paris »).

3. Léon MARTIN, dir., *Encyclopédie municipale de la Ville de Paris*, Paris, Neger-Reeb, 1902.

4. Henry LAPAUZE, *Palais beaux-arts de la Ville de Paris. Catalogue sommaire des collections municipales. Notice historique du Palais des beaux-arts et des collections municipales*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1906.

5. Marius BARROUX, *Le Département de la Seine et la Ville de Paris. Notions générales et bibliographiques pour en étudier l'histoire*, Paris, Renaudin, 1910.

6. Joseph-Aimable GRÉGOIRE, *Relevé général des objets d'art commandés depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la Ville de Paris et indication des lieux où ils sont placés, Paris, chez l'auteur*, 1833 ; *Itinéraire de l'artiste et de l'étranger dans les églises de Paris…* Paris, chez l'auteur, 1833.
7. René SCHNEIDER, *Quatremère de Quincy et son Intervention dans les arts (1788-1850 [1830 ?])*, Paris, Hachette, 1910.
8. Pierre PINON, *Louis-Pierre et Victor Baltard*, Paris, Monum-Éditions du Patrimoine, 2005.
9. Le rapport de Quentin-Bauchart (*op. cit.* à la note 1), donne une liste des membres de la Commission année par année de 1858 à 1903 (p. 164-168).
10. *Préfecture de la Seine. Direction du personnel. État général du personnel technique*, Paris, Imprimerie municipale, 1919, p. 503-509.

AUTEUR

GEORGES BRUNEL

Conservateur général du patrimoine honoraire

À l'origine des musées de la Ville de Paris

Jules Cousin et la création du musée Carnavalet

Thierry Sarmant

1 Le musée Carnavalet tel que nous le connaissons est le résultat d'une longue et complexe gestation. Cette gestation a commencé au début du XIXe siècle, s'est accélérée sous le Second Empire et s'est poursuivie pendant toute la IIIe République. Le musée s'est profondément transformé au cours du XXe siècle si bien que dans le musée actuel il est possible de discerner comme des couches archéologiques l'empilement des conceptions muséographiques successives.

2 Dans ce processus de création continue, le rôle de Jules Cousin a été paradoxal. Il fut le premier conservateur du musée Carnavalet, mais il n'en fut pas le fondateur ; il en fut même au départ un adversaire. Pour autant, son rôle a été décisif et l'identité actuelle de Carnavalet doit encore beaucoup aux choix qui furent effectués durant son administration[1].

Carnavalet avant Jules Cousin

3 Cousin est devenu le conservateur du musée Carnavalet en 1880. L'établissement dont il assumait la responsabilité était en projet depuis près d'un demi-siècle. L'idée d'instituer un musée municipal avait été évoquée dès la Restauration, et réitérée sous la monarchie de Juillet. La création du musée de Cluny avait tenu lieu de ce musée municipal et venait combler en partie le vide laissé par la disparition du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir.

4 Avec le Second Empire et l'haussmannisation de Paris, l'idée reprit de la vigueur. Le « vieux Paris » disparaissait sous les yeux des Parisiens. La curiosité pour le passé embrassait non plus seulement l'Antiquité et le Moyen Âge, mais aussi les trois derniers siècles de l'Ancien Régime et l'histoire encore brûlante de la Révolution et des régimes qui lui succédèrent. L'hôtel Carnavalet faisait partie des témoignages les plus prestigieux de ce passé et il était volontiers associé au souvenir de Mme de Sévigné, qui avait été locataire de l'immeuble pendant une vingtaine d'années.

5 La volonté de créer un musée historique de Paris ne fut pas le propre d'un homme, mais d'un groupe de notables et de savants qui avaient leurs entrées auprès du baron Haussmann et d'autres sommités politiques du régime impérial : le baron Charles Poisson, conseiller général de la Seine, Charles Read, chef du service des Travaux historiques, l'ingénieur Belgrand, Jules Gailhabaud, employé dans ce même service. Il semble que Poisson et Read furent les deux chevilles ouvrières de l'entreprise.

6 Ces hommes firent décider l'achat de l'hôtel Carnavalet, sa restauration et la constitution de collections d'après un plan de très grande envergure. Les ambitions des promoteurs du musée étaient en effet encyclopédiques : elles embrassaient la géologie de l'Ile-de-France et la Préhistoire, l'histoire et les beaux-arts, les arts décoratifs et la vie quotidienne. Anticipant de plusieurs décennies sur le musée des arts et traditions populaires, les créateurs du musée confièrent à Jules Gailhabaud le soin de constituer des séries d'objets de la vie courante, connus sous le nom de « musée de l'ustensilage ». Au moment de la chute du Second Empire, la restauration de l'hôtel Carnavalet était en cours et les collections en cours de constitution, dispersées entre l'Hôtel de Ville et plusieurs dépôts annexes.

7 La chute du régime et la guerre de 1870-1871 entraînèrent la mise à l'écart de l'équipe fondatrice. Le baron Poisson, trop lié à Haussmann, perdit toute influence après la retraite de ce dernier. Charles Read, accusé de n'avoir pas rallié rapidement le gouvernement de Versailles, fut mis à l'écart après la fin de la Commune. Mis en cause pour des irrégularités de gestion, Gailhabaud fut renvoyé en septembre 1871. L'incendie de l'Hôtel de Ville allumé par les communards le 24 mai 1871 détruisit la majeure partie des collections rassemblées depuis cinq ans.

8 Tout était à recommencer. C'est à ce moment que Jules Cousin entre en scène.

Un bibliothécaire au musée

9 En 1870, Jules Cousin a quarante ans[2]. Issu de la bourgeoisie parisienne, il a fait ses études au collège de Bourbon (l'actuel lycée Condorcet) et à l'école de droit. Il est un historien apprécié, qui vient de publier une étude remarquée par Sainte-Beuve, intitulée *Le Comte de Clermont, sa cour et ses maîtresses*, qui correspond à un regain d'intérêt pour les mœurs du XVIII^e^ siècle[3]. Il est l'exact contemporain des Goncourt (*Histoire de la société française pendant la Révolution*, 1854 ; *Histoire de Marie-Antoinette*, 1858), et du culte de l'impératrice Eugénie pour Marie-Antoinette. Après avoir été bibliothécaire à la bibliothèque de l'Arsenal pendant une quinzaine d'années, Cousin vient d'être nommé bibliothécaire de la bibliothèque de l'Hôtel de Ville par la nouvelle municipalité issue de la révolution du 4 septembre. Collectionneur de livres et d'estampes relatifs à l'histoire de Paris, il convoitait ce poste depuis plusieurs années.

10 Mais voici que l'incendie de l'Hôtel de Ville détruit non seulement les futures collections de Carnavalet, mais aussi la bibliothèque confiée à Jules Cousin. Il prend alors une initiative décisive : il offre sa collection personnelle, riche de 6 000 volumes et 10 000 estampes, à la Ville pour servir de premier fonds à une nouvelle bibliothèque municipale. En 1872, il obtient en outre que cette bibliothèque historique soit séparée de la bibliothèque administrative et qu'elle soit installée à l'hôtel Carnavalet, dans des locaux primitivement destinés au futur musée[4].

11 La nouvelle bibliothèque ouvre ses portes en 1875. Entre-temps, grâce à des dons et des acquisitions, le nombre de volumes est monté à 18 000. Dans les années qui suivent, Cousin ne se contente pas d'enrichir ce fonds. Il établit un cadre de classement, un catalogue alphabétique, un catalogue méthodique, un index général sur fiches. À son départ, la bibliothèque compte 100 000 volumes et 70 000 estampes. L'organisation qu'il lui a donnée est encore, dans ses grandes lignes, celle de notre actuelle Bibliothèque historique de la Ville de Paris.

12 Dès lors, commence une guerre de locaux entre la bibliothèque et le musée, ce dernier étant désigné par Cousin comme « l'ennemi ». La chance de Cousin est qu'en face de lui personne n'incarne le musée en devenir, dont les collections sont rattachées à la direction des beaux-arts. Il n'y a pas de conservateur du musée, mais une sous-commission de la commission des beaux-arts, des musées municipaux et des travaux historiques. Cette « sous-commission des travaux historiques et du musée municipal » est présidée par Alphand, l'ancien bras droit d'Haussmann, seul survivant de l'équipe précédente, qui est nommé en mai 1871 directeur des travaux de Paris. On y trouve des architectes (comme Vaudoyer et Duc), des artistes, des conservateurs (Léopold Delisle, directeur du Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, Adrien de Longpérier, conservateur des sculptures du Louvre). Faute de crédits, le musée s'accroît surtout par des dons et des dépôts. Le « musée de l'ustensilage », trop bien vu par la Commune, est d'emblée condamné et sa dispersion commence lors d'une première vente en 1875. Les travaux de restauration de l'hôtel s'achèvent et la construction d'une extension vers le jardin commence. Cette extension, qui incorpore des morceaux d'édifices disparus, est l'œuvre de l'architecte Félix Roguet, qui restaure au même moment le château de Chenonceau.

13 La situation se dénoue en février 1880. Le 15, le musée est ouvert pour la première fois au public. Le 29, Jules Cousin est nommé « conservateur de la bibliothèque et des collections historiques de la Ville de Paris » par arrêté du préfet de la Seine, Ferdinand Herold. Survient alors un de ces retournements de situation qui ne sont pas rares dans l'histoire administrative. L'ennemi d'hier devient le défenseur acharné de Carnavalet et lui donne une direction nouvelle. En 1881, les derniers objets réunis par Gailhabaud sont dispersés en vente publique. La même année, la donation Liesville, dont Jean-Marie Bruson traite dans ce volume, apporte au musée un accroissement considérable et en fait le principal conservatoire de l'histoire de la Révolution française. Chaque année à partir de 1881, Cousin publie et met à jour une *Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs*, distribuée gratuitement aux visiteurs.

14 La construction de nouveaux bâtiments autour du jardin de Carnavalet, l'actuelle cour des Drapiers, achevée en 1889, permet de donner aux collections du musée un nouveau développement. En 1889, année du centenaire de la Révolution et de l'Exposition universelle, le musée est une curiosité fréquentée par les visiteurs et l'édition en 10 000 exemplaires de la *Notice* du musée est épuisée dans l'année. Entre 1889 et 1891, Cousin redéploie les collections dans ce nouveau cadre et les ouvre au public. Sa politique d'acquisition a privilégié les vues de Paris, les tableaux offrant un intérêt topographique ou pittoresque. Le conservateur pense déjà aux agrandissements. Il lorgne sur les terrains où s'élèveront vingt-cinq ans plus tard les cours de la Victoire et la cour Henri IV, mais aussi, en vain, sur ceux où l'État va élever le lycée Victor-Hugo.

15 Jules Cousin prend sa retraite en 1893 et laisse la place à son adjoint Lucien Faucou. Ce dernier étant mort un an plus tard, Cousin réintègre ses fonctions et ne part définitivement en retraite qu'en 1895. Il décède quatre ans plus tard, âgé de soixante-neuf ans.

L'empreinte de Jules Cousin

16 Maintenant que la terre s'est refermée sur la dépouille de Jules Cousin, il convient de s'interroger sur l'héritage qu'il a légué.

17 L'intégration de la bibliothèque et du musée ne lui a guère survécu. Dès 1898, la Bibliothèque historique quitte Carnavalet pour l'hôtel Le Peletier de Saint-Fargeau et devient un établissement autonome en 1898. Partout en France, le couplage bibliothèque-musée, héritage des conceptions encyclopédiques de l'Ancien Régime, va céder la place à des établissements spécialisés. Il n'est pas sûr pour autant que cette conception ait été passéiste. Les nouvelles institutions culturelles nées à la fin du XX^e^ siècle regroupent fréquemment les bibliothèques dans des ensembles plus vastes. Dans les musées, à l'inverse, la place prise par les services de documentation et d'archives tend à croître.

18 À Carnavalet même, l'empreinte laissée par Jules Cousin est double. Sa collection d'estampes a été le point de départ de l'actuel cabinet des arts graphiques du musée. Tout en étant séparé de la Bibliothèque historique, le musée Carnavalet est resté une institution de recherche, indissociable de la Bibliothèque et indispensable pour l'historien de Paris.

19 Plus largement, le point de vue historiographique de Jules Cousin marque encore profondément la muséographie de Carnavalet. La vie quotidienne en est largement absente et le musée ne s'est jamais remis de la dispersion de la collection d'« ustensilage » réunie par Jules Gailhabaud. Au contraire, une place de choix revient à la conception topographique et iconographique de l'histoire de Paris qui fut chère à Jules Cousin : lapidaire monumental issu des fouilles archéologiques, vues de Paris, vues d'édifices, tableaux d'histoire, portraits parsèment encore les salles du musée. C'est à Jules Cousin également que nous devons la constitution de Carnavalet en un grand musée de la Révolution française et des révolutions du XIX^e^ siècle qui dépasse largement le cadre de Paris.

20 Ce que Cousin n'avait pas prévu c'est l'évolution de Carnavalet en un musée d'arts décoratifs, qui s'est produite dans l'entre-deux-guerres et dans les années soixante, avec l'installation systématique de boiseries provenant d'édifices détruits et les grands legs de mobilier qui en furent la conséquence indirecte, la perle venant rejoindre son écrin. À l'époque de Cousin, les boiseries n'étaient encore qu'un cadre flatteur sur lequel devaient se détacher tableaux et vitrines d'objets. Les pièces de mobilier n'intervenaient qu'au titre de souvenir historique : armoire portant des emblèmes révolutionnaires, fauteuil mortuaire de Voltaire, bureau de Michelet, commode de Lamartine.

***

21 Jules Cousin appartient à une génération d'historiens antérieure à l'école dite méthodique ou positiviste qui a jeté les bases de la recherche historique telle que nous la concevons aujourd'hui. Les savants de cette génération étaient encore des généralistes, non des spécialistes. Carnavalet est le fruit de cette époque de curiosité largement déployée. Il est aussi l'œuvre d'un bibliothécaire et le fruit d'une conception érudite de l'histoire.

22 Le spectacle des destructions haussmanniennes a poussé cette génération à constituer des collections tournées en priorité vers la topographie et l'architecture. C'est en quelque sorte la clef de voûte de l'édifice carnavalien. Le musée historique de la Ville de Paris est simultanément une création d'Haussmann et une réaction contre l'haussmannisme.

23 Qu'ils fussent favorables ou hostiles à la République, ces historiens et ces amateurs furent à la fois les héritiers directs de la grande Révolution et les spectateurs des grandes convulsions politiques du XIX^e^ siècle : Cent-Jours de 1815, révolution de 1830, révolution de 1848, coup d'État de 1851, siège de 1870 et Commune de 1871. C'est de cette histoire, pour eux contemporaine, qu'ils ont voulu porter témoignage.

24 Tel est le code génétique de Carnavalet, à la fois conservatoire du vieux Paris et musée d'histoire totale, depuis l'archéologie jusqu'au temps présent.

NOTES

1. L'étude fondamentale est la thèse de Madeleine Dubois, *Les Origines du musée Carnavalet, la formation des collections et leur accroissement*, 1870-1897, École du Louvre, 1947.

2. Paul LACOMBE, « Jules Cousin, conservateur de la Bibliothèque et des collections historiques de la Ville de Paris (musée Carnavalet), 1830-1899 », *Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire*, 1899, p. 309-324, 378-386, 427-440, 479-489, 535-547 et 597-613.

3. Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Le Comte de Clermont et sa Cour. Par M. Jules Cousin », *Nouveaux Lundis*, t. XI. Paris : M. Lévy frères, 1863-1872.

4. Henry DE SURIREY DE SAINT REMY, « Jules Cousin : fondateur de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris », *Bulletin de la Société des Amis de la Bibliothèque historique*, Paris, imp. municipale, 1974, n° 1, p. 1-13.

AUTEUR

THIERRY SARMANT

Conservateur en chef, musée Carnavalet

Le comte Alfred de Liesville, collectionneur

Jean-Marie Bruson

1 Décrit par ses contemporains comme un « amateur passionné et curieux infatigable », le comte Alfred de Liesville (1836-1885) n'a guère laissé de traces et est parfaitement inconnu du grand public ; pourtant, au même titre que Jules Cousin (1830-1899), son premier conservateur, il peut être considéré comme l'un des pères fondateurs du musée Carnavalet. Issu d'une vieille famille du Cotentin, impliquée dans la vie publique régionale – son grand-père, Thomas de Liesville (1765-1832), fut longtemps maire d'Houesville alors que son oncle, prénommé également Alfred (1796-1850), était maire de Liesville – il garda tout au long de sa vie des attaches avec sa terre natale et fut enterré, suivant ses volontés, à Caen. Mais c'est à Paris, où il s'installa très jeune, qu'il vécut toute sa vie d'adulte et qu'il forma sa collection. Avant d'être nommé conservateur-adjoint du musée Carnavalet, Liesville n'avait jamais eu de position officielle, sinon, peut-être lorsqu'il participait, en tant que vice-président de la quatrième section [céramique] de la Commission historique, à l'organisation de l'Exposition universelle de 1878; il était pourtant connu dans le monde de la curiosité, et il prêtait volontiers aux expositions, mais sa notoriété ne dépassait pas le cercle restreint des amateurs d'antiquités. Malgré une grande aisance, il avait choisi de vivre dans un quartier populaire du 17e arrondissement (28, rue Gauthey), dans une maison bourrée de ses diverses collections, menant une vie discrète, éloignée des mondanités ; aussi son nom n'apparaît-il que rarement dans les écrits du temps et est-il difficile de trouver des informations sur sa vie en dehors des notices nécrologiques publiées après sa mort qui nous fournissent l'essentiel de ce que l'on connaît de lui.

> « Après des études mal dirigées, placé fort jeune à la tête d'une belle fortune, il porta ses recherches successivement sur un nombre infini de sujets. Cette fougue incohérente des débuts finit par se calmer ; les investigations de notre compatriote se spécialisèrent, elles gagnèrent en précision et en intérêt et valurent, en définitive, à leur auteur, une fort honorable notoriété. Liesville s'essaya d'abord par des études sur Bagnoles de l'Orne, par des revues d'art, par des observations insectologiques. *Le Guide du voyageur à Bagnoles-les-Eaux* ne sera jamais qu'une curiosité bibliographique, et bien que Liesville ait été l'un des fondateurs de la

> Société d'*Apiculture et d'Insectologie générale*, le traité qu'il a publié sur cette branche de la production agricole n'est, à tout prendre, qu'un manuel pratique, que les éleveurs d'abeilles pourront consulter avec fruit, mais qui ne dépasse pas le niveau moyen de ces sortes de productions. *Les Artistes normands au Salon* – qui n'eurent que trois années d'existence[1] – nous offrent le relevé consciencieux des noms de nos compatriotes qui ont figuré à ces compositions, mais la critique d'art est médiocre et la rédaction sans couleur. Là n'est pas l'originalité de Liesville, ni sa sérieuse et véritable valeur. Ce n'est en effet ni un artiste, ni un littérateur, ni un naturaliste, mais tout simplement un curieux doublé du plus actif, du plus passionné des collectionneurs. Nous ne saurions dire comment ce goût lui vint et comment, de l'étude de l'*Hélix cincta* et des mouches à miel, il passa sans transition à la recherche et à l'amour du bibelot. Nous serions portés à croire que les relations intimes qu'il noua avec Champfleury y furent pour quelque chose. C'est de là que lui vint son admiration pour les faïences populaires, et peut-être aussi l'ardeur excessive avec laquelle il rechercha toutes les épaves de l'époque révolutionnaire. Dieu sait ce qu'il dépensa de temps et d'argent au cours de ces pérégrinations dans le monde de la curiosité. "Il avait, nous dit M. de La Sicotière, le cœur bon, la main ouverte et cette confiance de la jeunesse qui ne doute ni d'elle-même, ni des autres." Si ses finances en souffrirent parfois on peut dire qu'au point de vue critique et historique, les résultats qu'il obtint ne trompèrent pas ses espérances. Il est impossible d'indiquer tout ce que lui doit la céramique, l'imagerie, la bibliographie de la fin du XVIII^e^ siècle et de l'époque révolutionnaire. Estampes, livres, brochures, journaux, complaintes et chansons, objets de toilette, armes, meubles divers, tout cela allait s'engloutir chez Liesville et former ce musée extraordinaire qui occupait tout un étage de la rue Gauthey et qu'il montrait le dimanche, avec une extrême complaisance, à tous les visiteurs[2] [...] ».

2 Pour compléter le texte d'Eugène de Beaurepaire, on peut citer les titres de quelques autres publications de Liesville qui donnent un aperçu savoureux de la variété de ses goûts et de ses intérêts :

- *Catalogue des mollusques vivants aux environs d'Alençon*, Paris, 1856.
- *Examen critique et impartial de la théorie de M. de Frarière sur l'éducation antérieure*, Paris, 1857.
- *Un mot sur l' « Helix cincta »,* Caen, 1858.
- *De la décadence de l'art dramatique*, Paris, 1858.
- *Noms des collectionneurs d'histoire naturelle en 1767*, Caen, 1867.
- *Histoire numismatique de la Révolution de 1848*, Paris, 1877 et 1883.
- *Exposition universelle de 1878. Coup d'œil général sur l'Exposition historique de l'art ancien (palais du Trocadéro)*, Paris, 1879.

3 Un trait saillant de sa personnalité semble avoir été une soif de reconnaissance, qui peut s'expliquer, en partie, par son statut d'« amateur » dans les milieux de l'érudition qu'il fréquentait, et peut-être aussi par le besoin d'impressionner ses proches car, si l'on en croit une autre de ses notices nécrologiques, des « dissensions de famille avaient un peu dérangé le cours naturel de sa vie[3]. » Quoi qu'il en soit, il est frappant de constater que dans toutes ses publications une avalanche de titres divers suit toujours son nom sur la page de titre ; la masse de brevets et de diplômes qui lui furent décernés et qui sont conservés au musée Carnavalet, vient confirmer ce désir passionné de reconnaissance. Il était ainsi membre, entre autres, de la Société d'apiculture, de la Société française de numismatique et d'archéologie, de la Société des antiquaires de Normandie, de la Société impériale et centrale d'horticulture de Paris, de la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments nationaux, de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, du Congrès des

délégués des Sociétés savantes, de l'Académie nationale agricole, manufacturière et commerciale, etc.

4 C'est de nouveau au fil d'une notice nécrologique qu'il faut chercher des informations sur les circonstances du don de sa collection au musée Carnavalet et sur la nomination du donateur comme conservateur-adjoint : « [...] Lorsqu'en 1879 on réorganisa le Musée Carnavalet pour en faire le musée spécial de l'histoire de Paris, le conservateur M. Cousin qui connaissait bien Liesville eut l'idée qu'un si bon patriote ne refuserait pas de donner à la Ville ses collections, comme il l'avait fait lui-même. Il ne s'était pas trompé, Liesville n'eut pas un moment d'hésitation, il donna tout sans rien demander pour lui-même. Grâce à cette munificence, les collections historiques et révolutionnaires de l'hôtel Carnavalet se trouvèrent du coup augmentées des neuf dixièmes. M. Cousin, naïvement, s'imagina que cela valait bien un remerciement. Il proposa à l'administration de donner au bienfaiteur du musée, le titre de conservateur adjoint sans se douter qu'une pareille énormité violait toutes les routines de la hiérarchie bureaucratique. On lui offrit d'en faire un sous-chef de bureau. Il finit cependant par faire comprendre que Liesville n'était un solliciteur, qu'il s'agissait d'une dette à payer et que la Ville était intéressée à ne pas décourager, pour une ridicule question de forme, les collectionneurs qui pourraient avoir la pensée de faire des dons au musée. La mort a surpris Liesville au moment où il classait et cataloguait sa collection d'estampes révolutionnaires qui comprend plus de quinze mille pièces, dont quelques-unes sont très précieuses[4]. »

5 Alors que les collections municipales étaient à peu près réduites aux seuls fonds archéologiques, uniques rescapés des désastreux incendies de la Commune, l'entrée de la collection Liesville permit au musée d'offrir à ses visiteurs, dès son ouverture au public, un ensemble riche et varié, contrepoint pittoresque à l'austérité du musée lapidaire. *Le Bulletin de la Ville de Paris* avait, en 1881, annoncé le don Liesville en ces termes : « Nous allons avoir un musée révolutionnaire. On installe en ce moment, à l'hôtel Carnavalet, la magnifique collection dont M. de Liesville vient de faire don à la Ville de Paris et qui ne compte pas moins de 86 000 pièces, médailles, livres, papiers, armes, faïences, drapeaux, insignes, etc. de la grande époque révolutionnaire. M. de Liesville dirige lui-même l'installation. C'est un des hommes les plus érudits à l'endroit de la Révolution. Sa collection n'est composée que de pièces rigoureusement authentiques[5]. »

6 On aimerait avoir quelque détail sur ces « 86 000 pièces » annoncées ; malheureusement Liesville n'a laissé aucun catalogue, aucune liste de ses collections et l'on doit se contenter de l'énumération plus que sommaire portée sous le numéro 2 du registre d'entrée du musée, en janvier 1881[6] : « Collection révolutionnaire formée et donnée par M. de Liesville comprenant outre les livres et les pièces mentionnées au registre de la bibliothèque[7], une salle entière d'objets divers : armes, meubles, étendards, bijoux, éventails, monuments à emblèmes patriotiques et insignes de fonctionnaire de l'époque révolutionnaire 1789-1804. – Collection céramique d'environ 600 pièces du même genre. – Collection numismatique de toutes les médailles et monnaies de 1789 à 1804, de 1848 et de 1871. Environ dix mille pièces avec les coins d'un grand nombre d'entre elles, concours monétaire 1848, etc. – Collection d'environ 15 mille estampes, faits historiques, portraits et caricatures des époques révolutionnaires 1789 à 1804 – 1830 à 1848 – 1870 à 1871[8]. »

7 Il n'existe aucune autre liste, ni au musée, ni à la Bibliothèque historique, ni aux Archives de Paris ; c'est donc par recoupement d'autres sources d'informations et par déduction qu'on peut essayer de reconstituer grossièrement la collection. Le fonds d'estampes est le plus facilement repérable car chaque pièce a été marquée d'un cachet « Ville de Paris – Collection Liesville » spécialement fabriqué pour cet usage. Les autres ensembles sont plus difficiles à définir car les inventaires spéciaux (peintures, sculptures, dessins, estampes, etc.) du musée n'ont été ouverts qu'à partir de 1906 et les œuvres entrées avant cette date y sont donc inscrites rétrospectivement et le plus souvent sans indication d'origine. Il faut donc se reporter à la *Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet*, petit opuscule, rédigé par Jules Cousin lui-même et « distribué gratuitement aux visiteurs », qui fut réédité chaque semestre entre juin 1881 et décembre 1893 ; revue et corrigée lors de chaque nouvelle édition, on peut y suivre pas à pas les nouvelles acquisitions qui y sont fidèlement reportées, mais on peut aussi raisonnablement supposer que tout ce qui est décrit dans la première édition faisait partie de la collection Liesville. Même si les descriptions y sont des plus succinctes, on réussit à identifier bon nombre d'objets comme, par exemple, les grandes « tables des droits de l'homme et de la Constitution », en papier peint, provenant de la salle de la Convention, ou les petits portraits anonymes de *Marat* (inv. P.724) et de *Charlotte Corday* (inv. P.415). Les quelques photographies prises en 1881, au moment de l'ouverture du musée, qui montrent l'aspect initial de ses salles, viennent confirmer certaines de ces déductions et apportent d'autres informations ; sur l'une des photographies de la galerie des céramiques on reconnaît, par exemple, le grand buste en plâtre peint de *Marat* (inv. S.533), provenant vraisemblablement, avec son pendant *Le Peletier* (inv. S. 3164) d'un club révolutionnaire. Comme on le voit, la reconstitution d'une liste, même partielle, n'est pas chose aisée et s'apparente à une véritable enquête policière ! On peut pourtant affirmer que tous les ensembles qui font la richesse et la diversité du « musée révolutionnaire » – céramiques populaires, éventails, tabatières, armes, miniatures, boutons, monnaies et médailles, meubles, porcelaines de Sèvres, etc. – même s'ils se sont considérablement développés depuis, trouvent tous leur origine dans les séries rassemblées par Liesville. S'il est décevant que le donateur n'ait pas eu le temps, pendant les quatre années qu'il passa au musée avant son décès, de dresser ne serait-ce qu'une liste sommaire de l'ensemble de ses collections, son action fut déterminante pour l'enrichissement du fonds révolutionnaire ; connaissant aussi bien les collectionneurs que les marchands, suivant attentivement les ventes publiques, il put faire acquérir quelques-unes des œuvres les plus célèbres du musée et notamment une suite de portraits provenant de la collection Jubinal de Saint-Albin (entrés en 1883), comprenant, entre autres, les effigies fameuses de Robespierre, de Danton, de Desmoulins et de Saint-Just.

8 La mort de Liesville, si brutale et inattendue, frappa beaucoup le milieu des collectionneurs et des érudits, et la municipalité voulut immédiatement lui rendre hommage : « La ville de Paris, dans le but de perpétuer le souvenir des dons qui lui ont été faits par M. de Liesville, a décidé qu'une salle du musée Carnavalet, dont il avait été pour ainsi dire le fondateur, prendrait le nom de salle Liesville. De plus, le buste du généreux collectionneur devra y être placé[9]. » Le don, en 1881, du fonds révolutionnaire n'avait pas vidé, loin de là, la demeure de la rue Gauthey et il s'y trouvait encore, à sa mort, des milliers d'objets dont les céramiques et les estampes formaient la part la plus notable ; par son testament, il léguait un certain nombre de

pièces au musée des Arts décoratifs et au musée de Sèvres, mais la plus grande partie revint au musée Carnavalet. Là encore, nulle liste n'a été retrouvée et c'est toujours par déduction que l'on peut reconstituer des ensembles. Les estampes entrées au musée en 1885 sont encore souvent sur leur montage d'origine, qui porte l'empreinte d'un timbre sec aux armes du collectionneur, ce qui permet de les identifier facilement. On y rencontre des suites variées, dont les plus intéressantes sont probablement les images populaires et les bois gravés ; ressortissant de ces séries, on doit particulièrement retenir un riche ensemble de cartes à jouer (certaines en planches non découpées), dont les plus anciennes remontent au XVI^e^ siècle. Les céramiques forment un autre ensemble très important, où l'on rencontre aussi bien des vases grecs ou précolombiens que des faïences de Castelli ou des porcelaines de la Compagnie des Indes. Ce sont les faïences du XVII^e^ siècle (Rouen, Nevers ou Delft) qui sont le plus richement représentées et qui ont permis d'installer dans le parcours du musée une très suggestive salle des céramiques (actuelle salle 23) rappelant les cabinets d'amateurs du Paris de l'Ancien Régime. Par un article spécial de son testament, Liesville laissait en outre à la Ville de Paris, ultime libéralité, « son hôtel de la rue Gauthey, aux Batignolles, et une somme de 50 000,00 francs, destinée à être affectée à la création d'une école de dessin pour les jeunes ouvriers du XVIII^e^ (*sic*) arrondissement[10]. » Son vœu fut réalisé et aujourd'hui, là où se trouvait sa maison, subsiste toujours un atelier des beaux-arts de la Ville de Paris qui a succédé à l'école de dessin qu'il avait voulue. Au travers des témoignages ici rassemblés se dessine une personnalité originale et attachante, dont la disparition « laissa des regrets unanimes, car il était entouré des sympathies de tous[11]. » Si son nom est oublié aujourd'hui, sa marque est toujours sensible dans le parcours des salles révolutionnaires où les œuvres provenant de sa collection se rencontrent à chaque pas.

NOTES

1. La publication eut en fait cinq livraisons, entre 1874 et 1878.

2. Eugène DE BEAUREPAIRE, « Rapport sur les travaux de l'année », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XIV, Caen, H. Delesques, 1886-1887, p. 25-30.

3. Siméon LUCE, « Société des anciens textes français, discours de M. Luce, président », *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 1887, t. XLVIII, p. 619-620.

4. Eugène VÉRON, « Monsieur de Liesville », *Courrier de l'art*, n° 7, Paris, 13 février 1885, p. 79.

5. *Bulletin de la Ville de Paris*, 3^e^ année, n° 7, 14 février 1881, p. 54.

6. Le n° 1 du registre d'entrée correspond à l'« ancien fonds du musée municipal », objets ayant échappé aux incendies de la Commune, ou réunis depuis, regroupés en cinq séries : « 1. Ensemble des antiquités, sculptures, céramiques & trouvées dans les fouilles parisiennes et occupant le rez-de-chaussée de l'hôtel Carnavalet. 2. 63 tableaux divers, vues de Paris et portraits parisiens [...] 3. Médailles, jetons et monnaies [...] 4. Clichés photographiques contenus en 50 boîtes. [...] 5. Objets divers présentant un intérêt historique parisien, meubles meublants et ustensiles d'usages... »

7. Rappelons qu'en 1881, l'hôtel Carnavalet abritait à la fois la bibliothèque municipale et le musée ; lors de la séparation, en 1897, de ces deux fonds distincts, les livres de la donation

Liesville rejoignirent tout naturellement la Bibliothèque historique qui prenait possession de l'hôtel Le Peletier.

8. Si l'on additionne les séries approximativement évaluées (15 000 livres, 15 000 estampes, 10 000 monnaies et médailles, 600 céramiques) on arrive à 40 600 pièces auxquelles on doit ajouter peintures, meubles, armes et objets divers ; le total était probablement plus proche de 45 000 que de 86 000 pièces.

9. Paul EUDEL, *L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1884-1885*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 223. Le buste, commandé à Émile Chatrousse (1829-1896), entra au musée en 1887 (inv. S. 18).

10. *Ibid.*

11. VÉRON, *op. cit.* à la note 4.

AUTEUR

JEAN-MARIE BRUSON

Conservateur général, musée Carnavalet

Les donations fondatrices des musées

Quand donner c’est créer. Paul Meurice et la Maison de Victor Hugo

Gérard Audinet

1 On a coutume de dire que la Maison de Victor Hugo a été créée grâce à la « donation Paul Meurice ». Or sur le plan administratif, il n’y a pas eu de « donation » : pas d’acte notarié, pas même de liste. Quand bien même la volonté du donateur a été largement, officiellement et médiatiquement publiée, relayée et renforcée même par sa famille, cette étape formelle manque.

2 Il y a une autre raison, inverse, pour laquelle il est mal fondé de parler de « donation Paul Meurice », c’est que le mot est trop étroit, trop réducteur, qu’il amenuise et ne rend pas justice au projet de Paul Meurice. Nous n’avons pas affaire à la simple translation d’une collection privée vers une institution publique, mais à un projet muséographique complet et complexe, à une libéralité qui se ramifie dans d’autres libéralités suscitées et dans une politique d’acquisition active. Paul Meurice ne donne pas seulement, il crée un musée de toutes pièces. La « donation » excède les frontières d’une « collection Paul Meurice », mais l’une comme l’autre sont d’une lecture difficile que les inventaires et catalogues du fonds primitif du musée, imprécis et distendus dans le temps, ne permettent de n’appréhender qu’en creux. Ils sont cependant, avec les archives que conserve le musée, le socle sur lequel s’appuyer même s’ils laissent bien des zones d’ombre et des interrogations qui rendent incertain le dessin d’une cartographie exacte.

3 C’est dans ce double aspect que réside l’essentiel du problème : « donation » polymorphe, par sa richesse et ses modes opératoires, « donation » mal documentée dès l’origine. Mais il est un troisième problème qui se dessine derrière les deux premiers : celui de la liberté qu’a prise Paul Meurice, en tant qu’exécuteur testamentaire, sur un point précis du testament même de Victor Hugo, concernant la destination de ses dessins. Ce point délicat est cependant essentiel car il caractérise le projet muséographique de Paul Meurice et sa « lecture » de Victor Hugo. Moins qu’une donation sur le plan administratif, plus qu’une donation sur le plan muséographique. La Maison de Victor Hugo est donc fondée sur un oxymore que l’on peut exprimer d’une façon mallarméenne : la « donation » est la rose absente qui constitue le bouquet.

Mais l'épine d'une certaine – et sans doute louable – « trahison » ne manque pas à sa tige.

Qui est Paul Meurice ?

4 Paul Meurice (1818-1905) a mené une double vie. Celle d'écrivain, auteur dramatique, ayant le premier porté à la scène le personnage de Fanfan la Tulipe, ayant collaboré avec Alexandre Dumas ou George Sand pour l'adaptation de plusieurs pièces en plus des siennes. Celle de proche, de fidèle, d'ami, de fils spirituel et homme de confiance de Victor Hugo qu'il rencontre en 1836. Il en partage aussi les engagements politiques en s'associant avec ses fils et Auguste Vacquerie à la fondation des journaux « familiaux » : *L'Événement* en 1848, puis *Le Rappel* en 1869. Pendant l'exil de Victor Hugo, resté à Paris, il devient son véritable fondé de pouvoir : dépositaire des meubles, objets et œuvres qui n'ont pu suivre les exilés, réglant les multiples affaires de la famille et du maître, depuis les petits achats de fournitures, jusqu'à la correction des épreuves, le suivi des droits d'auteur et les nouvelles productions des pièces d'Hugo à la fin de l'Empire. C'est chez Meurice que le poète s'installe provisoirement au retour de l'exil. De plus en plus chargé du suivi éditorial des œuvres, Meurice sera désigné comme l'un des exécuteurs testamentaires de l'œuvre à la mort du grand homme.

5 Cela ne suffisant pas, il s'y ajoute une tierce vie : celle de donateur-créateur de la Maison de Victor Hugo qui va largement occuper ses dernières années. On peut la résumer en quatre dates :

- 12 juin 1901, lettre de Paul Meurice au conseil municipal proposant, au nom des petits-enfants du poète et en son nom, d'offrir les collections et une partie de l'argent permettant la création de « La Maison de Victor Hugo [qui] serait, de plus, un musée, un musée dont la plus grande richesse serait l'œuvre dessiné, peint et sculpté de Victor Hugo lui-même. »
- 21 juin 1901, lecture de la lettre au conseil municipal qui approuve la proposition.
- 21 janvier 1903, en régularisation de tractations administratives, lettre au préfet lui confirmant l'acquisition et le don de la collection de Juliette Drouet devenue celle de son neveu : « J'ai l'honneur de vous annoncer que j'ai fait l'acquisition de la collection de M. Louis Koch (dessins de Victor Hugo, panneaux et meubles décorés par lui), et que j'en fais don à la Ville de Paris. »
- 30 juin 1903, inauguration du musée et discours par lequel il « remet » la Maison de Victor Hugo au président du conseil municipal.

6 Entre toutes ces dates, Paul Meurice n'a ménagé ni ses efforts, ni ses fonds pour augmenter, structurer, aménager cette « Maison qui est, de plus, un musée[1]. »

Les données du problème

Une maison de Victor Hugo, pour Paris

7 Une première « Maison de Victor Hugo » avait été installée dans l'hôtel de l'avenue d'Eylau, qui fut la dernière habitation du poète. Initiative de collectionneurs qui n'avaient pas l'appui de la famille – et vraisemblablement de Louis Koch, neveu de Juliette Drouet puisqu'une partie du fonds est constituée de la collection de cette

dernière – et tributaire du propriétaire de la demeure qui n'était que louée, elle fut de courte durée[2].

8 Préparé sans doute de longue date, le projet de Paul Meurice aura plus de succès. Le choix de s'adresser à la Ville de Paris et directement au conseil municipal, court-circuitant le préfet ainsi mis devant le fait accompli, est le fruit de la nécessité et de l'opportunité. Nécessité car une Maison de Victor Hugo n'aurait pu être créée dans une autre ville que celle où l'écrivain et l'homme politique avait écrit et combattu, mené toute sa carrière à l'exception des années d'exil. Opportunité, profitant que l'hôtel de la place des Vosges où Hugo résida de 1832 à 1848 était devenu propriété de la Ville, qui y avait institué une école. Le calendrier est aussi soigneusement choisi. Avec patience, Meurice attend que se profile le centenaire. Comment refuser une telle offre dans ce climat de commémorations dont Meurice est d'ailleurs le maître d'œuvre.

Une donation en creux

9 Ce que l'on appelle la « donation Paul Meurice » et qui constitue le fonds primitif du musée est donc consubstantiel à la création de la Maison de Victor Hugo et repose sur deux actes officiels : d'une part l'intention, exprimée par sa lettre du 12 juin 1901 ; d'autre part la remise, exprimée dans son discours du 30 juin 1903, lors de l'inauguration du musée.

10 Ces deux actes restent d'une portée générale ; la « donation », elle, souffre d'un défaut de documentation. La déclaration de juin 1901, programmatique, donne les grandes lignes de la « donation » qui sont celles du musée, les articles de presse qui vont s'en faire l'écho apporteront quelques précisions, les archives nous en fournissent d'autres qui demeurent très parcellaires.

11 En amont, il faut noter un premier point d'importance, c'est à l'ouverture du musée, en 1903, sont publiés un guide de la visite par Gustave Simon[3] et un gros volume illustré par Arsène Alexandre[4] qui seront suivis en 1907 par le catalogue sommaire d'Eugène Planès[5], listant tous les objets exposés dans l'ordre de la visite. Un registre des entrées est tenu suivant l'ordre du catalogue Planès[6] cependant qu'un registre d'entrées séparé l'est pour la bibliothèque.

12 Cependant, aucune provenance n'est indiquée pour les œuvres – comme si cela allait de soi – ni dans le guide de Gustave Simon, ni dans le catalogue d'Eugène Planès, ni dans le livre d'entrées, sauf de manière très exceptionnelle pour des dons ou des achats spécifiques. La donation ne peut donc se lire qu'en creux, par défaut. Pourquoi, pourra-t-on se demander, est-elle restée si floue ?

13 On peut avancer à cela plusieurs explications, en amont et en aval de la création du musée.

14 En amont, il faut noter un premier point d'importance, qu'intention et remise sont faites par Paul Meurice « aux noms des petits-enfants de Victor Hugo et en son nom propre ». Lorsqu'il « a la main » sur le discours, comme c'est sans doute le cas pour le livre d'Arsène Alexandre, Meurice n'est jamais mentionné explicitement comme donateur et, en tout cas, jamais seul. Ainsi lit-on à la page 32 : « grâce à Paul Meurice, aidé par les petits-enfants du poète » et plus loin « Efforts, temps, argent, œuvres d'art inappréciables, enrichissement des trésors passés par des trésors actuels, il n'a rien ménagé, et, tout en persistant à s'oublier lui-même. » La « donation » est donc

collective, ce qui ne fait qu'ajouter à la difficulté de lecture de son origine et met immédiatement le doigt sur un des nœuds du problème : l'ambiguïté entre la succession de Victor Hugo et la « collection » Paul Meurice.

15 C'est à coup sûr le point le plus épineux. D'une part l'implication de la famille est un facteur de légitimation moral, d'autre part, le flou – faut-il aller jusqu'à dire « entretenu » ? – permet, peut-on penser, de contourner le problème juridique des dessins du maître dont le fonds entré à la création du musée constitue l'une des plus importantes collections d'œuvres de Victor Hugo. Or, ces dessins auraient dû rejoindre la Bibliothèque nationale selon les termes du testament de Victor Hugo qui y léguait « tout ce qui serait trouvé écrit ou dessiné de [sa] main. »

16 Rappelons que Paul Meurice, en tant qu'exécuteur testamentaire, conservait par-devers lui manuscrits et documents permettant de mener à bien le projet d'édition des œuvres complètes dites « de l'Imprimerie nationale ». Le fonds Hugo n'est ainsi entré que très progressivement à la Bibliothèque nationale et a subi quelques pertes en route : on sait que des manuscrits et des dessins portant le paraphe de Maître Gâtine, notaire de la succession, circulent sur le marché ; la Maison de Victor Hugo – et elle n'est pas la seule – en possède certains... Les recherches de Pierre Georgel pour l'établissement du catalogue raisonné l'ont amené à penser que des dessins avaient aussi pu être prélevés pour le musée parmi ceux appartenant à la succession et donc destinés à la Bibliothèque nationale.

17 En amont encore, il faut aussi noter que Paul Meurice a fait une donation active : entre 1901 et 1903, il continue d'acheter, de « rassembler » des collections et de susciter d'autres donations, tout aussi peu documentées sur le plan juridique. C'est le cas de la donation Paul Beuve, qu'il est, dans sa grande majorité, difficile de distinguer de celle de Meurice. C'est le cas aussi de la collection de Louis Koch, neveu de Juliette Drouet, même si le périmètre en est un peu mieux dessiné. Mais surtout cela signifie, qu'au moment de « l'intention » Paul Meurice, donne, ou à tout le moins promet, ce qu'il n'a pas. Toute liste était donc à ce moment impossible.

18 Certes ! Mais en aval ? C'est un autre problème qui tient à un autre temps et d'autres mœurs. Certes, il pouvait toujours être question de maintenir le collectivisme meuricien-familial que nous avons évoqué, ou de respecter la modestie du donateur dont la générosité pouvait souhaiter être louée une fois, de façon générique, sans voir attacher son nom à presque chaque objet de la collection. Mais si cela justifie le silence des catalogues et guides publiés, cela ne justifie en rien celui des livres d'entrées ou de l'inventaire. Ce silence sera d'ailleurs pointé par l'administrateur chargé de l'inspection du musée à la mort de Louis Koch, premier conservateur du musée, qui regrette que se perde ainsi la mémoire que Meurice et Koch gardaient des objets. Comment l'expliquer ? Louis Koch ancien professeur d'allemand n'était pas un conservateur « professionnel », mais ce n'est sans doute pas la seule raison. D'autres documents d'archives laissent suspecter que Koch a volontairement, pour le coup, entretenu ce mutisme attaché aux provenances, dans le dessein, le temps passant, les hommes changeant, d'apparaître aux yeux de son administration notamment, comme donateur du musée... ce qu'il n'était pas ainsi que nous le verrons plus loin.

19 Malgré ces « non-dits », peut-on tenter d'y voir plus clair ?

Nature de la « donation » Paul Meurice

20 Si la donation n'en est pas vraiment une, c'est sans doute, comme nous venons de le dire, parce qu'elle est un pari, un projet, et que Paul Meurice, en juin 1901 donne autant de promesses que d'œuvres. Dresser l'état de la « donation » n'aurait été possible qu'après l'inauguration du musée ; il l'a été en partie mais de façon incomplète – sans provenance, comme nous l'avons souligné – et souvent de façon imprécise sinon fautive. Habitude d'époque, commune à ces musées d'érudits à destination d'érudits enclins à ignorer que leur mémoire peut être mortelle et parfois faillible.

21 La « donation » de 1901 est un chantier que Meurice prévoit d'ailleurs de laisser ouvert organisant même le passage de relais.

22 Le don s'est en effet compliqué d'une promesse de legs. Dans une lettre du 15 décembre 1902, Paul Meurice a demandé à la Ville d'acter certains points déterminants : le poste de conservateur attribué à Louis Koch, condition à l'achat de sa collection par Meurice, le poste de bibliothécaire attribué à Paul Beuve en contrepartie du don de sa collection ainsi qu'une disposition d'avenir pour l'enrichissement des collections. Paul Meurice écrit : « Le don qu'avec les petits-enfants de Victor Hugo, il m'a été permis de faire à la Ville de Paris, provient pour ma part, de l'abandon, fait avec mon ami Auguste Vacquerie et par moi, des droits que Victor Hugo nous avait légués sur le produit de ses œuvres posthumes. Or cette source n'est pas épuisée et se prolongera pendant toute la durée de la propriété littéraire. J'y joindrai les sommes provenant d'un autre abandon que je fais de mes droits sur de nouvelles éditions de Victor Hugo que je dirige. Toutes ces ressources formeraient, dans ma pensée, un fonds de roulement, inégal mais certain, pour l'entretien et l'accroissement du Musée, achats de toiles, de livres et d'estampes, reliures, meubles, etc. Le comité que je vous demande d'instituer aurait pour fonction, avec la direction et la haute surveillance du Musée, de déterminer l'emploi de ce budget. »

23 Ces demandes sont acceptées, selon un projet de délibération daté du 19 décembre 1902.

24 À la mort de Paul Meurice, la direction des Affaires municipales de la préfecture de la Seine, saisit, en février 1907, le service des Beaux-Arts pour savoir s'il faut diligenter une « enquête contentieuse » pour l'exécution de cette disposition. Prudemment interrogé, Maître Vingtain, notaire, répond que Paul Meurice n'a laissé aucun testament. Plus prudemment encore, le service des Beaux-Arts dissuadera d'entreprendre la démarche en contentieux, mettant en avant l'importance des libéralités déjà consenties par Paul Meurice et augmentées par sa famille même. Les choses en resteront là… à l'exception de nouveaux dons des filles de Paul Meurice, notamment d'archives sur lesquelles s'appuie cette communication !

Une donation polymorphe

25 Autre difficulté qui a pesé sur l'inventaire de la collection, c'est son nombre et sa diversité. On en a une première vue d'ensemble avec le guide de Gustave Simon publié pour l'ouverture du musée et surtout à travers les 484 numéros – regroupant parfois plusieurs objets – du catalogue d'Eugène Planès publié en 1907 et qui correspondent aux 578 numéros d'un premier registre d'entrée arrêté au 31 décembre 1909. Ceux-ci correspondent en fait à ce qui est montré dans ce premier accrochage du musée et

auxquels il faut donc adjoindre, pour environ 1 238 ouvrages, la bibliothèque de Paul Meurice[7], les inconnues des ensembles de correspondances, de manuscrits, du fonds d'estampes et d'une – sans doute – large partie du musée populaire de Paul Beuve.

26 D'emblée la donation Paul Meurice apparaît comme une donation hybride et complexe. En principe, qui dit donation dit collection. Or ici, il ne s'agit pas de la simple translation d'une collection vers un musée pour la mettre à l'abri des aléas de l'histoire et des familles. D'une part, Paul Meurice ne donne pas toute sa collection (ce qui d'un point de vue familial est normal, mais n'empêchera d'ailleurs pas ses filles de compléter généreusement l'œuvre de leur père). D'autre part, il s'agit surtout d'une donation que l'on pourrait dire agrégative : qui s'adjoint des pièces étrangères à la collection, mais aussi d'autres collections. Cette donation est donc une donation-projet dont la « plasticité », ne peut se comprendre que dans l'optique du projet fondateur du musée. Tentons d'en dévider le fil.

Les commandes

27 Commençons par l'aspect le plus documenté et le plus tourné vers l'avenir, celui des commandes. Dès après juin 1901, soit seul, soit aidé du critique Arsène Alexandre ou dans une moindre mesure du graveur Fortuné Méaulle, Paul Meurice passe commande à des artistes vivants d'illustrations de l'œuvre ou de la vie de Victor Hugo. Il les paie de ses deniers et les œuvres sont exposées en bonne place à l'inauguration du musée. Il s'agit de quinze peintures originales et d'un bas-relief en pâte de verre. Il convient de mentionner séparément : un tirage en bronze (le buste de Rodin), deux moulages en plâtre (David d'Angers, Pierre-Alexandre Schoenewerk), une réplique peinte (le portrait de Bonnat), ainsi qu'une imprécise commande de gravures d'après dessins[8].

28 On a, à l'intérieur même du musée – Raymond Escholier en particulier – été très critique sur ces commandes leur reprochant leur manque de modernité. Mauvais procès me semble-t-il fait à un homme de la génération de Meurice, alors que nous sommes tout juste à l'orée du siècle et que cette démarche est tributaire du passé, fut-il récent, et, en grande partie, du choix des artistes qui ont déjà illustré les œuvres de Victor Hugo fait parmi ceux dont la gloire paraissait la plus à l'aune de celle du poète – malgré tout, poète officiel de la III^e^ République –, c'est-à-dire souvent les artistes officiels du temps.

29 Ce faisant, Meurice, qui s'est particulièrement impliqué dans le suivi de ces commandes, semble mettre ses pas dans ses propres pas de superviseur de l'illustration pour la prestigieuse entreprise de « l'Édition Nationale[9] ».

Les achats

30 De 1900 à 1903, Paul Meurice achète régulièrement pour les collections du musée. Les lettres et reçus conservés dans les archives du musée ne cessent cependant pas de poser problème : si certaines œuvres sont bien identifiables avec certitude (le *Portrait de Victor Hugo* par Chifflart ou celui dessiné par Bastien-Lepage, le *Claude Gueux* de Rioult, le frontispice de Notre-Dame de Paris par Henri Pill…) ou avec de fortes présomptions (le « tableau » d'André Gill), d'autres ne le sont pas (la « sépia » ou la « grande aquarelle de Boulanger » pour lesquelles plusieurs œuvres peuvent correspondre), d'autres enfin ne sont pas repérables dans la collection (même sans tenir compte des difficultés de lecture de certains noms ou titres) : c'est le cas du « petit tableau sur panneau

représentant *La Esmeralda* R. 1840 » acquis par l'intermédiaire du graveur Méaulle sans doute chez J. Karbousky ou encore de quatre des cinq dessins mentionnés sur un reçu de Fortuné Méaulle (où seul celui de Charles Edmond Delort pour *L'Homme qui rit* est repérable dans la collection). Notons ici le rôle de « rabatteur » que semble jouer Méaulle[10] dans les recherches de Meurice.

31 Ces achats concernent les domaines variés dont Meurice a constitué le champ du futur musée. Ils sont à la fois le fruit d'une recherche volontariste (qui n'aboutit pas toujours, comme par exemple pour l'illustration de *L'Homme qui rit* par Daniel Vierge) ou d'opportunités grâce à l'écho dans la presse de la création du musée. Nombre de personnes contactent Meurice pour lui proposer des objets ; c'est ainsi qu'il acquiert le premier exemplaire du premier livre de Victor Hugo, dont il se plaît ensuite à raconter l'histoire (relayé par Arsène Alexandre dans son livre).

32 Mais la grande affaire va être l'achat de la collection Louis Koch. On devine que c'est un chef-d'œuvre de séduction, de diplomatie et de stratégie. Sans doute préparé de longue date (peut-être n'est-il pas exclu que Paul Meurice ait déjà acheté des dessins à Louis Koch).

33 En tant que neveu de Juliette Drouet, Koch n'était pas apprécié par la famille Hugo et encore moins par celle de Mme Hugo (comme en témoigne une lettre de son arrière-petit-neveu, G. Ancelet, qui assortit un don qu'il fait d'allusions peu amènes à Louis Koch).

34 En tant que tel, le personnage de Louis Koch était encore moins apprécié. Un échange de lettres entre Paul Meurice et Andrée Schutzenberger à qui il avait demandé d'aller voir la collection de Koch, traduit un partage de vues sévères sur le personnage. On peut lire aussi entre les lignes d'Arsène Alexandre qui, dans son livre quasi officiel (p. 27), explique ainsi l'échec du premier projet de « Maison de Victor Hugo » dans l'hôtel de l'avenue d'Eylau : « Peut-être cette idée émana-t-elle simplement d'étranger à la parenté et à l'intimité du poète », ce qui est lourd de sous-entendus quand on sait que le gros était fourni justement par la collection Louis Koch… et qu'on ne s'est d'ailleurs pas fait faute de juger ce premier projet comme une spéculation. Louis Koch monnaiera durement la vente de sa collection.

35 Paul Meurice doit à la fois négocier franc avec Koch, tout en ménageant, peut-on penser, la famille et mettre en place avec la Ville de Paris (la préfecture) un montage peu orthodoxe puisque, selon les termes du traité signé entre les deux hommes le 6 mars 1902, Meurice s'engage soit à payer trente mille francs et à obtenir pour Koch le poste de conservateur de la Maison, soit à payer cent mille francs. Notons – et cela a son importance – que Meurice fait inscrire une clause destinant les manuscrits et lettres à la Bibliothèque nationale (ce sera d'ailleurs l'origine d'un long contentieux après la mort de Meurice, Koch traînant des pieds, l'administrateur de la Bibliothèque nationale et les filles de Meurice interviendront auprès de l'administration des Beaux-Arts pour faire pression sur Koch).

36 Au-delà de cette chronique, c'est conceptuellement que cette acquisition est intéressante. On observe, que préparant son coup, se faisant un complice et un collaborateur d'un homme qu'il n'apprécie guère, Paul Meurice s'acharne : c'est donc qu'il considère la collection de Juliette Drouet comme une véritable clé de voûte de son projet. S'il réserve les lettres à la Bibliothèque nationale, en revanche, il s'assure d'un ensemble majeur de dessins « indiscutables » quant à leur destination car hors

succession Hugo, apport essentiel pour constituer son musée du Victor Hugo « complet ».

37 Outre l'apport – majeur – en dessins du maître, en photographies, en objets et souvenirs personnels, ainsi qu'en livres, le fonds Drouet-Koch permet, dès ce moment, au musée d'être le seul à pouvoir montrer l'œuvre décorative de Victor Hugo.

La collection Paul Meurice

38 Et Paul Meurice dans tout cela ? Si l'acceptation du projet par la Ville a été le déclencheur pour compléter et couronner une collection existante, quelle est cette collection ? Peut-on espérer en dessiner les contours entre les inventaires « suggestifs » et les mentions génériques et massives qui en sont faites à l'époque ? Peut-on espérer pouvoir faire un partage net entre ce qui proviendrait directement de Paul Meurice, et ce qui serait la succession du poète ?



Fig. 1. Victor Hugo, *Le Burg à la croix,* 1850, Maisons de Victor Hugo.
© Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet.

39 Tenter de faire l'archéologie de la collection Paul Meurice oblige à remonter au moins en 1847, date à laquelle nous repérons le don d'un dessin, puis en 1852 lorsque la famille Hugo va rejoindre le poète en exil et, avant de quitter l'appartement de la rue de la Tour-d'Auvergne, organise la vente du mobilier. C'est traditionnellement avec l'achat par mesure de sauvetage de ce chef-d'œuvre qu'est *Le Burg à la croix* (fig. 1) que l'on fait commencer la collection hugolienne de Paul Meurice.

40 Dans sa belle étude consacrée à ce chef-d'œuvre, Pierre Georgel a montré que la chose n'était pas si simple et que la lecture de la correspondance, les mentions concernant l'encadrement faisaient naître des zones d'ombre et poser l'hypothèse d'un achat un peu plus tardif[11].

41 Mais c'est surtout à partir de ce moment que Paul Meurice va en quelque sorte faire office de garde-meuble pour les objets et les œuvres (les portraits notamment) dont la famille n'entendait pas se défaire. Parmi les multiples rôles que Meurice va tenir pour

Victor Hugo durant les dix-huit années de l'exil, commence ici, celui de « dépositaire », qu'il tiendra toute sa vie. Ce rôle est déjà évoqué par Jules Laurens, qui évoquant une visite chez Paul Meurice, à son retour de Jersey, se rappelle : « ... Je pus pleinement profiter de l'occasion pour voir tout un petit musée : dépôt laissé là par les exilés de Jersey[12]. » Après l'achat d'Hauteville House, une partie des objets sera acheminée vers Guernesey, mais le reste du dépôt serait devenu collection si l'on en juge sur la foi du témoignage de Gustave Simon.

42 C'est le cas de dessins et du buste en marbre par David d'Angers dont le sculpteur avait offert deux versions à Victor Hugo, une première tête nue, une seconde avec couronne de laurier. Gustave Simon, dans son guide, *Visite à la Maison de Victor Hugo*, nous fait le récit suivant : « À l'époque du coup d'État, en 1851, Victor Hugo voulut mettre ses deux bustes à l'abri. Il confia celui qui est dans cette salle à Paul Meurice ainsi qu'un certain nombre de ses dessins et donna la garde de l'autre à M. Robelin, architecte, un ami intime. Quand il revint d'exil en 1870, Paul Meurice voulut lui rendre le buste et les dessins. – "Je fais reprendre, dit Victor Hugo, celui qui est chez Robelin ; quant à l'autre, je vous le donne avec les dessins[13]." »

43 Récit identique à celui du *Burg à la croix* que Hugo refuse de reprendre et qu'il orne d'un cadre peint avec dédicace à Meurice. C'est là un seul et fragile témoignage qu'aucun autre élément ne vient corroborer ; l'histoire est-elle trop belle pour être vraie ?

44 Trois cent un dessins figurent dans le premier inventaire, sans provenance et parfois indiqués comme fonds ancien du musée. Ils concernent les dessins de provenance Drouet-Koch, ceux de provenance Meurice attestée et ceux de provenance « muette ».

45 On pourrait penser trouver un point d'appui dans le catalogue de l'exposition des dessins de Victor Hugo, Galerie Georges Petit, en 1888[14], qui, présentant les œuvres par collection, liste cent onze dessins appartenant à Paul Meurice. Cette base principale, qui peut nous permettre d'avoir une vision de la collection fait, elle aussi, surgir autant de questions que de réponses. D'abord, on sait que ces dessins ne sont pas tous passés au musée : certains ont été conservés par lui et, plus étrangement, comme l'a déjà signalé Pierre Georgel, d'autres ont rejoint la Bibliothèque nationale avec la succession Hugo, signe supplémentaire de la porosité entre « fonds Hugo » et « collection Meurice ».

46 On peut isoler certains groupes, d'une part les dessins dédicacés à Paul Meurice, ils sont un peu plus d'une dizaine repérables. Le premier, dès 1847, les suivants dont on suit presque le rythme annuel correspondant aux vœux que Victor Hugo avait l'habitude d'accompagner d'un dessin :

Château fortifié au bord d'un fleuve (inv. 865). Sur un papier beige au revers du dessin, à l'encre brune : « A mon cher / et charmant poète / Paul Meurice / Victor Hugo / 1er janvier / 1847 ».

Ville au bord de l'eau (inv. 156). En bas, à gauche, à l'encre brune : « Victor Hugo / Jersey, 1854 à Paul Meurice ».

Burg dans un paysage (inv. 150). Sur papier vélin gris-bleuté, à l'encre brune : « [Mar]ine-Terrace / [1er] janvier 1855 ». « A mon doux et cher Paul Meurice / Victor Hugo ».

Souvenir de Serk, 1854 (inv. 861). Sur le fragment de lettre où est collé le dessin, à l'encre brune : « Aux pieds de Madame Paul Meurice / Victor Hugo / Jersey 1855 ».



Fig. 2. Victor Hugo, *Crépuscule,* 1855. Feuillet extrait d'un album avec un cartouche portant dédicace à Paul Meurice, Maisons de Victor Hugo.

© Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet.

Crépuscule (inv. 183). Sur le cartouche : « A mon cher et vaillant / ami Paul Meurice / Victor Hugo / Hauteville House (Guernesey) / 1er janvier 1856 » (fig. 2).
Burg dans la nuit (inv. 41). Sur un carton bleuté en dessous du dessin à l'encre brune : « A Paul Meurice / Souvenir à travers la nuit / V.H. / Guernesey – dernier jour de 1857 ».
Frontispice pour La Légende des siècles, 1859 (inv. 50). En bas, sur un morceau de papier rapporté, à l'encre brune : « Au poète exquis, /au cœur grand et charmant, / à Paul Meurice ! / Victor Hugo H.H. 1er janvier / 1860. »
« *Fracta juventus* » (inv. 815). En bas, à l'encre brune : « A Paul Meurice / Victor Hugo / 1864 ».
Vieux Pont à Cauterets, 1866 (inv. 132). Sur le papier vélin collé, en bas à droite : « A Paul Meurice / Victor Hugo ».
[Frontispice] des Chansons des rues et des bois (inv. 186) [collé dans le livre]. À droite, à l'encre brune : « A Paul Meurice / Victor Hugo / Hauteville House / 1er janvier 1868 ».

47 Auxquels s'ajoute un dernier dessin sans date, *Le Nom de Victor Hugo sur un burg* (inv. 81), au revers duquel sur un papier vélin séparé, est écrit à l'encre brune : « A Paul Meurice / son ami / Victor Hugo ». On peut aussi y inclure pour sa dédicace tardive du cadre, *Le Burg à la croix*, 1850 (inv. 40), écrite en bas à droite du cadre : « VICTOR HUGO A PAUL MEURICE / Victor Hugo / Siège de Paris / (5 7bre 1870. 3 février 1871) ». Sans oublier de mentionner *L'Illustration pour* Les Chants du crépuscule (« Le Papillon et la Fleur » qui est donné dans le registre – à la suite de Planès ? – comme « à Paul Meurice ». Ainsi que le Planès 368, « Souvenir d'Hauteville-House à Paul Meurice, 1866 » qui reste à ce jour] non identifié et confondu dans le registre avec D0183. Notons au passage que la liste des cadeaux, établie grâce à la correspondance publiée ne

recoupe-pratiquement pas la liste mentionnée ci-dessus, mais la complète sans qu'on puisse savoir si les dessins concernés ont été donnés au musée ou conservés.



Fig. 3. Paul Meurice dans son cabinet de travail rue Fortuny.
© Aaron Gerschel / Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet.

48 Les dessins dont un document atteste le don ou l'appartenance à Paul Meurice sans que l'on sache nécessairement les circonstances de l'acquisition, c'est le cas du *Phare des Casquet* et du *Phare d'Eddystone*, visible sur la photo de Paul Meurice dans son cabinet (fig. 3), de part et d'autre du *Burg à la croix* ou de dessins mentionnés dans le catalogue de la première exposition des dessins de Victor Hugo en 1888.

49 Les dessins antérieurs à 1851. Sur la base, fragile, du témoignage de Gustave Simon cité plus haut, on pourrait émettre, même si c'est avec la plus grande prudence, l'hypothèse que tout ou partie des dessins de provenance muette antérieurs à 1851 sont ceux dont Hugo avait laissé la garde à Meurice et dont il lui fait don à son retour d'exil. Cela est, en l'état difficile à vérifier mais introduit un facteur de flou entre dépôt et propriété.

50 Cela ne fait pas tout à fait le compte. Reste un ensemble qui pose question : l'ensemble des dessins postérieurs à 1851, sans provenance documentée et dont l'absence de paraphe Gâtine ne signifie pas qu'ils étaient « hors succession » car nombre de dessins n'ont pas été vus par le notaire et les albums n'étant paraphés que sur le premier feuillet, les folios n'étaient pas visés individuellement.

51 S'isole enfin un tout petit ensemble « d'entorses » avérées, c'est le cas, d'évidence pour les trois dessins portant la marque de Maître Gâtine et de son inventaire de la succession : *Quatre Masques et Têtes de renard* (inv. 170) ; *Lisière d'un village médiéval* (inv. 72) ; *Bonhomme copié sur un pli de mon paletot*, daté de 1851 (inv. 983). Le paraphe Gâtine se retrouve aussi sur quelques feuillets manuscrits de la collection, mais plutôt de provenance familiale (notamment des procès-verbaux des tables). Petit ensemble, certainement appelé à grossir car à ces rares exemples, il convient vraisemblablement d'ajouter les feuilles que Pierre Georgel ou Marie-Laure Prévost ont identifiées comme ayant été découpées dans des albums de la succession aujourd'hui à la Bibliothèque

nationale et dont on pourrait penser que Paul Meurice les a prélevées pour compléter et rendre plus significatif le fonds du musée.

52 Le même travail est à faire pour les nombreuses œuvres originales d'illustrations bien qu'il soit probable que le rôle joué par Meurice pour les grandes éditions illustrées Hugues et surtout l'édition nationale ait été pour lui une source d'approvisionnement.

Paul Meurice collectionneur ?

53 Les interrogations que soulève la « donation » Paul Meurice suscitent une autre question : était-il un collectionneur ? La réponse à cette question ne saurait être complète et dépasse les limites de cette étude. On sait que Meurice n'a pas donné toute sa collection au musée – ce qui, d'un point de vue familial est légitime. Le catalogue de l'exposition de dessins de Victor Hugo en 1888 donne une information dont on a vu que les contours pouvaient être flous. Le catalogue de la vente Ozanne-Meurice en 1939 en fournirait d'autres : on sait que le premier grand collectionneur français de photographies Georges Sirot y fit des acquisitions importantes qui ont, depuis, rejoint la Bibliothèque nationale ou la Maison de Victor Hugo.

54 Si pour partie, l'origine de la collection semble être fortuite malgré la fragilité de l'hypothèse selon laquelle l'exil du poète le fait dépositaire d'un ensemble qui lui sera donné, si l'on manque d'éléments, les quelques pièces du puzzle dont on dispose laissent malgré tout l'impression que Meurice collectionne de manière volontariste. Homme de lettres, il apparaît plus naturellement bibliophile, amateur de papier. Sa bibliothèque, qu'il inscrit précisément dans le musée, en est la preuve la plus tangible ; les dessins que Victor Hugo lui offre se retrouvent souvent reliés comme « frontispices » de ses œuvres ou insérés dans les volumes. Des mentions sur certains ouvrages prouvent que Meurice a acheté, en vente publique notamment, de façon régulière et bien avant l'annonce de la création du musée qui a entraîné l'accélération que nous avons notée. De même, on a des traces d'achats anciens d'estampes. On sait qu'il possédait des dessins d'autres artistes aussi, qu'il s'est intéressé à Eugène Delacroix et a acheté à sa vente d'atelier des pierres de lithographies qu'il réédita.

55 Meurice serait-il un bibliophile devenu collectionneur ? En tout cas, il répond au portrait du collectionneur tel qu'il se forme sous le Second Empire et qui cesse d'être le fou ridicule que les romans ou les physiologies du début du siècle décrivaient. La collection devient alors à la mode, tout le monde se met à collectionner et bientôt, l'idéologie pédagogique de la III^e^ République prenant le relais, la collection se fait enjeu social et trouver sa finalité dans la mission éducative du musée et donc, sa donation. Meurice semble bien correspondre à ce devenir social de la collection. Lorsque dans son roman, *Les Tyrans de village*[15], il nous brosse le portrait de collectionneurs, c'est celui de la « société des Amis des arts » : groupe de notables dont l'amitié est scellée par l'érudition et le goût de l'archéologie locale, motif de joyeux dîners et de soirées conviviales et dont les collections n'ont d'autre but que de trouver place dans un musée, à l'étage de la nouvelle mairie dont la construction sert de prétexte au roman.

56 La collection hugolienne de Paul Meurice n'a d'autre fin que d'être l'amorce d'un élan collectif, le pôle d'attraction d'autres collections, qui permettra la création du musée. Elle est tout entière tendue vers un acte social, républicain, d'ambition nationale, sinon internationale par le parallélisme, mis en exergue avec les autres grandes maisons d'écrivains, Dante, Shakespeare, Goethe.

La collection devient musée

57 Ne laisser de côté aucun aspect de la vie, de l'œuvre et de la gloire de Victor Hugo, ne négliger ni le passé, ni le présent, ni l'avenir explique l'extraordinaire polysémie d'une collection devenue plurielle.

58 Cela explique peut-être aussi la difficulté d'organiser cette matière dans un musée sans modèle existant.

59 Meurice l'arrange en trois grands chapitres sur chacun des étages alors dévolus à la visite : d'abord les illustrations de l'œuvre (qui répandues aussi dans l'escalier forment une sorte de liant), ensuite l'artiste et enfin l'homme sous les deux espèces du « musée intime » et du « musée populaire ». À l'intérieur de ces catégories, on peine à trouver une logique d'accrochage et Raymond Escholier, qui sera le véritable premier conservateur professionnel du musée ne se fera pas faute de critiquer ce désordre et certains aspects de la collection (qu'il éliminera des cimaises), sans égard pour l'aspect « mémorial » et pionnier du musée de Paul Meurice qui n'était pas un muséographe, mais un passionné maniant le désordre d'une mémoire vécue qui revient et qui cherche à se prolonger.

60 On peut se demander si la difficulté ne tient pas au fait qu'homme d'écriture Meurice peut avoir du mal à passer du livre au musée. Le livre n'est-il pas un peu son modèle ? Le *Victor Hugo et son Temps* d'Alfred Barbou [16] qui a connu plusieurs éditions où l'iconographie a pris une place de plus en plus riche, me semble avoir une importance particulière en ce sens. Cette première biographie de Victor Hugo est une biographie par le document. La publication que Meurice confie à Arsène Alexandre pour accompagner l'ouverture du musée en est proche d'esprit dans cette manière d'offrir un Victor Hugo par l'image.

61 Meurice semble concevoir un musée comme un livre d'images. Puisant la forme du musée dans le livre illustré, il renverse le chapitre célèbre de *Notre-Dame de Paris*, « Ceci détruira cela » où Hugo nous explique que l'imprimerie ruinera le livre de pierre de la cathédrale. Ici, le livre devenu musée est ceci qui permet de ne pas détruire cela.

En guise de conclusion, éloge de la trahison

62 Mais si, par ces aspects que nous venons d'évoquer, le projet de Paul Meurice s'inscrit dans l'air du temps, il le fait néanmoins d'une manière assez inédite. Car Meurice ne réunit pas une collection destinée à prendre place dans le musée généraliste qu'est le musée des beaux-arts, forme alors régnante. Il invente quelque chose de nouveau : le musée monographique.

63 Le grand intérêt de la « donation » Paul Meurice est dans le projet neuf de musée qu'elle porte et qui la singularise. C'est en raison de ce projet qu'elle a cet aspect plastique, agrégatif, évolutif dans le temps. Ici, donner n'est pas transféré, mais véritablement créer un musée dont la formule n'existe pas encore et qu'il exprime lui-même dans son hybridité : « une maison d'écrivain qui sera, de plus, un musée. »

64 Pour autant, cette forme est-elle légitime ? Le musée n'est-il pas d'essence collective ? Regard d'une communauté sur son histoire, sur sa culture ou sur celle d'une autre civilisation, le musée peut-il être le musée d'un homme seul ?

65 Dans sa prudence, sa patience et sa stratégie, Meurice donnerait l'impression qu'il perçoit intuitivement le problème, au-delà de l'échec de la première maison de Victor Hugo. Il avance la « maison » avant le « musée » qui vient en second, comme un supplément, « de plus » et il la justifie de loin par le cercle des génies européens qui entoure la France ; tactique peut-être mais qui s'inscrit dans une certaine lecture du *William Shakespeare*, avec la volonté de faire prendre place à Hugo dans cette communauté des égaux que sont les génies, en le dotant d'une maison à l'égal de Dante, Shakespeare, Cervantès ou Goethe. Homme de théâtre, il conduit son affaire avec son sens du développement et de l'intrigue, en stratège de plateau : profitant du centenaire, il court-circuite le préfet de la Seine, pour s'adresser directement au conseil municipal, certain qu'une émotion collective entraînera l'approbation de son projet. Ensuite, bien sûr, il cajole le préfet, il joue de Koch, il joue de l'administration. Comme au théâtre, l'astuce se met au service de l'intrigue amoureuse et de la passion. Signe qu'elle seule ne suffit pas et que tout ne va pas de soi.

66 Qu'importe ! Faisant ainsi de l'hugolâtrie un acte officiel, la « donation » Paul Meurice est un formidable coup de culot ! Rarement on aura mis autant de malice et de débrouillardise à remplir le devoir qu'imposent l'admiration et la passion.

67 Mais d'autres forceps ont joué. Ce relatif désordre – que dénoncera Raymond Escholier – avec lequel le projet est mis en place ne doit pas en dissimuler ni la cohérence ni la valeur très précise qui le sous-tendent : aucune pièce du puzzle Hugo ne saurait manquer où n'être représentée d'une manière qui ne rende pas justice à son génie.

68 C'est ici que la question des dessins de Victor Hugo prend tout son sens. C'est dans cette vision que s'inscrit la « nécessité » de leur « détournement ». Les quelques éléments d'enquête évoqués plus haut permettent de déduire deux choses : d'une part, une évidente porosité entre la succession Hugo et sinon la collection du moins la donation Meurice, d'autre part, du fait de cette porosité même, on doit conclure que Meurice, tout exécuteur testamentaire qu'il est, ne respecte donc pas tout à fait les termes du testament qui réclament que les dessins de la succession Hugo aillent à la Bibliothèque nationale. Attitude d'autant plus signifiante qu'on le voit respecter scrupuleusement les volontés du maître à propos des manuscrits. Autant dire que Meurice pèche par hugolâtrie et parce que cette hugolâtrie lui impose cette vision du grand homme. Une vision totale de l'homme et du créateur dont il ne faut rien laisser perdre – et ni l'artiste, et ni le décorateur.

69 Mais il pèche aussi parce qu'il a conscience de créer non seulement une maison (d'écrivain ou de génie) mais « de plus » un musée et qu'il doit par conséquent assumer l'exigence du genre et pourvoir aux besoins « visuels » de ce type d'institution : « dont la plus grande richesse serait l'œuvre dessiné, peint et sculpté de Victor Hugo lui-même. » Meurice ne peut concevoir ni envisager « son » musée sans quelques peintures – qu'il commande –, sans exemples des décors du maître – qu'il s'acharne à acquérir – ni *a fortiori* sans un fonds important et significatif de dessins – qu'il « s'arrange » pour réunir… quitte à en détourner un certain nombre de leur destination testamentaire. Il donne ce qu'il n'a pas, puis s'emploie à réaliser son pari, ajoutant pierre sur pierre, quitte à « s'arranger », sûr d'avoir sa conscience pour soi. Exécuteur testamentaire,

détenteur du droit moral, nourri des continuelles preuves de confiance que lui a témoigné Victor Hugo il se sent – on peut en être sûr – légitimé à faire quelques entorses aux dernières volontés du poète pour mener à bien sa mission.

70 Cette trahison pourrait avoir un second degré, d'ordre intellectuel : ce détournement n'est pas seulement géographique, il touche aussi à la destination du dessin en tant que tel, à sa nature, à son positionnement au sein de l'œuvre hugolien.

71 Hugo a toujours été soucieux de ne pas mélanger les genres et de ne pas apparaître comme un peintre, publiquement. Soit ses dessins étaient destinés aux murs de sa maison – et dont le plus souvent il peignait lui-même les cadres – soit ils étaient destinés à être insérés dans ses manuscrits ou encore à rester dans leurs carnets. Les seules sorties hors de ce cercle intime se faisaient vers d'autres intimités, soit par la voie des cadeaux et d'étrennes, soit vers l'espace clos du livre pour quelques éditions.

72 La deuxième trahison de Meurice serait donc de faire passer les dessins au mur, de les détourner de l'intimité vers les cimaises publiques du musée. Constituant, au-delà de sa stricte propriété, un fonds de dessins comme élément majeur du dispositif, muséifiant les décors et les meubles réalisés pour Juliette Drouet, il change le regard sur Victor Hugo, il lui confère pleinement d'être « de plus » un artiste quand bien même il le fait un peu contre Hugo lui-même… Certes ! Mais ainsi Meurice anticipe et prépare la reconnaissance du Victor Hugo artiste que le XX^e^ siècle n'aura de cesse de confirmer… et nous savons aujourd'hui que c'est aussi le regardant qui fait l'œuvre…

73 Les arrangements de Paul Meurice sont guidés non seulement par une adoration, mais par une vision et sans doute la conviction que, une fois le génie mort, son intimité appartient à tous et devient le partage de la communauté. Sa « maison qui est de plus un musée » ne nous dit pas autre chose. Bernant un peu son monde, sans trop se soucier du tien et du mien qui n'ont pas grand sens dans la communauté d'esprit où il a vécu avec Victor Hugo, il accomplit l'œuvre qu'il sait être celle qui sert le mieux la mémoire et la gloire de Victor Hugo.

Les sources

L'inventaire… ou « les inventaires »

74 À l'absence de document notarié répond un inventaire tardif, lacunaire et problématique.

75 Un premier registre est dressé sous la direction de Louis Koch (neveu de Juliette Drouet et premier conservateur du musée) qui est « arrêté par l'inspecteur en chef des beaux-arts, le 31 décembre 1909 » à la page 38, n° 578. Il correspond dans le principe et l'ordre au catalogue publié par Eugène Planès, attaché de conservation, en 1907 : établi dans le sens de visite des salles il ne se différencie que par un décalage de numérotation à partir de l'antichambre du deuxième étage, certains ensembles étant résumés dans la publication (ainsi le catalogue Planès ne compte-t-il que 484 entrées). Ce registre, qui ne concerne donc que les objets exposés est très succinct, ne documentant que les rubriques « sujet », « auteur » et « nature », mais n'indiquant ni dimensions ni provenance. Le catalogue Planès l'est tout autant au point que Paul Meurice n'y est mentionné qu'à la fin de la préface, en une sorte de périphrase qui ne le désigne pas expressément comme donateur : « Paul Meurice qui avec son infatigable zèle, réunit les

souvenirs, les dessins, les meubles, pour fonder cette maison avec les petits-enfants bien aimés du poète. »

76 Ce premier registre n'est au sens propre qu'un registre « d'entrées » ou livre de « mouvement », la numérotation étant inscrite dans cette seule colonne « M. » et il continuera de fonctionner comme tel par la suite (du moins jusqu'au moment où il a été confondu avec un livre d'inventaire et ne finisse par être utilisé tel quel, prenant la suite du premier livre d'inventaire). Le premier registre est donc officiellement ouvert le 14 mars 1914 bien qu'il ait été « remis antérieurement » (sans doute peut-on penser à l'entrée en fonction de Raymond Escholier). Cet inventaire qui « repart à 1 », dans la colonne « I.G. » et reporte les numéros de l'ancien registre dans la colonne « M. », va procéder par matière, commençant par les dessins de Victor Hugo. S'il renseigne les dimensions, en revanche il demeure muet quant à la provenance de la plupart de premiers numéros, à l'exception d'achats ou de dons « récents »). Ainsi, ce qui constitue le fonds primitif reste-t-il en quelque sorte « anonymé ».

77 C'est donc dans cet anonymat qu'il faut chercher à lire, en creux, le périmètre de la « donation Paul Meurice ». Mais ce moule en creux reste parcellaire. Le nombre des entrées ne correspond pas à celui mentionné par Paul Meurice dans sa lettre d'intention et l'on sait que les estampes par exemple ne sont que très partiellement inventoriées. On peut, en revanche, estimer que le traitement des dessins de Victor Hugo a été exhaustif (en tout cas pour les dessins isolés) puisqu'on en voit apparaître que n'avait pas listé Planès (sans numéro de registre, « M. »). On peut estimer avoir là une base pour les dessins de Victor Hugo, même si elle laisse bien des zones d'ombre.

78 La bibliothèque a fait l'objet d'un registre séparé. Il a lui aussi été établi « géographiquement », inventoriant d'abord les livres se trouvant dans la première bibliothèque, située dans les salles du musée, puis ceux se trouvant dans le cabinet du conservateur et par la suite les nouvelles acquisitions. Il offre donc une vision de la bibliothèque de Paul Meurice. Enregistrant ensuite les nouvelles acquisitions et plusieurs fois récolé, il a été abandonné à une certaine date pour être remplacé par un second inventaire reprenant le premier mais supprimant les numéros qui avaient été pointés manquants, créant donc un décalage de numérotation !

Les archives

79 Les archives sont comme souvent éclatées : celles que conserve le musée, celles que conservait la Bibliothèque historique de la Ville de Paris qui ont été reversées au musée, celles que conservent les Archives de Paris (des copies ont été transmises au musée). Cette situation correspond aux différents domaines de responsabilité administrative : cabinet du préfet, administration des beaux-arts, musée.

80 Ce fonds administratif a été complété au musée par des dons importants de la famille de Paul Meurice, apportant de précieuses archives privées : factures et reçus, lettres d'offres de vente, lettres d'Arsène Alexandre à propos des commandes et de la parution de son livre, lettres des artistes sur leurs commandes.

81 Enfin, des coupures de presses et publications de discours ainsi qu'un certain nombre de photographies documentant, de façon hélas incomplète, la disposition des salles du musée complète cet ensemble.

Les publications

82 Les publications et principalement l'ouvrage de prestige d'Arsène Alexandre, *La Maison de Victor Hugo*, publié par Hachette en 1903 ainsi que le guide de visite du musée publié par Gustave Simon (un autre exécuteur testamentaire de l'œuvre de Victor Hugo) peu après l'ouverture du musée, en 1904, précieuse description commentée des lieux, salle par salle, auxquels s'ajoute le catalogue d'Eugène Planès, publié en 1907, et qui lui aussi salle par salle donne la liste des objets exposés.

Commandes par Paul Meurice pour l'ouverture du musée

Peintures

Paul Albert Besnard (1849-1934), *La Bataille d'Hernani*, MVHPP196.
Léon Bonnat (1833-1922) [Daniel Saubès], *Portrait de Victor Hugo*, MVHPP205.
Eugène Carrière (1849-1906), *Fantine abandonnée*, MVHPP225.
André Dewambez (1867-1944), *Jean Valjean devant la cour d'assises d'Arras*, MVHPP220.
Henri Ignace Jean Théodore Fantin-Latour (1836-1902), *Le Satyre*, MVHPP200.
Louis Édouard Paul Fournier (1843-1913 ?), *Hernani*, MVHPP198.
Eugène Samuel Grasset (1845-1917), *Eviradnus*, MVHPP237.
Jean-Jacques Henner (1829-1905), *Sara la baigneuse*, MVHPP201.
Jean-Paul Laurens (1838-1921), *La Mort de Baudin*, MVHPP227.
Luc Olivier Merson (1846-1920), *Une larme pour une goutte d'eau*, MVHPP203.
Jean-François Raffaëlli (1850-1924), *La Fête des quatre-vingts ans*, MVHPP210.
Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938), *Les Burgraves*, MVHPP202.
Alfred Philippe Roll (1846-1919), *La Veillée sous l'Arc de Triomphe*, MVHPP211.
Ferdinand Roybet (1840-1920), *Don César de Bazan*, MVHPP195.
Théophile Alexandre Steinlen (1859-1923), *Les Pauvres Gens*, MVHPP222.
Adolphe Léon Willette (1857-1926), *Gavroche*, MVHPP199.

Sculptures

César-Isidore-Henri dit Henry Cross (1840-1907), *L'Apothéose de Victor Hugo*, bas-relief en pâte de verre colorée, MVHPS1473/177.
Moulages ou fontes
Pierre-Jean David dit David d'Angers (1788-1856), *Victor Hugo*, buste en Hermès : moulage en plâtre commandé à Brugiotti, mouleur des musées d'Angers, MVHPS1455.
Auguste Rodin (1840-1917), *Victor Hugo,* buste en bronze, MVHPS1453.

83 Pierre-Alexandre Schoenewerk (1820-1885), buste en plâtre reproduisant un exemplaire en marbre, MVHPS1452.

ANNEXES

Chronologie

Établie à partir des archives du musée, pour les différentes étapes, actes administratifs ainsi que pour les achats d'œuvres.

30 [avril] 1900, reçu de 150 F pour un dessin de Victor Hugo.

18 juin ? 1900, reçu de 200 F pour deux dessins : un portrait de Victor Hugo par Mouch ? ? et *Victor Hugo sur son lit* de mort par Glaize.

19 juin 1900, facture et **11 juillet 1900**, reçu de la librairie Conquet de 67,50 F pour *La Esmeralda*, une couverture et onze pièces.

17 déc ? 1900, reçu par Méaulle de cent francs pour « le portrait de Mlle Adèle ».

12 juin 1901, lettre PM au conseil municipal. Sa lettre témoigne d'une ambition nationale voire internationale : Angleterre, Allemagne, Shakespeare, Goethe ; de son offre est faite au nom des petits-enfants et en son nom ; définit le musée dont il donne le programme en une liste hiérarchisée : « 1. Autour de l'oeuvre graphique du maître : "La Maison de Victor Hugo serait, de plus, un musée, un musée dont la plus grande richesse serait l'oeuvre dessiné, peint et sculpté de Victor Hugo lui-même" ; pour cela annonce "plus de 500 dessins", "aquarelles et sépias" ainsi qu'une salle entière de "panneaux, cheminée, meubles et jusqu'au plafond" (a donc déjà à cette date l'ambition d'y joindre la collection Louis Koch). 2. Ensuite, de l'œuvre d'illustration : "Nous apporterons au musée une collection de tableaux et de dessins inspirés par ses poèmes, ses romans et ses drames" ; suit une liste de noms (déjà acquis ou en projet ?). 3. Une bibliothèque et une collection d'estampes ; la bibliothèque étant à la fois patrimoniale "toutes ses oeuvres dans toutes les éditions, dont les éditions princeps, avec dédicaces, vignettes, variantes : – 31 de ces volumes en épreuves, avec corrections, additions et bons à tirer" et documentaires : "Les traductions dans toutes les langues ; tous les ouvrages critiques et biographiques…" ; pour les estampes, il en annonce 5 000 "avec états divers, dont 900 portraits de Victor Hugo, sans compter les charges et les photographies". 4. La dimension mémorielle avec la chambre mortuaire donnée par "Georges et Jeanne" ». Enfin, il désigne le lieu, place des Vosges, annonce le don collectif des 50 000 F pour l'aménagement et espère l'inauguration pour le centenaire le 26 février 1902 (pas d'archive).

21 juin 1901, la lettre est lue au conseil municipal par son Froment-Meurice. Le conseil approuve (pas d'archive).

22 juin 1901, article dans Le Matin (cité dans des lettres ; pas en archive) ; article de Gaston Mercy dans *La Libre Parole* (fait état de la vexation du préfet M. de Selves que la lettre de Paul Meurice ne lui ait pas été adressée ; évoque la collection de Paul Beuve en souhaitant qu'elle intègre le futur musée.

25 juin 1901, article n. s. dans *Le Journal* ; PM est plus explicitement désigné comme donateur que par la suite (les petits-enfants n'étant mentionnés que pour la chambre), la deuxième partie de l'article « Chez M. Paul Meurice » évoque ces collections « innombrables » dont il est dit que pour les constituer il a acquis trois collections d'amateurs dont celles d'Aglaüs Bouvenne ; il est surtout fait mention des livres, estampes, portraits, les charges… N.B. : il est aussi fait état du musée provisoire de

l'avenue d'Eylau (concordant avec ce qu'en dira Arsène Alexandre) : « mais les familiers du maître feignirent de n'y voir qu'une spéculation mercantile et s'en détournèrent ».

28 juin 1901, article de Lucien-Victor Meunier dans *Le Rappel* : l'auteur a admiré le buste par David d'Angers dans le salon de Paul Meurice ; laisse entendre que ce projet est le « couronnement de son oeuvre » en tant qu'exécuteur testamentaire.

9 juillet 1901, article dans La Patrie ; reprise de l'article paru dans *Le Journal* le 25 juin.

10 juillet 1901, article d'André Maurel dans Le Figaro « Comment on forme un musée » ; Meurice est mentionné comme donateur (estampes, gravures dessins d'après les œuvres du maître, éditions complètes des œuvres, dessins du maître) ; évoque longuement la collection Louis Koch (déjà évoquée dans un article précédent ?). N.B. : évoque aussi Paul Beuve (celui-ci avait été nommé grâce à Jean Richepin bibliothécaire de la Société des auteurs « il y avait connu Paul Meurice » ; mentionne explicitement le projet Koch-Meurice « M. Beuve préféra garder près de lui, dans un musée dont il partagerait la conservation avec M. Koch, sa collection acquise si laborieusement. C'est fait aujourd'hui, M. Paul Meurice détient, pour le musée, la collection Beuve. »

14 juillet 1901, article d'André Maurel dans *La Réforme* (Bruxelles) ; évoque plus précisément la collection Louis Koch : Victor Hugo aurait offert à LK de tout lui racheter. LK ayant refusé, VH l'aurait recommandé à PM : « jamais collectionneur ne fut plus couvé comme le fut M. Koch. Ce furent quinze années de douceurs et de grâce. Dès le premier jour M. Paul Meurice songeait au musée qui se réalisera aujourd'hui. Sans le fonds Koch, il serait incomplet. » La fin de l'article annonce que le fonds Paul Beuve y sera aussi adjoint.

18 9bre 1901, le correspondant du collectionneur, mémoire pour un total de 205 F, détaillant

Grande aquarelle de Boulanger : 100

Grand portrait de VH : 5

Médaillon bronze d'Adèle Hugo : 23

"[illisible]" : 13

Médaille satirique étain : 8

28 poésies en [illisibles] à : 5

6 décembre 1901, « Échos » dans *La Politique coloniale* : la question du musée évoquée devant la 4e commission fait apparaître que des baux existant empêcheront l'ouverture du musée le 26 février.

Décembre 1901, article d'E. Lepelletier dans *L'Écho de Paris* ; mentionne les dessins « toute l'oeuvre graphique en un mot de Victor Hugo, dont M. Paul Meurice a rassemblé, avec beaucoup de peine et au prix de gros sacrifices d'argent, les morceaux épars » ; proteste contre l'inertie du préfet et du directeur de l'enseignement primaire qui empêche l'ouverture du musée le jour du centenaire.

9 janvier 1902, projet de délibération afin d'approuver les dépenses d'aménagement : 115 000 F dont 50 000 F offerts par PM et les petits-enfants du poète et 65 000 F par la Ville. (Pas d'archive).

31 janvier 1902, mémoire pour la somme de 75 F, de la librairie L. Conquet, L. Carteret et successeurs pour 23 épreuves d'artiste et eaux-fortes pour *Notre-Dame de Paris*, 1844.

12 février 1902, reçu de 350 F pour une sépia de Boulanger.

6 mars 1902, manuscrit du traité sous seing privé entre PM et LK comprenant cinq clauses :

1. Cession de la collection ; son périmètre ; réserve des manuscrits et lettres pour la BnF (avec dédit de 20 000 F).
2. Paiement : 30 000 F, quinze jours, après l'ouverture du musée ; obtention du poste de conservateur.
3. Si LK n'est pas nommé conservateur PM paiera 100 000 F.
4. En cas de décès de LK report des obligations sur les héritiers.
5. En cas de décès de PM report des obligations sur les héritiers.

(+ cinq copies classées avec le rapport du 27 janvier).

25 juin 1902, arrêté d'application de la délibération du 9 janvier (pas d'archive).

6 octobre 1902, lettre et reçu de 1 200 F pour le *Portrait de Victor Hugo* par F. Chifflart.

12 oct. 1902 ?, reçu de 250 F pour le « tableau » d'André Gill (sans doute le portrait de Victor Hugo, à l'étoile).

30 novembre 1902, lettre de PM au préfet, sur collection Louis Koch sollicitant le poste de conservateur (+ une copie double dactylographique violet).

15 décembre 1902, lettre de PM au préfet « la lettre de donation » et de disposition pour la création du musée. Résume tout.

15 Xbre 1902, reçu par [illisible] de 1 500 F pour le *Portrait de Victor Hugo* par Bastien [Lepage].

17 décembre 1902, lettre de Meurice au préfet, a reçu la visite de Ralph Brown chargé par le préfet de la partie administrative du musée. Demande que le préfet confirme Georges Cain, qui aide amicalement PM depuis l'origine, dans son rôle pour la « partie décorative et d'art ».

19 décembre 1902, brouillon manuscrit et double dactylographique violet, mémoire du préfet au conseil municipal, leur communiquant la lettre de PM du 15 décembre, énumérant les conditions et proposant les créations de postes (Koch, Beuve, gardien…) ainsi que le budget de fonctionnement. N.B. : Meurice n'est pas (ou plus) mentionné comme donateur d'oeuvres : « qui s'est consacré avec un zèle si touchant et si pieux à la création du musée Victor Hugo » et « en consacrant à son entretien et à son accroissement le montant des droits d'auteurs… »

20 Xbre 1902, reçu par J. Karbousky de 120 F pour Jeanne endormie d'Albert Fourié (sur le même papier sans tampon : « vendu à M. Paul Meurice par l'intermédiaire de M. Méaulle un petit tableau sur panneau représentant « La Esmeralda R. 1840 » prix 90 F » ; oeuvre non listée dans les collections).

21 [décembre] [XII][1902], lettre de PM [à Ralph Brown ?] demandant que Paul Beuve soit mis à sa disposition au musée dès sa nomination, Louis Koch pouvant n'entrer en fonction qu'en février.

26 décembre 1902, extrait du registre des procès-verbaux des séances du conseil municipal : création d'un personnel attaché au musée Victor Hugo et désignation des membres du conseil de surveillance (+ brouillon manuscrit du projet de délibération et stencil).

[**26 décembre 1902**], lettre de Paul Meurice au préfet à propos des membres de comité de surveillance et de son neveu Froment-Meurice.

29 décembre 1902, brouillon manuscrit de l'arrêté d'application de la délibération du 26 décembre.

11 janvier 1903, [page de la] publication au *Bulletin municipal officiel*.

18 janvier [1903], lettre de PM demandant de hâter la nomination de Koch car il doit lui demander livraison de certaines pièces ; rectifie l'erreur sur la délibération du conseil municipal « Maison de Victor Hugo » et « Musée Victor Hugo » ; fait état de la visite de Siegfried Bing pour voir la collection Koch.

20 [janvier] 1903, pneumatique de Meurice à Ralph Brown, séparation des arrêtés (Louis Koch et comité) demande de rendez-vous au préfet.

21 janvier 1903, brouillon de lettre de [Ralph Brown] en réponse à la précédente, sur arrêtés distincts et réclamant à Meurice une lettre au préfet, attestant qu'il a acquis la collection Koch et en fait don à la Ville.

Sans date, autre brouillon ?

21 janvier 1903, sur papier à en-tête de la direction des beaux-arts, lettre de Paul Meurice à M. le préfet de la Seine : « J'ai l'honneur de vous annoncer que j'ai fait l'acquisition de la collection de M. Louis Koch (dessins de Victor Hugo, panneaux et meubles décorés par lui), et que j'en fais don à la Ville de Paris. » Acte la donation de la collection par Paul Meurice à la Ville. Jointe au rapport du 27 janvier.

27 janvier 1903, brouillon manuscrit et deux copies manuscrites du rapport de l'inspecteur chef du service des beaux-arts de la Ville de Paris (deux copies manuscrites). Ce rapport transmet au préfet des documents demandés afin d'éviter tout contentieux à la suite de la délibération du 26 décembre : copie de la lettre de Meurice du 21 janvier et copie du traité sous seing privé du 6 mars 1902 (cinq copies diverses).

+ note manuscrite du cabinet du préfet transmettant la lettre de Meurice et la copie du traité.

28 janvier 1903, lettre de Meurice demandant la signature par le préfet de la nomination de Louis Koch sans quoi il ne peut pas « prendre possession » de la collection.

30 janvier 1903, arrêté de nomination de Louis Koch + billet du cabinet du préfet à Meurice annonçant la signature.

Sans date, billet de Meurice en réponse au précédent, rappelant qu'il attend un rendez-vous du préfet, préalable à l'arrêté de nomination du comité de surveillance.

Février 1903, brouillon manuscrit de l'arrêté nommant le conseil de surveillance de la Maison de Victor Hugo. Conformément à la demande formulée par Meurice dans sa lettre du

15 décembre, Georges Hugo, Jeanne Charcot et lui-même y figure à titre de donateurs.

Sans date, lettre de Meurice au préfet annonçant que le musée est prêt à ouvrir et demande rdv pour en fixer la date en fonction du jour qu'arrêtera le président de la République.

Sans date, lettre de Paul Beuve à Meurice répondant à une demande sur les n^{os} du *Bulletin municipal officiel* où ont été publiés les membres du comité de surveillance.

29 février 1903, article dans *Gil Blas* à propos *de La Bataille d'Hernani* de Besnard.

Sans date [1903], article dans *Gil Blas* à propos de la toile de Besnard et de la couleur du pourpoint de Gautier.

1 ? mars 1903, article dans *L'Écho de l'armée*, « Pour le musée Victor Hugo, chez le peintre Besnard », illustré.

2 avril 1903, lettre et reçu « un dessin » de Henri Pill (frontispice pour *Notre-Dame de Paris*). 14 avril 1903, reçu de P. Roblin pour un dessin de Vierge acquis à la vente [Tual ?, n° 98] par mémorandum du 15 déc. 1902.

23 avril 1903, pneumatique de Lucien Pall ?, à Meurice visite, en son absence de Mme Lockroy et Mme Charcot, place des Vosges. Ont vu l'installation en cours. Promettent le don d'autres objets. Souhaite revenir le samedi et rencontrer S. Bing.

5 mai 1903, reçu pour la toile de Rioult, *Claude Gueux*, d'une somme de 400 F.

30 juin 1903, inauguration du musée, discours de Meurice qui le « remet en son nom et en celui des petits-enfants au conseil municipal », discours de M. Deville président du conseil municipal, discours de M. de Selves, préfet de la Seine, discours de Jules Claretie de l'Académie française (fig. 4).


La Maison du Poète

L'INAUGURATION DU MUSÉE VICTOR-HUGO, PLACE DES VOSGES

Fig. 4. Article de journal relatif à l'inauguration du musée, Maisons de Victor Hugo, Paris / Guernesey.
© Maisons de Victor Hugo, Paris / Guernesey.

2 juillet 1903, Les Nouvelles illustrées, article sur le musée, illustré. Sans date, publication de l'ouvrage d'Arsène Alexandre, *La Maison de Victor Hugo*, chez Hachette et Cie, ouvrage de prestige qui transcrit dans son plan la mise en espace du projet de Meurice, réalisé. « Un étage forme un musée d'une grande nouveauté, qui n'a jusqu'ici pas son pareil nulle part. Les peintures, les gravures et les sculptures des contemporains du maître offrent une première et multiple transcription de sa pensée » et « Une seconde et non moins variée interprétation a été demandée à de grands artistes actuellement vivants [...] Leurs toiles [...] compose [...] cette sorte de palingénésie d'un puissant cerveau, qui continuera longtemps à créer après sa fin matérielle. »

Arsène Alexandre a activement collaboré aux côtés de Meurice à la création du musée, en ce qui concerne les commandes passées à des artistes vivants. Ce qu'il dit de Meurice et de la création doit donc être lu avec attention, Meurice n'est jamais mentionné explicitement comme donateur et, en tout cas, jamais seul : « grâce à Paul Meurice, aidé par les petits-enfants du poète… » (p. 32) et plus loin « Efforts, temps, argent, œuvres d'art inappréciables, enrichissement des trésors passés par des trésors actuels, il n'a rien ménagé, et, tout en persistant à s'oublier lui-même… » Voire être lu entre les lignes, évoquant le premier projet de « Maison de Victor Hugo » dans l'hôtel de l'avenue d'Eylau : « Peut-être cette idée émanat-elle simplement d'étranger à la parenté et à l'intimité du poète » (p. 27), quand on sait que le gros était fourni par la collection Louis Koch provenant de Juliette Drouet, on devine que Meurice a du aussi se faire diplomate, conciliateur, ce que traduit clairement une lettre de G. Ancelet, arrière-petit-neveu de Mme Hugo, à propos de sa nomination comme conservateur du musée.

Plus explicite sur la bibliothèque : « Il demeure entre les feuillets, il s'attache aux reliures, quelque chose de la joie, de la tendresse et de l'émotion de celui qui l'a rassemblée, complétée, parée de la façon la plus rare » (p. 110).

N.B. : sur l'exemplaire des Odes et Poésies diverses ; au passage, souligne l'activisme public de Meurice : « la nouvelle, alors beaucoup moins répandue qu'en ces derniers temps, que Paul Meurice recherchait tout livre, objet ou œuvre d'art se rapportant à Victor Hugo » (p. 110-112).

Raretés bibliophiliques *: Lucrèce Borgia*, 1833, ornée d'une eau-forte de Nanteuil (dont il n'existe que « ou quatre épreuves » (sans doute refusée par l'éditeur), *Les Orientales* 1838, ornées d'une eau-forte de Théophile Gautier.

Les volumes illustrés de dessins de Victor Hugo pour Paul Meurice, *Chansons des rues et des bois* (oiseau), *Légende des siècles*, *Contemplations*.

23 novembre 1903, Le Gaulois : recension de l'ouvrage d'Arsène Alexandre.

NOTES

1. Nous donnons en annexe une chronologie plus détaillée des différentes phases de la donation et des achats qui l'ont complétée durant cette période.

2. *La Maison de Victor Hugo. Notice, catalogue des collections exposées, bibliographie, documents divers, dessins, etc.* En vente au musée, 124, avenue Victor-Hugo – chez tous les libraires, s. d. [1889].

3. Gustave SIMON, *Visite à la Maison de Victor Hugo*, Paris, Librairie Ollendorff, 1904.

4. Arsène ALEXANDRE, *La Maison de Victor Hugo*, Paris, Hachette et Cie, 1903.

5. Eugène PLANÈS, *Catalogue de la Maison de Victor Hugo par Eugène Planès, attaché à la Maison de Victor Hugo*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1907.
6. La numérotation est pratiquement la même, mais se décale, le registre détaillant certains lots que le catalogue regroupait sous un seul numéro. L'inventaire ne sera dressé que par Raymond Escholier, à partir de 1914.
7. Comme pour les œuvres, il a été ouvert un registre d'entrées, lui aussi sans indication de provenance (sauf par un code de lettres et chiffres aujourd'hui sans signification). Il distingue en revanche les localisations dans le musée et liste 332 ouvrages pour la bibliothèque située salle 3 au premier étage du musée et trente dans le bureau du conservateur au quatrième étage avant de reprendre plus loin, de la même écriture et du même système, l'enregistrement de 876 numéros pour le bureau du conservateur. On peut penser qu'il s'agit là de la bibliothèque donnée par Paul Meurice bien que d'autres ouvrages intercalés à des dates plus tardives entre ces deux séries ou à la suite soient aussi de provenances muettes.
8. Voir ci-dessous, en annexe III, la liste de ces commandes.
9. À titre d'exemples permettant de mesurer l'implication de Meurice dans ces commandes, on pourra consulter les notices des peintures de Luc-Olivier MERSON, *Une larme pour une goutte d'eau* ou *Les Burgraves* de Georges Rochegrosse sur le portail « Collections des musées de la Ville de Paris » : http://a80-musees.apps.paris.fr/Typo3/index.php?id=19.
10. Fortuné MÉAULLE (1844-1901) fut le graveur sur bois des dessins de Victor Hugo et l'un des principaux graveurs des éditions illustrées.
11. Pierre GEORGEL, *1850, « Le Burg à la croix »*, Paris, Paris-Musées, 2007.
12. Jules LAURENS, *La Légende des ateliers*, Paris, Librairie Fischbacher, 1901, p. 36.
13. SIMON, *Visite à..., op. cit.* à la note 3, p. 16.
14. *Exposition des dessins et manuscrits de Victor Hugo, au bénéfice de la souscription pour sa statue*, Paris, Galeries Georges Petit, 1888.
15. Paul MEURICE, *Les Tyrans de village*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.
16. Alfred BARBOU, *Victor Hugo et son Temps, édition illustrée de 120 dessins inédits [...] et d'un très grand nombre de dessins de Victor Hugo gravés par Méaulle*, Paris, Eugène Hugues, 1881.

AUTEUR

GÉRARD AUDINET

Conservateur général, directeur des Maisons de Victor Hugo, Paris/Guernesey

La collection Cognacq, entre legs et dispersion

Benjamin Couilleaux

1 Situé dans un cadre privilégié, en plein cœur du Marais, le musée Cognacq-Jay fait la joie des amateurs du XVIII^e^ siècle, avec ses œuvres de Boucher, Houdon ou encore Oeben, pour ne citer que quelques grands noms. Toutes ces œuvres, hormis les acquisitions récentes, ont pour trait commun leur passage par la collection d'Ernest Cognacq, qui les légua à sa mort en 1928 à la Ville de Paris. Un musée ouvrit l'année suivante boulevard des Capucines[1], à côté de la Samaritaine de Luxe, entretenant le nom et le souvenir de son généreux fondateur. Et pourtant, l'actuelle collection du musée Cognacq-Jay, en dépit de sa forte unicité, ne correspond pas exactement aux goûts de son dernier propriétaire. Ou plutôt en restitue seulement un fragment, certes des plus riches et appréciables. À Paris, n'échut qu'une partie de la collection d'Ernest Cognacq, dont l'actuelle disposition dans l'hôtel Donon depuis 1990 diffère grandement de l'accrochage du musée initial.

2 Avant de comprendre l'actuelle physionomie du musée Cognacq-Jay, il faut s'attarder sur la personnalité de son bienfaiteur. Né à Saint-Martin-de-Ré, Ernest Cognacq (1839-1928) « monta » très jeune à Paris pour y tenter sa chance, s'établissant dans la capitale en 1854. Les premières années furent difficiles, de boutique en boutique : dans l'une d'elle, La Belle Héloïse, il eut pour collègue Marie-Louise Jay (1838-1925). Cette Savoyarde était aussi venue tenter tôt sa chance à Paris. Entre leur rencontre en 1864 et leur mariage en 1872, le couple Cognacq-Jay investit dans un magasin qui allait faire leur renommée. Sur le quai de la Mégisserie, face au pont Neuf, Ernest loua en 1870 la Samaritaine, petit local qui ne tarda pas à grandir et s'imposer comme l'un des grands magasins parisiens.

Fig. 1. Anonyme, *Hôtel particulier d'Ernest Cognacq, 65, avenue du Bois, façade sur jardin*. Paris (16e arrondissement), vers 1989 (contretype)



Paris, musée Cognacq-Jay.

3 Les efforts déployés par les époux dans la gestion commerciale de la Samaritaine les menèrent progressivement à la fortune, permettant à Ernest et Marie-Louise d'acquérir en 1891 un hôtel particulier 65, avenue du Bois (actuelle avenue Foch), où ils résidèrent jusqu'à leur mort (fig. 1).

4 C'est au sein de cette demeure cossue que les Cognacq rassemblèrent une non moins riche collection. Les œuvres d'art participaient bien sûr de la mise en scène d'un grand bourgeois de la Belle Époque, le capitaine d'industrie se doublant d'un honnête homme. L'idée, toutefois, doit être nuancée car les Cognacq semblent avoir peu reçu avenue du Bois. La collection correspond donc avant tout à leur goût personnel, ancré dans les tendances de la fin du XIXe siècle. Nous sommes relativement peu renseignés sur les modes d'acquisition, si ce n'est par un répertoire de la collection dressé vers 1924[2], recensant les provenances des œuvres. La plupart ont été achetées en galerie ou lors de ventes aux enchères, exclusivement dans ce centre mondial de l'art ancien et moderne qu'est alors Paris.

5 Le répertoire recense un bon nombre d'intermédiaires achetant pour le compte de Cognacq : certains, à peine identifiés par un prénom, furent probablement des employés de la Samaritaine sollicités par leur patron, mais d'autres, issus du monde des arts de la culture, nous sont relativement connus. Frantz Jourdain (1847-1935), l'architecte de la Samaritaine, entretenait de véritables liens d'amitié avec Ernest et dut le conseiller pour ses achats d'art moderne en tant que président et fondateur du Salon d'automne en 1903. Ernest Cognacq rencontra par ailleurs Camille Gronkowski (1873-1949) lors de la fameuse vente de la collection Victor Desfossés le 26 avril 1899 (dont le clou fut sans conteste *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet) ; le jeune homme lui conseilla alors de se porter acquéreur d'une *Femme nue couchée* de Courbet, de *La Barque* de Millet ou encore de la *Femme à la toque* de Corot. Commença ainsi une collaboration de près d'un quart de siècle où, parallèlement à sa carrière au Petit Palais d'abord comme attaché en 1912, puis conservateur en chef de 1925 à 1933, Gronkowski influença certains achats décisifs de Cognacq : ainsi *Le Banquet de Cléopâtre* de Tiepolo (vente princesse Mathilde Bonaparte, 17 mai 1904[3]) et le *Portrait de Robert Henley* par Reynolds (vente baron ***, 1906[4]), alors que le maître vénitien et l'école anglaise étaient rares dans les collections parisiennes. Quant à Édouard Jonas (1883-1961), influent marchand d'art à Paris (il tenait une galerie place Vendôme, et une autre à

New York), il joua également le rôle de conseiller, même si c'est l'antiquaire qui prédomine dans le répertoire le citant à plusieurs reprises pour des achats notables, tel le *Monument pour un chien* de Clodion[5] en 1916. Jonas poursuivit les projets de Cognacq après sa mort en devenant le premier conservateur du musée, dont il publia en 1930 un catalogue raisonné[6]. Ernest Cognacq fit pareillement appel aux bons services d'Oscar Stettiner, autre galeriste en vue dans le Paris du début du XX^e^ siècle. Ce formidable intermédiaire acheta notamment pour le compte d'Ernest aux ventes Doucet de juin 1912 et du marquis de Biron en juin 1914, mais aussi bien plus tard avec la *Nature morte au chaudron de cuivre* de Chardin issue de la vente Léon Michel-Lévy des 17 et 18 juin 1925[7].

Fig. 2. Jean-Baptiste Camille Corot, *Campagne de Naples*, vers 1840-1845, collection particulière.



© Artprice.

Fig. 3. Edgar Degas, *Danseuses se baissant (Les Ballerines)*, 1885, collection particulière.



© Artprice.

Fig. 4. Jean-Baptiste Carpeaux, *Bacchante aux roses*, 1869, Montréal, musée des Beaux-Arts.



© Musée des Beaux-Arts de Montréal.

6 Bien que le premier achat connu d'Ernest Cognacq soit *La Danse dans un parc* de Jacques de Lajoüe à la vente Lamor en 1883[8], les acquisitions importantes ont lieu seulement à partir de 1895 environ et portent dans un premier temps sur l'art moderne et contemporain. L'inventaire de 1924 révèle un grand nombre d'achats dans les années 1900 auprès de la galerie Bernheim, l'une des principales vitrines de la peinture moderne, alors sise rue Laffitte. Les œuvres de Boudin, Corot (*Campagne de Naples*, acquise chez Bernheim le 16 juillet 1902, fig. 2), Courbet, Manet, Troyon, Degas – un pastel daté de 1885, *Danseuses se baissant* (*Les Ballerines*), passé auparavant chez Nemes à Budapest et le prince de Wagram à Paris (fig. 3) -, Rodin et Carpeaux (*Bacchante aux roses*, un marbre de 1869 au musée des Beaux-Arts de Montréal depuis 2004, fig. 4), etc., forment le premier noyau de la collection Cognacq, dont ne témoigne plus du tout le musée parisien qui porte son nom.

7 C'est seulement à partir de 1900 environ qu'Ernest se lance dans une collection d'art ancien, essentiellement du XVIII^e^ siècle. On rappellera que cette période jouissait d'un immense prestige auprès des amateurs européens depuis au moins le milieu du XIX^e^ siècle, et que la constitution de la collection Cognacq à Paris rencontre des échos avec celles d'Henry Clay Frick (1849-1919) à New York et de Richard Wallace (1818-1890) à Londres[9], dont Ernest visite d'ailleurs le musée homonyme en 1904. Il porte son attention sur un certain XVIII^e^ siècle, sensible, intimiste, qui laisse la part belle à l'individu et à ses sentiments, et témoigne d'un art de vivre raffiné et élégant, en somme, ce fameux goût Goncourt encore largement défendu. Pareille inclination le mène à acheter en particulier de nombreux portraits, dont le *Portrait présumé de Marie-Émilie Baudouin, fille du peintre* de François Boucher (vente anonyme, 12 mai 1910[10]) ou le *Portrait du maréchal de Saxe* de Jean-Baptiste II Lemoyne (vente Doucet, 6 juin 1912[11]). Ernest est également attiré par la spontanéité et la liberté du dessin du Siècle des lumières, en particulier Watteau avec un ensemble de sept feuilles achetées lors de la vente Henri Michel-Lévy en mai 1919 par l'entremise de Jonas (*Trois Études d'un chien et Jeune Léopard s'étirant*[12]). L'extrême qualité atteinte par les arts décoratifs au XVIII^e^ siècle ne pouvait laisser Cognacq indifférent, qui réunit meubles, boîtes en or, tapisseries, etc., ainsi qu'un grand nombre de porcelaines dont les pièces de Meissen forment un ensemble patrimonial de tout premier ordre en France (*Éléphant portant un pot-pourri*, de Johan-Joachim Kaendler et Peter Reinicke, vente L. B., 12 mai 1905[13]).

8 Parvenu dans les plus hautes sphères de la société parisienne, Ernest Cognacq n'en oublia jamais pour autant ses humbles origines, et déploya une partie non négligeable de ses importantes ressources dans des œuvres de philanthropie. Son action dans le champ social portait, à travers la fondation Cognacq-Jay créée en 1916, sur l'aide aux personnes modestes reçues dans diverses institutions financées par Ernest, ainsi que sur les familles nombreuses méritantes récompensées par le prix Cognacq institué en 1920, singulière compensation pour Ernest et Marie-Louise qui n'eurent jamais d'enfant. Cette fondation a perduré après la disparition de M. Cognacq, elle continue encore aujourd'hui à être guidée par cet esprit de bienveillance.

Fig. 5. Anonyme, *Exposition à la Samaritaine de Luxe en novembre 1925*, après 1925, Paris, musée Cognacq-Jay.



© Musée Cognacq-Jay / Roger-Viollet.

Fig. 6. Anonyme, *Exposition à la Samaritaine de Luxe au printemps 1926*, après 1926, Paris, musée Cognacq-Jay.



© Musée Cognacq-Jay / Roger-Viollet.

Fig. 7. Anonyme, *Exposition à la Samaritaine de Luxe octobre 1927*, après 1927, Paris, musée Cognacq-Jay.



© Musée Cognacq-Jay / Roger-Viollet.

9 Ernest fit preuve d'une même générosité avec sa collection dans les dernières années de sa vie. Longtemps restreintes à un cercle très privé dans l'hôtel des Cognacq, leurs œuvres firent l'objet de quatre expositions dans les espaces de la Samaritaine de Luxe, élevée de 1914 à 1917 à l'angle de la rue Daunou et du boulevard des Capucines par Jourdain. Ces expositions, respectivement organisées en novembre 1925 (fig. 5), en janvier et au printemps 1926 (fig. 6) et en octobre 1927 (fig. 7), montraient au public les œuvres d'art ancien et moderne d'Ernest Cognacq, non seulement dans un souci de pédagogie et de partage, mais aussi par émulation avec les produits manufacturés vendus par la Samaritaine de Luxe[14].

10 Un lot de quarante et une photographies, acquis en 2000 par le musée Cognacq-Jay, nous offre un précieux témoignage visuel de la mise en scène de la collection Cognacq : devant des grandes tentures d'un effet un peu théâtral prenaient place des objets de nature, d'auteurs et d'époques diverses. Une logique d'ambiance prévalait, certes issue de la tradition des *period rooms* des musées anglo-saxons, mais visant d'abord à instaurer un climat d'intimité, probablement proche de celui ressenti avenue du Bois.

11 Cette logique de valorisation publique aboutit au legs de la collection à la Ville de Paris, institué par Ernest dans son testament en 1925. À l'origine, les objets devaient revenir au Petit Palais, par l'entremise de Gronkowski. Dès 1926, toutefois, Cognacq changea d'avis pour créer un musée autonome, dont il nomma peu avant sa mort Jonas comme conservateur. Les raisons de ce revirement demeurent mal connues, peut-être une brouille avec le conservateur en chef du Petit Palais, ou bien la peur que la donation Tuck de 1925, aussi très portée sur l'art français des Lumières, ne fasse de l'ombre au legs Cognacq. Quoi qu'il en soit, un musée fut inauguré en 1929 boulevard des Capucines, dans un lieu acheté à dessein par Ernest à côté de la Samaritaine de Luxe. Seule une partie des œuvres de la collection Cognacq, soit 1 049 numéros dans le premier catalogue de 1929, s'y trouvait.

12 En effet, Gabriel Cognacq (1880-1951), petit-neveu d'Ernest qui devait prendre sa succession à la tête de la Samaritaine, obtint une part non négligeable du fonds familial, essentiellement toutes les œuvres modernes, ainsi qu'une partie des tableaux et dessins anciens. Le musée conservait donc l'essentiel du mobilier et des sculptures ainsi que des objets d'art, mais la Ville de Paris avait refusé environ 450 objets chinois et japonais, peut-être pour ne pas encombrer un espace déjà réduit ou bien éviter de faire

concurrence au musée Cernuschi institué en 1898. Quant à Gabriel, davantage un connaisseur que son grand-oncle, il enrichit sa part réservée d'estampes anciennes, notamment de Dürer et Rembrandt, ainsi que d'ouvrages de bibliophilie et de tableaux modernes. L'ensemble fut dispersé après sa mort, en 1952, lors de grandes ventes qui comptèrent parmi les plus importantes de l'après-guerre en France. Les chiffres parlent : pas moins de quinze ventes, comportant chacune plus de 300 numéros, étalées entre mai 1952 et avril 1953[15].

13 Ainsi Ernest légua-t-il un ensemble d'une grande cohérence, souvent de haute qualité voire de prestigieuse provenance, à la Ville de Paris. Reconnu musée du XVIII^e^ siècle, le musée Cognacq-Jay reste donc intimement lié à la mémoire de son légataire, et pas seulement par son nom. Il reflète souvent la sûreté et parfois la faiblesse de son goût, ses sujets de prédilection et des thématiques rares, ses ensembles unitaires ou bien ses pièces si originales. Ernest Cognacq s'est avant tout intéressé à l'art français, à la fois par admiration personnelle, tendance générale et opportunité du marché, mais il s'est aussi tourné vers d'autres écoles européennes. Outre Venise, autour de Tiepolo, Canaletto et Guardi, la série des tableaux anglais compte parmi les premières de cette importance dans les collections publiques françaises, éclipsant même en 1929 celle à peine naissante du Louvre. *Le Portrait de Charles Colmore* de Francis Cotes (acquis par Jonas pour Cognacq en 1925[16]) y figure en bonne place, aux côtés des tableaux de Lawrence et Reynolds ou encore des pastels de Gardner et Russell. Au sein d'objets d'art de moyennes dimensions et de provenance souvent indéterminée ou peu retentissante, se trouve un monumental *Lit à la polonaise* attribué à George Jacob, documenté à la fin du XVIII^e^ siècle à Versailles, puis aux Tuileries avant d'être offert par Napoléon à Cambacérès[17]. Quelques exceptions chronologiques à cette collection homogène ajoutent au pedigree de la collection Cognacq : en amont, *L'Ânesse du prophète Balaam*, signée et datée 1626 par Rembrandt, soit l'une des premières œuvres connues du maître hollandais et un tableau quasi unique dans les musées français[18] ; en aval, le *Portrait de Joséphine Nicaise-Lacroix* d'Ingres (acquis par Stettiner pour Cognacq en 1914 à la vente du marquis de Biron), époustouflant dessin à la mine de plomb[19].

Fig. 8. Jean-Honoré Fragonard, *Jeune Fille lisant*, 1772, New York, The Metropolitan Museum of Art.



14 Malgré la richesse et la variété du fonds muséal, l'on peut regretter la dispersion des biens légués par Ernest à Gabriel Cognacq. La question d'un éventuel rachat des œuvres autrefois dans la collection Cognacq apparaît légitime dans la mesure où le musée Cognacq-Jay s'est constitué selon le goût du collectionneur. D'emblée, les œuvres

modernes peuvent être exclues d'une telle réflexion, non seulement par leurs coûts aujourd'hui prohibitifs, mais aussi parce que le musée Cognacq-Jay présente exclusivement des œuvres anciennes depuis sa naissance. Pour les créations du XVIII[e] siècle aujourd'hui éparpillées, si l'on évacue tout de suite le fait que certaines ne sont plus localisées, deux écueils surgissent pour celles repérées. Prenons l'exemple de Fragonard, particulièrement apprécié par Ernest Cognacq, avec deux tableaux majeurs de l'artiste bien connus. La *Jeune Fille lisant* (achat Stettiner, 1916, fig. 8[20]) a été donnée au Metropolitan Museum of Art de New York en 1953 et même si les musées américains peuvent se dessaisir d'œuvres de leurs collections, il semble peu probable et souhaitable que le Metropolitan mette un jour ce tableau en vente.

Fig. 9. Jean-Honoré Fragonard, *La Jeune Fille aux petits chiens*, vers 1770, collection Jeff Koons.



15 Quant à *La Jeune Fille aux petits chiens* (vendue par Madame Crémieux par Giraut – intermédiaire ? – 1912, fig. 9[21]), elle a été acquise par le célèbre artiste contemporain Jeff Koons à une vente Christie's à New York le 15 avril 2008 pour la somme de 1 385 000 dollars, vu la provenance du tableau et sa rareté sur le marché ; si jamais la toile Koons devait repasser tôt ou tard sous le feu des enchères, on peut craindre qu'elle atteigne un prix encore plus élevé la mettant totalement hors de portée du musée Cognacq-Jay.

Fig. 10. Peter Adolph Hall, *Mme Helflinger, née O'Dunne, à mi-corps sur fond de parc*, vers 1785, localisation actuelle inconnue.



16 C'est aussi ce qui est arrivé pour une délicate miniature de l'artiste suédois Peter Adolf Hall, *Mme Helflinger, née O'Dunne, à mi-corps sur fond de parc* (fig. 10), adjugée chez Drouot le 27 mars 2013 pour un prix équivalent presque au triple de son estimation haute… il ne faut toutefois pas désespérer, car depuis les années 1980 le musée Cognacq-Jay mène

une politique d'acquisition soutenue, notamment une *Tabatière allemande* de la fin du XVIII[e] siècle, léguée par Ernest à Gabriel Cognacq en 1928 et achetée en 2005.

17 Et rien n'interdit d'accroître le fonds initial avec des œuvres proches par leur facture de ce goût Cognacq, tels *La Bascule* de Pierre-Joseph Michel en 2008 et le *Portrait de Charles-Marin de La Haye, fermier général du roi* d'Alexander Roslin entré dans les collections en 2012. Initiée en 1986 avec l'achat d'un dessin de Louis-Félix Delarue, *L'Enlèvement des Sabines*, cette politique d'acquisition correspond en tout point aux desseins fondateurs du musée Cognacq-Jay, soit la présentation et la valorisation de l'art des Lumières auprès du public le plus large. Ernest Cognacq n'avait jamais souhaité une collection close : enrichir régulièrement le musée qui lui doit tout, voilà un bel hommage à sa libéralité et sa sensibilité.

NOTES

1. L'inauguration eut lieu très précisément le 4 juin 1929, en présence du président de la République de l'époque, Gaston Doumergue. Cf. Seymour DE RICCI, « A Museum on the Grand Boulevards, the Musée Cognacq-Jay », *The New York Herald*, Art Supplement, European Edition, juin 1929, p. 9-12.

2. Le document original est encore conservé par les descendants d'Ernest, mais le musée Cognacq-Jay en possède une copie.

3. Thérèse BUROLLET, *Les Peintures / Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIII[e] siècle de la Ville de Paris*, Paris, Paris-Musées, 2004, p. 286-293, n° 102, (coll. « Catalogue des collections »).

4. *Ibid.*, p. 260-262, n° 93.

5. *Clodion*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1992, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 292-295, n° 60. Remarquable par son sujet et sa facture, l'œuvre vaut aussi d'être citée parmi les rares de la collection Cognacq déjà documentées au XVIII[e] siècle, la terre cuite figurant dans l'inventaire après décès du célèbre financier et amateur Bergeret de Grandcourt en 1785. Le *Portrait présumé de Marie-Émilie Baudouin, fille du peintre* de François Boucher, autre pièce maîtresse d'Ernest Cognacq, partage la même origine. Cf. Georges WILDENSTEIN, « Un amateur de Boucher et de Fragonard : Jacques-Onésyme Bergeret (1715-1785) », *Gazette des Beaux-Arts*, LVIII, juillet-août 1961, p. 39-84 (en particulier p. 52, 63, fig. 21, p. 64, 78) et BUROLLET, *Les Peintures..., op. cit.* à la note 3, p. 58-61, n° 14.

6. Édouard JONAS, *Collections léguées à la Ville de Paris par Ernest Cognacq*, Paris, musée Cognacq-Jay, 1930. La publication reprend en fait, avec quelques variantes, celle rédigée un an plus tôt par Seymour de Ricci (*Musée Cognacq-Jay*, Paris, musée Cognacq-Jay, 1929) – une proximité éditoriale qui tient très probablement à une rivalité entre les deux historiens de l'art. C'est bien le catalogue Jonas qui sert de référence aujourd'hui pour les œuvres léguées en 1928, dont le numéro d'inventaire commence par J. (Jonas) suivi de leur numérotation dans l'ouvrage de 1930.

7. BUROLLET, *Les Peintures..., op. cit.* à la note 3, p. 84-87, n° 22.

8. Marianne ROLAND-MICHEL, *Lajoüe et l'Art Rocaille*, Neuilly-sur-Seine, Arthena, 1984, p. 228, n° P. 226). La toile est récemment passée sous le feu des enchères à Nice (vente du 23 octobre 2011, lot 126).

9. Au moins une différence notable sépare le goût Cognacq de celui des collectionneurs anglo-saxons : les œuvres de la Renaissance italienne, si fortes en quantité et qualité chez Frick et Wallace, sont totalement absentes chez l'amateur français.

10. Cf. note 5.

11. Signalons une autre acquisition majeure d'Ernest (par le biais de Stettiner, comme on l'a dit) aux ventes de la collection du fameux couturier en 1912 : *La Buveuse*, délicat dessin aux trois crayons d'Antoine Watteau, préparatoire à un décor de la salle à manger de l'hôtel de Pierre Crozat. Cf. Thérèse BUROLLET, *Pastels et Dessins / Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIII^e siècle de la Ville de Paris,* Paris, Paris-Musées, 2008, p. 246-248, n° 97 (coll. « Catalogue des collections »).

12. Pas moins de onze feuilles autographes du maître des fêtes galantes appartiennent actuellement aux collections du musée Cognacq-Jay.

13. Thérèse BUROLLET, *Musée Cognacq-Jay. II Porcelaines*, Paris, Les Presses artistiques, 1983, p. 86-88, n° 30. Il faut d'ailleurs signaler que le collectionneur a porté son intérêt, en matière de porcelaine, sur les pièces de forme d'origine germanique plutôt que sur les éléments de service de facture française, essentiellement issus des manufactures de Vincennes et de Sèvres.

14. Ces expositions reçurent un accueil des plus favorables, comme en témoignent les articles laudateurs parus dans la presse de l'époque : Maurice FEUILLET, « Un musée sur les Grands Boulevards », *Le Figaro artistique*, n° 88, 12 novembre 1925, p. 67-69 ; Jacques BASCHET, « La Collection Ernest Cognacq », *L'Illustration*, 4 décembre 1926, non paginé.

15. Une partie échappa néanmoins aux enchères. Gabriel Cognacq, dans une moindre mesure qu'Ernest, légua à la Ville de Paris un ensemble d'objets d'art, acquis en 1952 par le musée Carnavalet, notamment un dessin de Boilly qui appartint à son grand-oncle, *Intérieur d'un grand café parisien* (*Boilly, 1761-1845*, cat. exp., Lille, Palais des beaux-arts, 2011, Paris, Nicolas Chaudun, 2011, p. 209-211, n° 140).

16. BUROLLET, *Les Peintures..., op. cit.* à la note 3, p. 96-98, n° 28.

17. Isabelle NETO, *Le Mobilier / Musée Cognacq-Jay. Musée du XVIII^e siècle de la Ville de Paris*, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 108-111, n° 42 (coll. « Catalogue des collections »).

18. BUROLLET, *Les Peintures..., op. cit.* à la note 3, p. 251-259, n° 92.

19. BUROLLET, *Pastels et Dessins..., op. cit.* à la note 11, p. 126-129, n° 46.

20. Jean-Pierre CUZIN, *Fragonard Vie et œuvre*, Fribourg, Office du Livre, Paris, Editions Vilo, 1987, p. 304, n° 229.

21. *Ibid.*, p. 197, n° 199.

AUTEUR

BENJAMIN COUILLEAUX

Conservateur, musée Cognacq-Jay

Aux origines du musée Bourdelle : la donation de 1949

Amélie Simier

1 En 1949, en acceptant les donations immobilières et mobilières faites par la veuve et la fille du sculpteur Antoine Bourdelle, la Ville de Paris prenait l'engagement d'entretenir les anciens ateliers du sculpteur à Montparnasse, et d'aménager un musée qui lui serait dédié. Le 4 juillet 1949 était inauguré un nouveau musée de la Ville de Paris : « Les Ateliers d'Antoine Bourdelle ». Cette date mérite d'être interrogée de plus près : loin d'être un *terminus ante quem*, elle marque en effet l'aboutissement d'un projet familial de longue haleine – la création d'un musée voué à l'œuvre de Bourdelle – autant qu'elle est la première des nombreuses étapes de l'aménagement de ce musée, qui s'achève par l'extension construite par Christian de Portzamparc, inaugurée en 1992. Cette communication s'inscrit dans le prolongement de l'article d'Antoinette Le Normand-Romain, « Bourdelle, nouvel apôtre des musées de sculpture[1] » paru en 1993, au lendemain de l'inauguration de l'extension du musée à laquelle elle a tant contribué. Elle a bénéficié des dépouillements effectués par Annie Barbera et le service de la documentation, de la bibliothèque et des archives du musée ; des travaux approfondis de Stéphanie Cantarutti sur le fonds photographique, et des recherches qu'elle a menées pour la récente publication de la biographie d'Antoine Bourdelle[2] ; de l'importante revue de presse conservée depuis l'arrivée du jeune Bourdelle à Paris en 1885, ainsi que de nombreux échanges avec la conservation et la documentation du musée.

1922-1949 : la gestation du musée Bourdelle

L'atelier musée rêvé par l'artiste (1922-1929)

2 En 1922, Antoine Bourdelle (1861-1929) âgé de 61 ans, sculpteur au sommet de sa carrière, bénéficiant de nombreuses commandes monumentales auxquelles il va consacrer ses dernières années, et enseignant dévoué à des générations de jeunes artistes de tous pays, est soucieux du devenir de ses œuvres. Il les conserve dans des

ateliers vétustes mais pleins de charme, loués aux numéros 16 et 18 de l'impasse du Maine à Montparnasse, là où il s'est installé en arrivant à Paris depuis son Montauban natal. S'il a bénéficié d'achats ponctuels de l'État, il n'a alors reçu aucune commande monumentale de la France ou de la Ville de Paris, contrairement à nombre de sculpteurs de sa génération. Ses commanditaires privés ont assuré son succès, en France comme à l'étranger. Néanmoins c'est bien en France, à Paris, qu'il veut laisser une trace. Suivant l'exemple de son ami Rodin, dont les donations à l'État de son œuvre en 1916 permirent la création d'un musée à son nom, il se rapproche alors de la direction des beaux-arts de la Ville de Paris pour lui proposer le legs de ses œuvres, qui seraient abritées dans un « Atelier Musée » qu'il construirait lui-même, sur un terrain que lui fournirait l'administration. Devant l'échec des premières négociations, il sollicite alors le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Antoinette Le Normand-Romain a retracé[3] les péripéties de ces sollicitations, et esquissé le visage du musée que Bourdelle projetait, visage qui s'affine au fil de ses dessins entre 1928 et 1929. Bourdelle rêve d'un « Atelier Musée… dans lequel (il) donnerai(t) des cours gratuits aux artistes peu fortunés[4]. » Cette notion d'atelier musée, voué à l'éducation des jeunes artistes, s'inscrit dans le prolongement du rôle d'enseignant de Bourdelle : il envisage une disposition didactique de ses œuvres par grande période, une bibliothèque, des ateliers pour lui et ses élèves, des archives soigneusement rangées… Des discussions avec les frères Perret aboutissent peu avant la mort de l'artiste à un projet de bâtiment en béton plaqué de briques estimé à 3,5 millions en avril 1929[5]. À sa mort le 1er octobre 1929 d'une maladie de cœur, Bourdelle n'a pu faire aboutir son projet ; sa veuve Cléopâtre le reprendra avec une ténacité remarquable.

La traversée du désert (1929-1949)

3 « La traversée du désert », c'est le terme très juste employé par le chercheur Claude Somek[6] pour désigner les vingt ans pendant lesquels Cléopâtre Sévastos-Bourdelle (1882-1972), la seconde épouse de l'artiste, lutte pour que les volontés du sculpteur soient mises en œuvre. Elle mène le combat en accord avec Pierre (1901-1966), le fils que Bourdelle eut de Stéphanie Van Parys sa première épouse, avec l'aide de Rhodia (1911-2002), la fille de Bourdelle et de Cléopâtre, et bientôt de Michel Dufet (1888-1985), ami de Bourdelle et époux de Rhodia depuis 1947, entourés d'un réseau d'amis influents. Dès le 20 octobre 1929, Cléopâtre et Pierre Bourdelle renouvellent les propositions de l'artiste à l'État. Le 17 décembre 1930, Cléopâtre Bourdelle devient propriétaire du terrain et des ateliers du 16, impasse du Maine[7]. Sollicitant tantôt l'État, tantôt la Ville de Paris qui possède le 18, impasse du Maine, elle propose dès lors de donner le terrain du 16, les ateliers (qui tombent en ruine) et un ensemble d'œuvres destinées à créer le musée voulu par son époux.

4 Elle mène parallèlement d'habiles campagnes de presse largement illustrées de photographies des ateliers, afin de susciter le désir du musée. Ainsi, « Bourdelle aura son musée » titre, parmi d'autres organes de presse, *Le Figaro* du 6 novembre 1931. Parallèlement, la famille Bourdelle met en œuvre une série d'expositions hommages, qui sont peut-être autant d'occasions de tester des rapprochements d'œuvres pour un futur musée. Du 4 février au 6 avril 1931 se tient une exposition rétrospective de Bourdelle à l'Orangerie des Tuileries (musée et jardins). On y présente plus de trois cents œuvres : sculptures provenant des ateliers et de collections particulières, peintures, dessins et aquarelles. Le catalogue est préfacé par André Suarès, un proche

des Bourdelle. En 1933, la Ville de Paris accueille à son tour une exposition Bourdelle au Petit Palais. Celle-ci a été conçue par Cléopâtre Bourdelle et Camille Gronkowski, conservateur du musée parisien, comme un complément plus « intime » à la version monumentale de l'Orangerie. Elle se déploie dans la rotonde nord autour de la colossale *Vierge à l'enfant* sortie du jardin des ateliers, et des cinq œuvres de Bourdelle que conserve le musée ; aucune n'a été acquise par la Ville : quatre sont des dons de Jacques Zoubaloff, la dernière, un monumental *Centaure mourant* fondu par Rudier en 1932, sera achetée en 1935 par la Ville de Paris grâce à la générosité d'un riche mécène américain, Augustus Gurnee, et de son exécuteur testamentaire, Gustave Dutschke. La même année 1933 voit l'impasse du Maine rebaptisée rue Antoine-Bourdelle : une plaque commémorant le sculpteur est apposée en juillet sur la façade de la maison du 16. Enfin la traditionnelle « visite aux ateliers » que, du vivant de l'artiste, son épouse menait bien souvent elle-même le dimanche, est prolongée ; une plaquette intitulée « Visite aux ateliers de Bourdelle, 18 rue Antoine-Bourdelle » publiée en 1938 et recensant deux cent quatre-vingt-seize œuvres est un témoin majeur de la transformation progressive des ateliers – lieux de travail et de vie – en musée, lieu d'exposition et d'immersion dans l'œuvre de l'artiste. Les ateliers fonctionnent pourtant toujours sous la ferme direction de Cléopâtre, soit pour achever les commandes monumentales passées du vivant de l'artiste, soit, de plus en plus, pour mouler les œuvres de Bourdelle qui partent chez les fondeurs et participent de la diffusion de l'œuvre sculpté par l'édition.

5 La revue de presse des années 1930-1949 témoigne d'un concert de soutiens au projet de musée Bourdelle. De très rares voix discordantes s'élèvent ; citons la plus virulente, soigneusement classée par Cléopâtre : « Quand il existe un musée du Luxembourg pour recevoir les œuvres des artistes vivants et un musée du Louvre destiné à recueillir, pour les siècles, les chefs-d'œuvre définitivement classés comme tels, est-il bien nécessaire de fonder, à la gloire de praticiens en vogue au moment de leur mort, des musées particuliers ? Passe encore quand il s'agit d'un Gustave Moreau qui, non content de léguer à l'État ses collections, ajoute à celles-ci un hôtel pour les installer et une somme de cent mille francs pour créer un prix réservé à un concours d'art. Passe encore pour Henner, pour Rodin, opulents donateurs, encore que leurs musées rétrospectifs, le premier surtout, soient remarquablement déserts. Mais il convient pour le moins de réfléchir, quand la proposition d'installer un musée Bourdelle dans l'impasse du Maine s'accompagne d'un devis de huit millions afférent à la seule construction des locaux nécessaires. Il faudra ensuite aménager, entretenir, conserver, garder, administrer. Le devis initial fera des petits. Et le musée Bourdelle, finalement, sera une lourde charge pour l'État[8]. »

6 Cette question du coût d'entretien d'un musée est particulièrement sensible dans ces années de crise financière. Mais d'autres éléments jouent en la défaveur du projet de donation : ainsi, le souhait de la veuve de l'artiste de conserver un droit de regard dans la gestion du musée[9], et la qualité même des œuvres proposées en donation, « l'ensemble des sculptures ne (comportant) que des plâtres [...], seuls, par conséquent, les dessins et manuscrits (constituant) une collection précieuse[10]. » Les terres et des plâtres, qui sont au plus près de la main de l'artiste, seront encore longtemps tenus pour valeurs négligeables dans les musées face aux matériaux « nobles », le bronze et le marbre, dont bien souvent pourtant les sculpteurs confiaient la pratique à d'autres.

La donation de 1949 : le projet abouti

7 La guerre survient alors qu'aucune solution n'est advenue pour sauver les ateliers et les œuvres qui s'y trouvent. Par bonheur, les bombardements les épargnent. À peine la guerre terminée, Cléopâtre désormais âgée de 63 ans reprend sa tâche mémorielle, assistée désormais de Rhodia sa fille, et de Michel Dufet qui deviendra en 1947 son gendre. C'est une urgence : les bâtiments ont continué à se dégrader, et des projets d'aménagements du quartier prévoient la démolition d'une partie des ateliers.

Les donations de 1949

8 Les archives du musée conservent le tapuscrit d'un nouveau projet, daté du 2 novembre 1945[11]. Les principes en sont les suivants : une donation des lieux et d'une partie des œuvres qui s'y trouvent est envisagée, sous réserve de conserver les ateliers, lieux qui gardent le souvenir de l'artiste ; de construire un grand hall adapté aux œuvres monumentales (les plâtres originaux sont stockés de façon précaire et en morceaux) ; la veuve de l'artiste et sa fille conservent la maîtrise totale de l'aménagement du musée, du discours porté sur les œuvres, ainsi que les recettes liées aux œuvres (éditions et reproductions). Cléopâtre Bourdelle envoie un an plus tard au président du conseil municipal de Paris, l'architecte Henri Vergnolle, une lettre datée du 28 août 1946 dont les mêmes archives gardent le brouillon : « Mon Mari, le sculpteur Antoine BOURDELLE, a laissé une œuvre considérable qu'il me serait douloureux de voir un jour dispersée. J'ai pensé que la Ville de Paris consentirait à accepter de réunir dans un musée auquel elle donnerait le nom d'"Antoine BOURDELLE" l'important ensemble de huit cent soixante-quinze sculptures, mille cinq cents dessins que j'ai l'honneur de vous prier de bien vouloir accepter au nom de la Ville de Paris. / J'offrirai en même temps que la collection le terrain sur lequel se trouvent les ateliers où mon mari a travaillé à la condition qu'il serve à la construction du musée… »

9 Les rapports avec l'administration parisienne sont alors beaucoup plus cordiaux. Yvon Bizardel, le directeur des beaux-arts, joue l'intermédiaire entre les Bourdelle et la Ville de Paris, le conseil municipal étant soucieux que l'opération ne soit pas trop coûteuse – la France se relève à peine de la fin de la guerre. Porté par de bonnes volontés manifestes qui permettent les réparations urgentes nécessaires, le projet de donation après allers et retours est accepté par le conseil municipal au terme de la délibération du 29 décembre 1947 (voir annexes ci-dessous). Près de deux ans sont nécessaires pour que les ateliers soient rénovés, des hangars provisoirement aménagés, une galerie créée, transformant les ateliers en l'embryon du musée que nous connaissons aujourd'hui. Les donations (une donation immobilière, par la veuve de l'artiste, et une donation mobilière, par la veuve et la fille de l'artiste) porteront symboliquement la date du 4 juillet 1949, date à laquelle « Les Ateliers d'Antoine Bourdelle », comme les délibérations municipales nomment le musée, sera inauguré.

10 La donation immobilière du 4 juillet 1949[12] des anciens ateliers du 16, rue Antoine-Bourdelle, implantés autour d'un jardin et d'une cour sur mille cinq cents mètres carrés de terrain environ, fait l'objet de conditions particulières qu'il est intéressant de regarder de plus près tant elles conditionnent le développement postérieur du musée. Tout d'abord, la Ville de Paris doit s'engager à « la réfection et l'aménagement des ateliers » : une partie des ateliers est en effet consolidée, « afin que les ateliers

d'Antoine Bourdelle soient conservés dans leur caractère actuel » ; d'autres ateliers dans « le bâtiment du fond » (les salles aujourd'hui dédiées au parcours chronologique, appelées depuis plusieurs années salles Beethoven) sont temporairement aménagés en salles de musée, en attendant leur « remplacement par un bâtiment plus moderne » ; enfin l'édification d' « un grand hall destiné à contenir les œuvres monumentales faisant l'objet de la donation » doit voir le jour. Le tout est nommé « Le Musée dit "Ateliers d'Antoine Bourdelle" » – c'est là souligner la présence forte des ateliers, qui forment aujourd'hui encore le cœur du dispositif mémoriel voulu par les donatrices. Ces dernières enfin seront successivement le « seul conservateur du musée ».

11 La donation mobilière du 4 juillet 1949 comprend les meubles meublants d'une part, généreusement évalués à 1 million de francs, les œuvres d'Antoine Bourdelle d'autre part, évaluées à 5 millions de francs. Parmi celles-ci, les sculptures sont essentiellement des plâtres (sept cent cinquante-cinq), quelques terres cuites, mais aussi des moules, une cinquantaine de bronzes seulement, et un marbre inachevé. C'est dire que la donation là aussi porte la marque de l'atelier : ce sont essentiellement des œuvres qui furent produites dans les ateliers de l'impasse du Maine, dans des matériaux de travail ; les marbres ont été taillés du vivant de Bourdelle mais destinés à la vente, les bronzes coulés dans des fonderies de son vivant et après sa mort ont vocation à être vendus pour diffuser l'œuvre de Bourdelle au-delà des murs de l'atelier. Lorsque sera publié le petit guide de visite du musée en 1949, il portera à son actif plus de bronzes que la donation n'en compte : le musée, public, servira aussi aux Bourdelle de lieu privé d'exposition et de vente. Les mille cinq cents dessins (contre les quatre mille prévus dans le tapuscrit de 1945), les pastels et cartons de fresque, reflètent tous l'ambition de la donation initiale de l'artiste : de laisser à la postérité – ses élèves, ses admirateurs – toutes les traces de son activité polymorphe.

12 Les conditions posées sont à nouveau exemplaires de la détermination des donatrices : « L'installation et la disposition des œuvres d'Antoine Bourdelle, dans le musée qui aura été édifié par la Ville de Paris [...], seront dirigées ou devront être approuvées par les donatrices. Dans le musée dit "Ateliers Antoine Bourdelle" ne prendront place que les œuvres présentement données [...]. Les donatrices se réservent expressément l'exercice et le bénéfice de tous les droits d'auteur, la donation ne portant que sur une seule épreuve de chaque œuvre ; les donatrices se réservent donc en conséquence le droit de faire à leur profit et sans aucun contrôle de la Ville de Paris : a) Toutes épreuves des œuvres données (sculptures en quelque manière que ce soit et en quelque taille que ce soit) les œuvres pouvant être agrandies ou réduites si les donatrices le jugent bon pour compléter l'œuvre d'Antoine Bourdelle. b) En vue de la publication d'ouvrages, toutes reproductions photographiques ou autres, de sculptures, peintures, aquarelles, pastels, dessins et manuscrits présentement donnés, exception faite des catalogues et cartes postales dont il sera ci-après parlé. La Ville de Paris disposera à son profit des recettes provenant des entrées au musée, et des ventes des catalogues et cartes postales éditées par elle. »

13 Comme on le voit, les donations contraignent la Ville de Paris à investir lourdement pour la rénovation des lieux et l'installation des œuvres, sans qu'elle puisse en tirer un bénéfice financier immédiat.

14 En revanche, « après le décès des donatrices les droits que celles-ci se sont réservés passeront de plein droit à la Ville de Paris, sous les réserves suivantes ; 1) En aucun cas les éditions de chaque œuvre sculpturale ne devront dépasser le nombre de dix ; ces

éditions devront être conformes à celles qui ont été faites par les donatrices notamment pour leur dimension et devront être faites en bronze ou terre cuite à l'exclusion de toute autre matière sur nouveaux moulages en plâtre et non sur les plâtres originaux. 2) Le produit de la vente de ces éditions sera affecté à l'entretien du musée après avoir prélevé vingt-cinq pour cent du montant desdites ventes au profit des héritiers directs et naturels des donatrices en ligne descendante, et ce pendant un délai qui ne pourra excéder cinquante ans du jour de la présente donation… »

15 La première réserve est très caractéristique de la réflexion avisée de Cléopâtre Bourdelle qui, bien avant l'établissement d'une législation sur la limitation de l'édition d'œuvres originales en bronze, limite l'édition des sculptures de Bourdelle au nombre de dix, et les matériaux d'édition au bronze et à la terre cuite.

16 Le projet d'aménagement est pris en charge dès 1946 par Henri Gautruche, ancien Prix de Rome, architecte de la Ville de Paris ; il rédige une notice détaillée le 25 septembre 1948 dans laquelle il témoigne de ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'expression des besoins » de Cléopâtre Bourdelle[13]. En 1949, il en reprend les grandes lignes dans un intéressant article illustré de plans et d'élévations[14]. Les grandes lignes de ce projet architectural répondent aux conditions posées par la donatrice : il s'agit de conserver le souvenir de la vie de l'artiste c'est-à-dire la maison familiale, le premier atelier (dit atelier de peinture), l'atelier principal, le petit jardin intérieur, « les arbres que Bourdelle y planta et où Mme Bourdelle désire placer son tombeau, marqué par l'une de ses œuvres préférées, le *Centaure* » ; de présenter l'œuvre complet, à la fois dans les bâtiments anciens et dans les jardins, à la fois dans un bâtiment moderne (un grand hall entouré de salles et de galeries) adapté aux formats et thèmes de l'œuvre ; enfin, dans un projet tout à fait audacieux pour son temps, de doter le musée d'outils adaptés : salle des catalogues et photographies, appartement du conservateur, salles d'expositions et de conférence, salles de dépôts d'œuvres, de moules et de moulages, atelier de moulage. D'autre part, Gautruche répond à la demande de la Ville de Paris qui estime à 225 millions de francs les travaux demandés : il prévoit donc une édification en plusieurs phases, que l'on pourra traiter peu à peu en fonction des crédits disponibles. Dans un article publié en 1958, Michel Dufet en résume *a posteriori* les étapes de façon éclairante : « Ainsi conçu, le musée devait être réalisé en trois tranches de travaux : l'une comportait l'organisation des ateliers existants pour en faire un musée, en conservant bien entendu tout ce qui pouvait indiquer les étapes de la vie de Bourdelle, les agencements qu'il y avait fait, les meubles qu'il y avait placés et en respectant l'exquise poésie des pans de bois vétustes et des jardins ; une autre déterminée par les constructions neuves sur le terrain mitoyen, grande salle réservée aux œuvres monumentales, salles attenantes pour les études et caves pour les moules ; la troisième enfin située dans le triangle formé par le passage en biais de l'avenue de Saxe à une extrémité du terrain et ce terrain lui-même, centre Montparnassien d'études artistiques avec bâtiment monumental de deux étages pour l'exposition par roulement des dessins de Bourdelle et des œuvres d'artistes vivants, salle de conférence, etc.[15] »

L'inauguration du musée et l'aspect des salles en 1949

17 Un carton d'invitation conservé dans les archives du musée convie à l'inauguration des « Expositions Bourdelle », le 4 juillet 1949 : celle des ateliers, et celle, organisée parallèlement, d'une soixantaine de bronzes de petites dimensions sous le péristyle du Petit Palais par Anny Marvaud[16]. Une photographie de l'inauguration montre la rue

Antoine-Bourdelle investie par les festivités, que la presse couvre très largement. Un guide de visite est publié à cette occasion ; intitulé *Ville de Paris / Ateliers Antoine Bourdelle*, il est préfacé par Yvon Bizardel, et comporte deux cent cinq numéros, certains numéros regroupant un ensemble d'œuvres ; parmi celles-ci, nous l'avons déjà dit, des œuvres n'appartenant pas à la donation. De la revue de presse constituée alors par Cléopâtre Bourdelle, nous avons extrait un ensemble de photographies, en particulier une campagne effectuée par Marc Vaux, le photographe attitré des ateliers d'artistes illustrant un article de Raymond Lécuyer paru dans *L'Illustration* du 23 juillet 1949. Ces images, rapprochées des notices du guide de visite, et de la description qu'en fit Michel Dufet dans son article de 1958, permettent de retrouver l'aspect du musée initial, salle par salle, tant dans sa partie muséographiée que dans les ateliers comme figés par le temps. Les anciens ateliers en enfilade au fond de la propriété sont aménagés en un parcours muséographique. On y découvre donc successivement les aménagements de la salle de Beethoven (l'actuel couloir vitré, édifié en 1949 et dédié à nouveau aux Beethoven), de la salle de l'Héraclès (notre salle Beethoven 1), de la salle de la France (Beethoven 2), de la salle de la Vierge (Beethoven 3) – grâce à une merveilleuse photographie anonyme montrant Michel Dufet en train d'installer les collections[17] –, de la salle Alvéar (Beethoven 4). Le parcours est thématico-chronologique, comme l'explique *a posteriori* Dufet, et s'articule autour des figures monumentales – essentiellement des plâtres : « Puis [...] ouvrant de larges baies pour faire communiquer entre eux les cinq ateliers bordant au nord la propriété, il constitua une longue galerie où purent être exposées les pièces les plus importantes de l'œuvre, ou, plutôt, comme la hauteur était insuffisante, les morceaux les plus significatifs des grands ouvrages monumentaux. Là on put retracer chronologiquement [...] ouvrant cette montée opiniâtre vers la gloire que fut la vie du maître, depuis le premier *Monument aux Combattants* de 1870 [...] ouvrant jusqu'au *Monument à Mickiewicz* inauguré place de l'Alma en 1929[18]... »

18 Parmi ces salles, celle d'Alvéar illustrait de façon exemplaire l'installation didactique voulue par Michel Dufet pour montrer comment Antoine Bourdelle élaborait une œuvre : de l'esquisse à l'étude, des agrandissements au modèle original à la grandeur définitive. Le parcours menait ensuite dans « la salle des Bustes », dont nous n'avons pas retrouvé de photographie précisément datée. Des clichés non datés montrent qu'il s'agit sans conteste de l'atelier jouxtant l'atelier de sculpture d'Antoine Bourdelle, et il a été traité comme une autre salle du parcours didactique, consacrée cette fois à la question du buste. En revanche, Marc Vaux a photographié l'ancien atelier de sculpture de Bourdelle, qui semble (mais ceci mériterait une longue interrogation) quasi-sanctuarisé depuis la mort de l'artiste, « afin que les ateliers d'Antoine Bourdelle soient conservés dans leur caractère actuel » comme le demandait la donation, ainsi que les deux jardins. Le guide de visite ne mentionne pas l'atelier de peinture, photographié lui aussi par Marc Vaux pour le même article de *L'Illustration* et régulièrement décrit dans la revue de presse, pas plus que l'atelier du père de Bourdelle (l'ancienne échoppe) ou la première salle du musée (dite salle Polychrome) dans laquelle le visiteur était accueilli par le masque autoportrait de Bourdelle et des bustes polychromes.

Les aménagements successifs (1951-1992) : le projet accompli

19 Les aménagements postérieurs menés par Henri Gautruche témoignent de la mise en œuvre des engagements de la Ville de Paris lors des donations de 1949. Des comptes rendus de visites semestrielles d'architecture permettent de suivre pas à pas l'avancée des travaux, bien souvent d'urgence (consolidations, électrification, chauffage…). Et chaque étape de construction est l'occasion d'une inauguration et d'une campagne de presse. Le 30 octobre 1951 voit l'inauguration de la nouvelle galerie qui borde le premier jardin : « une galerie faite d'arcades ouvertes, en briques de Montauban (sic) et conduisant à l'entrée future de la grande salle prévue sur le terrain voisin, fut construite au fond du jardin[19]. » Une photographie illustrant un article suédois en témoigne[20]. La galerie est construite sur d'importants sous-sols permettant d'aménager une réserve pour les moules servant à la bonne exécution des modèles de fonderie. En 1953, quatre nouvelles salles sont ouvertes au public : la boutique du père de Bourdelle (située au rez-de-chaussée du pavillon sur rue, elle n'a pas été conservée dans sa disposition d'origine) ; l'atelier de peinture[21], qui comportait autour du David de Reims les autoportraits de Bourdelle et les portraits peints des ami(e)s de sa jeunesse, que nous réaccrochons en 2014 ; et deux ateliers anciens aménagés en salles d'exposition temporaire situés au-dessus de l'atelier de sculpture. En 1954, on inaugure une galerie de sculpture, dédiée aux bustes en bronze déployés autour de la stèle d'Onésime Reclus[22] à l'étage de la galerie à arcades. Elle conduit aux deux salles d'exposition temporaire qui présentent alors les dessins préparatoires aux fresques du théâtre des Champs-Élysées, et un ensemble de dessins représentant Isadora Duncan. Si nous n'en conservons pas de photographies, il nous reste quelques descriptions dans un projet de communiqué de presse sans doute de la main de M. Dufet. De la galerie, on voit alors les premières excavations pour le futur grand hall construit à l'emplacement de hangars de la Ville de Paris. En dépit des travaux, l'activité du musée ne cesse pas dans les années 1950. La famille Bourdelle accompagne l'ouverture en 1954 d'une salle dédiée à Bourdelle au sein du musée Ingres de son Montauban natal ; les expositions se succèdent, au musée, en France et à l'étranger, dans des musées et des galeries ; une première acquisition majeure d'œuvres de Bourdelle est faite par la Ville de Paris auprès des enfants de Stéphanie Van Parys, la première épouse de l'artiste, pour le compte du musée[23]. Henri Gautruche, toujours aux commandes du projet architectural d'extension, donne une véritable cohérence à cette succession d'aménagements faits avec des moyens souvent modestes dont le musée actuel porte trace. Le couronnement de cette série de travaux, et sans conteste l'œuvre majeure de Gautruche au musée Bourdelle, c'est le grand hall, dit à l'époque « salle des Monuments », inauguré à la date anniversaire du 30 octobre 1961, et qui fait l'objet d'un nouvel article de Gautruche[24]. Destiné à abriter les modèles originaux en plâtre des œuvres monumentales de l'artiste – un ensemble exceptionnellement préservé – il a été projeté comme le voulait Cléopâtre sur le modèle du hall du Palais des beaux-arts de Bruxelles, là où s'était tenue du vivant de Bourdelle une exposition rétrospective majeure dédiée à l'artiste[25]. Cent ans après la naissance d'Antoine Bourdelle, douze ans après la donation faite à la Ville, le grand hall est inauguré le 27 octobre 1961 par Gaëtan Picon, le directeur général des arts et lettres, en présence de la veuve de l'artiste désormais très âgée. Ce centenaire et

cette inauguration donnent lieu à de nombreuses publications[26], dont *La Salle des Monuments au musée Bourdelle*, Paris, 1861-1961, qui lui est dédiée.

20 Si le programme de transformation des ateliers d'Antoine Bourdelle en musée Antoine Bourdelle, tel qu'il avait été projeté par les donations de 1949, n'était pas entièrement exécuté en 1961, Cléopâtre Bourdelle pouvait néanmoins considérer qu'elle avait, avec l'aide de son gendre et de sa fille, bien lutté pour mettre en œuvre le vœu de son époux. Elle s'éteint en 1972 âgée de 89 ans ; son décès sera suivi de celui de Michel Dufet, autre acteur majeur de la transformation des ateliers en musée, en 1985. C'est donc Rhodia Dufet-Bourdelle qui, elle-même âgée, mènera jusqu'à son terme l'exécution de la donation de 1949 : l'inauguration le 27 octobre 1992 de l'extension du musée bâtie par Christian de Portzamparc est en fin de compte l'aboutissement du projet qui devait doter le musée d'un ensemble d'espaces pratiques et plus modernes, accueillant une salle d'exposition, un lieu pour les conférences, une bibliothèque…

21 La donation de 1949 est donc tout à la fois l'aboutissement du rêve d'Antoine Bourdelle, et le tout premier des moments forts de la création du musée qui porte son nom. Mais le musée n'est qu'un des instruments du grand projet de Bourdelle mis en œuvre par les siens ; il est l'un des outils – le principal, certes – utilisés par Cléopâtre Bourdelle, Michel Dufet et Rhodia Dufet-Bourdelle pour diffuser l'œuvre de Bourdelle. L'article de Michel Dufet le disait très clairement alors qu'il résumait en 1958 les premiers moments de l'installation du musée : les nouveaux aménagements n'étaient qu'un des nombreux aspects du travail entrepris pour faire rayonner l'œuvre de Bourdelle, auxquels il fallait ajouter la politique d'expositions temporaires, très nombreuses, au musée, en France et à l'étranger, et de prêts dans les expositions de sculptures contemporaines ; la création de l'association des Amis de Bourdelle et avec son appui, la parution d'ouvrages sur l'œuvre de l'artiste ; la parution d'écrits de Bourdelle[27] ; le tournage de films[28] et d'émissions télévisées[29] ; l'aide à la création d'une salle Bourdelle au musée Ingres en 1954… On peut y ajouter aussi l'édition et la vente de bronzes posthumes qui vont contribuer dans les mêmes années à continuer de faire connaître le sculpteur, de Tokyo à Los Angeles, d'Helsinki à Cape Town. Quatre-vingt-quatre ans après la mort de l'artiste, soixante-quatre ans après les donations de 1949, l'ambition des donatrices de 1949 de mieux faire connaître Bourdelle et son œuvre anime toujours le musée Bourdelle en ce début de XXI^e^ siècle, et l'identité forte du musée Bourdelle, ancien atelier, peu à peu transformé en musée, rénové pas à pas, participe largement de cette ambition.

Sources

Archives du musée Bourdelle

Actes de donation du 4 juillet 1949 : donation immobilière / donation mobilière.
Inventaire des œuvres données en 1949.
Dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).
Dossier « Appartement / travaux musée Bourdelle ».
Dossiers « L'exposition Bourdelle au Petit Palais 1933 et le futur musée », I et II.
Dossier « Plans du musée Perret/Gautruche ».
Revues de presse, 1929-1961.

Bibliographie

André SUARÈS (préf.), Visite aux ateliers Bourdelle : 18, rue Antoine-Bourdelle, s. l. s. n., juin-juillet 1938.
Yvon BIZARDEL (préf.), Ateliers Antoine Bourdelle, Ville de Paris, 1949.
Henri GAUTRUCHE, « Le Musée Antoine Bourdelle à Paris », Architecture française, 1949, nos 91-92, p. 81-86.
Michel DUFET, « Le Musée Bourdelle », Bulletin du musée Ingres, n° 4, juillet 1958 ; repris dans Les Actes du musée Bourdelle, du 4 juillet 1949 à juillet 1958, Paris, Les Amis de Bourdelle, 1958, p. 7-14.
Raymond COGNIAT et Michel DUFET, Clovis Eyraud (avant-propos), La Salle des Monuments au musée Bourdelle : Paris, 30 octobre, 1861-1961, Paris, Presses artistiques, s. d.
Michel DUFET, « Le Centenaire de Bourdelle », Bulletin du musée Ingres, n° 10, janvier 1962, p. 7-10.
Henri GAUTRUCHE, « Le Musée Bourdelle », La Construction moderne, 1962, n° 2, p. 68-72.
Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Musée Bourdelle – agrandissement et rénovation du musée », Revue du Louvre / actualité des musées, Paris, 1992.
Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle, nouvel apôtre des musées de sculpture », Les musées 150 ans après, actes de colloque, Montauban, 1-3 octobre 1993, Bulletin spécial du musée Ingres, p. 53-62.
Claude SOMEK, Histoire du musée Bourdelle, mémoire, Claude Massu (dir.), université Paris I Panthéon Sorbonne, juin 2010.

Document annexe

22 Mémoire du préfet au conseil municipal, le 20 novembre 1946, délibération du 28 novembre 1946, extrait.

23 **« Autorisation donnée à M. le Préfet de la Seine d'accepter une donation d'œuvres du sculpteur Antoine Bourdelle »**

« Pour éviter la dispersion des œuvres du maître Antoine Bourdelle, sa veuve propose de faire don à la Ville de Paris de 875 sculptures (bronzes, marbres, pierres, grès, terres cuites, plâtres originaux), 100 peintures et pastels, 1 500 dessins et aquarelles, réalisés par l'éminent artiste et actuellement réunis dans des ateliers construits sur un terrain de 1 500 mètres situé 14 (sic) rue Antoine-Bourdelle, appartenant à sa veuve et que celle-ci désire également offrir à la Ville de Paris pour être érigé en un musée Antoine Bourdelle. En raison des difficultés actuelles d'approvisionnement en matériaux, il ne peut être question d'envisager la construction immédiate du nouveau musée. Celle-ci ne pourra d'ailleurs avoir lieu qu'après une minutieuse étude par les Services d'Architecture et d'Urbanisme permettant d'utiliser au mieux le terrain assez limité qu'offre Mme Bourdelle et auquel pourra être également ajouté un terrain limitrophe appartenant à la Ville de Paris. Toutefois, les ateliers qui renferment l'œuvre d'Antoine Bourdelle étant dans un état de vétusté telle que les nombreux plâtres originaux qui y séjournent auraient été irrémédiablement perdus si votre Rapporteur général du Budget n'avait bien voulu autoriser l'acquisition à concurrence de 600.000 F de quelques-unes des œuvres du Maître. Cette mesure a permis de mettre momentanément la collection à l'abri. Je crois, Mesdames, Messieurs, inutile d'insister

sur l'importance de l'offre de Mme Bourdelle. L'œuvre du Maître constitue un ensemble unique dont l'intérêt artistique n'a d'égale que la valeur matérielle considérable qu'elle représente. Etc. »

24 (Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

25 Délibérations du 7 juillet 1947

26 1947-407. **Ouverture d'un crédit complémentaire pour la création d'un musée Bourdelle**. M. Henri Gourdeaux, rapporteur.

« Art. 1er. Un crédit complémentaire d'un million est ouvert au chap. 64, art. 1er, du budget de l'exercice 1947, en vue de l'exécution de travaux d'aménagement du musée Antoine Bourdelle.

Art. 2. L'administration est invitée à procéder à une étude sur l'aménagement et l'extension du futur musée et à soumettre ses propositions au cours d'une des prochaines sessions.

Art. 3. Le terrain limitrophe, sis au n° 18, rue Antoine-Bourdelle, est affecté à l'extension du musée projeté. »

(Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

27 Délibérations du 29 décembre 1947.

28 1947-758. **Acceptation définitive de la donation Bourdelle et aménagement du musée municipal « Atelier d'Antoine Bourdelle ».** M. Debu-Bridel, au lieu et place de M. Georges Contenot, rapporteur.

« Art. 1. M. le préfet de la Seine est autorisé à accepter la donation Bourdelle comportant l'ensemble des œuvres du sculpteur et le terrain sur lequel se trouvent les ateliers d'Antoine Bourdelle, aux conditions stipulées par l'acte de donation.

Art. 2. Il sera aménagé dans ledit atelier un musée ouvert au public, portant le nom d'"Ateliers d'Antoine Bourdelle". Mme Bourdelle, et à sa suite Mme Dufet-Bourdelle, en assureront de leur vivant la conservation.

Art. 3. En vue des travaux de restauration et d'aménagement des ateliers Bourdelle déjà existants, travaux représentant la première étape du programme d'aménagement du musée municipal "Ateliers d'Antoine Bourdelle", un crédit de 3 millions est inscrit au chap. 64, art. 1er, du budget de l'exercice 1948. »

(Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

29 Mémoire du préfet de la Seine au conseil municipal, le 17 novembre 1948.

30 **« Travaux d'aménagement du Musée Bourdelle / Ouverture d'un crédit de 10 millions de francs** au chapitre 64, art. 1er du budget municipal de 1949 ».

« Il y a un an, au cours de sa séance du 29 décembre, le conseil prenait la décision d'accepter la donation Bourdelle et de procéder aux travaux constituant la première phase du programme d'aménagement des "Ateliers d'Antoine Bourdelle". Les travaux sont actuellement en voie de réalisation ; leur financement s'est trouvé retardé du fait de la nécessité d'attendre que l'autorité de tutelle eût approuvé les crédits votés à cette occasion. Ils seront vraisemblablement terminés au mois de juin et nous espérons pouvoir organiser cet été une première exposition dans le cadre des Ateliers d'Antoine Bourdelle, qui sera suffisamment représentative de l'œuvre du grand sculpteur. L'architecte de l'opération, M. Gautruche, a établi l'avant-projet dont les plans et la

notice descriptive vous sont soumis ainsi que le devis qui se monte à un chiffre total de 225 millions. Devant l'importance de cette somme j'ai demandé à M. Gautruche de rechercher une solution provisoire qui permettrait d'augmenter autant que possible l'étendue des locaux d'exposition dans la limite d'une dépense de dix millions, afin que le public puisse voir l'ensemble de l'œuvre de Bourdelle, sans qu'il soit demandé à la Ville un effort financier trop grand. Le nouveau devis qui vient de m'être adressé comporte une dépense de dix millions et prévoit l'aménagement provisoire en salle d'exposition des hangars appartenant à la Ville de Paris et la construction d'une galerie qui relie cette salle d'exposition provisoire aux Ateliers d'Antoine Bourdelle. Cette solution m'a paru concilier à la fois l'intérêt général en ouvrant au public un musée provisoire et celui de la Ville de Paris à qui les circonstances actuelles ne permettent pas d'élever un musée de Bourdelle digne de ce nom. Elle ne contredit en rien le plan d'ensemble qui reste valable pour l'avenir. »

(Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

31 Délibération du 23 décembre 1948.

32 1948-605. **Ouverture d'un crédit en vue de l'aménagement partiel du musée Bourdelle**. MM. Champetier de Ribes et Fruh, rapporteurs.

Art. 1er. La réalisation de l'avant-projet général à l'aménagement du musée Bourdelle est ajournée.

Art. 2. Sera exécutée une partie des travaux de la deuxième étape comprenant :

1) L'aménagement provisoire des hangars de la Ville de Paris pour servir de salle d'exposition ;

2) La construction d'une galerie, sous-sol et rez-de-chaussée reliant les bâtiments existants et les hangars de la Ville de Paris.

Art. 3. Pour faire face à l'exécution de ces travaux, un crédit de dix millions sera inscrit au chap. 64, art. 1er, du budget de l'exercice 1949.

(Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

33 Actes de donation à la Ville de Paris par Mme Bourdelle (donation immobilière), par Mme Bourdelle et Mme Dufet (de l'œuvre de Bourdelle et de biens mobiliers), 4 juillet 1949. Extraits.

34 Mtre Étienne Corpechot et Mtre Mahot de La Querantonnais, notaires.

35 Donation immobilière du 4 juillet 49 :

« Pavillon en façade sur jardin élevé partie sur cave d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage carré et d'un deuxième étage sur partie centrale seulement. Annexe élevée sur terre-plein d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Bâtiment à droite sur le passage desservant le fond de la propriété, levé sur cave d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage carré aux deux extrémités seulement. Bâtiment entre jardin et cour élevé sur terre-plein d'un rez-de-chaussée et d'un étage carré. Bâtiment en aile à droite et à gauche sur deuxième cour, simple en profondeur, élevé sur terre-plein d'un rez-de-chaussée, d'un premier étage carré et d'un deuxième étage sur partie. Bâtiment au fond sur la deuxième cour élevé sur terre-plein d'un rez-de-chaussée. Annexe vitrée élevée sur terre-plein d'un rez de chaussée. Passage, jardin clos de grilles et murs, et cour au fond. Le tout d'une contenance totale de mille cinq cent vingt mètres environ, tenant par devant sur trente mètres de façade, à ~~l'Impasse du Maine~~ la rue Antoine-Bourdelle ;

au fond à un inconnu ; à droite à la maison portant le n° 14 de l'impasse ; à gauche à la maison portant le n° 18 de l'impasse. » « Origine de propriété en la personne de Mme veuve Bourdelle, donatrice. L'immeuble acquis de Mlle Marie Augustine Victoire PAILLARD, sans profession, demeurant à Paris rue du Cherche-Midi n° 108, le 17 décembre 1930, pour 1,3 million : 300 000 FF avec des fonds personnels à Mme veuve Bourdelle ; et pour le million de FF de compléments par M. Gabriel Victor Cognac [...] en l'acquit de Mme veuve Bourdelle. [...] "Mme Bourdelle s'est libérée de son prix d'acquisition suivant quittance [...] les 25 octobre et 9 novembre 1932". »

« Conditions particulières :

1) La Ville de Paris assurera à ses frais la réfection et l'aménagement des ateliers existants constitués par le bâtiment principal et le petit bâtiment en retour sur la rue Antoine-Bourdelle et provisoirement le bâtiment du fond qui constitueront un musée ouvert au public.

2) Le plan d'aménagement des locaux devra être soumis à l'accord préalable de Mme Bourdelle donatrice et de Mme Rodi Bourdelle épouse de M. Michel André Dufet décorateur avec lequel elle demeure à Paris 16, rue Antoine-Bourdelle, fille unique de Mme Bourdelle, afin que les ateliers d'Antoine Bourdelle soient conservés dans leur caractère actuel.

3) Monsieur l'architecte en chef de la Ville de Paris sera chargé de l'exécution des travaux qui devront être terminés dans un délai de deux ans à compter du jour de la signature de la donation, sauf cas de force majeure. [...]

4) Sans engagement de date, la Ville de Paris remplacera ultérieurement ledit bâtiment du fond par un nouveau bâtiment, conforme au plan de l'architecte de la Ville accepté par les donatrices. La Ville de Paris, sans engagement de date, édifiera sur le terrain contigu appartenant à la Ville, un grand hall destiné à contenir toutes les œuvres monumentales faisant l'objet de la donation. [...]

5) La Ville de Paris prendra à sa charge le bon entretien, le chauffage, l'éclairage, le gardiennage du musée dit "Ateliers d'Antoine Bourdelle" ainsi que toutes contributions foncières ou autres de toute nature, à compter de ce jour.

6) [...]

7) Durant sa vie, Mme Antoine Bourdelle sera le seul conservateur du musée ; après (sa) mort sa fille Mme Dufet-Bourdelle sera sa vie durant le seul conservateur du musée ; l'une et l'autre, et à compter de l'achèvement ou de l'ouverture du musée, seront logées gratuitement par la Ville de Paris dans un appartement spécialement aménagé dans ledit musée pour le conservateur. L'administration s'engage à payer les frais d'entretien du logement à l'exception des factures d'usage personnel (eau, gaz, électricité). »

36 – <u>Donation des meubles et des œuvres de Bourdelle du 4 juillet 49 :</u>

37 Donation faite par Mme Cléopâtre Sevastos (Bourdelle). Mme Rodi Bordelles, dite Bourdelle :

1) Des meubles meublants qui se trouvent dans les ateliers sis à Paris impasse du Maine n^{os} 16 et 16 bis (sic), (liste jointe) évalués à 1 million de francs ;

2) Des œuvres d'Antoine Bourdelle, (liste jointe), et comprenant ses sculptures, moules, peintures, aquarelles, pastels et dessins, ainsi que des manuscrits ; évaluées à 5 millions de francs. Conditions : L'installation et la disposition des œuvres d'Antoine Bourdelle, dans le musée qui aura été édifié par la Ville de Paris, selon les conditions stipulées aux termes d'une donation d'immeuble par Mme Bourdelle à la Ville de Paris, suivant acte

reçu par les notaires soussignés ce jour-même [...], seront dirigées ou devront être approuvées par les donatrices. Dans le musée dit « Ateliers Antoine Bourdelle » ne prendront place que les œuvres présentement données, lesquelles ne pourront être déplacées en tout autre lieu qu'en cas de force majeure, et sous la responsabilité de l'administration, ni être vendues ni cédées de quelque manière que ce soit. Les donatrices se réservent expressément l'exercice et le bénéfice de tous les droits d'auteur, la donation ne portant que sur une seule épreuve de chaque œuvre ; les donatrices se réservent donc en conséquence le droit de faire à leur profit et sans aucun contrôle de la Ville de Paris :

a) Toutes épreuves des œuvres données (sculptures en quelque manière que ce soit et en quelque taille que ce soit) les œuvres pouvant être agrandies ou réduites si les donatrices le jugent bon pour compléter l'œuvre d'Antoine Bourdelle.

b) En vue de la publication d'ouvrages, toutes reproductions photographiques ou autres, de sculptures, peintures, aquarelles, pastels, dessins et manuscrits présentement donnés, exception faite des catalogues et cartes postales dont il sera ci-après parlé. La Ville de Paris disposera à son profit des recettes provenant des entrées au musée, et des ventes des catalogues et cartes postales éditées par elle. Les huit cent soixante-seize sculptures faisant l'objet de la donation n'ayant pas toutes été moulées, la Ville de Paris aura exceptionnellement le droit pendant la vie des donatrices de faire mouler en plâtre à ses frais certaines œuvres non encore moulées, et ce, d'accord avec les donatrices. Elle aura également le droit de mouler dans les mêmes conditions toutes autres sculptures de Bourdelle non comprises dans les huit cent soixante-seize susvisées. Les nouveaux moulages devront être déposés au musée et ne pourront comme tous les autres moulages être vendus. Après le décès des donatrices les droits que celles-ci se sont réservés passeront de plein droit à la Ville de Paris, sous les réserves suivantes ;

1) En aucun cas les éditions de chaque œuvre sculpturale ne devront dépasser le nombre de dix. Ces éditions devront être conformes à celles qui ont été faites par les donatrices notamment pour leur dimension et devront être faites en bronze ou terre cuite à l'exclusion de toute autre matière sur nouveaux moulages en plâtre et non sur les plâtres originaux.

2) Le produit de la vente de ces éditions sera affecté à l'entretien du musée après avoir prélevé vingt-cinq pour cent du montant desdites ventes au profit des héritiers directs et naturels des donatrices en ligne descendante, et ce pendant un délai qui ne pourra excéder cinquante ans du jour de la présente donation... »

38 (Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962).

NOTES

1. Antoinette LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle, nouvel apôtre des musées de sculpture », *Les Musées 150 ans après*, actes de colloque, Montauban, 1-3 octobre 1993, *Bulletin spécial du musée Ingres*, p. 53-62.

2. Stéphanie CANTARUTTI, *Bourdelle*, Paris, Alternatives, 2013.

3. LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle… », *op. cit.* à note 1, 1993.

4. Lettre adressée à Édouard Herriot, 1er février 1928, archives du musée Bourdelle (AMB), citée par LE NORMAND-ROMAIN, *ibid.,* 1993, p. 53.

5. Archives du musée Bourdelle, « Plans du musée Perret/Gautruche ».

6. Claude SOMEK, *Histoire du musée Bourdelle*, mémoire, Claude Massu (dir.), université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, juin 2010.

7. Cléopâtre apporte 300 000 F., complétés par un prêt d'un million de francs de Gabriel Cognac, neveu et héritier d'Ernest Cognac, dette dont elle se libérera à l'automne 1932 après avoir vendu une série de fontes (voir archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962), donation immobilière du 4 juillet 1949).

8. *L'Écho du jour*, 9 octobre 1932, archives du musée Bourdelle, dossier I. « L'exposition Bourdelle au Petit Palais 1933 et le futur musée ».

9. En janvier 1933, un rapport de François Monod, conservateur adjoint au Luxembourg, propose d'accepter la donation, mais avec une mise en œuvre proche de celle du musée Rodin – un conservateur des musées nationaux étant nommé à la tête de l'établissement. LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle… », *op. cit.* à note 1, 1993, p. 56.

10. Extrait d'un rapport de Jean Cassou, conservateur au Musée national d'art moderne, le 1er décembre 1938, qui entraîne l'échec de la donation à l'État. LE NORMAND-ROMAIN, « Bourdelle… », *op. cit.* à note 1, 1993, p. 58.

11. Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris » (1931-1962), pièce 123.

12. Archives du musée Bourdelle, dossier « Liste des œuvres d'Antoine Bourdelle données à la Ville de Paris », voir transcription partielle en annexe.

13. Archives du musée Bourdelle, dossier « Plans du musée Perret/Gautruche ».

14. Henri GAUTRUCHE, « Musée Antoine Bourdelle à Paris », *Architecture française*, nos 91-92, 1949, p. 81-87.

15. Michel DUFET, « Le Musée Bourdelle », *Bulletin du musée Ingres*, n° 4, juillet 1958 ; repris dans *Les Actes du musée Bourdelle*, du 4 juillet 1949 à juillet 1958, Paris, Les Amis de Bourdelle, 1958, p. 7-8.

16. Anny MARVAUD, « Au Petit Palais /Antoine Bourdelle », *Arts-Paris*, 8 juillet 1949.

17. Illustrant un article de Hugault du 5 juillet 1949.

18. DUFET, « Le Musée Bourdelle… », *op. cit.* à note 15, 1958, p. 8.

19. DUFET, *ibid.,* 1958, p. 9-10.

20. Gustav NASSTROM, « Antoine Bourdelle far museum i Paris », *Stockholms-Tidningen*, 10 novembre 1951.

21. Bien désigné comme tel dans les travaux de 1951 : « remise en état de l'atelier attenant dans lequel Bourdelle a vécu et travaillé, afin de permettre la reconstitution de son atelier de peinture », archives du musée Bourdelle, visite semestrielle du 29 janvier 1952.

22. P. D., « Un étage vient de pousser sur le musée Bourdelle », non référencé, revue de presse, 1954, p. 854.

23. Collection Locquin, achat par délibération du 11 avril 1957.

24. Henri GAUTRUCHE, « Le Musée Bourdelle », *La Construction moderne*, 1962, n° 2, p. 68-72.

25. Pièce 124, tapuscrit, *s. d.,* note de Cléopâtre Bourdelle.

26. Michel DUFET, « Le Centenaire de Bourdelle », *Bulletin du musée Ingres*, n° 10, janvier 1962, p. 7-10.

27. *Écrits sur l'art et la vie*, Plon, *La Matière et l'Esprit dans l'art*, Presses littéraires de France.

28. « Bourdelle », réalisateur René Lucot, musique de Honegger.

29. Toujours filmées par René Lucot, en direct depuis le musée.

AUTEUR

AMÉLIE SIMIER

Conservateur en chef, directrice des musées Bourdelle et Zadkine

Le legs de la famille de Jean Moulin

Christine Levisse-Touzé

1 L'entrée en 2012 dans les collections du legs d'Andrée Escoffier Dubois, petite-cousine de Jean Moulin[1], est une sorte de seconde naissance pour le musée depuis son installation en 1994. C'est aussi une marque d'estime qui honore le musée et la Ville de Paris.

2 À l'origine, comme son nom l'indique, le musée du Général Leclerc de Hauteclocque et de la Libération de Paris – musée Jean Moulin est formé de deux départements muséaux. Ils ont été inaugurés en 1994 pour le 50e anniversaire de la Libération de Paris. Il forme un seul établissement à double appellation. Cette dualité résulte d'une part de la donation du Fonds historique de la fondation du Maréchal Leclerc de Hauteclocque et du musée associatif consacré au général Leclerc et la 2e DB implantés jusqu'en 1994 au quartier Gramont à Saint-Germain-en-Laye ; et d'autre part du legs d'Antoinette Sasse, peintre, résistante et amie de Jean Moulin qui avait posé comme condition la réalisation d'un musée consacré au chef de la Résistance ainsi nommé musée Jean Moulin. Accepté par le conseil de Paris en décembre 1987, ce legs important, immeubles, meubles, voiture, valeurs immobilières, collections, a entièrement financé l'installation du musée Jean Moulin, ses acquisitions et les expositions jusqu'en 2012.

3 Pour leur mise en place, les deux musées ont été réunis en un même lieu afin de donner à voir l'action et le parcours de ces deux hommes, le général Philippe Leclerc de Hauteclocque, figure emblématique de la France Libre, et Jean Moulin, haut fonctionnaire, chef de la Résistance intérieure (mais aussi Français libre). La Libération de Paris est l'aboutissement de l'action de ces hommes et de la conjugaison des deux résistances.

4 L'entrée en 2012 dans les collections du legs d'Andrée Escoffier Dubois, de ces quelques milliers de pièces (dessins, correspondances, objets, journaux, faux papiers de Jean Moulin) permet de mieux appréhender cet homme d'exception que l'on retrouve enfant, adolescent, puis dans la carrière préfectorale, à l'épreuve de la politique dans les cabinets ministériels, enfin dans la Résistance. Mais il y a aussi l'artiste et le galeriste. L'homme, et non plus le héros, est au cœur de ce beau fonds composé de grands ensembles. D'abord, les collections Jean Moulin proprement dites de son plus

jeune âge à sa disparition en juillet 1943 comptent plusieurs milliers de pièces. Puis, s'ajoutent les collections d'Antonin Moulin, son père enseignant, adjoint au maire, puis conseiller général, un érudit, écrivain et poète, ami des artistes (Antonin Enjalbert…). Dreyfusard et fondateur de la Ligue des droits de l'homme à Béziers, c'est un ardent défenseur de la République. Sa correspondance, ses ouvrages montrent l'ancrage républicain de la famille : dès son plus jeune âge, Jean Moulin a été à bonne école, bénéficiant d'un terreau familial très ancien. Enfin, le fonds de sa sœur Laure Moulin couvrant la période 1943 à sa mort en 1975, est constitué d'archives historiques : lettres avec les amis et les relations de son frère, d'une revue de presse exhaustive sur les procès contre René Hardy (1947 et 1950) accusé d'avoir « livré » le 21 juin 1943 les résistants réunis à Caluire avec leur chef Jean Moulin ; ce fonds est incontournable pour tous chercheurs s'intéressant à la place de Jean Moulin dans la mémoire. Dès 1946, Laure Moulin s'abonne à l'*Argus de la presse* qui recense les inaugurations de lieux de mémoire concernant le grand homme : plaques, stèles et monuments, rues, enfin les établissements scolaires. Entre autres pièces, on y trouve le décret du ministre des Armées attribuant à Jean Moulin, le grade de général à titre posthume en 1946, les courriers et interventions concernant la Panthéonisation. Ce fonds suffit à montrer que Moulin n'a pas été le résistant oublié qu'on a voulu faire croire après la guerre. De 1945 à 1964, Jean Moulin est largement présent dans la mémoire locale et régionale comme nationale. Toutes les villes, sous-préfectures et préfectures où Jean Moulin a été en poste, ont commémoré son souvenir par une plaque dans les années cinquante. Les présidents de la République successifs n'ont pas été en reste non plus[2]. Quantitativement, ce fonds représente dix-huit cartons d'archives historiques au sens du code du patrimoine : inaliénables et imprescriptibles.

5 Revenons aux collections Jean Moulin proprement dites, quelques exemples suffiront à en montrer la richesse dans cette famille provençale d'origine où l'instruction a joué un rôle essentiel dans la promotion sociale, on conserve les devoirs comme autant de pépites : ses dessins, ses compositions françaises et bulletins scolaires, comme ses cours de philosophie et de droits. Ces collections révèlent un élève, intelligent, mais peu assidu car surtout passionné par le dessin dont un professeur souligne « qu'il réussira quand il le voudra bien »…

6 Les échanges épistolaires de Jean Moulin avec ses parents fournissent des explications sur la progression de sa carrière dans l'administration préfectorale : son père, vice-président du conseil général de l'Hérault par ses amitiés politiques, a été un tuteur et un guide pour son fils jusqu'au début des années trente : ayant débuté comme attaché au cabinet du préfet pour payer ses études, Jean Moulin obtient sa licence de droit en 1921, puis est nommé sous-préfet en 1925, et préfet en 1937 (le plus jeune de France). Le préfet Lacombe à Montpellier qui compte parmi ses adjoints, le jeune Moulin écrit cette appréciation : « Fera assurément un bon sous-préfet dès que ses études de droit seront terminées[3]. »

7 Les papiers privés de Jean Moulin sont autant d'indicateurs de l'homme, de sa pensée politique et de l'artiste : ses cartes de membre de la société des Amis d'Aristide Briand, traduisent son attachement à ce grand ministre des Affaires étrangères, défenseur de la Société des Nations et artisan de la paix. Comme tous les gens de sa génération, Moulin qui a été mobilisé en avril 1918, dernière année de la Première Guerre mondiale, devient pacifique. Tout près du front, il a vu le désastre et le cortège de misères et en a conçu une aversion profonde pour la guerre. Autre trait marquant, l'homme moderne

apparaît pleinement : passionné de montagne, il devient un bon skieur ce qu'atteste sa carte d'adhérent au club alpin. Fasciné par l'aviation et défenseur de l'Aviation populaire, il fréquente les aéro-clubs dont celui du Finistère dont il est membre.

8 Son métier de sous-préfet ne suffit pas à l'occuper pleinement, ni à étancher sa soif de découvertes, sa passion de la vie et des arts. À partir des années vingt, il a ses habitudes à Paris qu'il fréquente assidûment. Il affectionne le quartier de Montparnasse, lieu d'échanges et de création comme l'indiquent les lettres et cartes en-tête du Dôme ou de La Rotonde. Sa correspondance atteste de ses goûts pour les musées, les expositions et les galeries, mais aussi pour le théâtre et le cinéma. Aimant les films de Charlie Chaplin, pour l'humour, il voit probablement *Les Lumières de la ville* [4] dont il parle à ses parents dans un courrier d'avril 1931. Il est tout aussi assidu des expositions acquérant une solide culture. À travers l'artiste, on voit un personnage drôle ayant un grand sens de l'humour.

9 La correspondance révèle l'évolution de ses goûts pour les maîtres modernes : Suzanne Valadon, dont il n'hésite pas à venir voir les expositions à Paris. Peintre, caricaturiste, autodidacte, il fourbit ses armes de créateur dès Chambéry où il est chef de cabinet du préfet. Un catalogue des œuvres présentées au Salon des beaux-arts du chef-lieu de Savoie, nous renseigne sur les productions qu'il présente en 1922. Jean Moulin a choisi pour son activité d'artiste le pseudonyme de Romanin car c'est un lieu de promenade familial dans les Alpilles qu'il affectionne tout particulièrement. Provençal, Moulin l'est passionnément : il parle et écrit dans la langue de Frédéric Mistral, ami d'Antonin Moulin, son père.

10 À partir de 1934, Pierre Cot, ministre de l'Air recourt à lui régulièrement dans son cabinet ce qui amène Moulin à louer un studio au 26, rue des Plantes qu'il conserve jusqu'en juin 1940 d'après le bail et les quittances de loyer. Jusqu'en 1936, il mène parallèlement une « carrière » de caricaturiste très prisé des journaux humoristiques qui lui réclament ses dessins ; au total ce sont cinquante-huit journaux dont *Gens qui Rient, Ric et Rac*, *Gringoire*[5] dans lesquels sont publiées ses caricatures ; d'autres quotidiens régionaux concernent ses activités préfectorales.

11 Parmi les trésors de ce fonds : deux lettres, dont celle du 12 février 1934 à ses parents faisant un compte rendu du coup de force des ligues d'extrême-droite contre les gardes républicains dont il a été spectateur place de la Concorde. Il y exprime sa révolte de voir la République trembler sur ses bases et critique « le faux énergique Daladier » président du Conseil. Autre lettre émouvante qui fait figure de testament, celle du 15 juin 1940 à sa mère et à sa sœur alors qu'il s'attend à être fait prisonnier. Elle est aussi prémonitoire. « Je ne savais pas que c'était si simple de faire son devoir quand on est en danger… Si je ne revenais pas de cette aventure, je voudrais que vous réalisiez un souhait que je formule de tout mon cœur. Je voudrais que Laure adoptât un tout jeune orphelin parmi les réfugiés français. Ce serait pour moi une sorte de prolongement… »

12 La correspondance héritée révèle aussi l'évolution de son goût pour les arts.

13 Pendant la guerre, il assouvit pleinement sa passion pour l'art : afin de renforcer sa couverture officielle – il a été relevé de ses fonctions en novembre 1940, il se sert de ses collections pour mettre sur pied avec Colette Pons, la galerie Romanin à Nice (inaugurée le 9 février 1943) ; il affectionne la visite des ateliers des peintres Tal Coat, près d'Aix-en-Provence, Pierre Bonnard au Canet et Auguste Chabaud, le peintre de la montagnette à Graveson, non loin de Saint-Andiol. Les papiers de la galerie Romanin, les lettres à sa sœur, les lettres aux marchands d'art Pétridès, Cambon et Chabanon

comme les listes d'œuvres apprennent beaucoup sur le « galeriste ». Il a le plus souvent avec lui ses carnets de dessin ou il crayonne sur la nappe en papier des bistrots. Tantôt il se déclare Joseph Marchand ou Jacques Martel, peintre-décorateur. Pour Jean Moulin, c'est une couverture certes qui ne lui interdit pas des contacts avec les résistants, mais l'art est sa passion, satisfaite en ces temps de guerre par le démarchage des galeries et des peintres.

14 Au plus fort des discussions avec les résistants des mouvements de zone Nord pour la mise sur pied du conseil de la Résistance, Moulin fait le tour des galeries avec Colette Pons[6]. S'il laisse Colette s'occuper de la galerie, il achète des Laurencin à Pétridès au gré de ses déplacements. Il la conseille aussi sur le niveau de prix de tel ou tel tableau aussi bien que sur la présentation. Il le lui écrit « Sachez qu'en toute hypothèse, je vous fais la plus entière confiance » et se repose sur elle pour tenir la galerie alors qu'il doit assumer de lourdes responsabilités de résistant. Paradoxalement, c'est pendant la guerre qu'il assouvit pleinement sa passion de l'art, devenu un véritable métier.

15 Un grand chantier de collections a commencé avec la numérisation de ces magnifiques pièces. Plusieurs campagnes de prises de vues sont programmées en 2014 par le photographe de l'établissement public, pour d'une part, assurer la conservation de prévention, mais aussi la consultation de cette magnifique collection unique en elle-même.

16 En cette année de commémoration du 70e anniversaire de la mort de Jean Moulin, le legs a contribué à faire du centre de documentation et de recherche un lieu très prisé des chercheurs. Ses nouvelles collections ont été utilisées par les auteurs Thomas Rabino (*L'Autre Jean Moulin*, Perrin, 2013), Charles-Louis Foulon (*Jean Moulin, La passion de la République*, Éditions Ouest France, 2013), François Berriot (*Autour de Jean Moulin,* L'Harmattan, 2013) et le beau livre de Christine Levisse-Touzé et Dominique Veillon dans leur beau livre *Jean Moulin, Artiste, préfet et résistant* (2013) chez Tallandier. En ce 70e anniversaire de la disparition de Jean Moulin, les collections ont été empruntées par les préfectures et sous-préfectures, le ministère de l'Intérieur et les communes de Saint-Andiol (Bouches-du-Rhône), de Béziers (Hérault) et de Bordeaux. En partenariat avec le ministère de la Défense, de l'office national des Anciens Combattants, une exposition itinérante en seize panneaux, inaugurée par le ministre délégué aux Anciens Combattants sur les grilles du Panthéon le 17 juin 2013, a été réalisée grâce aux collections du musée et au commissariat de l'exposition « Redécouvrir Jean Moulin ».

17 Au-delà de la réalisation de cette très belle exposition « Redécouvrir Jean Moulin, collections inédites[7] », le legs exceptionnel de la famille de Jean Moulin ajouté au legs d'Antoinette Sasse, est une véritable refondation du musée Jean Moulin, accroissant son rayonnement sur le plan scientifique national et international.

NOTES

1. Les grands-mères maternelles d'Andrée Escoffier et de Jean Moulin étaient sœurs.

2. 27 mai 1945, le général de Gaulle, chef du gouvernement provisoire de la République, dévoile la plaque au 48, rue du Four (6e arrondissement) où Jean Moulin a réuni en séance inaugurale les membres du conseil de la Résistance deux ans plus tôt. Vincent Auriol, président de la République inaugure la stèle au ministère de l'Air le 26 novembre 1947, pour rappeler le rôle de Jean Moulin, chef du cabinet civil de Pierre Cot…

3. Laure MOULIN, *Jean Moulin : biographie*, Paris, Les Éditions de Paris Max Chaleil, 1999, p. 60.

4. Sorti en 1931.

5. Le journal n'a pas encore l'inclination à l'extrême droite : Joseph Kessel et Xavier de Hauteclocque, journaliste reporter, cousin germain de Philippe Leclerc de Hauteclocque y dénoncent le nazisme en 1933.

6. Daniel Cordier avait alors fait la connaissance de Colette Pons lors d'un rendez-vous au métro Villers avec Chambeiron et Meunier.

7. Inaugurée le 16 avril 2013 par le maire de Paris, Bertrand Delanoë.

AUTEUR

CHRISTINE LEVISSE-TOUZÉ

Conservatrice en chef, directrice du musée du Général Leclerc de Hauteclocque et de la Libération de Paris – musée Jean Moulin

Donations décisives et donations complémentaires

Deux vies pour une collection. Les antiques des frères Dutuit, entre Rome et Paris

Paulette Pelletier-Hornby

1 Résumer soixante ans de collection en quelques lignes est une véritable gageure. Enrichir, exposer, publier, ouvrir ses collections aux chercheurs et au public, c'est ce que l'on attend d'un musée public, c'est ce qui fut le fonctionnement de ce musée privé devenu public en 1902, lorsque la Ville de Paris reçut le legs de la « collection artistique bien connue ayant appartenu tant à ma sœur Amédée-Jean-Baptiste-Héloïse Dutuit, à mon frère Eugène Dutuit et ainsi qu'à moi », selon la formule reprise dans chacun des testaments rédigés et mis à jour par le légataire Auguste Dutuit, dernier vivant des trois, entre 1886, date de la mort d'Eugène Dutuit et 1901. Ses dispositions testamentaires, précise-t-il, sont le résultat d'accords combinés entre son frère et lui, que le dernier survivant devait accomplir. Soixante ans pour constituer un musée exceptionnel qui pour être compris pleinement doit être replacé au niveau international qui est le sien. D'autant que les principaux auteurs de la collection, Eugène et Auguste Dutuit – nul ne saura jamais la part que leur sœur Héloïse y prit – avaient une position stratégique qui servit puissamment leurs intérêts : l'un vivait en France, l'autre en Italie. Auguste Dutuit a passé la majeure partie de son temps en Italie, principalement à Rome, mais il a connu fort bien les divers États italiens, avant de s'y installer définitivement. C'est à Rome qu'il s'est fixé, qu'il a vécu et qu'il repose. Et si la Ville de Paris avait refusé le cadeau somptueux qui lui était offert, c'est la Ville de Rome qui en héritait, suivant les mêmes modalités, et avec les mêmes obligations : un local séparé, portant le nom de Dutuit, pour accueillir la collection, la gratuité d'accès, l'entretien de la sépulture des familles Duclos-Dutuit au « cimetière de l'Est », l'actuel cimetière du Père-Lachaise. « Si, comme Français et très dévoué à mon pays, j'ai dû lui offrir la priorité, je n'en suis pas moins très attaché à la ville de Rome, où j'ai habité pendant plus de cinquante ans, et qui a bien quelque droit à mon affection », déclare-t-il dans ses testaments.

2 Leur idée initiale était de léguer la collection à la Société des arts décoratifs. Les Dutuit furent, on le sait, parmi les fondateurs et zélateurs de l'Union centrale des arts décoratifs. Dès 1886, Auguste Dutuit stipule que le local qui abritera la collection Dutuit ne pourra jamais, même à titre temporaire, être placé dans aucun des musées énumérés : le Louvre, Cluny, le musée Carnavalet ou la Bibliothèque nationale. En 1898, par son testament du 10 septembre, il reporte sur la Ville de Paris le bénéfice de ce legs, ses collections artistiques, tableaux, médailles, estampes et livres, « ainsi que les diverses dotations affectées pour leur accroissement, leur entretien et frais d'administration ». Il s'agit, en fait, de l'hôtel familial Cromot-Dubourg, aux numéros 9 et 11 de la rue Cadet et de l'immeuble où il est né, à l'encoignure du boulevard des Filles-du-Calvaire et de la rue de Commines, et de cinq cent quarante-deux actions de la Banque de France. Le testament du 31 mai 1900 nous éclaire d'avantage sur ses mobiles : « Par suite [...] des changements survenus dans la constitution du musée des arts décoratifs qui, de musée libre, est devenu partie intégrante du musée du Louvre auquel il doit un jour être réuni. Vu le danger qu'il y a pour l'existence de toutes ces richesses artistiques de les concentrer toutes dans le même local et dont la perte serait irréparable si un sinistre venait à s'y déclarer. En outre l'éloignement et la difficulté qu'il y aurait pour le travailleur à y prendre les renseignements dont il pourrait avoir besoin. J'ai cru nécessaire de modifier mes primitives dispositions. »

3 Les antiques sont un magnifique moyen d'évoquer ce que fut leur méthode, ce que furent leurs atouts et leurs difficultés et la richesse de ce musée, dans un monde en pleine mutation.

4 Lorsqu'Eugène Dutuit participe à l'exposition rétrospective organisée par l'Union centrale des arts décoratifs, en 1865, son cabinet est déjà très connu pour ses tableaux, ses estampes et ses livres. Il présente des objets d'art, des pièces d'horlogerie, déjà. On souligne l'importance de sa contribution, la qualité de ses triptyques émaillés. Il n'a pas un seul antique.

5 On en compte d'ailleurs fort peu. Les antiques ne sont pas à la mode. Dans ce domaine, la vicomtesse de Janzé et Alessandro Castellani, un collectionneur italien, font figure d'exception : Mme de Janzé présente la collection formée par son mari défunt, une suite toujours remarquable, bien qu'amputée du legs fait par ce dernier au Cabinet des médailles. Alessandro Castellani est un Italien fameux dont le frère est resté à Rome. Il a dû s'exiler, pour des raisons politiques, et s'est lancé dans une vie mouvementée : nous sommes à l'époque où s'amorce l'unification italienne dans laquelle la France va jouer un rôle déterminant mais où, en dernier ressort, elle constituera l'ultime obstacle à la phase finale de l'établissement du royaume d'Italie, avec pour capitale Rome. Napoléon III protège les États pontificaux jusqu'au bout. Nous replaçons la collection dans le mouvement français, le mouvement italien, dans les problèmes qui s'amorcent dans une époque de tension. En 1865, on en est encore loin.

Fig. 1. *Rhyton en forme de tête de cheval*, vers 460-450 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 410.

6 À l'Exposition universelle d'art et d'industrie de 1867, dans le cadre du musée de l'Histoire du travail, Eugène Dutuit présente aussi des antiques qu'il a acquis à trois grosses ventes parisiennes. Les relations entre la France et l'Italie sont toujours excellentes. Les œuvres sont exposées par sections, parrainées par leurs gouvernements, avec une singularité : la section italienne où figurent côte à côte États pontificaux et Italie. L'Exposition italienne, spectaculaire, est organisée, à l'instigation de l'empereur, par Adrien de Longpérier, secondé par les collectionneurs et marchands français. De la collection Castellani, provient ce rhyton en forme de tête de cheval, considéré comme unique à l'époque et dont Beth Cohen dans l'article qu'elle consacre en 2008 aux antiques Dutuit déclare qu'à sa connaissance, il l'est toujours[1]. Une pièce maîtresse vendue par Alessandro Castellani à Paris, avec d'autres vases qu'il avait exposés en 1865. De Janzé, Castellani, Pourtalès dont la vente a eu lieu en 1865 : ce sont des acquisitions d'Eugène Dutuit (fig. 1).

Fig. 2. *Oenochoé* du Peintre de Dutuit, vers 500-475 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 327.

7 En 1868, la vente du Prince Napoléon fait entrer dans la collection un de ses fleurons, l'oenochoé attribuée au Peintre de Dutuit, issue des fouilles de Santa Maria Capua Vetere, l'antique Capoue (fig. 2).

8 C'est une particularité de ces antiques d'avoir, pour la plupart, des provenances connues.

9 Nous en arrivons aux acquisitions d'Auguste qui écrit dans une de ses lettres à Eugène : « … Comme tu es devenu un étruscophile et que tu as payé des vases des prix fabuleux aux ventes Pourtalès et Castellani, j'ai pris la liberté de choisir à ton intention trois vases de Nola ; s'ils ne sont pas de premier choix, ils sont au moins semblables à ceux que l'on voit couramment dans le musée de Naples ; j'espère qu'ils te seront agréables. M. Delange emporte une collection à Paris pour en faire une vente publique ; je t'engage à la visiter, il y a quelques bonnes pièces que l'on peut acquérir… » (Rome, 28 octobre 1867).

10 En 1868, nous savons par sa correspondance qu'il est à Florence pour éventuellement acquérir un vase qu'il considère d'abord comme faux, avant de revenir dessus et de l'acheter. C'est déjà un expert. La même année, paraît un livre savoureux intitulé *La Tour de Babel ou objets d'art faux pris pour des vrais et vice versa*. Florence fut la capitale temporaire du royaume d'Italie avant d'être supplantée par Rome quand enfin, après la chute de Napoléon III, Victor-Emmanuel put y faire son entrée. Alexandre Foresi fait publier, parce qu'il a beaucoup d'humour, cet ouvrage à Paris et à Florence. Ses principales cibles sont Adrien de Longpérier, le comte de Nieuwerkerke et les experts de la *Gazette des Beaux-Arts*. C'est avec la plus grande jubilation qu'il démontre que des faux faits à Florence ont été encensés dans la *Gazette*, publication de référence parisienne pour les grands événements artistiques. À cette époque, les relations entre la France et le royaume d'Italie se sont dégradées.

11 Auguste achète énormément en Italie, mais les frères Dutuit se fournissent à l'occasion à Londres ou ailleurs : avec une grande fortune, on peut couvrir tous les marchés. L'Exposition de 1869 est la dernière grande Exposition de l'Empire. Pour pérenniser sa participation, Eugène Dutuit fait paraître son *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit*, ouvrage de bibliophilie, remarquable par la modernité de ses reproductions. On peut lire dans la préface des Antiques : « Ces pièces proviennent toutes de ventes célèbres : Pourtalès, de Janzé, Castellani, Prince Napoléon[2]. » En fait, y figuraient déjà certaines des acquisitions italiennes de son frère.

12 En juillet 1870, la guerre éclate avec la Prusse. Le 4 septembre, deux jours après la défaite de Sedan, la déchéance de l'Empereur est proclamée. À partir du 20 septembre, Paris est assiégé.

13 Le 18 janvier, Guillaume est proclamé empereur d'Allemagne dans la galerie des Glaces. Dix jours plus tard, l'armistice est signé. Le traité de Francfort impose à la France une indemnité de cinq milliards or. La France qui a perdu l'Alsace et une partie de la Lorraine, sera occupée jusqu'à son paiement intégral, en septembre 1873. Au cours de la semaine sanglante du 21 au 28 mai 1871 qui sonne le glas de la Commune, Paris s'est embrasé. L'Hôtel de Ville, les Tuileries ont disparu dans les flammes. Le Louvre a été touché. Ces événements qui ont bouleversé l'Europe ont des répercussions dans le monde culturel, inséparable du politique. On en retrouve l'écho dans les choix d'Eugène et Auguste Dutuit, formulés à peine quinze ans après.

14 On peut mesurer la force de ce traumatisme, en lisant un journal londonien paru en 1871 : *The Art Journal : The illustrated Catalogue of the Industry of All Nations*[3]. C'est un compte rendu effroyable des ravages dus à l'occupation prussienne, au siège de Paris, à la Commune. On y apprend que les trésors artistiques des musées de Paris ont souffert moins qu'on aurait pu le redouter de l'étranger, que les joyaux du Louvre avaient été mis en sécurité à Brest et que, à l'heure actuelle, il ne restait que la salle des Sept cheminées, avec ses peintures de l'école française présentées au public. On apprend que Sèvres avait été en grande partie déménagé par son conservateur M. Riocreux et qu'au moment où les derniers fourgons pénétraient dans Paris, on fermait les portes de la ville et que le siège commençait. On relate l'incendie de Saint-Cloud, dont fort heureusement les trésors artistiques avaient été transférés au Louvre. Les ouvrages de la bibliothèque du Louvre, qui avait échappé au siège, avaient été replacés dans ses rayonnages : elle a malheureusement brûlé dans les incendies allumés par la Commune. Dans cette période extrêmement violente, les Prussiens se sont livrés à un véritable saccage. Le conservateur de Sèvres était porté disparu. On a cru un moment qu'il avait été déporté à Berlin comme cela avait déjà été le cas pour le directeur de la manufacture de Dresde, au temps de Frédéric II. Quant au conservateur de Fontainebleau, M. Boyer, qui avait caché « tout ce qui pouvait tenter la cupidité de l'envahisseur » dans les caves du palais, il a été déshabillé, battu et enfermé pour lui faire avouer où étaient les collections, mais il n'a rien livré (*Chronique des arts et de la curiosité* 1, 10 décembre 1871, p. 11).

15 Une seule collection privée est mentionnée par le journal anglais, celle de M. Dutuit qui a échappé de justesse aux incendies : elle avait été confiée aux soins d'un antiquaire du quai Voltaire, M. Clément, et n'était séparée que par une paroi des flammes de la rue de Lille, où brûlait le palais d'Orsay, avec la Cour des comptes et le Conseil d'État. La collection est déjà mondialement connue et l'on se réjouit qu'elle ait échappé au désastre. D'après les informations fournies par M. de Los Llanos, la plus grande part de la collection était alors en Normandie où elle ne subit aucun dommage, ce qui relève, là aussi du miracle, compte tenu de ce qui s'y passait. Alors, que se trouvait-il à Paris ? En fait, très certainement, ce qui avait été présenté à la dernière grande exposition impériale en 1869. L'Exposition avait ouvert ses portes en avril et les avait fermées en novembre et fin 1869 était paru le *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit*. On peut légitimement penser que les tensions politiques ayant commencé dès les premiers mois de 1870, c'est cette partie de la collection qui est restée à Paris.

16 Le dernier paragraphe de l'article londonien évoque irrésistiblement dans la manière dont les Prussiens ont mangé les carpes de Fontainebleau par milliers – celles des Valois en réchappant par miracle –, les faubourgs de Mégara et le triste sort réservé par les mercenaires qui y festoient aux poissons d'Hamilcar. La *Salammbô* de Flaubert est parue en 1862.

17 Du côté de Rouen, nous avons le témoignage de Flaubert sur les actes de barbarie commis par les Prussiens par les lettres qu'il adresse, en décembre 1870, à sa nièce Caroline, réfugiée en Angleterre, de son domaine de Croisset, puis de Rouen où il a dû se replier pour laisser la place à l'occupant. Il vomit la Prusse et les Prussiens et dénonce l'indifférence de l'Europe qui a assisté sans intervenir à la chute et au saccage de la France. Il en gardera, comme bien d'autres, des rancunes tenaces. Auguste, à cette date, est à Rome ; Eugène, en Angleterre.

18 La III[e] République est proclamée en 1875. Les événements récents sont présents dans les esprits. Le monde des arts et des savants n'est pas épargné. À Rome, l'Institut archéologique impérial jouit désormais d'une position dominante. Une de ses figures emblématiques, le savant Theodor Mommsen a été vilipendé dans la *Chronique des arts et de la curiosité* pour avoir appelé à l'anéantissement de Paris[4]. Dorénavant, tout ce qui touche, de près ou de loin à l'Institut, sera considéré comme faux ou douteux à Paris.

19 La grande Exposition universelle qui ouvre en 1878 dans le nouveau Palais du Trocadéro se veut aussi éclatante que celle de 1869. L'organisation du *Musée rétrospectif* en est encore confiée à Adrien de Longpérier, mais l'ambiance est bien différente. Si les Italiens, sous la houlette d'Alessandro Castellani, sont de retour, elle ne réunit principalement que les Français, les Belges et les Espagnols. La plupart des puissances européennes ont boudé l'Exposition.

Fig. 3. *Miroir à manche en forme de caryatide*, vers 300 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 148.

20 Auguste a une correspondance active avec son frère et surtout une intense activité de collectionneur. Conscient de l'atmosphère qui règne à Paris, il écrit, à propos d'une des pièces qu'il a acquises à Rome, un miroir étrusque : « Mon miroir passe ici pour vrai et un des plus grands connus. Il a été gravé par l'Institut allemand, ce qui ne prouverait rien. Il est possible qu'à Paris on le déclare faux, ce sera un malheur. Je m'en rapporte à l'endroit où je suis, je le rapporterai avec moi… » (Rome, 14 mai 1876). Le miroir a été trouvé à Préneste (fig. 3).

21 Francesco Martinetti, à qui il l'a acheté, avait obtenu pour 1869-1870 la concession de fouilles dans cette nécropole. Martinetti, figure incontournable du commerce d'antiquités à Rome, très proche de la communauté des savants allemands, est devenu membre de l'Institut archéologique impérial en 1871. Son nom sera associé à des scandales sans fin.

22 Mais c'est son verre-camée qui essuiera le feu de la critique. C'est une pièce rarissime, encadrée par Pennelli dans le goût des cadres que Luigi Valadier a faits pour les verres-camées pontificaux. Ce genre de pièce ne se trouve que dans les très grandes collections. Il sera exécuté dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1878 sous le prétexte que

cette « œuvre de décadence d'une grande rareté » est « encadrée d'une façon si malheureuse qu'elle en perd partie de son prix[5]. »

Fig. 4. Verre-camée dit *Plaque Dutuit*, fin du Ier s. av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 240.

23 Ce mépris durera si longtemps qu'en 1988, alors qu'il est porté manquant sur les inventaires du musée, on ne retrouve que son cadre dont il a été dépouillé. Il ne fera retour au Petit Palais qu'en 1991, un peu abîmé car, considéré comme « faux Napoléon III », il avait été traité sans égard. Il ne sera réhabilité en publication officielle qu'en 1995[6]. C'est une pièce exceptionnelle, un des plus anciens camées dans une série qui en compte si peu (fig. 4).

24 La patère de l'Esquilin est une des rares pièces du Trésor de l'Esquilin, découvert en 1793, qui ne soient pas au British Museum, lequel en a acheté plus que ce que l'on avait trouvé à Rome, d'ailleurs. Cette pièce, à vendre dans le marché parisien, les frères Dutuit l'ont disputée âprement à Castellani qui la voulait aussi. Elle a également figuré au Trocadéro en 1878. En 1869, Eugène présentait la collection de M. Dutuit ; en 1878, c'est le tour d'Auguste. Dans le somptueux catalogue de *La Collection de M. Auguste Dutuit* gardant le souvenir de ce qu'il a présenté au Trocadéro, paru en 1879 et qui fait pendant à celui de 1869, la collection est publiée par Eugène Dutuit au nom d'Auguste[7].

25 En 1881, la collection de Bammeville est dispersée à Drouot. Les Dutuit y achèteront très largement. Mais si la vente a lieu à Paris, les directives viennent de Rome : Auguste indique à son frère, avec des lignes de repli, les pièces principales qu'ils veulent, au moins une trentaine. À cette occasion éclate une altercation épistolaire entre les frères : Auguste tance vertement Eugène pour avoir acheté trop de lécythes à fond blanc qui ne font jamais que se répéter les uns les autres, au lieu d'acquérir un Van Ostade qui aurait, lui, présenté un intérêt nouveau pour la collection. Cette vente fait

entrer dans le musée Dutuit deux des antiques les plus anciens : un lion et une sirène, des bronzes d'Urartu.

26 La pièce antique la plus ancienne vient probablement directement de Grèce. Elle a été achetée par Auguste Dutuit à un marchand grec, un peu collectionneur, un peu faussaire, Lambros, qui lui avait été présenté à Rome. C'est une épée mycénienne comme il n'y en a pas hors de Grèce. Il n'y en a pas au Louvre. Si leurs relations de collection sont parfois un peu douteuses, leurs choix, eux, sont exceptionnels.

Fig. 5. Panneau en ivoire dit des *Joueuses d'osselets*, vers 480 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 191.

27 Le panneau en ivoire dit des *Joueuses d'osselets* a été acquis à Florence l'année précédente (fig. 5).

28 Il provient d'un musée très anciennement connu, formé au XVIII[e] siècle, le musée Pettoni-Possenti de Fabriano qui a donné lieu à un musée public et à une vente également publique. Là encore, Alessandro Castellani le voulait, Auguste aussi. Il a demandé à son frère de faire intervenir le marchand Feuardent pour le pousser à sa place. Immédiatement, les photos en sont parties à Paris pour publication parce que c'est ainsi que tout s'enchaîne : exposition, acquisition, accroissement de la collection, publication.

29 Deux ouvrages sur les antiques paraissent du vivant du collectionneur, le premier en 1897, onze ans après la mort d'Eugène. Les textes de Froehner indiquent que photos et renseignements sur les origines des pièces lui viennent directement d'Auguste Dutuit[8]. En 1901, paraît un supplément de cent dix numéros. Donc, entre 1897 et 1901, rien que pour les Antiques, et sans compter les vases qui ne figurent pas dans ces catalogues, Auguste a acheté cent dix pièces, tout en continuant d'enrichir le reste de la collection.

Fig. 6. Jardin d'Auguste Dutuit, via del Babuino à Rome.



© Photo : Auguste Dutuit.

30 Une photo, insérée dans le *Supplément* de 1901, nous permet d'évoquer son univers quotidien du collectionneur (fig. 6).

Fig. 7. Vase plastique en forme de crocodile attaquant un Éthiopien, vers 470-460 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 360.

Fig. 8. Statue du crocodile Pétésouchos, 58 av. J.-C.



Collection Dutuit, inv. ADut 304.

31 Elle nous montre le jardin romain de ce vieil avare qui vivait chichement, comme chacun l'a écrit après sa mort, survenue en 1902, et qui avait, dira-t-on encore, épousé sa bonne pour ne pas la payer ! On y remarque les éléments de sculpture disposés dans la verdure autour d'une fontaine. Une partie de l'ouvrage est en effet consacrée aux inscriptions et à la section lapidaire de la collection. Y figurent le *Crocodile dédié à Ptolémée XII* qui vient de la grande collection de l'un de ses âpres concurrents, le comte Tyszkiewicz, tout comme le *Crocodile de Sotadès*, achetés en 1899 à Drouot, un an après son décès, à la vente du marchand-collectionneur Hoffmann (fig. 7 et 8[9]).

32 Mais, tout aussi intéressante est la mention d'un sarcophage, connu depuis 1490, qui se trouvait dans des écuries romaines, acheté directement à un marbrier de Rome[10]. Jusqu'à la fin, Auguste Dutuit aura été présent sur tous les fronts, en quête de pièces intéressantes.

33 Le rôle réel, la position réelle de ce musée exceptionnel qui est à l'origine du Petit Palais, dépassent largement le cadre de Paris, choisi par Auguste pour abriter « l'œuvre de deux vies ». À l'heure actuelle, à l'étranger, il a toujours le même renom. En 2008, l'*American Journal of Archaeology* lui a consacré un article spécifique pour les Antiques ; en 2010, l'Académie des inscriptions et belles-lettres l'a accueilli dans l'une de ses séances[11]. En 2011, le colloque sur les vases qui a réuni à l'INHA grandes collections russes et européennes a naturellement donné sa place à la collection Dutuit[12].

BIBLIOGRAPHIE

The Art Journal illustrated Catalogue: the Industry of All Nations, vol. n° 33, new series, vol. 10, Londres, 1871.

Chronique des arts et de lacuriosité, n° 7, 21 janvier 1872, p. 8.

Benjamin FILLON, « L'Art romain et ses dégénérescences », *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, p. 502.

Eugène DUTUIT, Carle DELANGE, *Souvenir de l'exposition de M. Dutuit* (extrait de sa collection). Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Exposition du Palais de l'Industrie, Paris, 1869.

François LENORMANT, Félix FEUARDENT, *Collection Auguste Dutuit : antiquités, médailles et monnaies. Objets d'art exposés au Palais du Trocadéro en 1878*, Paris, A. Lévy, 1879.

Wilhelm FROEHNER, *Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres et sculptures en pierre*, Paris, 1897.

Wilhelm FROEHNER, *Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres, sculptures en pierres et inscriptions*, 2e série, Paris, 1901.

À l'ombre du Vésuve. Collections du musée national d'archéologie de Naples, cat. exp., Paris, musée du Petit Palais, 8 novembre 1995 – 25 février 1996, Paris, Paris-Musées, 1995.

Beth COHEN, « Antiquities belonging to the City of Paris », *American Journal of Archaeology* 112, 4, 2008.

Paulette Pelletier-Hornby, « Les Antiques du musée Dutuit. Les grands collectionneurs dans leur siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 2010, fasc. IV, p. 1445-1462.

Paulette Pelletier-Hornby, « Les Vases de la collection Dutuit : anticomanie et politique au XIXe siècle », dans Brigitte Bourgeois et Martine Denoyelle, dir., *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs, aux XVIIIe et XIXe siècles*, Rennes, PUR, 2013, p. 59-73.

NOTES

1. Beth cohen, « Antiquities belonging to the City of Paris », *American Journal of Archaeology* 112, 4, 2008.
2. Collection Eugène Dutuit, 1869.
3. *The Art Journal*, 1871, p. 228.
4. *Chronique des arts*, 1872, p. 8.
5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1878, p. 502.
6. Paris, 1995-1996, p. 217.
7. Collection Auguste Dutuit, 1878.
8. Wilhelm froehner, *Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres et sculptures en pierre*, Paris, 1897.
9. Wilhelm FROEHNER, *Collection Auguste Dutuit. Bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres, sculptures en pierres et inscriptions*, 2e série, Paris, 1901, p. 183-184, nº 227, pl. 170-171.
10. *Ibid.*, p. 185-187, nº 233, pl. 175.
11. Paulette PELLETIER-HORNBY, « Les Antiques du musée Dutuit. Les grands collectionneurs dans leur siècle », *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres,* 2010, p. 1445-1462.
12. Paulette PELLETIER-HORNBY, « Les Vases de la collection Dutuit : anticomanie et politique au XIXe siècle », dans Brigitte Bourgeois et Martine Denoyelle, dir., *L'Europe du vase antique. Collectionneurs, savants, restaurateurs, aux XVIIIe et XIXe siècles*, Rennes, PUR, 2013.

AUTEUR

PAULETTE PELLETIER-HORNBY

Conservateur en chef, musée du Petit Palais

La collection Dutuit, deux frères, un musée

José de Los Llanos

1 Le 11 juillet 1902, Auguste Dutuit mourait à Rome, âgé de quatre-vingt-dix ans[1]. Sans héritier direct, il léguait à la Ville de Paris une collection d'œuvres d'art riche de plus de vingt mille œuvres, ainsi qu'un patrimoine immobilier et un portefeuille d'actions destinés à pourvoir à l'entretien et à l'accroissement de cette collection.

2 L'annonce de ce legs, accepté par un vote unanime du conseil municipal de Paris convoqué en séance extraordinaire le 18 août 1902, fut une surprise considérable. Si le nom du testateur était encore bien connu des amateurs d'art et des érudits, il était largement ignoré du grand public. D'autre part, rien n'avait filtré des dernières volontés du vieux collectionneur qui, rouennais par sa famille et romain d'adoption, avait fini, au terme de nombreuses hésitations que nous exposerons plus loin, par choisir Paris comme bénéficiaire de son legs.

3 Pour l'administration parisienne, la collection Dutuit représentait l'occasion inespérée de donner du corps à son futur musée des beaux-arts, le Petit Palais, qui devait ouvrir à la fin de cette même année, mais dont les collections étaient encore embryonnaires. En six mois seulement, délai imposé par Auguste Dutuit, le conservateur du musée Carnavalet, Georges Cain, et son adjoint chargé du Petit Palais, Henry Lapauze, durent organiser la présentation de cette nouvelle collection plus de dix fois supérieure en nombre au fonds initial du musée : pari tenu le 11 décembre 1902, jour où ouvraient conjointement au Petit Palais le musée des beaux-arts de la Ville de Paris et la collection Dutuit, cette dernière attirant à vrai dire toute l'attention des premiers visiteurs et la curiosité des journalistes.

4 Cette collection fabuleuse n'était pas l'œuvre d'un homme seul. Elle avait été réunie patiemment par deux frères, Auguste, le donateur, et Eugène[2], son aîné, mort en 1886, ainsi que par leur sœur, Héloïse[3] – disparue en 1874, citée dans les testaments de son frère, mais dont le rôle demeure encore aujourd'hui difficile à apprécier.

Fig. 1. Fix-Masseau, *Buste d'Eugène Dutuit*, bronze, vers 1903, Petit Palais (inv. S.Dut. 1340).



© Philippe Joffre / Petit Palais / Roger-Viollet.

Fig. 2. Pascuale Fosca, *Buste d'Auguste Dutuit*, bronze, 1884, Petit Palais (inv. S.Dut. 1339).



© Philippe Joffre / Petit Palais / Roger-Viollet.

5 Le legs de la collection Dutuit, riche d'environ 20 000 œuvres – dont 12 000 gravures –, fit grand bruit. À Paris, le collectionneur n'était plus guère connu que des amateurs et des marchands et la manne fut accueillie avec étonnement et enthousiasme. À Rouen, la consternation et l'amertume l'emportaient : la fortune et la collection, sur lesquelles on murmurait depuis de longues années, échappaient définitivement.

6 Si le XIXe siècle n'a pas inventé les collectionneurs, il en a certainement favorisé l'épanouissement dans de nouvelles classes de la société. Surtout, il en a canalisé l'ambition grâce à l'invention récente des musées, ces nouveaux temples de l'art où les collections privées, telles des offrandes sacrées, étaient comme destinées par nature à être versées à la mort de leurs propriétaires. L'idée de collection, au XIXe siècle, est en effet très fortement liée à celle de musée, fût-ce dans le paradoxe. Le cas de la collection des frères Goncourt, dont Edmond, à sa mort en 1896, voulut la dispersion justement, pour qu'elle ne finisse pas dans un musée, est célèbre : « Pour les objets que j'ai possédés, je ne veux pas après moi de l'enterrement dans un musée, dans cet endroit où passent des gens ennuyés de regarder ce qu'ils ont sous les yeux[4]. » (3 avril 1887). Anticonformiste, Edmond de Goncourt, s'inscrivait par là contre la prétention bourgeoise de nombre des collectionneurs, vouloir se survivre à soi-même dans une fondation posthume. Et le musée était là – avait été en partie inventé, pourrait-on dire – pour répondre à ce désir d'immortalité. Toutefois, faut-il le rappeler, la vente des collections Goncourt se fit au profit de la fondation de l'Académie éponyme appelée à perpétuer avec plus de retentissement encore le souvenir des deux frères.

7 Bourgeoise, la fièvre de la collection l'était certainement devenue au XIXe siècle, réunissant le désir de faire briller son nom pour la postérité et celui de donner un sens à des accumulations rapides de fortunes que la révolution industrielle avait favorisées. Pour certains, naissait aussi le désir de réparer les injustices d'une société profondément inégalitaire, en rendant à la collectivité un peu de leur richesse. C'est le cas d'Auguste Dutuit qui prit soin de donner une vraie ambition sociale à son legs, précisant dans ses testaments : « toutes ces collections ont été réunies au prix de plus de cinquante ans d'efforts, par trois personnes n'ayant qu'un seul but : former "un établissement utile au public" (testament du 12 mars 1893) dans "un local central pour pouvoir être fréquenté par les travailleurs" (testament du 31 mai 1900). »

La fortune des Dutuit

8 La fortune des Dutuit venait de l'industrie textile. Leurs deux grands-pères, Étienne Dutuit[5] et Jacques-Vivien Duclos[6] en avaient jeté les bases, à la fin du XVIIIe siècle. Simples artisans à leurs débuts, d'abord à Rouen, puis à Marseille et à Paris, ils se sont installés rapidement à leur compte comme négociants. Des unions opportunes rapprochent bientôt les deux familles : les deux hommes deviennent beaux-frères – Dutuit épousant la sœur de Duclos ; puis à la génération suivante, Pierre-Étienne Dutuit[7], le fils d'Étienne, épouse sa cousine, Marie Catherine Duclos[8]. Eugène (1807), Héloïse (1810) et Auguste Dutuit (1812), nos collectionneurs, sont leurs enfants. Homme d'affaires audacieux – peut-être aussi un peu trafiquant à l'époque du blocus continental –, Pierre-Étienne Dutuit s'est lancé, après l'Empire, dans l'industrie des filatures mécanisées, faisant l'acquisition de plusieurs manufactures de coton en Normandie entre 1814 et 1830. Parallèlement, il a investi aussi dans la terre, achetant plusieurs fermes en Normandie et acquis des immeubles à Rouen, dont l'hôtel du quai

du Havre, qui est devenu la maison familiale, et à Paris. Si les enfants, semble-t-il, ne se sont guère intéressés aux entreprises, ils n'ont nullement négligé pour autant la gestion de leur fortune. En fait, ce désintérêt, en les incitant à vendre progressivement les filatures à partir de la mort de leur père en 1852, les sauve même de la crise du coton des années 1860. Placée en actions et dans le foncier, dans la terre et dans la pierre, leur fortune, estimée à 2 350 000 francs en 1852, s'élèvera à plus de 17 000 000 en 1902[9].

Une jeunesse de collectionneurs

9 L'art ne semble guère avoir intéressé les parents ni les grands-parents des Dutuit. La collection fut leur grand œuvre, entier et original. Pour autant, commencée dès les années 1830, c'est-à-dire du vivant du père, elle n'a à l'évidence reçue aucune opposition de celui-ci. L'acquisition de certaines œuvres majeures et coûteuses, tel l'autoportrait de Rembrandt, en 1840 pour 15 190 francs, n'aurait très certainement pu se faire sans son accord.

10 Veuf depuis 1817, et non remarié, Pierre-Étienne Dutuit avait élevé seul ses enfants. Suivant des études classiques, certainement longtemps éloignés du foyer, en pensions, ses fils se sont destinés en fait à la carrière de rentiers. L'aîné, Eugène, a fait son droit, s'est inscrit au barreau de Rouen, mais ne plaida jamais. Auguste, le cadet, peut-être moins conventionnel et plus artiste, s'est laissé tenter par la peinture et fréquenta à Paris l'atelier de Thomas Couture. Toute sa vie, il rêva et désespéra de devenir un peintre de talent.

11 De cette existence de rapin dans l'atelier de Couture nous sont restées plusieurs anecdotes savoureuses. L'une d'elles est rapportée par Couture lui-même. Gardant souvenir de son jeune élève à la mise si particulière, le maître, à l'occasion d'un passage à Rouen, décida de lui rendre visite, sachant qu'il résidait dans cette ville. Il demanda si l'on y connaissait un Dutuit, et se vit indiquer, sur les quais, l'hôtel particulier d'une famille très riche. Dubitatif, Couture, qui ne pensait pas qu'il pût s'agir de la famille de son ancien élève, se rendit dans la maison. Là, on l'introduisit auprès d'un vieillard chenu qui lui annonça que son fils, de retour d'Italie la veille, était en effet celui-là même qu'il avait connu quelques années auparavant : « À peine avait-il achevé ces quelques mots que je vis mon ancien élève paraître. Il avait la même mise qu'autrefois ! Trop surpris pour parler, je me sens entraîné par lui au premier étage de l'hôtel. Vous dire ou vous décrire ce que je traversai de richesses me serait impossible ! Enfin nous nous arrêtâmes près d'une admirable tapisserie qui fut soulevée et derrière laquelle se trouvait une porte. [...] Nous entrâmes et je vis de merveilleux chefs-d'œuvre [...]. – Vous étiez donc riche ? – Oui. – Et vous ne me le disiez pas ? – Je voulais avoir des conseils sincères. [...] N'y pensons plus et maintenant que vous connaissez ma position, si vous voulez, je vous emmène en Italie, et, sans arrière-pensée de votre part, nous voyagerons comme des princes[10]. »

Les années de formation

12 Très vite en fait, les deux frères se sont laissés gagner par la fièvre de la collection. D'où leur est-elle venue ? Précisément, on ne le sait pas. Mais l'époque, certes, en avait mis le goût à la mode. Les ventes prestigieuses se succédaient à l'Hôtel Drouot ; les antiquaires

disposaient de merveilles à tous les prix. C'était l'époque des « Fragonard à 2 francs », selon la formule – un peu exagérée – de Goncourt. C'était l'époque où Balzac, dans *Le Cousin Pons* (1846), épinglait au tableau de sa *Comédie humaine* le portrait de ce nouveau caractère, le collectionneur.

13 À Rouen, la vie artistique était d'une richesse toute particulière, notamment grâce à son Académie, la plus ancienne de toutes les académies de province, fondée en 1744 par le peintre et théoricien Jean-Baptiste Descamps (1715-1791). Son fils, Jean-Baptiste-Henry Descamps (1742-1836), lui-même peintre et collectionneur, fut le premier conservateur du musée des Beaux-Arts de Rouen. Les Dutuit l'ont-ils connu ? La chose est probable même si elle n'est pas documentée. De son successeur, le peintre Hippolyte Bellangé, on conserve en revanche une lettre fort intéressante adressée à Eugène Dutuit en 1842, où il demande conseil en vue de l'acquisition d'un tableau du peintre hollandais Jan Steen (1626-1679) : « Je me suis présenté ce matin chez vous pour avoir le plaisir de vous voir, et vous demander votre avis sur un tableau que vous connaissez [...] Seriez-vous donc assez bon, Monsieur, pour m'en dire votre avis et recueillir en même temps celui de M. Reiset[11] et quelques amateurs qui pourraient le connaître[12] ? » (22 décembre 1842). Si on ne conserve pas la réponse d'Eugène Dutuit, on peut supposer qu'elle fut positive puisque le tableau fut bien acquis : il s'agit du *Marchand d'oublies*, effectivement de Jan Steen. L'important ici est qu'Eugène Dutuit apparaît déjà au centre d'un cercle de connaisseurs réputés.

14 Eugène Dutuit fut reçu à l'Académie de Rouen en 1846. À cette occasion, il prononça un discours sur la bibliophilie, où déjà – il n'avait pourtant que trente-neuf ans –, il donnait sa définition du bon collectionneur : « On connaît trois classes d'amateurs : les bibliophiles, les bibliomanes et les bouquinistes. Un souverain a dit : pour faire la guerre, il faut trois choses : de l'argent, de l'argent et de l'argent. À voir les prix auxquels ont poussé certaines raretés bibliographiques, je ne serais pas surpris si l'on pensait que l'amour du livre exige les mêmes conditions que la guerre. Un peu de goût n'est pas moins indispensable. Le monde n'a pas beaucoup de respect pour l'homme riche, surtout quand il est mort. [...] Les bibliophiles ont encore une qualité, ils sont les pourvoyeurs des bibliothèques publiques[13]. »

15 L'année précédente, en 1845, il avait fait don d'un ensemble d'estampes à la bibliothèque, moyen, sans doute, de s'attirer les bonnes grâces de ses pairs[14]. Mécène régulier des diverses sociétés d'amateurs rouennais, il continua toute sa vie durant de leur apporter son soutien : en retour, les édiles rouennais ont longtemps espéré que cette fidélité serait un jour conclue par le don de la collection dans son entier. En 1883, un projet de réaménagement de la bibliothèque – jamais exécuté – prévoyait même qu'une salle soit baptisée du nom de l'illustre et très convoité collectionneur : « Une des salles pourrait être désignée par un nom qui certes réunirait tous les suffrages. La Bibliothèque de Rouen doit à M. Dutuit une des plus riches parties de sa collection d'estampes. La place que ce généreux donateur a prise dans le monde des arts est considérable et ses grandes publications sur Rembrandt et sur la gravure en général ont concouru à donner à son nom une notoriété européenne[15]. »

16 Les voyages ont sans doute aussi compté : Eugène, à plusieurs reprises, évoque son premier voyage aux Pays-Bas en 1826 – il avait 19 ans. En 1840, c'est Auguste qui s'est déplacé à Gand pour enchérir sur l'autoportrait de Rembrandt ; dans la foulée, il visitait la Hollande – on conserve son billet de diligence d'Amsterdam à La Haye. Dans les mêmes années, son père l'a envoyé en Amérique pour affaires.

17 Dans les années 1840, Auguste se rend régulièrement en Italie. Il se trouve à Rome, en 1846, où il croise les élèves de la Villa Médicis, notamment le directeur, Jean-Victor Schnetz, dont il évoquera souvent le souvenir dans ses lettres. Continuant lui-même de peindre en amateur – il peindra toute sa vie, mais sans chercher réellement à faire carrière –, il se plaît à fréquenter le milieu des peintres de toutes nationalités qui constituent alors une communauté nombreuse et bigarrée, installée surtout autour de la place d'Espagne. Il s'installe définitivement à Rome après 1848, choisissant d'ailleurs d'habiter au cœur de ce quartier, Via del Babbuino, où il achète une maison en 1860.

18 Les deux frères ont été, chacun selon ses intérêts, en correspondance avec des amateurs, des marchands et des savants étrangers, grecs, italiens, anglais, hollandais ou allemands – Eugène par exemple organise une exposition de ses gravures avec le Burlington Fine Arts Club, à Londres.

19 En France même, ils ont fréquenté les grands collectionneurs. On a évoqué, à Rouen, le cercle de l'Académie, de la bibliothèque et du musée ; plus tard, à l'occasion des expositions auxquelles ils ont participé, leur nom voisine dans les catalogues avec ceux des plus grands collectionneurs, Rothschild, Goncourt, Chennevières, d'Aumale[16].

Une collection encyclopédique

20 La collection s'est élaborée lentement, et l'idée de la diversifier, de lui donner une ambition encyclopédique, est venue progressivement. Aîné de cinq ans, Eugène a commencé à collectionner avant son frère. Gravures et livres constituaient son premier centre d'intérêt. Son premier achat aurait été un lot de gravures topographiques, fait à Paris, chez Fatout Jeune, en 1832 – il avait 25 ans. C'est sur le sujet de la bibliophilie qu'il prononça son discours de réception à l'Académie de Rouen en 1846.

21 Le domaine hollandais devient vite leur passion. Après celui des gravures, le cabinet de peintures prend forme : les premiers tableaux importants sont de cette école (Brackenburg en 1838 ; Rembrandt, Metsu en 1840 ; Weenix, Cuyp en 1846), ainsi que les premiers dessins (Berghem, Rembrandt, Van de Velde, Mieris… en 1842). En 1852, la mort de leur père les laisse libres de disposer d'une fortune considérable. Dès lors, les acquisitions se font plus importantes et plus régulières. Pour Eugène, le cœur de la collection demeure le domaine des gravures : les dessins qu'il acquiert apparaissent comme une illustration des artistes déjà représentés dans sa collection de gravures. Plus tard, tandis qu'en Italie, Auguste se passionne pour les majoliques et les antiques, il prend feu en France pour les faïences de Saint-Porchaire.

22 Dès les années 1860, les deux frères ont montré généreusement leurs collections, participant régulièrement à de nombreuses expositions rétrospectives organisées à Paris et en province – à l'imitation de ce qui se faisait depuis quelque temps à Londres : en 1865, à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts ; en 1866, à l'exposition rétrospective de Paris ; à l'Exposition universelle de 1867 ; à l'exposition du Havre en 1868 ; au Palais de l'Industrie en 1869, pour l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, avec une exposition exclusivement réservée à leur collection ; au Trocadéro en 1878, où figurent antiques, médailles et objets d'art de la Renaissance ; à l'École des beaux-arts en 1879, pour l'exposition des « Dessins de maîtres anciens » ; à l'exposition des objets d'art en métal en 1880 où sont prêtés des bronzes antiques ; en 1882 à la

septième exposition de l'Union centrale des arts où figurent livres, reliures et gravures ; en 1884, à Rouen à l'exposition rétrospective du Palais des Consuls.

23 Dans le même temps, Eugène travaillait ardemment à son grand œuvre, son monumental *Œuvre complet de Rembrandt* en trois volumes (1883-1885) ainsi qu'à la refonte du *Manuel de l'amateur d'estampes* d'Adam Bartsch (1881-1888), dont les derniers volumes parurent après sa mort, sous la direction de son frère.

24 Il est souvent difficile de préciser qui des deux frères fut à l'origine de telle ou telle acquisition. Si, traditionnellement et en raison de ses écrits, on a attribué à Eugène la priorité sur les écoles du Nord, en fait plusieurs documents montrent bien qu'Auguste fut aussi actif sur ce terrain : c'est lui, on l'a vu, qui a enchéri sur l'autoportrait de Rembrandt en 1840. À l'inverse, dans la collection d'antiques dont on attribue l'acquisition à Auguste, les tanagras furent choisies par Eugène.

25 Qu'Auguste ait été peintre – fût-il peintre amateur – lui a donné sans doute une sensibilité différente de celle de son frère. Dans sa correspondance, il livre ses sentiments sur l'art contemporain : « Les forts comme Delacroix, Delaroche, Vernet, Decamps, Meissonnier et surtout Gérôme de nos jours restent toujours sur la brèche[17]. » C'est dans la peinture de genre qu'il s'exerça lui-même, copiant à l'occasion d'après les tableaux de sa collection (tel *Le Fumeur* de Teniers). Tiepolo fut aussi sa passion. Il copia pendant de longs mois les fresques du palazzo Labbia, à Venise, pour les adapter dans des compositions décoratives au château de Moulineaux que les deux frères avaient fait édifier, non loin de Rouen, dans les années 1860.

26 La collection d'antiques, la collection de gravures et celle des objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance sont particulièrement homogènes. La collection de peintures et de dessins, sans être moins importante en qualité, est plus sélective : les écoles du Nord, on l'a vu y ont la part belle. L'école française est plus pauvre – on y retrouve malgré tout des perles, tels les tableaux de Poussin, de Bourdon, les gravures de Callot, le paravent de Lajoue, les dessins de Watteau et de Fragonard, la Mascarade de Vien. C'était là le goût des Dutuit, qui n'était pas exactement le goût bourgeois de la fin du XIX^e^ siècle : en 1902, on reprocha d'ailleurs à la collection de ne pas mieux représenter le XVIII^e^ siècle français, époque qui était devenue alors le parangon du goût.

27 Dans la collection léguée, les artistes contemporains sont rares. Ingres et Delacroix figurent avec des dessins et des gravures, tandis qu'Hippolyte Bellangé et Camille Roqueplan, peintres de second plan – peut-être des amis d'Auguste ou d'Eugène – sont présents avec des peintures.

28 Pour les autres tableaux, plus modernes – il y en avait –, certains sont passés dans une vente publique anonyme, à l'Hôtel Drouot, en 1880[18] : on y trouve des œuvres de Théodore Rousseau, Camille Corot, Gustave Courbet, Eugène Boudin et même Berthe Morisot ! D'autres cessions encore ont peut-être dépouillé la collection de ses œuvres contemporaines. On peine ainsi à imaginer que, pour citer les peintres fréquentés par Auguste, aucune œuvre de Couture, de Schnetz, de Bénouville ni de Français n'ait jamais figuré dans la collection.

Une collection pour un musée ?

29 En 1874, l'année de la mort de leur sœur, Héloïse, l'ambition de leur collection se précisa. Tous deux célibataires et sans enfants, Eugène et Auguste pensèrent à la

pérennité de leur œuvre : l'idée de donner la collection à un musée naquit alors. Cinq ans auparavant, en 1869, était mort le docteur La Caze, le célèbre amateur, léguant sa collection de peintures au musée du Louvre. Cet exemple va bientôt obséder Auguste ; on conserve une série de lettres qui le montre, non sans humour, évoquer cette idée avec insistance : « J'ai pensé à une salle La Caze. Quand je dis salle La Caze je ne demande qu'une toute petite salle » (9 janvier 1874)… « Avec ton catalogue et une salle La Caze, on pourrait avoir en dix-neuf cent et quelques les honneurs d'un article dans une *Gazette des Beaux-Arts* de l'époque. Qui sait si on ne se donnera pas autant de peine pour savoir ce que nous faisons aujourd'hui que celle que nous prenons pour découvrir si Claude a fait deux suites ou non […] Avec la Salle et ton bouquin, on peut compter sur cinquante ans d'immortalité. » (19 février 1874)… « La salle La Caze est certaine et nous n'avons plus rien à faire, saperlotte ! […] Si on ajoute autre chose, ce n'est plus une salle mais deux salles La Caze qu'il nous faut. » (10 mai 1874)… « Il me faut trois salles La Caze ! » (11 mai 1874).

30 À Rouen, Eugène avait naguère souhaité que l'hôtel Bourgtheroulde, un des plus beaux monuments Renaissance de la Ville, devînt un musée Dutuit. Mais les négociations ont échoué. Les deux frères, piqués au vif, ont décidé alors de tout donner à Paris : ils songent au futur musée des Arts décoratifs dont l'implantation n'est pas encore établie : « Je vois bien que le palais de la Cour des comptes doit revenir à la Ville de Paris dans trente ans mais ce que je ne vois pas c'est pourquoi il ne lui revient pas tout de suite. On pourrait en faire quelque chose tandis que dans l'état actuel ce n'est qu'un jardin botanique. Il est certain que si ce local était approprié à un musée industriel, il n'y aurait pas de plus bel endroit et trois à quatre chambres là-dedans feraient fort bien l'affaire. On ne pourrait espérer mieux. Le Trocadéro est beaucoup trop loin et la Bastille également mais le quai d'Orsay serait un emplacement superbe. » (26 juillet 1885).

31 Un an plus tard, en 1886, Eugène meurt.

Le temps des testaments

32 Auguste Dutuit est devenu, après la disparition de son frère, le dernier survivant de la lignée, et de fait le propriétaire unique de la collection. À sa mort, Eugène n'avait laissé aucune consigne particulière : un testament de quelques lignes – non enregistré d'ailleurs à l'ouverture de la succession – confirme simplement Auguste comme légataire universel de la fortune familiale, sans même évoquer le devenir de la collection. Au demeurant, celle-ci ne faisait qu'une partie de cette fortune considérable constituée de dizaines d'immeubles à Rouen, au Havre, à Marseille et à Paris, de nombreuses propriétés foncières en Normandie et de plusieurs portefeuilles d'action.

33 Resté seul, Auguste se trouve donc investi de la responsabilité de décider de l'avenir de cette fortune et de la collection. Sans héritier direct, il avait les mains libres. Sans doute, comme les testaments le prouvent – et comme la correspondance entre les deux frères le confirme -, le choix de léguer la collection à un musée était-il pris depuis longtemps. Mais quel musée ?

34 Cette responsabilité, Auguste en prend conscience très vite, de deux manières. D'abord, il prépare sa succession : son premier testament est rédigé quelques semaines après la mort de son frère ; dix-sept autres testaments suivront, complétés par six codicilles,

jusqu'en 1901, un an avant sa propre mort[19]. Ensuite, il continue d'entretenir et de développer fortune et collection : les achats d'œuvres d'art se multiplient, mais aussi les achats de terres pour agrandir les propriétés et augmenter les revenus ; en parallèle, Auguste Dutuit continue l'œuvre de son frère, le *Manuel de l'amateur d'estampes*, en publiant en 1888 le volume consacré aux nielles et engage la publication du catalogue des collections d'antiques, qui paraîtra en 1899 et 1901, de la collection des majoliques (1899) et de la collection de livres et manuscrits (1901).

35 L'analyse des dix-huit testaments rédigés tout au long des années qu'il lui reste à vivre, révèle, malgré leur grand nombre, une pensée claire et constante concernant l'avenir de la collection. D'emblée, le testateur divise en deux parties sa fortune, promet la collection à Paris et définit les contours de ce qui restera jusqu'à sa mort le lot promis au musée légataire : à savoir la collection artistique, l'ensemble des biens immobiliers possédés à Paris, un portefeuille d'actions de la Banque de France – biens auxquels s'ajoute la somme d'un million de francs destinés pour les frais d'aménagement et d'installation de la collection[20]. La collection étant destinée à Paris, c'est donc la part parisienne de sa fortune – qui lui vient pour l'essentiel de son aïeul maternel, Jacques-Vivien Duclos – adossée à la dotation qui complète la collection artistique. Le reste des biens ira à ses héritiers.

36 Le projet initial, mûri avec son frère, qui prévoit le legs en faveur du musée des Arts décoratifs, est formalisé dès le 30 septembre 1886 : « J'institue pour légataire universel [...] le futur musée des Arts décoratifs. » Le choix de ce musée n'est pas anodin : société née en 1865, l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, devenue plus tard Union centrale des arts décoratifs, était une initiative privée née de la volonté d'un cercle d'éminents collectionneurs, à l'origine notamment de nombreuses expositions dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, dont plusieurs auxquelles les Dutuit ont participé. Imaginée à l'imitation du South Kensington Museum de Londres créé en 1851 (devenu en 1899 le Victoria and Albert Museum), l'Union avait pour vocation principale de réconcilier, selon les termes de l'époque, le beau et l'utile, c'est-à-dire le monde de l'art et celui de l'industrie et des industriels – parmi lesquels se retrouvaient de nombreux collectionneurs. Comme de nombreux amateurs, les Dutuit y avaient vu la perspective d'une institution susceptible de répondre à leurs ambitions philanthropiques, sociales et spirituelles.

37 Aussi, les modifications auxquelles Auguste Dutuit va procéder dès lors dans les testaments successifs tiennent surtout aux vicissitudes de l'histoire de ce musée, longtemps en gestation : fondé place des Vosges, hébergé au Palais de l'Industrie à l'occasion d'expositions, promis un temps au quai d'Orsay, à l'emplacement du palais de la Cour des comptes incendié en 1871, il sera finalement installé en 1898 dans l'enceinte du Louvre, au pavillon de Marsan – choix qu'Auguste Dutuit refusera absolument et qui le déterminera à transférer le legs en faveur de la Ville de Paris.

38 Les testaments rédigés par Dutuit, s'ils n'envisagent que deux institutions désignées comme légataires – les Arts décoratifs puis la Ville de Paris –, excluent par principe de nombreux musées : « Premièrement le Louvre et surtout le Louvre, où il ne pourra jamais être placé, à quelque titre que ce soit, aucun des morceaux composant le legs ci-dessus, sous peine de nullité du legs. Ensuite le musée de Cluny, le musée Carnavalet, la Bibliothèque nationale. En un mot aucun des établissements existant. » (Testament de septembre 1886).

39 Quelles raisons Auguste Dutuit avait-il de procéder à ces exclusions ? Le souvenir des incendies de 1871, qui avaient détruit de nombreux monuments patrimoniaux en plein centre de Paris, notamment les Tuileries, l'Hôtel de Ville et la Cour des comptes, est sans doute un élément majeur de sa réflexion. Toutefois l'argument vaut pour le Louvre certes, qui avait été préservé de justesse des flammes des Tuileries, moins pour les autres institutions. La formidable notoriété de la collection Dutuit avait suscité naguère bien des jalousies, et il n'est pas interdit de penser que des questions de personnes ont aussi guidé les choix et les exclusions mûris par les deux frères : c'est sans doute le cas de la Bibliothèque nationale, écartée de la liste des prétendants après avoir été un temps, semble-t-il, approchée par Eugène Dutuit. De plus, le choix de ne pas démembrer l'ensemble des gravures, dessins, peintures, objets d'art et antiques imposait à vrai dire un lieu plus neuf : la collection Dutuit s'imposait en fait comme un musée déjà constitué, et c'est donc un lieu pour ainsi dire vierge qu'il lui fallait, où elle brillerait sans concurrence.

40 Dans les dernières années qu'il lui reste à vivre, disposant de plus de temps qu'il ne l'aurait cru peut-être dans un premier temps, le testateur va affiner les précautions juridiques pour garantir l'avenir de son legs : peut-être les mésaventures advenues à plusieurs legs faits en faveur des musées nationaux l'y ont-ils incité ? Ainsi le legs La Caze, souvent cité dans la correspondance entre les deux frères comme modèle du genre, fut-il assez malmené, n'étant jamais exposé en totalité au Louvre, vite divisé entre Paris et la province, bientôt dispersé par écoles dans les salles du musée ou exilé en réserves[21].

41 Ces précautions juridiques, Auguste Dutuit va les organiser en deux volets. D'une part, il va préciser ses exigences quant aux conditions d'exposition de la collection, exigences simples cependant qui se limitent à deux points principaux : unité de la présentation dans un local séparé qui doit prendre le nom de « collection Dutuit » et accès gratuit.

42 D'autre part, lui vient l'idée de créer une fondation indépendante qu'il veut doter de fonds propres, compatible avec les statuts de droit privé de l'Union centrale des arts décoratifs : « Dans le délai de trois ans, à partir du jour du décès [...] cette société sera tenue de fournir un local à elle appartenant et indépendant de tout ce qui pourrait être prêté par l'État, où toutes les collections ci-dessus désignées après inventaire dressé seront placées dans un local séparé formant un établissement à part s'administrant et se complétant à l'aide de ses propres ressources et qui ne pourra, sous peine de déchéance, être confondu avec les autres collections qui seront propriété particulière de la Société des Arts décoratifs et dont les revenus ne pourront jamais servir à autre chose qu'à son accroissement. » (Testament du 12 mars 1893).

43 Cette idée, assez révolutionnaire dans le paysage muséal de l'époque, il finit cependant par l'abandonner en partie, se limitant alors à une dotation plus classique adossée au legs. Alors, en 1898, il a pris la décision radicale de reporter le legs en faveur de la Ville de Paris, décision qu'il explique en détail dans son tout dernier testament : « Par suite [...] des changements survenus dans la constitution du musée des Arts décoratifs qui, de musée libre, est devenu partie intégrante du musée du Louvre auquel il doit être un jour réuni. Vu le danger qu'il y a pour l'existence de toutes ces richesses artistiques de les concentrer toutes dans le même local et dont la perte serait irréparable si un sinistre venait à s'y déclarer. En outre, l'éloignement et la difficulté qu'il y aurait pour le travailleur à y prendre les renseignements dont il pourrait avoir besoin. J'ai cru

nécessaire de modifier mes primitives dernières dispositions. / Par ces motifs, je déclare donc ici, par les présentes, supprimer et détruire toutes dispositions primitives antérieures en faveur de ces Arts décoratifs pour reporter ce legs en entier et dans toutes ces conditions en faveur de la Ville de Paris qui me paraît plus en état de le recevoir et d'en faire profiter le public. » (Testament du 31 mai 1900).

44 Sans héritier direct, Auguste Dutuit devait laisser le surplus de sa fortune à tous ses parents identifiés, selon la loi, jusqu'au douzième degré : il fallut onze ans pour régler la succession et reconstituer la généalogie du testateur : au final, ce furent 1 467 héritiers qui furent reconnus aptes à se partager les quelque six millions restant sur la succession après la liquidation des legs particuliers.

45 Prudent, sinon méfiant, Auguste Dutuit avait imaginé un autre avenir à sa collection au cas où les Arts décoratifs d'abord, puis la Ville de Paris n'auraient pas pu, su ou voulu accepter ses dispositions testamentaires. Rome, sa ville d'adoption où il vivait en fait depuis plus de cinquante ans, devait recevoir le legs aux mêmes conditions, de préférence pour être hébergé au palais Corsini, siège de la prestigieuse *Accademia dei Lincei*.

46 Si la collection et les clauses testamentaires ont été acceptées par la Ville de Paris en 1902, le Petit Palais présentant depuis lors la collection principale, une « Sala Dutuit » existe bien cependant au palais Corsini[22] ! La veuve d'Auguste Dutuit, Teresa Celli[23], décédée en 1912, devait en effet léguer à l'Académie des Lincei un ensemble intéressant, quoique disparate, d'objets issus de la maison romaine qu'Auguste Dutuit lui avait laissée, accompagné d'une forte somme d'argent qui devait garantir l'acceptation du legs. Ainsi pouvait-elle s'assurer que la mémoire du collectionneur serait perpétuée à Rome comme à Paris.

Sources bibliographiques anciennes

Palais des beaux-arts de la Ville de Paris, collection Dutuit. Musée municipal. Relation officielle des inaugurations, 7 mars 1901 – 11 décembre 1902, Paris, Imprimerie nationale, 1903.
Henry LAPAUZE, *Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris, Motteroz, Martinet, 1907.
Henry LAPAUZE, *Catalogue sommaire des collections Dutuit. Précédé d'une notice sur les frères Dutuit*, Paris, imp. de Crété, 1925.

Archives

Archives départementales de Seine maritime (ADSM) :
– Minutier central, Fonds de l'étude Guérin (2 E 8 788 - 806).
– Papiers privés. Fonds d'avoué (220 JP 2046-2074).

Publications sur la collection du vivant des Dutuit

Eugène DUTUIT et Gustave PAWLOWSKY, *Manuel de l'amateur d'estampes*, 6 vol., Paris, A. Lévy, 1884-1888.
Souvenir de l'exposition de M. Dutuit (extrait de sa collection) : Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. Paris, imp. de A. Pillet fils aîné, 1869.
Eugène DUTUIT, François LENORMANT ET Félix-Bienaimé FEUARDENT, *Collection Auguste Dutuit : antiquités, médailles et monnaies, objets divers exposés au palais du Trocadéro en 1878*, cat. exp. Paris, Palais du Trocadéro, 1878, Paris, A. Lévy, 1879.

Eugène SOUCHIÈRES, *Les Arts rétrospectifs au palais des Consuls*, Rouen, E. Cagniard, 1884.
Wilhelm FRÖHNER, *Collection Auguste Dutuit : bronzes antiques, or et argent, ivoires, verres, sculptures en pierres et inscriptions*. Châteaudun, impr. de la Société typographique, 1897-1901, 2 vol.
Auguste Dutuit, *Collection Auguste Dutuit : majoliques italiennes, vases siculo-arabes et persans, faïences Henri II, verrerie*, Paris, 1899.
Édouard RAHIR, *La Collection Dutuit : livres et manuscrits*, Paris, Damascène-Morgand, 1899.

47

NOTES

1. Philippe Auguste Jean-Baptiste Dutuit (Paris, 1812 – Paris, 1902).
2. Eugène Philippe Étienne Dutuit (Marseille, 1807 – Rouen, 1886).
3. Amédée Jean-Baptiste Héloïse Dutuit (Marseille, 1810 – Paris, 1874).
4. Edmond et Jules de GONCOURT, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire,* Paris, Charpentier, 1887-1888.
5. Étienne Dutuit (1742-1811), époux de Marie-Madeleine Victoire Duclos.
6. Jacques-Vivien Duclos (1745-1837), époux de Catherine Gillet (1762-1851).
7. Pierre-Étienne Dutuit (1767-1852).
8. Marie Catherine Augustine Duclos (1787-1817).
9. Sur la fortune des Dutuit, voir Jean-Pierre CHALINE, *Les Bourgeois de Rouen : une élite urbaine au XIX^e^ siècle*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1982, p. 110-114.
10. Thomas COUTURE, *Méthode et Entretiens d'atelier*, Paris, 1867, p. 111 et suiv.
11. Peut-être, évoque-t-il Frédéric Reiset, conservateur au Louvre et ami de Delacroix.
12. Une partie importante, mais hélas lacunaire, de la correspondance entre les deux frères est conservée aux archives départementales de Seine maritime, à Rouen, issue du fonds de l'avoué chargé de la succession (voir les sources d'archives en annexe).
13. Discours de réception d'Eugène Dutuit à l'Académie de Rouen. Séance du 27/11/1846 (bibliothèque municipale de Rouen, archives de l'Académie, carton E 11).
14. Précis analytique des travaux de l'*Académie royale des sciences, belles lettres et arts de Rouen, pendant l'année 1846 :* « Les arts occupent cette année une place importante dans les travaux de l'Académie. M. Pottier nous a lu une note sur la belle collection de gravures dont M. Eugène Dutuit a fait don à la bibliothèque publique de Rouen. Cette collection consiste en une série de planches destinées à représenter l'histoire de l'art du graveur depuis le XVI^e^ siècle jusqu'à nos jours, et parmi lesquelles on remarque les plus belles épreuves des estampes des grands maîtres. À cette suite historique, sont joints quelques œuvres de graveurs célèbres, tels que Ostade, Rembrandt et Callot. M. Dutuit, par cet acte de libéralité, a jeté dans notre Bibliothèque les fondements d'une collection qui lui manquait, que le temps et le secours de l'Administration concourront à compléter, et à laquelle se rattachera désormais le nom du généreux donateur qui l'a commencée. »
15. Rapport rédigé le 22 décembre 1883 par Eugène Noël, bibliothécaire de la Ville de Rouen et Narcisse Beaurain, bibliothécaire adjoint (Archives de la bibliothèque municipale de Rouen, sans cote).

16. Notamment à l'occasion de l'exposition des « Dessins de maîtres anciens à l'École des beaux-arts en 1879 ».
17. Lettre à Eugène, 7 mars 1868.
18. Catalogue de la Collection de M. D*** de Rouen. Tableaux modernes. 11 février 1880, Salle n° 8.
19. Les dix-huit testaments et les codicilles sont olographes. Ils ont été retrouvés dans les papiers privés d'Auguste Dutuit, à Rome et à Rouen. Les premiers ont été découverts dès juillet 1902. Les derniers (qui sont en fait les premiers chronologiquement) en janvier 1903. Ils sont conservés dans les minutes des notaires chargés de la succession, à Rome (Me Marzio), à Paris (Me Lefebvre) et à Rouen (Me Guérin). Une édition partielle en a été faite à la demande de la Ville de Paris, sur les presses de l'Imprimerie du *Journal de Rouen* (s. d., 1902), conservée dans les archives du Petit Palais.
20. Ce million n'est mentionné que dans le testament du 12 mars 1893. La Ville de Paris réclamera cependant son versement jusqu'en 1907, lorsqu'un jugement du Tribunal civil de Rouen la déboutera, arguant que cet argent était exclusivement lié aux conditions spéciales du legs fait en faveur des Arts décoratifs.
21. *La Collection La Caze : chefs-d'œuvre des peintures des XVIIe et XVIIe siècles,* cat. exp., Paris, musée du Louvre, 26 avril-9 juillet 2007, Paris, Hazan / musée du Louvre, 2007.
22. Il s'agit d'une belle galerie donnant à l'étage des bureaux de l'Académie, où d'imposantes vitrines présentent un ensemble un peu disparate d'antiques et d'objets d'arts.
23. Auguste Dutuit, qui partageait son existence avec elle depuis les années 1870, l'avait épousée le 8 juin 1901, à Santa Maria del Popolo.

AUTEUR

JOSÉ DE LOS LLANOS

Conservateur en chef du patrimoine, responsable du cabinet des arts graphiques au musée Carnavalet.

Le fonds ancien du Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris : nouvelles perspectives de recherche

Pascale Gorguet-Ballesteros et Marie Bonin

La collection Maurice Leloir et la collection de la Société de l'histoire du costume

1 Le 10 janvier 1907 naissait la Société de l'histoire du costume (SHC). Son président, Maurice Leloir (1853-1940), décorateur, peintre historicisant, costumier, collectionneur[1] et historien du costume y avait œuvré ardemment. Le bureau de l'association se compose de deux vice-présidents, Maurice Maindron[2] (1857-1911), entomologiste et écrivain, Édouard Detaille (1848-1912), peintre et membre de l'Institut[3], un secrétaire général, Gaston Manceaux-Duchemin, directeur de la société française des voyages Duchemin[4], deux secrétaires adjoints, René Binet (1856-1911), architecte, Louis Vallet (1856-1940), illustrateur et un trésorier, le couturier Jacques Doucet[5] (1853-1911). L'objectif avoué de la Société de l'histoire du costume est de fonder un musée du costume. Maurice Maindron affirme dans le *Bulletin de la Société* de juin 1907 : « Notre but : créer un enseignement pratique, une série de leçons de choses, comme on dit, et appuyer cet enseignement sur les objets. C'est pourquoi nous nous occupons de fonder un musée du costume, qui renfermera des pièces authentiques ou reconstituées, des patrons, des modèles sur quoi s'étayeront nos démonstrations[6]. » La création du musée du Costume répond à un objectif pédagogique : « … quels seront […] les objets exposés […] ? […] tout ce qui se rapporte au vêtement, à la chaussure, à la coiffure, à la parure, à la toilette de l'homme, de la femme, de l'enfant, du civil, du laïc, du prêtre, du soldat, du magistrat, du plus humble paysan comme du plus puissant seigneur, de l'évêque et de l'enfant de chœur, de la chambrière et de la princesse, de la grisette à la chanoinesse, du fou de cour au valet de chien, du postillon au garde du

corps, que sais-je encore[7] ? » Les « Arts du cheval », la sellerie et la carrosserie font également partie du futur établissement[8]. Celui-ci déploiera une ambition encyclopédique, désireuse de montrer ce qu'étaient les costumes et objets de parure des périodes anciennes ainsi que leur usage. C'est à cette fin que Maurice Leloir et la Société de l'histoire du costume décident d'offrir leurs collections à la Ville de Paris qui les accueille au sein de son musée historique, le musée Carnavalet ; le don est enregistré lors du conseil municipal du 30 décembre 1920[9]. Les œuvres ayant appartenu à Maurice Leloir sont intégrées à celles de la Société et la provenance des pièces est généralement mentionnée dans le cahier d'inventaire dévolu à l'ensemble[10].

Une collection ancienne ?

2 Le fonds de la Société de l'histoire du costume est particulièrement important pour les départements de costumes des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles et celui des accessoires du Palais Galliera. Il représente au moins quarante pour cent du seul département du XVIII^e^ siècle[11] et inclut des œuvres insignes tel un costume unique d'Arlequin, daté du milieu du siècle, qui provient des collections personnelles de Maurice Leloir. Ce costume est d'ailleurs représenté dans l'un de ses tableaux[12].

3 Or la genèse de ce fonds pourrait remonter au grand-père de Maurice Leloir. Le peintre appartient en effet à une famille d'artistes collectionneurs dont la figure tutélaire est son grand-père maternel, le portraitiste, peintre d'histoire et illustrateur, Alexandre Marie Colin (1798-1875), descendant des artistes Charles Michel-Ange Challe (1718-1778) et Simon Challe[13] (1719-1765). Alexandre Marie Colin a quatre filles d'une première union : Héloïse, Anaïs, Laure et Isabelle. Les aînées seront des dessinatrices de mode reconnues. Héloïse Colin se marie au peintre Jean-Baptiste Auguste Leloir (1809-1892) : deux fils naissent de cette union, Louis et Maurice Leloir. Anaïs Colin épouse l'architecte Gabriel Toudouze (1811-1854). Leur petit-fils Georges Gustave Toudouze (1877-1972) deviendra écrivain, historien du costume et le biographe de la dynastie Colin, Leloir, Toudouze[14].

4 En secondes noces, Alexandre Marie Colin épousera Sophie Vidal-Navatel. D'après le contrat de mariage, daté du 15 juillet 1846, le peintre apporte 52 000 francs avec « ses meubles anciens, bahuts, crédence, coffrets, armes anciennes, armes moresques, armures, costumes, mannequins, cadres, tableaux, gravures, plâtres, dessins et ouvrages d'art ». Ainsi, Alexandre Colin semble avoir collectionné des costumes, sans doute pour les utiliser dans ses peintures[15]. À la suite de son décès le 21 novembre 1875, une vente aux enchères est organisée à l'Hôtel Drouot. Elle se tiendra le 2 février 1876. Le titre du catalogue affiche des « tableaux anciens et modernes, meubles anciens, costumes, étoffes, objets divers[16] ». Mais le sort des costumes est incertain puisque le contenu même du catalogue ne mentionne que des peintures et armes. Les vêtements furent peut-être vendus hors catalogue ou conservés *in fine* par la famille en particulier par Maurice Leloir alors âgé de vingt-trois ans. Si les collections de ce dernier incluaient celles de son grand-père, le fonds Leloir pourrait, alors, remonter au milieu du XIX^e^ siècle s'inscrivant parmi les grandes collections de l'histoire de l'art de ce siècle.

Circulation des œuvres et réseau de collectionneurs

5 Il ressort de la liste des membres de la Société de l'histoire du costume et des dons fréquents rapportés par ses bulletins que les collectionneurs, passionnés par le costume historique, son apparence et son utilisation, y sont nombreux. Certains comme les peintres Gustave Jacquet[17] (1849-1909), François Flameng (1856-1923) et Édouard Detaille, entre autres, sont d'ailleurs mentionnés en tant que tel par le *Répertoire général des collectionneurs de la France...* publié par Ernest Renart[18]. Un grand nombre de vêtements présente sur leurs doublures des marques tamponnées à l'encre noire, bleue ou violette aux noms de leurs anciens propriétaires. Parmi ceux-ci reviennent très souvent, outre celui de Maurice Leloir, les noms de François Flameng et des costumiers Gaston Courtois et Eudes. Les vêtements comportent parfois plusieurs inscriptions différentes qui semblent attester d'une véritable circulation de l'objet entre les différents acteurs de ce réseau de collectionneurs. La multiplication de ces tampons soulève par ailleurs la question de l'utilisation de ces vêtements au-delà de leur collecte. Vestiaire de studio, ils servaient aux peintres et costumiers dans le cadre de leur profession et étaient probablement échangés suivant les besoins. Jusqu'au don de 1920 à la Ville de Paris, le fonds de la Société de l'histoire du costume était ainsi une collection vivante où les œuvres n'étaient pas figées dans un statut patrimonial. Une « route » de ces costumes se profile qui mériterait d'être approfondie[19]. Car une meilleure connaissance du réseau des collectionneurs, peintres et costumiers parisiens de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle éclaircirait les modalités de la constitution du fonds.

Remaniements et reconstitutions de costumes

6 Cela permettrait également de mieux comprendre les traces d'usages et les remaniements visibles dans une partie des costumes. En effet, ce fonds de la Société de l'histoire du costume a toujours été considéré comme le noyau historique de référence au sein de la collection de costumes du XVIII^e^ siècle du Palais Galliera. Il a ainsi fortement influencé le jugement critique en termes de datation et d'authentification d'autres vêtements. Or un certain nombre de pièces témoignent d'altérations indéniables. Jusqu'à présent ces dernières étaient principalement attribuées à une utilisation présumée des costumes lors des réceptions, fêtes parées et scènes de théâtre de Salon qui dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle et particulièrement sous la III^e^ République ponctuaient la vie mondaine française. Gabriel-Louis Pringué (1885-1965) cite entre autres dans ses mémoires relatifs à la vie parisienne du début du XX^e^ siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, un bal donné par la duchesse de Clermont-Tonnerre où explique-t-il : « ... je fis une entrée vêtu en roi Frédéric II de Prusse, mon amie, la comtesse Thérèse d'Hinnisdal était costumée en Barberina, la supposée maîtresse du roi soldat, mon camarade Roger Lefebure en Voltaire[20]. » Ces altérations peuvent également résulter de l'utilisation des vêtements pour habiller les modèles des peintures historiques dont Maurice Leloir et certains de ses amis s'étaient fait une spécialité. Sur un tableau de Maurice Leloir représentant la mort de Manon Lescaut, le modèle porte un des corps à baleines du fonds de la Société de l'histoire du costume[21]. Cette peinture est datée de 1892 ce qui attesterait de la présence de ce corps à baleines, à la fin du XIX^e^ siècle, dans la collection personnelle de Maurice Leloir.

Pourtant, le cahier d'inventaire ne fait aucune mention de cette propriété. Ce corps baleiné a-t-il circulé entre Maurice Leloir et un autre propriétaire à l'occasion de l'élaboration du tableau ? Il présente par ailleurs des détails curieux, galons de passementeries un peu trop similaires à d'autres galons utilisés sur les corps à baleines de la collection de la Société de l'histoire du costume, agrafes modernes. Il est certes facile de remplacer des agrafes mais cela n'implique-t-il pas alors un usage futur ? Le vêtement fut-il remanié pour la création du tableau ?

7 Au-delà de la question des remaniements, les collections de la Société de l'histoire du costume soulèvent celle des reconstitutions de costumes anciens. Dans une conférence donnée le 28 mai 1907 et retranscrite dans le *Bulletin*, Maurice Maindron explique les moyens pédagogiques déployés pour le futur musée du Costume. Les costumes originaux seront montrés, mais pour pallier aux manques chronologiques, des reconstitutions à l'identique seront fabriquées à l'instar de ce qui s'est pratiqué à l'Armeria de Madrid à l'initiative de son directeur, le comte de Valencia. « À l'Armeria de Madrid, le vrai – c'est-à-dire les armes se rehaussent par le faux du vêtement, avec un art sans égal. Tous les vêtements des images de Charles Quint et de Philippe II ont été dessinés, coupés, assemblés, d'après les documents originaux, par le comte de Valencia ou sous son immédiate surveillance. [...] Nous avons été à son école ; nous tâcherons de l'imiter[22]. » Dans le *Bulletin de la Société de l'histoire du costume* d'avril-juillet 1909, Maurice Leloir rapporte à propos de la première exposition de costumes anciens qui s'est ouverte au musée des Arts décoratifs : « J'aurais voulu ne parler que des pièces anciennes et non des reconstitutions. L'une pourtant est particulièrement intéressante parce que les costumes exécutés directement d'après les peintures des maîtres anciens, une fois relevés formes et patrons sur les pièces authentiques des musées flamands, ont été confectionnés avec des étoffes anciennes et parfaitement montés. » Ces costumes « ont été exécutés par Henri Clootens, dont la mort nous prive d'une aide remarquable pour l'établissement de notre futur musée. » Et il ajoute : « La joie de Clootens était d'imiter la façon des artisans d'autrefois, en chaussure, vêtements, lingerie, n'importe quoi, son orgueil d'avoir taillé, d'avoir cousu comme un ancien disait-il. [...] Il travaillait si bien, imitait si parfaitement toutes choses que chaque fois que je vois une pièce de costume antérieure au XVIII^e^ siècle en bon état, je me méfie et imagine que Clootens a passé par là[23]. » Le cahier d'inventaire relatif au don de la Société de l'histoire du costume signale, en effet, un certain nombre de costumes comme des reconstitutions. Un habit d'homme en drap de laine des années 1760 fait partie de cet ensemble même si les matériaux utilisés pour sa confection jusqu'à la toile de chanvre de l'entoilage semblent authentiques tout comme la coupe générale. En revanche, un pourpoint en cuir de la première moitié du XVII^e^ siècle paraît de fabrication plus tardive : les galons de passementerie sont trop frais, les points de couture trop réguliers. Mais il n'est pas mentionné comme une reconstitution. Sans plus d'information, ce vêtement peut être considéré comme une reconstitution pédagogique ou un costume de théâtre à l'instar d'un habit d'homme en drap de laine daté des années 1750 considéré jusqu'ici comme original[24]. Autre exemple qui souligne à la fois l'utilisation pratique des vêtements avant leur arrivée au musée et le traitement à égalité par les artistes de pièces anciennes et reconstituées, ce tableau de Gustave Jacquet, *La Bienvenue*, daté de 1892, qui présente deux costumes du XVIII^e^ siècle, partie du fonds de la Société de l'histoire du costume : une robe volante identifiée comme une reconstitution au musée et un très beau casaquin coupé dans une soierie aux motifs dit « bizarres » des années 1720-1730 estimé authentique[25].

8 Une lecture nouvelle du fonds de la Société de l'histoire du costume reste bien à entreprendre, travail qui passerait par une meilleure appréhension de la part de l'héritage familial et une approche plus fine du mode de constitution de la collection Maurice Leloir. Les liens du peintre avec les autres collectionneurs donateurs et les costumiers sont à approfondir ce qui aiderait à la compréhension des pièces remaniées et à l'identification des costumes reconstitués. Une évaluation de la part de ces derniers dans le fonds permettrait, enfin, d'une part de mieux situer les collections de la Société de l'histoire du costume et de son fondateur dans l'histoire des grandes collections artistiques françaises d'autre part de mieux cerner leur rôle dans la construction au XX^e^ siècle d'une histoire française du costume[26] / [27].

NOTES

1. Ernest RENART, *Répertoire général des collectionneurs et des principaux artistes, lettrés, savants et curieux de la France, la Belgique et la Suisse*, Paris, chez l'auteur, 1901, p. 573. Maurice Leloir est mentionné habitant « ... avenue Gourgaud, 21, costumes du XVIII^e^ siècle avec broderies... »

2. *Ibid.*, p. 577.

3. *Ibid.*, p. 546.

4. Archives nationales ; site de Fontainebleau, cote 19800035/131/16509, notice C-302932.

5. Ernest RENART, *op. cit.* à la note 1, p. 547.

6. « Conférence de M. Maurice Maindron (28 mai 1907) », *Bulletin de la Société de l'histoire du costume*, n° 1, juin 1907, p. 6.

7. *Ibid.*, p. 7.

8. *Ibid.*, p. 9-10.

9. BMO, délibération du 30 décembre 1920. 1920-1598 ; Françoise TETARD-VITTU, « La Difficile Création d'un musée du Costume à Paris : le rôle de Maurice Leloir (1853-1940), peintre et collectionneur », dans *Le Livre et l'Art, études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, Somogy, 2000, p. 433-435.

10. *Société de l'histoire du costume. Inventaire des collections réunies par la Société* (inventaire manuscrit). Ce cahier d'inventaire était jusqu'ici considéré comme contemporain du don de 1920. Or, il liste des vêtements et accessoires précisément datés de 1923, 1927, 1928, 1929. Il fut rédigé donc postérieurement au don.

11. Le récolement en cours des collections permettra d'affiner cette estimation.

12. Costume d'Arlequin, milieu du XVIII^e^ siècle, Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris, inv. Gal 1920.1.1791abcd. *Versailles. Vie artistique, littéraire et mondaine 1889-1939*, cat. exp., Versailles, musée Lambinet, 2003-2004, Paris, Somogy / Versailles, musée Lambinet, 2003, p. 46-47. Ce tableau *Bal masqué* fait partie d'un ensemble commandé en 1903 par Antonin Bordes pour sa villa Tijuca à Saint-Jean-Cap-Ferrat. L'ensemble est repassé en vente le 4 mars 2015. Thierry Desbenoit et associés, Daguerre, vente aux enchères publiques le 4 mars 2015, Hôtel Drouot, salle 5, *Armes et Décorations. Dessins et tableaux anciens, Céramique, Argenterie, Montres anciennes, Etoffes anciennes, Mobiliers et objets d'art, Tapis et Tapisseries.* Lot 129, p. 150.

13. Archives nationales ; site de Paris, MC/ET/LVIII/ 486 : inventaire après décès de Charles Michel Ange Challe, 14 janvier 1778. D'après les recherches de Marie BONIN, *Les Sœurs Colin. Héloïse*

et Anaïs femmes artistes dans la seconde moitié du XIX^e siècle, mémoire, histoire de l'art, Marianne Grivel (dir.), 2013, Alexandre Marie Colin serait l'arrière-petit-fils du peintre Charles Michel Ange Challe (1718-1778), époux de Madeleine Sophie Nattier ; Archives de Paris : 5 MI 1/37 extrait de registre des baptêmes de l'église paroissiale Saint-Eustache à Paris. Acte de baptême d'Adelaïde Françoise Marie de Saint Germain le 15 mai 1765 ; Danièle Sarrat « Un talent bien vif et bien franc : Alexandre Colin (1798-1875) "cher et vieux camarade" d'Eugène Delacroix et illustrateur de Byron », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 9, 2011, p. 69-80.

14. André DUPUIS, *Une famille d'artistes, les Toudouze-Colin-Leloir, 1690-1957*, Paris, impr. Tournon, 1957. Camille LABORDE, « Les Leloir, une famille de peintre, aquarellistes, décorateurs, illustrateurs, dessinateurs, graveurs et historiens », *Mémoires de la Société des sciences-naturelles et archéologique de la Creuse*, 1958, XXXI ; II, 2^e fasc., p. 240-319 ; Georges-Gustave TOUDOUZE, « Maurice Leloir, peintre, historien et collectionneur. Une dynastie d'artistes : les Challe, Greuze, Drouais, Colin, Devéria, Toudouze, Leloir », préf., *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, Gründ, 1951, p. I-XI.

15. Archives nationales ; site de Paris, MC/ ET/LXX/1239 Contrat de mariage entre Alexandre-Marie Colin et Sophie Navatel, 15 juillet 1846. Alexandre-Marie Colin est directeur de l'école de dessin de Nîmes de 1834 à 1839. En 1849, il est nommé maître de dessin de l'École polytechnique. Emmanuel GRISON, « Les Hommes à l'origine de l'École polytechnique. La galerie de portraits », *SABIX Bulletin de la Société des amis de la bibliothèque et de l'histoire de l'École polytechnique*, avril 2000, n° 23, www.sabix.org/bulletin/b23/introduction.html Si les costumes ont servi à Alexandre Colin pour ses peintures, ils pourraient dater du XVII^e siècle ou être orientaux ou orientalisant, d'origine italienne ou grecque. Le peintre s'est, en effet, exercé à de nombreux genres.

16. *Catalogue des tableaux et copies par Alexandre Colin peintre d'histoire, chevalier de la Légion d'honneur, et tableaux anciens et modernes, meubles anciens, costumes, étoffes, objets divers qui garnissaient son atelier dont la vente aura lieu par suite de son décès, Hôtel Drouot salle 1 le mercredi 2 février 1876 à deux heures précises et les trois jours suivants par le ministère de Me Boussaton, commissaire-priseur, 39 rue de la Victoire* ; Louis SOULIE, *Les Ventes. Tableaux, dessins et objets d'art au XIX^e siècle. Essai de bibliographie*, Paris, Librairie des catalogues de vente L. Soulié, 1896, p. 61.

17. Ernest RENART, *Répertoire général des collectionneurs de la France et de ses colonies*, Paris, chez l'auteur, 1908, p. 74.

18. RENART, *Répertoire...*, *op. cit.* à la note 1, p. 546, 547, 554 et 577.

19. TETARD-VITTU, « La Difficile Création ... », *op. cit.* à la note 9.

20. Gabriel-Louis PRINGUE, *30 ans de dîners en ville*, Jérôme et Jean THARAUD, préf., Paris, Édition Revue Adam, 1948 ; rééd., Éric MINÉ, avant-propos, Paris, Éditions Lacurne, 2012, p. 193 et 141 (ill.) ; à titre d'exemple « Quelques souvenirs du plus beau bal de la saison », *La Vie parisienne*, 16 mars 1867, p. 184-185 ; Anne MARTIN-FUGIER, *Les Salons de la III^e République : art, littérature, politique*, Paris, Perrin, 2009, p. 142-151.

21. Maurice LELOIR (1853-1940), *Manon Lescaut*, 1892, huile sur toile, New York, Dahesh Museum of Art ; *Corps à baleine dit de grossesse,* vers 1750-1760, inv. Gal 1920.1.1868.

22. « Conférence de M Maurice Maindron (28 mai 1907) », *Bulletin de la Société de l'histoire du costume*, note 5. Après l'incendie de l'Armurerie royale de Madrid en 1884, le comte Valencia de don Juan fit refaire à l'identique les costumes présentés avec les armures. Exemple carte postale, « Armures des princes et infants de l'époque du roi Philippe III, entre 1909-1924 », Archives du Palacio Real, Madrid, inv. FO 10223088. Nous remercions vivement Pilar Benito Garcia, conservateur au Palacio Real de Madrid, qui nous a fourni ces derniers renseignements. La constitution de la collection de la SHC est à replacer dans un contexte européen.

23. Maurice LELOIR, « À propos de la première exposition de costumes anciens », *Bulletin de la Société de l'histoire du costume,* avril-juillet 1909, p. 166-167. Maurice Leloir précise dans cet article : « Or Clootens, jadis cordonnier à Bruxelles, remarqué par Roybet pour sa vénération à l'égard des

reliques du passé, son admiration pour les vieux tableaux de musée, fut amené par lui à Paris. » Il s'agit du peintre Ferdinand Roybet (1840-1920) auteur de portraits, peintures religieuses, scènes historiques et peintures de genre en costume historique. TETARD-VITTU, « La Difficile Création… », *op. cit.* à la note 9, p. 434.

24. *Société de l'histoire du costume. Inventaire des collections… Justaucorps Louis XV drap bleu galonné argent. R* (le R est pour reconstitution), inv. Gal1920.1.81 ; *Pourpoint Espagne XVII^e siècle à manches en buffle brodé*, inv. Gal1920.1.355 ; *Habit Louis XV drap rougeâtre*, inv. Gal1920.1.83.

25. Ce tableau conservé à l'Art Institute de Chicago fut mis en vente par le musée chez Sotheby's à New York en octobre 2007. *Robe volante*, fin XIX^e siècle, inv. Gal 1920.1. 2289 ; *Casaquin*, vers 1720-1730, inv. Gal 1920.1.277.

26. TETARD-VITTU, « La Difficile Création d'un musée du Costume à Paris … », *op. cit*. à la note 9 ; Françoise TETARD-VITTU, notice Maurice Leloir, 2009, http://www.inha.fr/r/ressources/publications/ictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/leloir-maurice.html. Françoise TETARD-VITTU, « Un musée de la mode pour Paris. De Carnavalet à Galliera 1890-2012 », *Cahiers Bruxellois. Revue d'histoire urbaine, promenades vestimentaires*, XLIV, 2012, p. 45-49.

27. Nous remercions Sally-Ann Héry, doctorante en histoire de l'art contemporain – université de Paris-Sorbonne – Paris 4 qui nous a fait bénéficier de ses conseils.

AUTEURS

PASCALE GORGUET-BALLESTEROS

Conservateur en chef du patrimoine, Palais Galliera

MARIE BONIN

Étudiante, chercheuse

Le legs Girardin ou la collection d'un amateur

Sophie Krebs

1 Personne ne peut ignorer que sans ce legs le musée d'Art moderne de la Ville de Paris n'aurait pas vu le jour en 1961. Certes, un bâtiment avait été construit en 1937 mais entre la construction et l'ouverture, soit 24 ans ! Il y a eu le fameux legs Girardin[1] qui revint à l'époque au musée du Petit Palais. Manquant de place, il fallut bien réactiver cette idée de musée d'art moderne dont Maurice Girardin dès les années vingt fut un ardent défenseur et promoteur. En 1926, il avait en effet proposé une centaine d'œuvres au Petit Palais, le conservateur de l'époque M. Gronkowski lui répondit courtoisement, frileusement mais négativement que la collection lui paraissait trop moderne, trop sujette à la polémique et donc inadaptée pour un musée des beaux-arts. Les raisons étaient nombreuses pour porter son choix sur Paris. D'abord, il était parisien. Il exclura Grenoble malgré l'insistance d'Andry-Farcy[2], le conservateur et ami qui constitua la première collection d'art moderne de province. Il exclura aussi le Musée national d'art moderne, malgré sa longue amitié avec Jean Cassou[3]. Il semble que certaines maladresses de Bernard Dorival[4] l'aient définitivement détourné de l'État… Et puis, il n'avait pas envie de savoir sa collection « noyée dans le nombre », ce qui demeure l'argument le plus fort[5].

Legs et histoire de famille

2 Le testament écrit le 1er mai 1951, sept mois avant sa mort (déposé chez maître Fontana) l'on pouvait lire entre autres : « J'institue la Ville de PARIS, ma légataire universelle à charge pour elle: "d'installer dans ses musées les tableaux, dessins, aquarelles, livres en éditions originales et illustrées, objets d'art moderne et ancien, meubles anciens, objets d'art primitif, etc." "De servir à ma mère une rente annuelle et viagère de 200 000 francs, mais à condition qu'elle renonce expressément à son quart réservataire, elle me fera plaisir" "A ma femme Georgette, une rente de 300 000 francs et lui laisse l'usufruit de douze tableaux : DUFY, ROUAULT, MATISSE, PICASSO, BLANCHARD, GROMAIRE, etc." »

3 Enfin, il précisait : « au cas où la Ville de Paris renoncerait à ce legs, j'institue pour légataire universel, le musée d'Art moderne, la Bibliothèque nationale et le musée de l'Homme.» Le Petit Palais, à sa réouverture, devrait inscrire son nom dans une de ses salles.

4 Le legs[6] ne se passe pas comme Girardin l'avait prévu. La famille voyant le magot lui échapper réclama à la Ville son dû. Ni sa mère qui ne fut pas si gentille, ni son épouse n'acceptèrent les clauses testamentaires. D'âpres tractations eurent lieu avec la famille, qui déshéritée fit valoir le quart réservataire auquel elle avait droit et dont une partie dut être dispersée au cours de deux ventes, l'une le 10 décembre 1953, l'autre le 26 février 1954. L'affaire fut définitivement close en 1958. Par la suite, les relations avec la famille Gomes[7] n'ont jamais été bonnes. Il reste cependant des zones d'ombres entre l'inventaire après décès, la liste de ses achats rédigés par Girardin et le legs de 1953. Il manque environ une centaine d'œuvres qui ne figurent ni dans le quart réservataire vendu immédiatement ni dans le legs.

5 Lors de son exposition au Petit Palais en 1954, on compta 533 numéros sur une collection qui devait s'approcher des 1 000 numéros (850).

Un collectionneur-marchand

6 Ce legs n'est pas le fruit d'un hasard. Girardin avait dès 1926 l'intention de donner sa collection à la Ville de Paris.

7 Il fait partie de ces amateurs qui se plaignent que l'État est retard en matière d'art, aux goûts souvent conservateurs quand ils ne sont pas réactionnaires. Dans une enquête sur un musée d'art vivant en 1925, Girardin prend publiquement parti pour un musée privé géré par des collectionneurs.

8 Son action va au-delà d'une prise de parole publique : il participe avec d'autres collectionneurs à la Société des amateurs d'art et collectionneurs (S.A.C.) lancée par son confrère et ami le docteur Tzanck[8] (chirurgien-dentiste de son état) qui organise le salon des folles enchères de 1923 à 1931, exposition à partir d'œuvres de collections privées des membres de l'association et rédige un bulletin (compte rendu d'expositions, visite d'atelier...). Montrer l'exemple, éduquer le goût, aider les artistes tels étaient les buts de cette association. Leur action ira jusqu'à participer activement à l'exposition de 1937 au Petit Palais, « Les Maîtres de l'art indépendant » (Girardin prêtera trente-quatre œuvres de sa collection). La vie de l'association se termine probablement en 1937 puisque dorénavant, Paris a deux musées d'art moderne.

9 Par ailleurs, Girardin est vice-président de cette société, fonction qu'il partage avec Mathilde Amos, elle aussi donatrice au musée d'Art moderne en 1955, et chargée des relations avec la Ville de Paris[9]. On connaît son amitié avec Raymond Escholier[10], conservateur du Petit Palais et aussi grand artisan du musée d'Art moderne de la Ville.

Une galerie, La Licorne, 1920 à 1923-1929

10 En 1920, Girardin crée sa propre galerie « La Licorne » (elle fermera en 1923) au 110, rue de La Boétie en plein cœur du quartier des grandes galeries d'art et prouve ainsi son engagement pour l'art vivant : soutenir les jeunes artistes au sortir de la guerre. Les premières expositions seront dédiées à deux artistes attendus qu'il défendra toute sa

vie durant : Georges Rouault et Marcel Gromaire, ce dernier alors âgé de 29 ans. Les choix de la galerie reflétaient les enthousiasmes du collectionneur : Maria Blanchard que Maurice Girardin a, par ailleurs, beaucoup soutenue et dont il acquiert, principalement entre 1920 et 1929, trente-quatre peintures et un pastel. André Favory, Paul-Élie Gernez, Emmanuel Gondouin, André Lhote, Jacques Lipchitz, Tadé Makowski, Jacqueline Marval, Pascin, Valentine Prax, Suzanne Valadon, Maurice de Vlaminck et Ossip Zadkine font l'objet d'exposition personnelle ou collective et figurent aussi dans la collection du docteur Girardin. La galerie dirigée par deux femmes Jeanne Hugard[11] et Yvonne Chastel[12] qui ont puisé dans le creuset de Montparnasse : elles accueillent ainsi les peintres de l'École de Paris en grand nombre, la galerie est en effet ouverte aux artistes étrangers.

11 Il semble que la galerie lui permettait une extension de sa collection en passant des contrats de première vue auprès des artistes et même en se donnant la possibilité de les rétribuer. Ainsi, Maria Blanchard, Emmanuel Gondouin, André Mare, Marcel Gromaire, Ossip Zadkine et même Fernande Barrey, femme de Foujita, ainsi que la fameuse Kiki de Montparnasse... ont obtenu pendant un certain temps des rétributions de la part de ce généreux dentiste.

Une collection très parisienne ?

12 Plutôt que de citer tous les artistes collectionnés par Girardin, mettons l'accent sur trois d'entre eux : Georges Rouault, Marcel Gromaire et Bernard Buffet.

13 Sur les cent quatre-vingt-sept œuvres de Georges Rouault conservées aujourd'hui au musée d'Art moderne, quatre-vingt-treize proviennent de sa collection. Dès 1910, Maurice Girardin s'adresse aux meilleurs marchands de l'artiste – Druet, Vollard, Bernheim – afin de réunir une collection homogène, centrée sur les œuvres de la première décennie du siècle. Il est avec Marcel Sembat et Georgette Agutte[13], les Hahnloser[14] et l'écrivain Gustave Coquiot[15] l'un de ses principaux collectionneurs.

14 Pendant la Grande Guerre (de 1916 à 1919), il acquiert un nombre important de chefs-d'œuvre de Rouault *(Nu à la jarretière, Baptême du Christ, L'Accusé)* et s'occupe personnellement de les mettre à l'abri. Si ses achats s'espacent après 1919, toute sa vie durant, il ne cessera de compléter sa fabuleuse collection de Rouault, d'en prêter les œuvres majeures (exposition Druet en 1924, exposition des « Maîtres de l'art indépendant » en 1937), signe qu'il considère cet artiste comme l'un des piliers de sa collection.

15 C'est à Rouault qu'il consacre l'exposition inaugurale de sa galerie qui ouvre le 15 novembre 1920 avec une rétrospective réunissant une cinquantaine d'œuvres. Après l'exposition, Girardin ne peut continuer à soutenir Rouault en contrat avec Vollard. Au moment de sa rétrospective, Rouault écrit à Vollard : « Sortez tout ce qui est de moi, j'en sais le nombre [...] il est indispensable en dehors de tout (question d'art) que je puisse revoir ça, indispensable [...] À moins que je me retire au cloître (ce qui est possible si j'y pouvais peindre) et que j'eusse ni femme, ni enfants me voilà pris dans la nasse, avec rétrospectives de moi qui se feront sans moi si je ne m'en occupe pas. J'ai fui la cohue, le monde, les artistes bruyants, les Salons, mais il y a une chose que je puis fuir (à moins de me retirer complètement au cloître, je le répète), c'est quelques cœurs et esprits dévoués (cela existe encore, M.V.) et aussi il faut bien le dire, "un mouvement

obscur", mais continu et silencieux, en dehors des spéculations (cela existe, M.V.) qui me porte malgré moi et ma résistance à rester obscur[16]. »

16 Sur les cent seize œuvres qui composaient le fonds Gromaire, soixante-huit sont actuellement au musée ; seules deux viennent de la donation Henry-Thomas et deux achetées par la Ville en 1937. Trente-quatre peintures furent donc dispersées lors des deux ventes de 1953 et 1954 dont la *Loterie foraine* 1923 (aujourd'hui au MNAM) et *Le Chômeur* 1936 (collection particulière). C'est au Salon des indépendants de 1920 qu'il découvrit l'artiste en lui achetant les *Musiciens mendiants*.

17 À partir du contrat de 1920 entre Girardin et l'artiste, le collectionneur a l'exclusivité de sa production, contrat qui prit fin avec la crise de 1929. Entre-temps, il partagea l'exclusivité avec la galerie Pierre Loeb en 1927. Gromaire fera deux expositions à la galerie La Licorne une en 1921 et l'autre en 1923. De 1923 à 1932, Girardin acquit neuf dixième de sa production. Il est à la fois soutien financier, moral, directeur artistique et collectionneur.

18 De Bernard Buffet entre 1948 et 1951, dernier coup de cœur du collectionneur, découvert au Prix de la jeune peinture en 1948[17], il acheta trente et un tableaux c'est-à-dire toute sa création naissante. Il en reste aujourd'hui treize dans la collection du musée.

19 Une correspondance retrouvée montre très bien les liens entre le collectionneur et l'artiste. Non seulement Girardin lui achète des œuvres, mais aide l'artiste financièrement alors qu'il est déjà malade. De plus, en tant que bibliophile il lui commande des eaux-fortes pour *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont qu'il suivit jusqu'à sa mort sans voir le résultat final.

20 Une collection est faite de parti pris. Rouault comme Gromaire ont appartenu à ce que d'aucuns ont appelé « l'expressionnisme français » (c'est-à-dire ni allemand comme un Kirchner ou Kokoshka, ni juif comme Soutine qu'il collectionna aussi) avec son goût poussé pour le social et l'humain. On retrouve cette même veine humaniste chez Bernard Buffet.

21 Mais ces ensembles constitués tout au long de sa vie n'est qu'un aspect de sa collection : Matisse, Picasso, Dufy, les cubistes, des fauves mais aussi sa collection de sculptures africaines et océaniennes[18] sont aussi présents en moins grand nombre certes, mais avec des œuvres de qualité. Et encore le musée d'Art moderne n'a qu'une partie de la collection qui apparaît, avec le recul, beaucoup plus importante et représentative d'un collectionneur de l'entre-deux-guerres français.

NOTES

1. Geneviève NEVEJAN, « La Collection du Docteur Girardin », mémoire, Paris-Sorbonne Paris 4, 1994.

2. Pierre-André FARCY dit ANDRY-FARCY (1882-1950) est un artiste qui fut nommé conservateur au musée de Grenoble de 1919-1949.

3. Ce dernier a toujours pensé que leur différend politique en était la cause. Or, les éléments de correspondance retrouvée (collection privée) montrent que ce ne fut pas la raison. Jean Cassou a été conservateur en chef du Musée national d'art moderne de 1937 à 1940, révoqué par Vichy en 1940, il est réintégré en 1945 et conserve son poste jusqu'en 1964.
4. Bernard DORIVAL (1914-2003) critique d'art et conservateur au Musée national d'art moderne de 1940 à 1968, date à laquelle il démissionne. Il fera une nouvelle carrière à l'université de la Sorbonne comme professeur.
5. Lors de la vente de la collection de Félix Fénéon en 1941, le Dr Girardin lui écrivit une lettre dont la réponse de l'écrivain montre qu'il était attaché à la donation, n'étant qu'un « dépositaire provisoire », puisque « personne n'est jamais propriétaire d'une œuvre » : « Vous évoquez des entités, la Ville de Paris, l'État français. Je me sens peu enclin à me convertir au culte des idoles. [...] pour les œuvres d'art dont le destin vous inquiète, cela ne vaut-il pas mieux que de croupir dans la poussière et l'ennui d'un musée ? Du reste, tôt ou tard, c'est là dans la fosse commune, qu'il leur faudra aboutir. » Lettre de Félix Fénéon à Girardin du 10 décembre 1941 (archives privées).
6. Stéphanie MOLINARD, « Le Legs du docteur Girardin », mémoire, École du Louvre 1994-1995.
7. Nom des beaux-enfants de la deuxième femme de Girardin.
8. Dorota JURKIEWICZ, « La Société des amateurs d'art et des collectionneurs. Une contribution à la préhistoire du musée français d'art moderne », mémoire, École des hautes études en sciences sociales, 1996.
9. Il faudrait ici faire plus de recherches sur ce qu'il entreprit auprès de la Ville de Paris.
10. Raymond ESCHOLIER (1882-1971) journaliste, romancier et critique d'art. Il est conservateur de la Maison Victor Hugo de 1920 à 1933, puis au musée du Petit Palais de 1933 à 1940.
11. Ancienne danseuse de l'Opéra, elle fut la maîtresse d'Édouard Dujardin qui avait un cercle qui soutenait le symbolisme et dont Girardin faisait partie. Elle fut par la suite la maîtresse de Girardin.
12. Musicienne, proche de Satie.
13. Qui ont légué leur collection au musée de Grenoble en 1923.
14. Arthur HAHNLOSER (1870-1936) et son épouse Hédy HAHNLOSER-BÜHLER (1873-1952) ont constitué une importante collection de post-impressionnistes et de fauves, aujourd'hui visibles à la Villa Flora à Winterthur en Suisse.
15. Gustave COQUIOT (1865-1926) écrivain, critique d'art et collectionneur.
16. Lettre de Rouault à Ambroise Vollard, 14 octobre 1920. Il fait ici allusion à Girardin.
17. Girardin était membre du jury, mais il ne réussit pas à faire basculer le jury dans son sens, ce fut Marcel Cortot qui l'emporta. Furieux, Girardin démissionna du jury et le lendemain se rendit à son atelier pour lui acheter notamment *Le Buveur assis*.
18. Aline VIDAL, dir., *Masques et Sculptures d'Afrique et d'Océanie : collection Girardin*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986.

AUTEUR

SOPHIE KREBS

Conservateur en chef, musée d'Art moderne de la Ville de Paris

« Témoigner de l'effort de nos sculpteurs modernes » : Henry Lapauze et les fonds de sculptures au Petit Palais (1904-1925)

Cécilie Champy-Vinas

Fig. 1 : Paul Chabas, *Portrait d'Henry Lapauze*, Montauban, musée Ingres.



© RMN.

1 « Il voulut être à la fois le créateur d'un ensemble neuf et significatif, qui ne fît pas double emploi avec les autres musées ; et un éveilleur de bonnes volontés, s'il est permis d'employer ce terme. Il fallait obtenir des artistes, des collectionneurs, leur intérêt constant, ardent, à cette œuvre : le musée de la Ville de Paris[1]. » Alors qu'en 1920, le Petit Palais s'apprêtait à rouvrir ses portes après la guerre, le critique d'art Arsène Alexandre rendait en ces termes un hommage chaleureux à Henry Lapauze (fig. 1), conservateur et directeur du Petit Palais de 1905 à 1925.

2 Pour accroître les collections du « Palais des beaux-arts de la Ville de Paris », Henry Lapauze fit le choix de solliciter directement les artistes et leurs ayants droit. Cette politique, non dénuée d'opportunisme – il s'agissait d'enrichir le musée avec un budget limité – l'a mené à s'intéresser aux fonds d'atelier, un domaine alors en marge des institutions officielles. Lapauze n'a pas été lui-même un grand donateur de la Ville[2], mais il a eu « le don d'y attirer les dons[3] » et a exercé une large influence sur la constitution des collections « modernes » du Petit Palais.

3 La présente contribution se limite à l'exemple à la sculpture. Contrairement aux peintures ou aux dessins, la sculpture ancienne est peu représentée au Petit Palais, à quelques belles exceptions près. La richesse du fonds tient principalement aux collections du XIX^e^ siècle : au noyau initial, issu des achats et commandes de la Ville de Paris, s'ajoutent de remarquables fonds d'atelier, dont les principaux, Dalou, Carriès mais aussi Falguière ou Barrias, sont entrés au Petit Palais à l'initiative d'Henry Lapauze. Deux expositions récentes, consacrées aux sculpteurs Jean Carriès et Jules Dalou[4], ont permis de redécouvrir deux fonds majeurs du musée. Dans la continuité de ces travaux, il s'agit ici de montrer comment sont entrés au Petit Palais de remarquables ensembles d'esquisses sculptées. Ces fonds donnent à la collection une vraie originalité et offrent comme un « instantané » de la sculpture que l'on appréciait vers 1900.

Henry Lapauze (1867-1925) : une personnalité en vue de la Belle Époque

Fig. 2 : Jules-Alexandre Grün, *Un vendredi au Salon des artistes français*, 1911, Rouen, musée des beaux-arts.



© RMN.

4 Lorsqu'Henry Lapauze entre au Petit Palais en 1903, en tant que conservateur adjoint[5], la tâche à accomplir est considérable : il faut faire un musée du somptueux palais construit pour l'Exposition universelle de 1900 par l'architecte Charles Girault. En 1902, les collections municipales sont de l'aveu général, très hétérogènes. Le legs Dutuit, en 1902, constitue une chance exceptionnelle pour le musée, mais l'ensemble manque d'une présentation cohérente. Lapauze est alors âgé d'à peine quarante ans : né à Montauban en 1867, fils d'un menuisier, Henry Lapauze, de son vrai nom Charles Lapause, a découvert l'art au musée Ingres de sa ville natale. Monté à Paris, il fait carrière dans le journalisme et la critique d'art, ce qui lui vaut de connaître parfaitement les milieux littéraires, artistiques et mondains de la Belle Époque (fig. 2).

5 Ses liens avec le monde de la presse lui seront utiles au Petit Palais, et assureront au musée une large couverture médiatique[6]. Nommé au Petit Palais en 1903, il prend la tête du musée en 1905 et se consacre à l'organisation des collections dont il rédige, seul

ou en collaboration avec ses adjoints[7], les premiers catalogues entre 1904 et 1925. Pour les collections municipales, il fait ainsi paraître deux éditions du catalogue sommaire, en 1904 et 1906, ainsi qu'un ouvrage, *Le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris*, en 1910[8], dans lequel il développe son programme. Avec « David et ses élèves », en 1913, il inaugure une série d'expositions qui feront du Petit Palais, après la guerre, un lieu majeur de la vie culturelle parisienne. En parallèle, il poursuit des travaux d'historien d'art, qui reflètent, outre une prédilection pour Ingres[9], un goût prononcé pour l'art français de l'Ancien Régime[10].

La collection de sculptures à l'ouverture du musée

Fig. 3 : Jules Dalou, *Bacchanale*, modèle pour la fontaine du jardin fleuriste (jardin des serres d'Auteuil), 1891, Paris, Petit Palais.



© Patrick Pierrain / Petit Palais / Roger-Viollet, 45120-2.

6 Lorsque le musée est inauguré en 1902, la collection de sculptures provient exclusivement des commandes de la Ville de Paris ou de ses achats aux salons au cours du XIX^e^ siècle. Leur qualité est variable : « Réserve faite pour quelques œuvres, écrit Lapauze[11], la section de sculptures n'a pas d'importance réelle. C'est que jusqu'à ces dernières années la Ville de Paris n'acquérait guère des marbres ou des bronzes statuaires que pour l'ornement de ses squares. Lorsqu'il fallut donner au Petit Palais sa destination véritable, qui était de devenir le musée d'Art de la Ville, on y amena des dépôts d'Auteuil quelques modèles en plâtre qui joints à une douzaine de statues dans leur matière définitive, constituèrent le noyau d'une section de sculptures qui se développe lentement. » Avec le recul, le jugement semble sévère : la pratique de garder les modèles des monuments publics parisiens vaut au Petit Palais de conserver de beaux témoignages de la statuaire publique républicaine[12] (fig. 3).

Fig. 4 : Vue de la galerie des sculptures du Petit Palais, avec, à l'arrière-plan le modèle en plâtre de la *Bacchanale* de Jules Dalou, vers 1910, Paris, Petit Palais.



© Petit Palais / Roger-Viollet.

7 En dehors des commandes, les collections parisiennes se sont également constituées à partir des achats aux salons. Parmi la statuaire de salon, se trouvent des œuvres importantes, comme le monumental marbre d'Ernest Barrias, *Les Premières Funérailles*, « une des œuvres les plus hautes que la statuaire française ait produites au XIX^e^ siècle[13]. » Lapauze poursuit les achats au salon et renforce ainsi la série de marbres et de bronzes monumentaux, présentés dans les grandes galeries de sculptures (fig. 4).

8 Cependant, dès son arrivée, Lapauze conçoit un « grand projet » qui oriente différemment ses acquisitions : rassembler des fonds d'atelier, afin de « témoigner de l'effort de nos sculpteurs modernes » : « C'est dans cette voie, écrit-il en 1910[14], réunion de maquettes originales des artistes qui depuis un siècle ont tracé leur beau sillon parmi le champ immense où s'écrit l'histoire de l'art français, qu'il conviendrait de plus en plus de faire entrer la section de sculptures du Petit Palais. »

Deux coups d'éclat fondateurs : l'entrée au musée des fonds Carrès (1904) et Dalou (1905)

Fig. 5. : Louise Breslau, *Le Sculpteur Jean Carrès dans son atelier*, vers 1886-1887, Paris, Petit Palais.



© Petit Palais / Roger-Viollet, 25400-2.

9 En 1904 et 1905, entrent au Petit Palais les fonds Carriès et Dalou. Dans les deux cas Lapauze a joué un rôle décisif. Il découvre le portrait de Jean Carriès, exécuté du vivant du sculpteur par Louise Breslau[15], lors d'une exposition organisée à la galerie Georges Petit en avril 1904. La toile (fig. 5) plaît à Lapauze qui décide de l'acheter pour le Petit Palais et s'empresse d'en avertir Georges Hoentschel, qui est alors le décorateur à la mode du Tout-Paris et l'un des grands collectionneurs d'art du XVIII^e siècle[16].

10 Fervent partisan de Jean Carriès, il a recueilli et préservé le fonds d'atelier du sculpteur à sa mort en 1894. Séduit par l'idée de voir exposé le portrait de son ami au Petit Palais, il décide de donner au musée deux cent vingt-cinq sculptures et céramiques de l'artiste[17]. Lapauze a ainsi la fierté de présenter au Petit Palais un « grand potier de la fin du XIX^e siècle[18] ». Il continuera par la suite de défendre la mémoire de Jean Carriès et fera partie, avec Louise Breslau et Albert Bartholomé, de l'association d'amis du sculpteur qui feront édifier un monument à sa mémoire au cimetière du Père-Lachaise en 1914[19].

Fig. 6 : *La Salle Dalou au Petit Palais entre 1905 et 1910*, photographie ancienne, Paris, Petit Palais.



© Petit Palais / Roger-Viollet.

11 Un an après la donation Hoentschel, l'achat de l'atelier de Jules Dalou permet au Petit Palais d'acquérir le fonds d'un grand sculpteur républicain. Lapauze a été sollicité par Jeanne Poilpot[20], la présidente de l'orphelinat des arts, qui représente les droits de la fille unique de Jules Dalou. Plutôt que de voir dispersés en vente publique les dizaines d'esquisses et de modèles, miraculeusement préservés, Lapauze obtient du conseil municipal le rachat du fonds, pour le prix très raisonnable de 30 000 francs, à la condition d'ouvrir au Petit Palais une salle Dalou[21]. Pour Lapauze, l'auteur du *Triomphe de la République*, qui a tant contribué au décor des rues et des jardins publics parisiens, mérite de façon évidente d'être représenté au musée des beaux-arts de la Ville (fig. 6).

12 Il voue à l'artiste une admiration sincère et le défendra jusque dans les années 1920, à un moment où son renom commence à faiblir. Il aurait ainsi refusé à Rodin, qui visitait le Petit Palais, d'y exposer ses œuvres à la place de celles de Dalou[22] !

Les fonds de sculpteurs du Petit Palais

13 Les fonds Carriès et Dalou inaugurent une série de donations qui contribue à faire du Petit Palais un musée où les fonds d'atelier, de peinture comme de sculpture, sont particulièrement mis à l'honneur. Les fonds Ziem[23] et Henner rejoignent le fonds Dalou en 1905, suivis en 1907 par le fonds Falguière et en 1909 par les fonds Barrias et Courbet. En comptant sur la générosité des artistes et des amateurs, Lapauze applique à la sculpture une politique qui lui réussit en parallèle dans d'autres champs, comme les

dessins, les estampes ou la médaille[24]. Il parvient ainsi à rassembler au Petit Palais un véritable « musée de la petite sculpture du XIXe siècle » qui comporte des dizaines d'esquisses en terre, plâtre et cire, une collection sans doute unique car ces œuvres éminemment fragiles, jugées mineures, ont bien souvent été détruites.

14 Parmi les sculpteurs représentés se trouvent notamment Alexandre Falguière, Ernest Barrias, Charles René de Saint-Marceaux[25], Louis Convers[26] et Tony-Noël[27]. Artistes à succès au tournant des XIXe et XXe siècles, bien que désormais oubliés, à l'exception peut-être de Falguière et Barrias, tous ont pourtant reçu des commandes importantes, dans les années 1900 – notamment pour les décors sculptés des Grand et Petit Palais. Aucun des dons n'atteint en nombre l'importance des fonds Carriès ou Dalou[28], mais l'ensemble présente un réel intérêt et la qualité de certaines pièces, conservées pour la plupart en réserve, invite à redécouvrir ces sculpteurs de la « Belle Époque ».

Fig. 7 : Alexandre Falguière, *Masque de Tarcisius*, Paris, Petit Palais.



© Petit Palais / Roger-Viollet, 38607-1.

15 Le fonds Falguière (fig. 7) se distingue par le nombre et la diversité des œuvres qui y sont représentées.

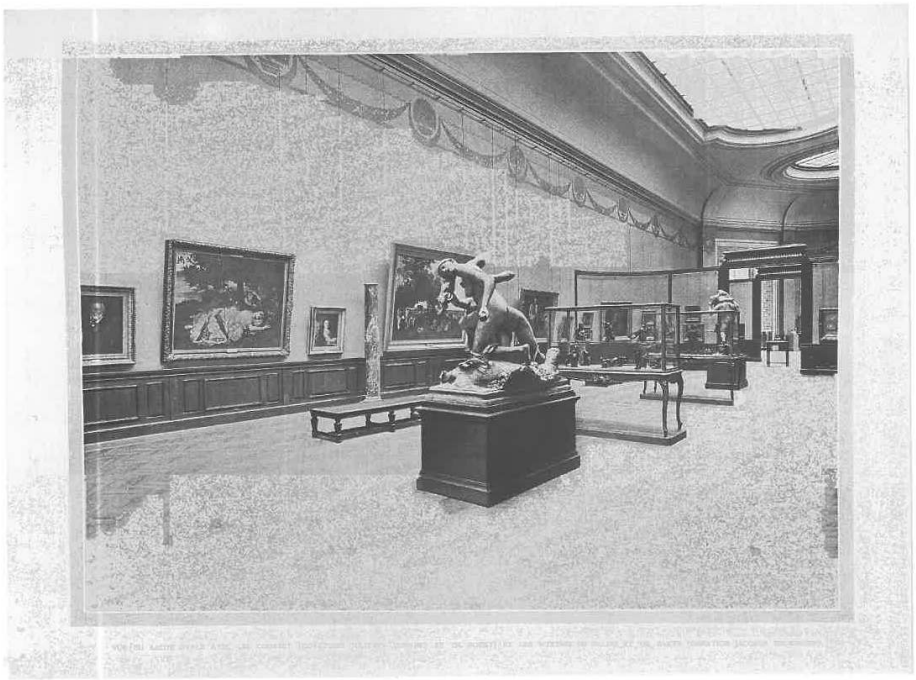
16 Alexandre Falguière, mort en 1900, était de son vivant considéré comme un des grands maîtres de la sculpture monumentale, au même titre que Dalou ou Rodin, dont il a été l'ami mais aussi le concurrent. Henry Lapauze admire la virtuosité du sculpteur dont il considère les esquisses comme de véritables « petites merveilles » que « le maître modelait avec une facilité incroyable[29]. » Des pourparlers sont entamés dès 1904 avec la veuve d'Alexandre Falguière[30] : ils aboutissent en juillet 1907 et permettent de faire entrer un ensemble d'esquisses sculptées, de dessins et de peintures – près d'une centaine d'œuvres au total. Le but de Lapauze est bien alors de constituer une salle Falguière au Petit Palais, dans la continuité des salles Carriès ou Dalou : « Une salle Falguière va prochainement s'ajouter aux salles Henner [...] Voici donc le Petit Palais enfin rempli, si rempli même qu'on se demande où la Ville de Paris trouvera moyen de loger ses nouvelles acquisitions ou les donations futures. Après avoir amassé en hâte, il faudra sans doute faire un tri et se résigner à sacrifier les enrichissements douteux », écrit, non sans ironie, un journaliste du *Mercure de France*[31].

17 Dans les années 1910-1920, les donations de sculptures au Petit Palais connaissent un fléchissement. Les acquisitions spectaculaires des années 1905-1910 ne se

renouvelleront plus, faute d'opportunités, mais aussi parce que les collections se sont suffisamment accrues et que la place devient rare. De plus, entre 1914 et 1918, la guerre marque un nécessaire arrêt dans la brillante politique d'acquisition de Lapauze. Dans les années 1920, le Petit Palais, dès lors reconnu comme un grand musée d'art moderne suscite l'intérêt des collectionneurs. Pour la sculpture, il convient de mentionner le nom de Jacques Zoubaloff[32] qui, entre 1912 et 1933, multiplie les dons au Petit Palais, mais également au Louvre et à d'autres musées. Zoubaloff partage avec Lapauze un intérêt pour les esquisses et les modèles – les œuvres qui gardent trace du processus de création. Les deux hommes entretiennent une correspondance régulière qui témoigne de leur conception commune du musée « moderne », destiné à instruire le visiteur et à l'élever moralement. Amateur de sculpture, Zoubaloff donne à partir de 1916 un important ensemble de bronzes et de modèles d'Antoine Barye, environ trente esquisses de Jules Desbois et dix terres cuites d'Aristide Maillol et fait ainsi entrer au Petit Palais trois sculpteurs qui n'y étaient pas représentés auparavant.

La présentation des fonds d'atelier au Petit Palais

Fig. 8 : *Vue du Salon ovale avec les Courbet (donations Juliette Courbet et Théodore Duret) et les vitrines de Dalou et de Barye (donation Jacques Zoubaloff)*, photographie parue dans La Renaissance de l'art français et des industries de luxe, n° 1, janvier 1920.



© Bibliothèque nationale de France.

18 Les photographies anciennes, conservées dans le fonds documentaire du Petit Palais ou parues dans la presse illustrée, montrent que la disposition des salles, à l'époque de Lapauze, accorde une place relativement importante à la sculpture. Le plan imaginé par Charles Girault, l'architecte du Petit Palais, séparait de façon hermétique la sculpture et la peinture, conformément aux normes muséographiques en vigueur dans les musées ou les salons de la fin du XIX^e^ siècle. Lapauze au contraire préfère les ensembles cohérents qui associent peintures, sculptures et objets d'art. La statuaire trouve ainsi sa

place, non seulement dans les deux grands « halls de sculpture » réservés aux œuvres monumentales (marbres, bronzes, grands modèles en plâtre), mais aussi dans les salles de peintures et d'objets d'art. À la réouverture du Petit Palais en 1920, la galerie du premier étage ouvrant sur les Champs-Élysées (l'actuelle galerie Tuck), est entièrement vouée à l'histoire de la médaille et de la petite sculpture « allant de Clodion aux modernes[33] ». Les salles Dalou et Carriès se font pendant à l'extrémité des deux galeries de sculptures : dans une ambiance d'atelier, les bustes placés sur des sellettes y alternent avec de larges vitrines contenant esquisses et modèles. La sculpture envahit également les galeries de peinture : dans la salle ovale, conçue comme le « clou » du parcours, les toiles de Gustave Courbet sont présentées en regard d'un plâtre monumental de Falguière, le *Combat de Bacchantes* (1886) et de vitrines où sont exposées des esquisses de Dalou (fig. 8).

Le Petit Palais, un musée d'esquisses ?

19 En accordant une large place aux esquisses dans les salles du Petit Palais, Lapauze fait preuve d'une certaine originalité eu égard aux normes muséographiques de son époque. Au début du XX^e^ siècle, rares sont encore les musées qui exposent des œuvres préparatoires : le musée du Luxembourg n'acquiert ainsi des dessins en rapport avec les tableaux présents dans la collection que depuis 1880 et seulement à titre documentaire[34]. Pour la sculpture, seules comptent, aux yeux des conservateurs, les œuvres achevées (bronzes et marbres) : ce parti pris explique les destructions que vont subir les fonds d'atelier au cours du XX^e^ siècle, victimes d'un large désintérêt jusqu'aux années quatre-vingt[35]. À l'inverse, Lapauze se montre très sensible à la nécessité de préserver ces fonds et d'éviter leur dispersion. Il semble ainsi regretter la vente de l'atelier Carpeaux[36], qu'il n'a pu acheter, faute de moyens : « Quelle tristesse que ces ultimes morcellements d'un grand ensemble ! Voici quarante ans que Carpeaux est mort et quarante ans que ses héritiers, inlassablement, disputent à la convoitise des amateurs les derniers débris de l'atelier paternel. Petit à petit tout s'en va. L'atelier lui-même va s'écrouler sous la pioche des démolisseurs et il ne restera de cette féerique accumulation d'œuvres d'art qu'une demi-douzaine de catalogues[37]. »

Entre pédagogie et esthétique, l'esquisse au service d'un musée « moderne »

Fig. 9. Alexandre Falguière, Études et Maquettes, photographie parue dans Henry Lapauze, Le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris, 1910.



© Petit Palais / Roger-Viollet.

20 Deux raisons semblent déterminer le goût d'Henry Lapauze pour les esquisses sculptées. Il les considère d'une part comme de véritables « outils pédagogiques », des modèles pour les amateurs et les futurs artistes. À propos de Carriès, il déclare ainsi : « ses grès, dans nos vitrines, sont un enseignement permanent pour les céramistes ; ils y découvrent des formes imprévues, toujours logiques, au reste [...] ce qu'il a dit, les artistes ont intérêt à aller l'entendre dans les galeries, où montera toujours désormais la voix du grand potier[38]. » Esquisses et études jouent ainsi auprès des artistes le rôle des modèles d'ornement pour les artisans d'art : elles montrent la voie à suivre avant d'atteindre la perfection des maîtres anciens et modernes (fig. 9).

21 La deuxième raison est d'ordre esthétique : Lapauze aime les esquisses parce qu'elles portent trace du geste créateur et révèlent l'inspiration de l'artiste. Ses mots sont éloquents : « C'est bien sans doute, de placer, sous les yeux de tous, les chefs-d'œuvre par quoi notre temps se présentera devant la postérité, et, dans la mesure la plus large on s'y emploie au Petit Palais [...]. Peut-être est-ce mieux encore, une fois faite la part des pages fortement représentatives d'un artiste, d'assembler, si l'on peut dire, les tâtonnements de cet artiste et comme la fleur de son inspiration qui se livre bien plus, à coup sûr, dans les esquisses de primesaut, dans les croquis jetés à la minute où naît l'idée, où surgit l'impression, où passe le sentiment fugitif et charmant qui sera tout à l'heure l'œuvre définitive elle-même[39]. »

22 Les mots d'Henry Lapauze rappellent les arguments développés par certains amateurs du XVIII[e] siècle, au premier rang desquels Denis Diderot qui préférait une « belle esquisse » à un « beau tableau ». Les esquisses et modèles sculptés ont un très fort pouvoir d'émotion pour le connaisseur car elles portent la marque de « l'esprit créateur[40] » qui les a conçues. En « amateur éclairé », Lapauze considère que les esquisses sont de véritables œuvres d'art, et non des documents de travail voués à la

destruction. À ce titre elles sont dignes d'un « musée nouveau » comme le Petit Palais, ce lieu où « depuis David jusqu'à M. Matisse on voudrait suivre nos artistes à travers leurs recherches et saisir leur pensée intime lorsqu'elle s'éveille[41]. »

NOTES

1. Arsène ALEXANDRE, « L'Illustration du Petit Palais », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 1, janvier 1920, p. 309.

2. Henry Lapauze avait une collection personnelle qui comportait essentiellement des peintures et des dessins de Jean-Auguste-Dominique Ingres. À sa mort en 1925, une partie de la collection a été léguée au musée Ingres de Montauban.

3. *Journal des débats*, 29 mai 1910.

4. Amélie SIMIER, dir., *Jean Carriès. La matière de l'étrange,* cat. exp., Paris, Petit Palais, 2007-2008, Paris, Paris-Musées, 2007 ; Amélie SIMIER, dir., *Jules Dalou, le sculpteur de la République*, cat. exp., Paris, Petit Palais, 2013, Paris, Paris-Musées, 2013.

5. Henry Lapauze commence comme conservateur adjoint de Georges Cain, auquel il succède en 1905.

6. Il fonde par ailleurs deux revues, en 1913, *La Renaissance politique, économique, littéraire et artistique* et en 1918, *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, qui constituent deux sources très riches sur le Petit Palais et la vie des arts durant les années vingt.

7. Trois conservateurs adjoints travaillent avec Henry Lapauze : Adrien Fauchier-Magnan, Eugène Hénard et Camille Gronkowski qui succédera à Lapauze en 1925.

8. Henry LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts de la Ville de Paris*, Paris, imp. P. Renouard, 1910.

9. Henry LAPAUZE, *Ingres, sa vie, son œuvre*, Paris, éd. Georges Petit, 1911.

10. Lapauze a publié notamment deux ouvrages consacrés aux pastels de Maurice Quentin de La Tour (1898 et 1905) et une *Histoire de l'Académie de France à Rome* (1924). Il projetait également un livre sur la statuaire de Versailles, qu'il n'a pas eu le temps d'achever.

11. LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts...*, *op. cit.* à la note 8, p. 91.

12. *Quand Paris dansait avec Marianne*, *1879-1889*, cat. exp., Paris, Petit Palais, 1989, Paris, Paris-Musées, 1989.

13. LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts...*, *op. cit.* à la note 8, p. 93. Le modèle en plâtre des *Premières Funérailles* d'Ernest Barrias a été commandé par la Ville de Paris au Salon de 1878, en vue de son exécution en marbre.

14. LAPAUZE, *ibid.*, p. 95.

15. Sur le tableau, toujours présenté au Petit Palais (L. Breslau, *Portrait de Carriès dans son atelier*, vers 1886-1887, Paris, Petit Palais, inv. PPP2060), Catherine LEPDOR, dir., *Louise Breslau, de l'impressionnisme aux années folles,* cat. exp., Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, 2001-2002, Milan, Skira / Seuil, 2001, p. 56-58.

16. Les collections de Georges Hoentschel, acquises par John Pierpont Morgan en 1908, sont à l'origine du département d'art décoratif du XVIII[e] siècle du Metropolitan Museum of Art de New York ; voir *Salvaging the Past. Georges Hoentschel and French Decorative Arts from the Metropolitan Museum of Art,* cat. exp., New York, Bard Graduate Center, 2013, New Haven / Londres, Yale University Press, 2013.

17. « Redécouvrir Jean Carriès », SIMIER, dir., *Jean Carriès...*, *op. cit.* à la note 4, p. 15-27.

18. Henry LAPAUZE, « Un grand potier de la fin du XIX^e siècle : Jean Carriès », *Mélanges pour l'art français*, Paris, Hachette, 1905, p. 235-269.

19. Archives du Petit Palais, Lettres autographes, *Louise Breslau à Henry Lapauze*, 31 mai 1914.

20. Jeanne POILPOT (1854-1919), fille du sculpteur Carrier-Belleuse et épouse du peintre Théophile Poilpot.

21. Alors que l'ensemble avait initialement été prisé 100 000 francs, SIMIER, préf., *Jules Dalou...*, *op. cit*. à la note 4, p. 35-36.

22. Henry LAPAUZE, « Sur un buste inédit de Dalou », *La Renaissance de l'art français*, mars 1922, n° 3, p. 134 : « [Dalou] est de la taille des maîtres créateurs, à côté de Rude, de Carpeaux et de Rodin. Celui-ci jalousait Dalou. Qui d'ailleurs, Rodin ne jalousait-il pas ? Un jour qu'il visitait le Petit Palais pour y choisir la place qu'il souhaitait assurer à son Œuvre, Rodin prétendait occuper précisément la salle Dalou : – Et Dalou, où le mettra-t-on demandai-je ? »

23. Isabelle COLLET, « Un brevet d'immortalité. Histoire d'une donation », *J'ai rêvé le beau. Félix Ziem, peintures et aquarelles du Petit Palais*, cat. exp., Martigues, musée Ziem, 2011 ; Paris, Petit Palais, 2013, Paris, Images en Manœuvres Éditions, 2011, p. 11-19.

24. Lapauze inaugure en 1908 un « musée de l'estampe moderne », suivi en 1910 d'une « galerie de la médaille française », Cécilie CHAMPY-VINAS, « Un éphémère musée de la médaille au Petit Palais », *Au creux de la main. La médaille en France aux XIX^e et XX^e siècles*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 2012, Paris, musée d'Orsay / Skira Flammarion, 2012, p. 41-48.

25. Charles-René de SAINT-MARCEAUX (1845-1915), sculpteur très prisé à la Belle Époque ; *Une famille d'artistes en 1900. Les Saint-Marceaux,* cat. exp., Paris, musée d'Orsay ; Reims, musée des Beaux-Arts, 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

26. Louis CONVERS (1860-1915).

27. Edme Antony PAUL NOËL, dit TONY-NOËL (1845-1909).

28. Chaque fonds compte environ une trentaine d'esquisses en moyenne.

29. LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts...*, *op. cit*. à la note 8, p. 92.

30. Documentation du Petit Palais, dossier Falguière, Madame Falguière à Henry Lapauze, lettre du 29 juin 1904.

31. Documentation du Petit Palais, dossier Falguière, *Mercure de France*, 15 mai 1907.

32. Jacques ZOUBALOFF (1876-1941) ; voir Guillaume JANNEAU, *La Donation Jacques Zoubaloff aux musées de France*, Paris, Albert Morancé, 1928.

33. *Le Temps*, 8 juillet 1920 (article conservé dans la documentation du Petit Palais).

34. Geneviève LACAMBRE, « Les Achats de l'État aux artistes vivants : le musée du Luxembourg », dans *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 8 février – 7 mai 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 276.

35. Jacques DE CASO, « Alors, on ne jette plus », *La Sculpture du XIX^e siècle, une mémoire retrouvée*, Paris, La Documentation française, 1986, p. 17-27, coll. « Rencontres de l'école du Louvre ».

36. Le fonds Carpeaux du Petit Palais provient de la donation Louise Clément-Carpeaux en 1938 ; des négociations avaient été entamées du vivant de Lapauze avec les héritiers du sculpteur, mais n'avaient pas abouti.

37. *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 7, décembre 1913, p. 28.

38. LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts...*, *op. cit*. à la note 8, p. 108.

39. *Ibid*., p. 34.

40. James David DRAPER, Guilhem SCHERF, éd., *L'Esprit créateur : de Pigalle à Canova*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 19 septembre 2003 – 5 janvier 2014, Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

41. LAPAUZE, *Le Palais des beaux-arts...*, *op. cit*. à la note 8, p. 48.

AUTEUR

CÉCILIE CHAMPY-VINAS

Conservateur, musée du Petit Palais

Le fonds Théophile Gautier de la Maison de Balzac

Candice Brunerie

1 Dans un article autobiographique de 1867 publié dans *L'Illustration*, Théophile Gautier déclare : « Je ne suis pas de ceux dont la postérité signalera les maisons avec un buste ou une plaque de marbre. Sans être romancier de profession, je n'en ai pas moins bâclé, en mettant à part les nouvelles, une douzaine de romans : *Les Jeunes-France, Mademoiselle de Maupin, Fortunio, Les Roués innocents, Militona, La Belle Jenny, Jean et Jeannette, Avatar, Jettatura, Le Roman de la momie, Spirite, Le Capitaine Fracasse*, qui fut longtemps ma "Quinquengrogne" lettre de change de ma jeunesse payée par mon âge mûr. Je ne compte pas une quantité innombrable d'articles sur toutes sortes de sujets. En tout quelque chose comme trois cents volumes, ce qui fait que tout le monde m'appelle paresseux et me demande à quoi je m'occupe. Voilà, en vérité, tout ce que je sais sur moi. »

2 Gautier se trompe puisqu'on trouve bien une plaque place des Vosges à l'emplacement de l'immeuble qu'il habita juste à côté de la Maison de Victor Hugo. En revanche, il n'existe pas aujourd'hui de musée qui lui soit totalement dédié. Comme pour Balzac, la majorité de ses manuscrits se trouve rassemblée à l'Institut de France à l'instigation du collectionneur belge Spoelberch de Lovenjoul, d'autres à la Bibliothèque nationale de France et enfin quelques objets et lettres sont conservés aux archives départementales des Hauts de Seine, Gautier ayant habité Neuilly de 1857 jusqu'à sa mort en 1872. Ayant été peintre et dessinateur, certaines de ses œuvres sont à noter au musée Carnavalet et au musée de la Vie romantique. Le legs provenant d'Ivan Devriès, descendant de Gautier, accepté par la Maison de Balzac en 1997 se composait de dix œuvres. Aujourd'hui, ce ne sont pas moins de 600 numéros qui sont attribués au fonds Théophile Gautier de la Maison de Balzac. Cette dernière possède actuellement le plus important fonds d'œuvres relatif à cet auteur. Parmi les trois musées dits littéraires de la Ville de Paris, le legs Gautier aurait pu aboutir à la Maison de Victor Hugo de par les liens qui ont uni Gautier et Hugo notamment lors de la bataille d'Hernani, ou encore au musée de la Vie romantique, Gautier ayant longuement habité dans le quartier Saint-

Georges et faisant partie des premiers romantiques français. La ligne directrice de ces deux musées ne justifiait pas l'entrée de ce fonds dans leurs collections.

Alors pourquoi à la Maison de Balzac ?

3 La Maison de Balzac est-elle un musée-maison, une maison-musée, un musée monographique, une maison d'écrivain ou un musée littéraire ?

4 Depuis son ouverture en 1910, la Maison de Balzac est confrontée à cette polysémie de définitions qui la conditionne dans ses choix d'acquisitions et dans leur valorisation. Trois périodes se dégagent néanmoins et c'est à travers ces dernières que nous aborderons la présence de Théophile Gautier : tout d'abord dans un musée pèlerinage, puis dans un musée de l'écrivain et enfin dans un musée dédié à l'œuvre de Balzac. Nous verrons quels apports et/ou quelles contraintes cela engendre principalement grâce aux témoignages de Mme Judith Meyer-Petit, directrice de la Maison de Balzac de 1986 à 1998 et d'Yves Gagneux, actuel directeur de ce musée.

1910-1986 : un musée pèlerinage

Fig. 1. Maison de Balzac.



© Didier Messina, 2009.

5 Rappelons brièvement l'historique de la Maison de Balzac et de son organisation spatiale. Localisée au 47, rue Raynouard à Passy dans le 16e arrondissement de Paris, elle se situe non loin de deux autres musées de la Ville de Paris : le musée d'Art moderne et le Palais Galliera. Seule et unique résidence parisienne de Balzac qui subsiste, elle bénéficie toujours des doubles entrées et sorties qu'utilisait Balzac lorsqu'il s'y installe entre 1840 et 1847 (fig. 1).

6 Cette vue montre la maison côté rue Raynouard et le jardin attenant, la seconde côté rue Berton rappelle que l'architecture suit la topographie des coteaux de Passy en s'élevant sur trois étages. Lorsque Balzac s'installe dans cette maison du village de Passy qui n'appartient pas encore à Paris, il y occupe le rez-de-jardin, un appartement de cinq pièces dont le célèbre cabinet de travail et jouit d'une partie du jardin.

7 Le début du XX^e^ siècle voit fleurir bon nombre de musées monographiques destinés à glorifier les grands hommes. Balzac n'échappe pas à cette mode et lorsque Louis Baudier de Royaumont ouvre le premier musée Balzac, en 1910, il s'attache à rassembler le plus d'objets possibles évoquant Balzac qu'il présente dans une sorte de reliquaire. L'endettement perpétuel de Balzac entraîna la vente de tous ses écrits et objets immédiatement après sa mort, puis après de celle de Madame de Balzac plus connue sous le nom d'Eve Hanska.

8 Avant sa mort en 1918, Royaumont aura réussi à faire classer la maison en 1913. Malgré cela jusqu'à l'acquisition par la Ville de Paris en 1945, la Maison de Balzac connaît plusieurs années « obscures » sur lesquelles nous avons peu d'archives. Une grande partie de cette première collection a été dispersée et s'est retrouvée à nouveau sur le marché de l'art. Encore aujourd'hui des éléments passent en vente avec mention « Maison de Balzac » sans qu'ils puissent être réclamés. Jean-Marc Léri, dans son introduction, rappelle que, grâce à quelques dons remarquables offerts au musée Carnavalet, mais avec mission de les déposer à la Maison de Balzac, un fonds a pu être reconstitué.

Fig. 2. Willy Maywald (1907-1985), *Maison de Balzac*.



9 En 1949, la maison devient musée de la Ville de Paris. L'ensemble du bâtiment est progressivement récupéré, puis l'ouverture au public a lieu en 1960, alors qu'un dernier locataire est exclu en 1963. C'est dans cette dernière partie nouvellement acquise que

s'installe la conservation et s'ouvre en 1970 une bibliothèque – centre de recherche spécialisé sur Balzac et sur la première moitié du XIX^e^ siècle. Les collections permanentes prennent place dans l'ancien appartement de Balzac et, l'étage inférieur est dévolu aux expositions temporaires (fig. 2).

10 Pendant cette période, le musée est efficacement géré par des conservateurs de bibliothèque : André Chancerel, Patrice Boussel et Jacqueline Sarment.

11 En raison de l'extrême rareté des collections biographiques, la présence importante du cabinet de travail et la date d'arrivée de Balzac à Passy, 1840, donnent le point de départ du monument *La Comédie humaine*. La politique d'acquisition fut donc de « constituer un "musée de l'écrit" », de l'édition pré-originale à l'illustration en passant par la lettre, l'épreuve corrigée, les éditions successives et en suivant le destin de l'œuvre du XIX^e^ siècle à nos jours et à travers les diverses formes de sa réception[1].

12 La volonté est manifeste de laisser progressivement de côté l'aspect pèlerinage pour se tourner vers l'écrit. Néanmoins la biographie occupe encore une place importante. C'est ainsi qu'entrent des peintures, des sculptures, des objets d'art ou encore des gravures représentant ou ayant appartenu à des membres de la famille. Les relations amicales et professionnelles sont également évoquées. C'est dans ce contexte que Gautier a pénétré la Maison de Balzac.

13 Gautier avait peut-être une légitimité supplémentaire par rapport à d'autres contemporains de Balzac. Il est l'un des rares à être admis rue Basse aujourd'hui rue Raynouard. Dans son texte hommage à Balzac publié en 1859, Gautier raconte : « Balzac avait quitté la rue des Batailles pour les Jardies ; il alla ensuite demeurer à Passy. La maison qu'il habitait, située sur une pente abrupte, offrait une disposition architecturale assez singulière. – On y entrait un peu comme le vin entre dans les bouteilles. Il fallait *descendre* trois étages pour arriver au premier. La porte d'entrée, du côté de la rue, s'ouvrait presque dans le toit, comme une mansarde. »

14 Mais qui est ce Théophile Gautier que Balzac reçoit chez lui. Il naît à Tarbes en 1811 en raison de l'affectation administrative de son père et devient vite parisien dès 1814. Après de brèves études de peinture dans l'atelier de Rioult, il devient poète, romancier, journaliste, critique d'art vite réputé, et même auteur de ballets. Figure marquante de la scène artistique parisienne au cours du XIX^e^ siècle, Théophile Gautier se singularise par une œuvre extrêmement variée. Comme Balzac, il aura de nombreuses adresses parisiennes, mais s'installe de 1857 à 1872 à Neuilly où il mourra.

15 Balzac et Gautier paraissent davantage liés par leurs relations professionnelles qu'amicales : Balzac lui demande par exemple une préface des *Petites Misères de la vie conjugale*, un poème « La Tulipe » pour *Illusions perdues* et lui fait signer critiques et textes dans *La Chronique de Paris* qu'il dirige, enfin relire *Une fille d'Ève*... Balzac cite Théophile Gautier dans *Une fille d'Ève*, lui dédie *Les Secrets de la princesse de Cadignan* et fait son éloge dans la préface d'*Un grand homme de province à Paris*. Directeur littéraire de *La Presse* de 1839 à 1855, Gautier publiera de nombreux textes de Balzac.

Fig. 3. Jules Platier et Jean Montigneul, *Promenade au Salon, rencontres qu'on y fait. Physionomies qu'on y voit.*



16 Quelques courriers témoignent de la teneur des rapports que les deux hommes entretenaient. En 1836, Théophile Gautier écrit à Eugène de Nully : « Je travaille à *La Chronique de Paris* qui est maintenant dirigée par Balzac qui est un bon gros porc très plein d'esprit et très agréable à vivre. » Le lundi 15 octobre 1838, Balzac écrit à Madame Hanska : « Il a un style ravissant, beaucoup d'esprit et je crois qu'il ne fera jamais rien, parce qu'il est dans le journalisme. C'est le fils d'un receveur d'une barrière d'octroi de Paris, la barrière de Versailles précisément. Il est très original, il sait beaucoup, il parle bien des arts, il en a le sentiment, c'est un homme hors ligne et qui se perdra sans doute. » Puis, le dimanche 9 avril 1843, « J'ai dîné hier à la place Royale. J'ai été médiocrement content de ce dîner. Théophile Gautier m'a souverainement déplu, c'est fini entre nous, et je lui ferai sentir mes griffes à notre première rencontre. Je ne veux plus aucune accointance avec qui que ce soit de la littérature (fig. 3). »

17 C'est cette donne de musée de l'écrit voire de l'écrivain que va poursuivre Judith Meyer-Petit, le premier conservateur de musée à prendre la direction de la Maison de Balzac entre 1986 et 1998.

Un musée de l'écrivain 1986-1998

18 « Dès 1987, il m'est apparu que cette "maison" était en effet un musée ou plutôt qu'il fallait inscrire un musée dans cette maison car en se figeant, la muséographie de 1908, déjà vouée au culte de l'écrivain, avait sacralisé le lieu. » Le premier postulat auquel s'attache Judith Meyer-Petit est de ne pas recréer un pseudo-appartement de Balzac. Une seule exception est accordée au cabinet de travail qui demeure encore aujourd'hui le lieu de recueillement pour tout admirateur de Balzac. Pour évoquer l'écrivain,

Mme Meyer-Petit oriente ses acquisitions en privilégiant des œuvres permettant de situer le contexte historique, culturel et social de cette première moitié du XIXe siècle. Le fonds d'art graphique se développe considérablement avec l'arrivée de séries de gravures de Daumier, Monnier, Gavarni… C'est dans cette optique de restructuration des collections que le legs proposé par un descendant de Gautier, le musicien Ivan Devriès, en 1997 est entré à la Maison de Balzac. Le donateur souhaitait expressément faire don à un musée parisien. Contrairement à Balzac, Gautier a donc une descendance et seules sa collection d'œuvres d'art et sa bibliothèque sont passées en vente après sa mort.

Fig. 4. **Louis-Antoine-Léon Riesener, *Théophile Gautier*, pastel, 1850,** legs Ivan Devriès en 1997.



19 Le legs se compose de dix œuvres : deux portraits représentant Gautier, l'un au pastel par Riesener (fig. 4) et le second posthume par Ernest Liéphart ; trois œuvres relatives aux proches de Gautier : un dessin par Hébert d'Estelle Gautier, un portrait peint anonyme de sa compagne et mère de ses deux filles, la cantatrice Ernesta Grisi et une peinture par Émile Pinchard représentant la chambre de Gautier à Neuilly ; enfin cinq œuvres réalisées par Gautier.

Fig. 5. Théophile Gautier, dernier manuscrit, avec dessin, encre noire sur papier, 1872, legs Ivan Devriès en 1997.



20 Le premier dessin fait par Gautier à l'âge de sept ans laissant présager de certaines prédispositions artistiques, il s'agit d'un portrait d'Estelle tiré de la pastorale *Estelle et Némorin*. D'après l'inventaire des œuvres de Gautier établi par son gendre, Émile Bergerat, le pendant a été perdu. Deux portraits de femme exécutés à l'époque de son apprentissage chez Rioult. L'un deux est une copie à partir d'une gravure de Grévedon. La seule aquarelle et unique paysage connu et exécuté par Gautier : les marronniers de la terrasse à Saint-Jean. Saint-Jean se trouve en Suisse, il s'agit de l'adresse de Carlotta Grisi une fois sa carrière de danseuse terminée, elle est la sœur d'Ernesta et aussi le grand amour de Gautier. C'est pour elle qu'il écrit le livret de ce qui demeure encore aujourd'hui le parangon du ballet romantique : *Giselle*. Si nous avons le premier dessin connu était présent dans le legs le dernier manuscrit avec dessin de Gautier (fig. 5).

Pourquoi accepter un tel legs ?

21 Selon Mme Meyer-Petit, ce legs fut considéré comme une aubaine puisqu'aucune institution n'était totalement consacrée à Gautier. Par son œuvre multifacette et sa place dans la vie artistique parisienne, il permettait de décloisonner Balzac. L'idée était de dédier une salle aux grands hommes de lettres, dont Balzac, et au XIX[e] siècle en général, puis d'intégrer l'œuvre de Balzac à chaque exposition temporaire. En acceptant l'entrée de ces œuvres, Judith Meyer-Petit s'engageait donc à valoriser et à compléter ce fonds autour de l'œuvre et de la vie de ces deux hommes de lettres. Son départ en retraite en 1998 ne lui a pas permis de réaliser elle-même l'enrichissement et l'exploitation de ce fonds. C'est une des missions que s'est donnée Yves Gagneux tout en livrant une nouvelle définition du musée littéraire.

Du musée de l'écrivain au musée de l'œuvre de Balzac de 1998 à aujourd'hui

En vue de l'agrandissement

Fig. 6. Théophile Gautier, *Jeune Femme nue*, huile sur toile, 1831, acquisition en 1998.



22 La nomination d'Yves Gagneux comme directeur de la Maison de Balzac coïncide avec le projet d'agrandissement du musée englobant les parcelles mitoyennes de la maison, situées aux 43-45, rue Raynouard inscrit dans les nouveaux projets culturels de la municipalité. Pour Gautier l'heure de gloire allait sonner puisqu'il aurait un espace qui lui serait intégralement consacré. Dans ce contexte, les acquisitions d'œuvres de et autour de Gautier, antérieures à 1850 ont été favorisées, aucun type de support n'a été écarté : la table ; une peinture de jeune femme nue par Gautier (fig. 6) ; un dessin de Carlotta Grisi par Gautier ; des portraits, qu'il s'agisse de photographies comme de caricatures ; des manuscrits, plusieurs pages d'*Histoire du romantisme*, une lettre, une poésie « Premier Sourire de printemps », des pages « Loin de Paris », *Voyage en Italie*.

Fig. 7. Nadar, photographie, 1856, don Madeleine et Francis Ambrière en 2008.



23 En ce qui concerne les acquisitions des manuscrits, un changement s'est progressivement amorcé au fil du temps. Il ne s'agissait pas de collecter à tout prix tous les autographes de Gautier – le marché étant trop fluctuant –, mais de montrer, comme chez Balzac, une manière de travailler pour aboutir à une œuvre. Le musée possède notamment une version inédite de « Premier Sourire de printemps » encore intitulé « Mars » avant sa publication dans le recueil *Émaux et Camées*.

Fig. 8. Affiche belge pour *Le Capitaine Fracasse* d'Abel Gance, 1943, acquisition en 2010.



24 De nombreux documents sont collectés notamment autour des deux romans les plus connus de Gautier : *Le Capitaine Fracasse* et *Le Roman de la momie*. Pour le premier, le musée possède aussi bien l'édition illustrée réalisée sous la direction de Gautier en collaboration avec Gustave Doré ; une affiche belge imprimée sur une carte allemande du film d'Abel Gance en 1943 (fig. 8) ; une partition pour une mise en musique de 1878 ;

une maquette de costume pour une adaptation à La Comédie-française entre 1930 et 1940 ; une photographie de tournage de l'adaptation par Ettore Scola en 1990, enfin une planche de bandes dessinées de 2003.

25 *Le Roman de la momie* est un bon exemple de bibliophilie où le musée acquiert la page de brouillon du Roman de la momie rappelle que le dessin est au service de l'écriture chez Gautier ; une édition de 1910 par Lunois ; une édition de 1920 par Rochegrosse ; une édition de 1929 par Barbier, enfin une édition de 1947 par Uzelac.
Il faudrait encore ajouter les éditions originales et les éditions critiques.

26 Avant que le projet d'agrandissement n'aboutisse comment ces acquisitions s'intégraient-elles dans la présentation des collections permanentes ?
La table a immédiatement rejoint les collections permanentes. Provenant de la maison de Neuilly de Gauthier, sans doute de sa chambre, elle offre la possibilité de meubler le musée-maison. Cette absence de mobilier perturbe toujours les visiteurs. Mais si elle semble combler un manque, elle se présente aussi comme une contrainte.
Les trois salles du musée vouées aux expositions temporaires débordent parfois dans les deux salles qui accueillent les collections permanentes. Faute d'espace suffisant en réserve, la table se retrouve à errer sans explication.
Les manuscrits de Gautier sont exposés par roulement à côté de ceux de Balzac. Exposer ce type de support entraîne la contrainte de devoir être changés tous les trois mois.

27 En 2002, a lieu le premier prêt pour une exposition à Budapest « *Balzac dandy et créateur* : le portrait par Riesener ».
Candice Brunerie organise la constitution de la documentation, ainsi que la gestion de ce fonds, ce qui renforce les liens entre la Maison de Balzac et Société Théophile Gautier.
En 2007, est publié un article dans la *Revue des musées de France* sur les œuvres peintes et dessinées de Gautier conservées à la Maison de Balzac.
L'année 2008 est celle d'une première exposition au sein du musée centré sur le *Capitaine Fracasse* et de plusieurs prêts pour une exposition au forum Grimaldi de Monaco « Reines d'Égypte » parmi lesquels le manuscrit du brouillon et plusieurs éditions illustrées du *Roman de la momie*.

28 Dans son exposition en 2010-2011 à Taïwan : « Balzac, le Napoléon des lettres », Yves Gagneux a choisi de présenter les pages du *Voyage en Italie* à la fois pour leur aspect spectaculaire avec l'écriture de Gautier et pour mise en avant de la mise en page éditoriale avant l'impression.

29 Comme son titre le présageait, Théophile Gautier s'est invité chez Balzac en 2011 à l'occasion du bicentenaire de sa naissance. Ce sont trois expositions en partenariat avec l'école d'arts appliqués Olivier de Serres ; deux à Balzac et une à l'école qui furent organisées n'attirant pas moins de 27 000 visiteurs. Ont été programmés également des concerts conférences sur les poèmes de Gautier mis en musique, des lectures comme celle de Denis Podalydès à partir des écrits de Gautier sur la danse et le texte hommage de Gautier sur Balzac a fait l'objet d'une réédition.
Pour clôturer cette année spéciale, une exposition à l'institut Heinrich Heine de Düsseldorf en association avec plusieurs institutions culturelles de la Ville de Paris (Maison de Victor Hugo, musée de la Vie romantique, musée Carnavalet, Bibliothèque historique de la Ville de Paris) s'est tenue au printemps 2012 avec pour sujet l'influence du romantisme noir allemand sur les artistes français de la première moitié du XIX^e^ siècle.

Fig. 9. Encrier ayant appartenu à Gautier, porcelaine blanche avec rehauts d'or, s. d., don Anik Lesure en 2010-2011.



30 En préfiguration de l'organisation de tous ces événements, les deux filles d'Ivan Devriès ont fait l'honneur de nouveaux dons : l'encrier de Gautier (fig. 9) ; le sac acheté en Espagne lors du voyage en 1839 ; un petit-déjeuner en argent et métal argenté, cadeau du ténor Pasquale Brignoli à Gautier et le buste de Gautier par Dantan.

Après l'abandon de l'agrandissement

31 Si 2011 semble être une année faste pour Gautier, il en est tout autrement pour la Maison de Balzac puisqu'il a fallu renoncer à l'agrandissement du musée.

32 Une nouvelle orientation muséographique découle de cet abandon. Une étude du public montre également de nets changements. S'il existe toujours de fervents connaisseurs de la vie de Balzac en France comme à l'étranger, il n'apparaît plus à l'heure actuelle nécessaire d'évoquer à tout prix le déroulé de cette vie. L'accent est donc mis sur son œuvre, son universalité et son rayonnement contemporain. Ainsi tous les objets traditionnellement présentés et les nouvelles acquisitions amènent le visiteur à lire ou relire Balzac à sa sortie du musée. Le tout dans les mêmes contraintes spatiales que depuis l'origine de cet établissement.

33 Quid de Gautier dans cette nouvelle configuration ?

34 De nouvelles acquisitions sont-elles légitimes et si oui selon quels critères ?

Fig. 10. L'accrochage depuis 2012.



35 Depuis la fin des travaux de réfection de l'électricité menés en 2012, deux salles disposent d'une nouvelle muséographie dans l'appartement de Balzac : la chambre et la salle à manger. C'est l'universalité de Balzac qui est montrée à travers tous ces portraits peints, dessinés, gravés ou sculptés de son temps jusqu'à aujourd'hui, le tout émaillé de citations et d'un texte audio. La multiplicité de ces portraits tend à montrer que c'est peut-être dans l'œuvre que Balzac se découvre le mieux. Dans la salle à manger, la méthode de travail de Balzac est exposée grâce à la page manuscrite aux multiples épreuves corrigées à la publication en roman-feuilleton dans les journaux, puis la première édition et les reprises... Le salon a vu ses murs repeints, mais les œuvres présentées tournent encore autour de la biographie, c'est ici que se trouve la table de Gautier (fig. 10).

36 Trois nouvelles salles vont prochainement ouvrir permettant une présentation semi-permanente des collections. Semi-permanente, car ces salles servent ordinairement aux expositions temporaires. Deux seront consacrées à la présentation d'œuvres en rapport avec les adaptations et les illustrations XX^{e} et XXI^{e} siècles de l'œuvre de Balzac. La troisième intitulée « Balzac, un artiste parmi d'autres » permettra de présenter six œuvres du fonds Gautier : le pastel par Riesener ; le médaillon par David d'Angers ; la table ; la peinture par Gautier *Jeune Fille nue* ; le buste par Dantan dont la restauration va faire l'objet d'une publication ; l'encrier.

37 La présentation de la peinture de Gautier est une antiphrase, car on ne peut raisonnablement que constater la qualité toute relative de Gautier peintre, alors qu'il fut un critique d'art renommé. On retient donc sa qualité d'esthète qui a certainement formé le regard de Balzac sur la création artistique.

38 Les liens professionnels qui l'unissent à Balzac seront démontrés par le biais de citations. S'il est le plus présent en nombre d'objets dans cette salle, Gautier figure parmi Delphine de Girardin, Henry Monnier, Joseph Méry, George Sand, Victor Hugo ou encore Charles Philippon. Monde littéraire, journalistique, théâtral sont convoqués dans cette salle.

39 Des acquisitions en salle des ventes ou auprès des libraires se poursuivent pour combler les manques côté bibliothèque en mettant l'accent, par exemple pour les éditions

illustrées, sur la présence de suites de planches séparées et de préférence en couleur facilitant leur montage pour exposition.

Bilan du fonds Gautier actuel

Peintures	4
Sculptures	2
Objets d'art	4
Dessins	7
Manuscrits	12
Photographies	4
Gravures	5
Éditions	363 dont Gautier figure parmi les auteurs (y compris les éditions collectives) dont 97 éditées avant 1900
Éditions illustrées	209 dont 33 éditées avant 1900
BD	2
Affiches	12

Conclusion

40 La Maison de Balzac a donc opéré une reconversion importante et inédite pour un musée littéraire, sortie de toutes références historiques et culturelles pour donner des clés d'accès à l'œuvre. Nul doute que cet état de présentation est temporaire et que le fonds Gautier y participera toujours. J'espère que cette présentation vous donnera envie non seulement de venir découvrir ou redécouvrir les collections de la Maison de Balzac, de plonger dans l'œuvre de Balzac et de Gautier.

NOTES

1. Judith Meyer-Petit, « Maison de Balzac, un bilan pour l'avenir », *Collections parisiennes,* n° 3, juillet 1998, Saint-Étienne.

AUTEUR

CANDICE BRUNERIE

Chargée des collections de la Maison de Balzac

Les donations de peintures chinoises, anciennes et contemporaines, au musée Cernuschi

Mael Bellec

1 Le musée Cernuschi est aujourd'hui perçu essentiellement comme un musée d'archéologie chinoise. C'est méconnaître l'étendue de ses collections, constituées pour une large part de bronzes chinois et japonais d'époque moderne, de céramiques de l'époque d'Edo ainsi que de peintures.

2 Pour des raisons liées autant à l'historiographie des arts asiatiques qu'à des impératifs de conservation et des choix muséographiques, ces collections n'ont aujourd'hui pas leur place dans les salles permanentes du musée. Elles ne sont présentées au public que dans le cadre de publications ou d'expositions temporaires. Celles-ci permettent de dévoiler des œuvres souvent inconnues et également de formaliser les résultats d'un travail souterrain continuel, qui est un aspect important de l'activité du musée Cernuschi[1]. Elles ont cependant l'inconvénient, par le caractère éphémère de leur réception, de permettre moins aisément la reconnaissance de ces collections comme éléments constitutifs de l'identité du musée.

3 Cela est particulièrement dommageable dans le domaine des arts graphiques. Ce fonds, formé tout au long de plus d'un siècle d'existence, est le fruit de libéralités nombreuses qui ont permis à moindres frais de réunir l'une des plus importantes collections de peinture chinoise ancienne et contemporaine en Europe. Il continue aujourd'hui à s'enrichir fortement, selon des modalités qui nécessitent une réflexion approfondie sur les orientations actuelles de notre politique d'acquisition. C'est ce parcours dans l'histoire d'une collection et des idées qui ont présidé à sa création qui est au cœur de cette intervention.

Le legs Cernuschi

4 Le premier noyau de peintures du musée est hérité du legs d'Henri Cernuschi[2]. Immigré en France après sa participation aux révoltes de 1848 à Milan, puis à Rome, Henri Cernuschi y connaît une ascension sociale brillante. Après des premières années difficiles, son entregent et sa bonne connaissance des rouages de l'économie lui permettent de s'intégrer dans le milieu de la haute finance. Il amasse en quelques années une véritable fortune qui lui donne suffisamment d'assurance pour s'impliquer auprès des républicains à la fin des années 1860. Il prend une participation dans le capital du journal *Le Siècle* et subventionne en 1869 un comité anti-plébiscitaire. Cette activité lui vaut l'hostilité de certains Versaillais pendant la Commune. Lui et son ami Théodore Duret échappent ainsi de peu à leur exécution ordonnée oralement par le général de Lacretelle.

5 Marqués par cet événement, les deux hommes effectuent, de fin 1871 jusqu'à début 1873, un long voyage autour du monde. À son retour, Cernuschi fait construire par William Bouwens van der Boijen son hôtel particulier avenue Vélasquez. Il y installe ses œuvres d'art et, sentant la mort venir, lègue en 1896 l'hôtel et ses collections à la Ville de Paris, en reconnaissance de l'accueil qui lui fut réservé lorsqu'il était proscrit.

6 Le périple de Théodore Duret et Henri Cernuschi est effectué d'est en ouest. Ils partent de Liverpool pour New York, traversent les États-Unis, reprennent un navire à San Francisco et débarquent à Yokohama. Ils restent au Japon d'octobre 1871 à février 1872, puis séjournent en Chine jusqu'en juin, à Java jusqu'en août, à Ceylan jusqu'en septembre et en Inde jusqu'en décembre. Ils rentrent enfin en France par le canal de Suez après environ un an et demi de voyage[3].

7 Le fonds Cernuschi est majoritairement constitué lors de ce parcours, les achats postérieurs semblant peu nombreux. La totalité du fonds se monte à environ cinq mille objets dont près de deux mille cinq cents bronzes et deux mille céramiques. La peinture n'occupe qu'une portion congrue de cette collection[4]. On dénombre en effet sur l'inventaire du fonds ancien soixante-dix-sept peintures (MC 4460 à MC 4532), quatorze aquarelles (MC 4579 à MC 4592), vraisemblablement d'origine indienne, et six cartons de peintures japonaises de petit format (MC 4622 à MC 4626).

Fig. 1. Fu Wen (1744-1765), *Buffle et Enfant*, encre et couleurs sur papier, 105 x 44,6 cm, MC 4460, legs Henri Cernuschi, 1896.



© Musée Cernuschi ; Roger-Viollet.

8 Toutefois, la faiblesse numérique de ce premier fonds ne doit pas en occulter la cohérence, qui témoigne du goût des collectionneurs de la fin du XIXe siècle[5] : aucun paysage n'y figure et il est constitué en majorité de peintures de personnages, dont l'ensemble réuni permet de retracer l'histoire, des Yuan (1279-1368) à l'apogée des Qing (1644-1911). Le deuxième trait saillant de cette collection est l'importance du nombre de peintures réalisées au doigt, production qui semble aujourd'hui marginale, mais était perçue en Occident jusqu'au début du XXe siècle comme un aspect incontournable de l'histoire picturale chinoise (fig. 1).

L'impulsion de Vadime Elisseeff

9 À l'exception de l'organisation d'une exposition en 1912, le musée Cernuschi consacre peu de son activité à la peinture pendant le premier demi-siècle de son existence. C'est l'arrivée de Vadime Elisseeff (1918-2002) comme conservateur adjoint en 1941, puis comme directeur du musée en 1952, qui va donner l'impulsion nécessaire pour constituer l'une des plus belles collections de peinture chinoise d'Europe. Membre de la délégation conduite par le général Pechkoff en Chine, il part à Chongqing et Chengdu en 1944, puis, après la Libération, bénéficie d'une nouvelle mission en Chine en 1945-1946[6].

10 Il y rencontre de nombreux artistes réfugiés dans les provinces de l'ouest et noue avec eux ainsi qu'avec un certain nombre de dignitaires chinois de fructueux contacts. De ces échanges, il rapporte en 1946 une « Exposition de peintures chinoises

contemporaines » qui comprend cent vingt numéros : cent douze peintures et huit sculptures. Parmi les œuvres figurent de nombreuses peintures issues de la collection de Guo Youshou 郭有守 que Vadime Elisseeff rencontre dès 1944. Ancien étudiant de la Sorbonne, ministre de l'Éducation au Sichuan, représentant de la Chine auprès des Nations unies en 1946 et, à partir de la même année, directeur du département Éducation de l'UNESCO, Guo Youshou a tissé des liens étroits avec de nombreux artistes chinois parmi les plus importants de son temps. Surtout, il est convaincu de la nécessité de démontrer à l'Occident, pour des raisons artistiques autant que diplomatiques, la qualité des productions contemporaines de la Chine[7].

Fig. 2. Zhang Daqian, *Gibbon d'après Li Sheng*, 1945, encre et couleurs sur papier, 161,9 x 79,6 cm, MC 8711, donation Guo Youshou, 1953.

Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne.
© ADAGP ; Musée Cernuschi ; Roger-Viollet.

11 C'est la raison pour laquelle il effectue en 1953 une donation de soixante-seize peintures au musée (MC 8657 à MC 8732), dont trente-trois figuraient déjà dans l'exposition de 1946. Le musée est ainsi doté en une fois d'un fonds qui le place en tête des musées occidentaux détenant de la peinture chinoise contemporaine. Les plus grands artistes de l'époque entrent alors dans les collections : Fu Baoshi 傅抱石, Lin Fengmian 林風眠, Xu Beihong 徐悲鴻, Zhang Daqian 張大千, Qi Baishi 齊白石… Guo Youshou poursuit par la suite son activité de mécène du musée Cernuschi ; il enrichit la collection de nouveaux artistes par six dons supplémentaires et joue un rôle essentiel d'entremetteur, notamment auprès de Zhang Daqian (fig. 2).

12 Cette activité est favorisée par la large place laissée dans la programmation aux expositions d'artistes contemporains. Sous la direction de Vadime Elisseeff, puis de Marie-Thérèse Bobot, qui prend sa succession de 1982 à 1994, c'est une quinzaine d'expositions consacrées à des peintres chinois contemporains qui est organisée. Zhang Daqian, Zheng Manqing 鄭曼青, Pan Yuliang 潘玉良, Lin Fengmian, Wu Zuoren 吳作人, Wu Guanzhong 吳冠中 et d'autres exposent ainsi au musée Cernuschi. De très nombreux artistes ayant bénéficié de ces expositions ont laissé en don certaines de leurs œuvres[8]. Après la première donation de Guo Youshou, cent soixante-huit peintures, dont seulement une dizaine d'œuvres anciennes, sont ainsi données par des collectionneurs ou les artistes eux-mêmes au musée Cernuschi. Par comparaison, les achats sont réduits et constituent le plus souvent un encouragement aux donations. Sur les treize acquisitions répertoriées alors, huit sont effectuées auprès de collectionneurs ou d'artistes qui sont déjà ou deviennent des donateurs du musée. Le cas est particulièrement patent pour Lin Fengmian qui, à l'issue de son exposition, donne trois œuvres et en vend deux au musée Cernuschi.

La société des Amis du musée

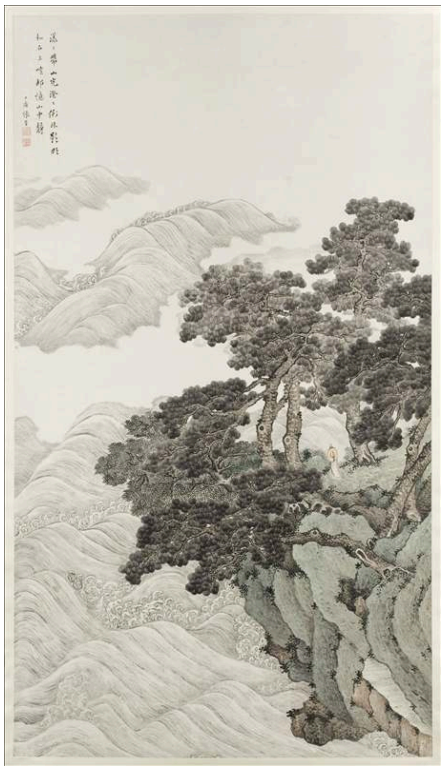
Fig. 3. Jin Kun, Sun Hu, Lu Zhan, Wu Yu, Zhang Qi, Cheng Liang, *L'Académie Hanlin*, 1744-1745, encre et couleurs sur soie, 193,5 x 625,5 cm, MC 9484, don de la société des Amis du musée Cernuschi, 1975.



© Musée Cernuschi ; Roger-Viollet.

13 Parmi les donateurs auxquels doit être accordée une place d'exception figurent de nombreuses personnes qui ont fait preuve d'une générosité renouvelée au cours des ans. Une institution mérite une attention particulière. Fondée dès 1922, le développement de la société des Amis du musée Cernuschi a suivi celui du musée. Peu active dans le domaine pictural sous la direction de Vadime Elisseeff, elle fait alors toutefois entrer dans les collections trois œuvres d'importance : une peinture de Fu Baoshi, une œuvre de Qi Baishi et enfin *L'Académie Hanlin*, peinture impériale du XVIII[e] siècle (fig. 3).

Fig. 4. Zhang Yin, *Solitaire sous les pins contemplant les vagues*, vers 1820, encre et couleurs sur papier, 142,4 x 80,5 cm, MC 2008-17, don du Cercle des connaisseurs de Cernuschi, 2008.



© Musée Cernuschi ; Roger-Viollet.

14 Pendant le directorat de Gilles Béguin, de 1994 à 2011, la société des Amis bénéficie de l'élan conféré par le projet de rénovation du musée et le rayonnement de ce dernier

après sa réouverture. Dons et adhésions permettent de réunir des sommes conséquentes, d'effectuer des achats importants, mais aussi de favoriser par un travail relationnel l'obtention de nouvelles libéralités. Sur les trente-six peintures données à cette époque au musée, auxquelles il faut ajouter douze achats, seize sont entrées dans les collections grâce à la société des Amis du musée. Il est à noter que les choix de cette dernière se portent en priorité sur la peinture ancienne. Seules deux peintures d'artistes du XX^e^ siècle sont acquises par son entremise et il s'agit d'artistes depuis longtemps confirmés : Qi Baishi et Yao Hua 姚華. Une subdivision de l'association, le Cercle des connaisseurs de Cernuschi, club d'entreprise fondé à la réouverture du musée, a permis également d'enrichir les collections de cinq peintures d'exception, dont certaines réalisées par quelques-uns des plus grands maîtres de l'histoire de l'art chinois tels Wen Zhengming 文征明, Wen Boren 文伯仁 ou Dong Qichang 董其昌 (fig. 4).

15 Grâce à ces dons et au reversement au musée en 2008 par le fonds municipal d'art contemporain de huit peintures et dessins de Pan Yuliang et Sanyu (Chang Yu 常玉), le musée Cernuschi possède, à la fin du directorat de Gilles Béguin, un panorama riche et représentatif de l'histoire de la peinture chinoise, de l'époque Ming jusqu'aux années 1950. Il figure ainsi dès lors parmi les collections publiques de ce type les plus importantes en Europe.

Une nouvelle politique d'acquisition

16 La nouvelle directrice, Christine Shimizu, nommée en 2011, souhaite inscrire son action dans la continuité de cette histoire. Elle privilégie cependant la scène contemporaine et espère compléter le fonds d'œuvres du musée de la seconde moitié du XX^e^ siècle et du début du XXI^e^ siècle. Éric Lefebvre, conservateur en charge du département arts graphiques jusqu'en 2013, fait donc entrer dans les collections de nombreux artistes vivants, aux styles variés et représentatifs de différentes tendances de l'art contemporain chinois. Sont ainsi donnés au musée des peintures et dessins des artistes du groupe des étoiles 星星画会, premier mouvement artistique dissident de l'époque post-maoïste, des posters gouachés de Yin Rongsheng 尹戎生, éminent représentant du réalisme socialiste de l'époque précédente, ainsi qu'une peinture à l'huile de Li Fang 李芳 faisant référence aux poursuites engagées contre Ai Weiwei 艾未未.

Fig. 5. Ma Desheng, *Sans titre*, 1990, encre sur papier, 88 x 165 cm, MC 2013-13, donation Ma Desheng, 2013.



© Musée Cernuschi ; Charlotte Lanciot.

17 La diversité des techniques et des styles oblige le musée à mener une réflexion en profondeur sur sa politique d'acquisition et à définir des priorités. Le musée souhaite évidemment faire entrer dans la collections du musée les œuvres d'artistes qui, tout en créant un nouveau vocabulaire contemporain, entretiennent un lien évident avec la tradition picturale chinoise. Les peintres qui ont continué à pratiquer la peinture à l'encre sur papier, tels Zhou Gang 周刚 ou Ma Desheng 马德升, ont ainsi naturellement leur place dans notre collection en tant que rénovateurs de cette tradition (fig. 5).

Fig. 6. Yin Rongsheng, *Saisir la victoire – Mao et les généraux d'armée n° 3*, 1980, gouache et collage sur poster, 32 x 55,5 cm, MC 2013-22, donation Montres De Witt SA par l'intermédiaire de la galerie Hadrien de Montferrand, 2013.



© Wei Bai.

18 La problématique est plus épineuse en ce qui concerne les artistes ayant adopté un style et des techniques en rupture complète avec cette histoire. Le musée a jusqu'ici apporté

à ces questions des réponses contrastées. L'arrivée des œuvres de Yin Rongsheng témoigne par exemple de sa volonté de combler une lacune majeure des collections. Du milieu des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante-dix, la scène artistique chinoise a été dominée par une forme de réalisme soviétique, parfois mêlée à des traits stylistiques issus de l'imagerie populaire ou de la peinture à l'encre. Ces œuvres ont été très longtemps négligées par les musées et les chercheurs occidentaux, qui n'en percevaient que la fonction politique au détriment de leur dimension artistique. Rétrospectivement, elles ont toutefois démontré leur importance dans l'histoire de l'art chinois ; elles ont constitué, pendant près de trois décennies, la totalité des productions picturales en Chine continentale et, en outre, ont de ce fait coproduit le cadre à l'intérieur duquel se sont affirmées les révoltes esthétiques du post-maoïsme. Il est donc essentiel d'enrichir à l'avenir les collections d'autres œuvres représentatives de ce style (fig. 6).

19 En revanche, le musée se tient pour le moment délibérément en dehors d'un marché de l'art chinois contemporain qui aurait adapté le vocabulaire du monde artistique globalisé, sauf à ce qu'il reflète, comme les toiles de Li Fang, un état particulier de la situation des plasticiens et de leurs productions dans l'ancien Empire du milieu. Il acquiert ou reçoit en effet des œuvres en raison de leur qualité extrême-orientale et non de leur caractère contemporain. Le musée s'efforce donc de faire entrer dans les collections des artistes et des réalisations qui témoignent de la situation et de l'évolution de l'art en Chine. Une scène artistique décontextualisée doit rester le champ d'investigation des musées d'art moderne et contemporain. Cette restriction est une limite, mais aussi une force ; elle permet au musée de concentrer ses efforts sur des artistes moins connus, mais dont le musée fait le pari d'une prégnance durable sur l'histoire de l'art chinois.

Fig. 7. Lee Ungno, *Sans titre*, 1974, encre et couleurs sur papier, 40 x 70 cm, MC 2013-49, donation succession Lee Ungno, 2013.



© Musée Cernuschi ; Charlotte Lanciot.

20 Ce partage des tâches est essentiel. Si les artistes les plus célèbres aujourd'hui deviennent difficiles d'accès en raison des intenses sollicitations dont ils font l'objet par

les plus grands musées occidentaux, le musée est parmi les seules institutions publiques à pouvoir connaître en profondeur et dans sa diversité le paysage artistique chinois. La facilité de contacts qu'offre de plus la connaissance des langues asiatiques au sein de l'équipe du musée permet de poursuivre cette politique d'acquisitions et d'encouragement aux dons engagée il y a plus de soixante ans. Le musée Cernuschi est déjà le dépositaire en France de l'histoire de l'art contemporain chinois et des liens de ce dernier avec notre pays ; il doit le rester. Il deviendra également le lieu privilégié d'expression des scènes artistiques contemporaines du Japon et de la Corée, sur lesquelles le musée Cernuschi mène, de manière moins visible, mais toute aussi sérieuse, un travail de long terme (fig. 7).

NOTES

1. Éric LEFEBVRE, *Six Siècles de peintures chinoises*, Paris, musée Cernuschi, 20 février – 28 juin 2009 ; cat. exp., *La Céramique d'Edo : quatre siècles de céramiques japonaises dans les collections du musée Cernuschi*, Paris, musée Cernuschi, 26 février – 4 juillet 2010 ; *Artistes chinois à Paris*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, 9 septembre – 31 décembre 2011, Paris, Paris-Musées, 2011 ; *Bronzes de la Chine impériale des Song aux Qing*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, 20 septembre 2013 – 19 janvier 2014, Paris, Paris-Musées, 2013.

2. Pour la biographie d'Henri Cernuschi, voir Gilles Beguin, « Henri Cernuschi : un homme, un destin », *Henri Cernuschi 1821-1896 : voyageur et collectionneur*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, 8 avril – 22 juin 1998, Paris, Paris-Musées, 1998, p. 11-22.

3. Michel Maucuer, « Henri Cernuschi et Théodore Duret en Asie », *ibid.*, p. 23-30.

4. Michel Maucuer, « Les Collections asiatiques d'Henri Cernuschi », *ibid.*, p. 31-43.

5. Éric Lefebvre, *Six Siècles de peintures chinoises : œuvres restaurées du musée Cernuschi*, cat. exp., Paris, musée Cernuschi, 20 février – 28 juin 2009, Paris, Paris-Musées, 2008, p. 11-12 et 77-81.

6. Marie-Thérèse Bobot, « In memoriam : Vadime Elisseeff (1918-2002) », dans *Arts asiatiques*, 2002, t. 57, p. 229-231.

7. Éric Lefebvre, « Collection as an embassy: introducing Chinese contemporary painting in post-war France (1945-1960) », dans Michaela Pejčochová , Clarissa von Spee, dir., *Modern Chinese paintings and Europe*, à paraître.

8. Marie-Thérèse Bobot, « Le Musée Cernuschi et la Peinture chinoise contemporaine : survol d'un historique », *Bulletin de l'association française des Amis de l'Orient*, 1999, n° 44, p. 11-18.

AUTEUR

MAEL BELLEC

Conservateur, musée Cernuschi

Les donations récentes et l'avenir des donations

La donation de la garde-robe d'Alice Alleaume au Palais Galliera

Sophie Grossiord

1 C'est un ensemble exceptionnel et très diversifié (costumes, accessoires, lingerie, fleurs artificielles et pièces textiles) couvrant un siècle, des années 1830 au tout début des années 1940, qui est entré par donation au musée Galliera entre 2008 et 2010.

2 Au-delà de leur caractère patrimonial et de leur qualité, parfois même de leur rareté, l'intérêt de ces pièces réside dans le fait que plusieurs d'entre elles ont appartenu à Adèle Dumas-Baudron (1839-1909), née Adèle Joly, « couturière en robes » sous le Second Empire, et à ses filles, Hortense (1867-1932) et Alice (1881-1969), qui furent premières vendeuses dans deux des plus prestigieuses maisons de couture de Paris, l'une chez Worth, 7, rue de la Paix, où se déroula toute sa carrière, l'autre chez Chéruit, 21, place Vendôme, centre de la mode à Paris. Nous sommes donc d'abord en présence d'une tradition familiale, étroitement liée à la couture et à la mode.

3 La garde-robe d'Alice Dumas Baudron, devenue Alice Alleaume par son mariage en juin 1911, constitue le point central de cette donation. C'est celle d'une Parisienne à la mode au goût très sûr, non dépourvu d'originalité.

4 Sa sœur Hortense, son aînée de près de 14 ans, joue de toute évidence un rôle déterminant dans la formation de son goût et dans son orientation professionnelle. Les pièces qui lui ont appartenu attestent son allure et son élégance raffinée. Chez Worth « Mlle Hortense » est en relation avec une riche clientèle internationale ; elle a des obligations professionnelles et mondaines qui la contraignent à être très élégante.

Fig. 1. Worth, *Manchon et étole. Hermine et passementerie*, vers 1912, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 73959-17.

5 Le réticule en soie ivoire à gland de passementerie que porte Hortense au mariage de sa jeune sœur Alice en 1911 a été conservé. Il complétait une tenue composée d'une robe claire à taille haute alors à la mode, ouverte sur un fond, et d'un impressionnant chapeau entièrement garni de plumes vaporeuses. Un manchon et une étole en hermine de la maison Worth, datés vers 1912, lui ont également appartenu (fig. 1).

Fig. 2. *Robe du soir. Mousseline de soie, tulle, paillettes, perles et strass*, vers 1905, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 73751-14.

6 La jeune Alice porte des robes (fig. 2) qui mettent en valeur la finesse de sa taille et sa silhouette élancée.

7 Son élégance se confirme au début des années dix après son mariage avec Émile Alleaume, banquier et philanthrope, jouissant d'une notoriété certaine. Vers 1911, H. Bocklage la photographie portant une robe du soir blanche, d'une étole en fourrure assortie, et coiffée d'un chapeau à large bord surmonté d'un panache blanc. Posant vers 1912 pour Henri Manuel Alice apparaît coiffée d'une coiffure perlée à aigrette extrêmement raffinée. Lorsqu'elle ne court pas les *Galeries Farfouillettes*, Alice Alleaume compte parmi les clientes des maisons de haute mode les plus prestigieuses de la capitale, Alphonsine (15, rue de la Paix) ou Marcelle Demay (11, rue Royale).

Fig. 3. *Robe habillée. Crêpe de soie, broderies de perles et de fils de soie*, vers 1922-1924, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 71825-8.

Fig. 4. *Corsage. Fourrure synthétique et mousseline de soie*, vers 1925, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 74174-13.

8 Dans les années vingt, les modèles de sa garde-robe, dépourvus de griffe, sont d'une qualité incontestable. Alice Alleaume ne se départit jamais de son élégance. En 1923, Félix Bonnet la photographie en robe du soir. Les coloris au goût du jour, rose, turquoise, bleu éteint, se déclinent sur des robes habillées. Telle robe est entièrement brodée de fleurs et d'écailles (fig. 3), telle autre, à la coupe sarouel, est rehaussée d'un décor broché d'or. Les pans d'une robe du soir sont garnis de délicats bracelets en strass qui évoquent les célèbres robes bijoux de Jeanne Lanvin bien que cette attribution n'ait pu être confirmée. Plus surprenant, un corsage de jour vers 1925 (fig. 4) en fourrure synthétique et mousseline de soie marron est sans équivalent dans les collections du Palais Galliera.

9 Femme de son temps, Alice adopte le maillot de bain en jersey qui permet une grande liberté de mouvement, le pyjama, de plage ou d'intérieur, alors très en vogue, et l'incontournable et confortable cardigan sweater en maille, aux motifs géométriques d'une grande modernité, adapté à une vie active. Ses robes raccourcissent. Mais, contrairement à nombre de femmes des années vingt, elle n'adopte pas la coiffure des cheveux coupés courts à la garçonne.

10 Les accessoires les plus raffinés agrémentent sa garde-robe. Alice fréquente les plus grandes maisons sans accorder pour autant l'exclusivité à aucune griffe. Fidèle à la maison Hellstern (23, place Vendôme), elle se rend également chez le bottier Ducerf Scavini & Fils (21, rue Cambon). Les modistes Madeleine Panizon (8, rue de Ponthieu), Rose Descat (22, rue Royale), Etiennette (251, boulevard Raspail) ou Lucia Mary (3, rue Rougemont) ont ses faveurs. Elle choisit chez cette dernière un chapeau en velours abricot dont les applications de cuir en forme de losanges et d'étoile à quatre branches relèvent de l'esthétique art déco.

Fig. 5. *Perruque du soir. Lamé argent*, années vingt, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 74164-19.

11 Le soir, elle porte une coiffure scintillante de perles et de pampilles, un bandeau brodé ou une perruque en crin coloré ou en lamé argent (fig. 5), emblématiques des années folles. Un réticule griffé Jeanne Lanvin date de cette époque. En été, comme toutes les élégantes en villégiature, elle s'abrite sous une ombrelle imprimée de fleurs.

Fig. 6. *Robe du soir. Lamé, broderies de perles, de strass et de cordonnet*, vers 1928, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 71825-3.

12 À la fin des années vingt, c'est dans une robe du soir en lamé brodée d'une figure de Japonaise (fig. 6), qu'Alice Alleaume pose avec sa fille pour le peintre Louis-Hector Demailly (1879-1942). Ce modèle dépourvu de griffe provient très vraisemblablement

d'une grande maison. Le motif appliqué brodé de perles et de strass relève d'une influence extrême-orientale qui imprègne la mode des années vingt.

Fig. 7. *Pyjama d'enfant. Toile de coton imprimée*, 1924, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 71776-26.

13 La garde-robe de sa fille résonne en écho à celle d'Alice. Son pyjama imprimé (fig. 7) rappelle celui de sa mère ; comme cette dernière elle possède un manchon en fourrure. Une coiffure porte la griffe de Lucia Mary, que l'on retrouve sur deux chapeaux d'Alice. Celle-ci fréquente les rayons pour enfant des grands magasins du Louvre, des Galeries Lafayette et du Printemps. Quelques documents publicitaires gardent le souvenir des Jeux olympiques qui eurent lieu à Paris en 1924 ou de l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes de 1925.

Fig. 8. Jeanne Lanvin, *Robe du soir « Walkyrie » ou « Brunehilde ». Lamé or, soie surpiquée*, 1935, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 73751-10.

14 Les années trente sont marquées par la prédilection d'Alice Alleaume pour Jeanne Lanvin. Les recherches dans le patrimoine Lanvin ont permis de dater plusieurs modèles de la donation. Alice apprécie particulièrement les collections de 1934-1935 : la robe *Idole* ou *Les Ondes*, une veste et un manteau surpiqués, la robe *Sèvres* dont seuls subsistent le plastron et les manchettes, la robe du soir *Walkyrie* ou *Brunehilde* dont la ceinture-obi s'achève en traîne (fig. 8).

Fig. 9. *Veste. Satin ciré,* années trente, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 74167-29.

15 Femme à la mode, elle adopte les longues robes des années trente, taillées dans le biais dont la coupe complexe met en œuvre nervures et incrustations. Vêtements non griffés et accessoires révèlent un sens profond de la mode teinté d'originalité et des goûts très éclectiques. Ainsi en est-il d'une veste en satin ciré (fig. 9) dont la coupe est typique des années trente, d'une robe noire aux poignets terminés par une fermeture à glissière, ou d'une autre aux garnitures de cuir doré.

16 Ses bijoux fantaisie, parfois en matière synthétique, souvent d'inspiration art déco, sont autant d'objets de mode. Elle achète au Printemps une broche en forme de bâtons de ski. On notera également l'originalité d'un clip à miroir et d'une boucle de ceinture à deux visages. Alice est alors cliente de Le Monnier, une des plus célèbres modistes des années trente installée 231, rue Saint-Honoré, et du bottier Julienne, situé au numéro 235 de la même rue.

17 L'étude de la situation géographique de ses fournisseurs met en évidence la prédilection de cette Parisienne à la mode pour le quartier de la place Vendôme et de la rue de la Paix, qui concentre les plus grands noms de la haute couture, de la haute mode et de la joaillerie.

18 Alice Alleaume avait travaillé durant de longues années dans ce quartier, suivant en cela les traces de sa sœur Hortense. Les étapes de son apprentissage dans le milieu de la mode parisienne ont pu être reconstituées : ses débuts chez Morin-Blossier « Fournisseur Breveté de Sa Majesté La Reine d'Angleterre, de S. M. L'Impératrice de Russie et de plusieurs Cours Étrangères » (15, rue Daunou) en 1904 ; chez Laferrière, prestigieuse maison (28, rue Taibout), en 1905-1906 ; chez Doucet (21, rue de la Paix) en 1906, puis chez Jeanne Hallée, successeurs de Diémert, 3 rue de la Ville-l'Évêque. La présence d'Alice première vendeuse chez Henriette Favre, 5, rue de la Paix, est attestée entre mai 1908 et fin 1911. Ses évidentes qualités professionnelles, les échelons gravis en quelques années lui permettent d'entrer chez Chéruit fin 1912, où elle est employée jusqu'en 1923.

À la découverte de la maison Chéruit, 21, place Vendôme

19 Fondée par Louise Chéruit en 1898, installée en 1900 place Vendôme, la maison Chéruit compte parmi les très grands noms de la mode parisienne aux côtés de Worth, Doucet, Paquin… Une clientèle fortunée, venue du monde entier, assiste chaque année aux deux collections, été et hiver. Le répertoire d'adresses et les cahiers de ventes d'Alice Alleaume ont permis d'en faire une étude approfondie et de mieux connaître les responsabilités d'une première vendeuse. « M^me^ Alice », qui maîtrise parfaitement l'anglais, côtoie les plus grands noms de l'aristocratie et quelques têtes couronnées.

20 L'étude de sa garde-robe a permis de redécouvrir cette prestigieuse maison tombée dans l'oubli depuis sa fermeture en 1933. Alice Alleaume conserva en effet sept modèles de Chéruit, de la collection été 1919 à celle de l'hiver 1922-1923, dont deux seulement sont griffés. Ils sont venus s'ajouter au fonds du Palais Galliera déjà riche d'une dizaine de pièces Chéruit. Leur attribution et leur datation ont été rendues possibles grâce à l'étude de l'exceptionnel fonds de photographies de dépôts de modèles effectués par la maison auprès du conseil des prud'hommes de la Seine pour lutter contre la copie. Conservées aux Archives de Paris, ces photographies sont par bonheur accompagnées des échantillons textiles des modèles. Les années 1918-1922 comptent ainsi 1 538 modèles déposés, pour adulte et enfant-jeune fille. Chaque collection (été et hiver) comporte en moyenne chacune au moins deux cent quarante modèles pour adulte. Les échantillons textiles témoignent du savoir-faire des ateliers de broderie de la maison Chéruit et de la très grande richesse d'inspiration servie par la diversité des techniques et des matériaux.

21 Témoignant de l'environnement foisonnant lié à la couture qui imprégna durablement Alice Alleaume, une profusion de fleurs artificielles, chatoyantes garnitures colorées, fait également partie de cette donation. Dans la perspective de l'exposition, cet ensemble a donné lieu à un exemplaire chantier de collection de conservation préventive.

Fig. 10. Chéruit, *Ensemble de jour (veste et robe). Velours de soie, broderies de fils métalliques et de cordonnet*, hiver 1921-1922, Paris, Palais Galliera.



© La Parisienne de photographie, 74167-18.

22 Cette donation a ouvert de passionnantes recherches qui dépassent très largement l'étude d'une simple garde-robe. Il s'agit bien là d'un véritable roman. C'est le « Roman

d'une garde-robe », exposition présentée au musée Carnavalet (17 octobre – 16 mars 2014). La complémentarité des collections de la Ville de Paris (Palais Galliera, musée Carnavalet, Archives de Paris) y trouve une parfaite illustration.

AUTEUR

SOPHIE GROSSIORD

Conservateur général, Palais Galliera

« Il n'y a pas de beauté exquise sans une certaine étrangeté. » La singularité de la donation Michael Werner

Julia Garimorth

1 Lorsqu'Edgar Allan Poe décrète à travers la parole de Lord Verulam qu'« il n'y a pas de beauté exquise [...] sans une certaine étrangeté dans les proportions[1] », le narrateur renvoie aux caractéristiques de son épouse Ligeia, une jeune noble d'une grande beauté et aux connaissances immenses, dont l'apparence n'était pas d'une régularité classique, mais de qui émanait une mystérieuse étrangeté. La nouvelle d'Edgar Allan Poe, *Ligeia*, publiée pour la première fois en anglais en 1838, a suscité chez Baudelaire une grande admiration, si bien que ce dernier en fit la traduction et la publia en 1856 avec le recueil *Histoires extraordinaires*.

2 Le lien qui va de Poe à Baudelaire quant à la conception de la Beauté n'est pas un hasard. Cette liaison devient encore plus explicite lorsqu'on se remémore les principes de la *sensibilité moderne* chez Baudelaire, principes qu'il résume ainsi : « *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau[2]. »

3 C'est précisément son attention portée à cette bizarrerie inconsciente, à l'inattendu, à l'inconnu, au méconnu ou encore à l'incompris, qui caractérise la démarche de Michael Werner. Son intérêt s'est toujours dirigé vers cette part de la vie restée dans l'ombre. Ni lui, ni sa galerie, ni l'esthétique qu'il porte ne se sont réellement intégrés dans l'actualité des tendances, ce *mainstream* de l'art contemporain qui s'établit sur un consensus motivé souvent par des stratégies économiques et mondaines.

4 Les artistes que défend Michael Werner se situent non seulement en marge (du moins aux débuts de leur carrière), mais le plus souvent même en opposition avec une

certaine histoire de l'art officielle, celle enseignée dans les facultés ou résumée dans les encyclopédies de l'art, et que personne ne conteste. Les principes de cette position lui viennent, comme le précise Fabrice Hergott, « d'une profonde admiration pour une tradition de ruptures, trouvée non seulement au contact des œuvres mais dans cette incandescence de la modernité qui fut portée de Baudelaire à Artaud en passant par Lautréamont, Rimbaud et Mallarmé[3]. » En effet, Michael Werner et les artistes de sa galerie ont lu attentivement Baudelaire, dont ils apprécient la capacité à rompre avec le goût officiel, pas uniquement celui des académies, mais aussi celui de la majorité satisfaite d'elle-même, préoccupée par ses intérêts, et ravie de pouvoir se contenter d'un art facile. Leur exigence ne se restreint pas aux domaines de la pensée et de l'art, elle concerne toute leur attitude d'après laquelle tout est sérieux et a un sens, exactement comme dans une œuvre d'art.

5 Peut-on voir dans cette attitude un concept de vie qui aurait guidé le marchand d'art dans ses choix ?

6 En tout cas, Michael Werner n'a jamais fui la difficulté, ni la critique, mais s'est au contraire construit en se confrontant à celles-ci. Et c'est la profonde conviction que tout dans la vie avait son sens, qui lui permettait précisément de rester ouvert aux rencontres. Lorsqu'il dit aujourd'hui que « le hasard finit par donner à une vie son unité[4] », il transmet une vision du monde ouvert à l'imprévu, qui résulte de ce processus de rencontres.

7 La première rencontre déterminante de Michael Werner fut celle qu'il fit avec le galeriste berlinois Rudolf Springer, qui l'initia au métier de marchand d'art.

8 La deuxième rencontre déterminante, survenue en 1961, fut double : Georg Baselitz et Eugen Schönebeck. C'est Baselitz qui a convaincu Michael Werner d'ouvrir sa propre galerie à Berlin en 1963, en association avec Benjamin Katz, sous le nom de Werner et Katz. La première exposition que Werner y présenta fit scandale, notamment à travers une œuvre de Baselitz figurant un acte de masturbation ; l'œuvre fut saisie, et la galerie fermée. Peu de temps après, Michael Werner ouvrit à Berlin son deuxième espace, appelé « Salon orthodoxe ».

9 C'est en 1964 qu'aura lieu une autre rencontre déterminante, cette fois-ci avec un artiste français : Jean Fautrier, dont Michael Werner découvrit alors plus d'une centaine d'œuvres lors d'une exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Cette exposition impressionna fortement le jeune marchand, au point qu'il dira plus tard qu'elle fut son initiation à l'art moderne et qu'elle a déclenché ses premières vraies émotions esthétiques. Les peintures qui l'intéressaient le plus étaient celles sur fond sombre, lesquelles, en leur temps, avaient été généralement mal reçues par le public, et avaient été jugées par la critique comme étant trop expressionnistes, trop véhémentes, trop « nordiques ». C'est peut-être aussi la capacité de Fautrier à inventer une technique capable de conduire à un renouvellement de la peinture, qui a pu séduire Michael Werner. En effetil dira souvent par la suite que ce qui l'intéresse chez un artiste, c'est sa recherche inlassable de formes d'expression nouvelles.

10 Ce goût pour les artistes qui ont la capacité de renouveler les formes d'expression en art, et qui se tiennent en marge du modernisme, tout en étant de fait des artistes de leur temps, se retrouve dans les choix du collectionneur. Il se reflète parfaitement dans la sélection des œuvres qui constituent aujourd'hui les fonds de cette importante

donation faite par Michael Werner en 2012 au musée d'Art moderne, donation qui est la deuxième en nombre depuis le legs Girardin.

11 Pour quelles raisons Michael Werner a-t-il choisi de faire une donation au musée d'Art moderne ?

12 Nous devons ici évoquer le rôle essentiel qu'a joué Fabrice Hergott, directeur du musée d'Art moderne de la Ville de Paris dans l'aboutissement de ce projet. L'amitié et la complicité qui le lient au collectionneur depuis trente ans, les projets d'expositions et les nombreuses discussions esthétiques et artistiques qui les ont rassemblés autour d'artistes allemands, ont largement contribué à cette décision. Michael Werner a ensuite laissé à Fabrice Hergott une entière liberté dans la sélection des œuvres.

13 L'autre raison qui a conduit Michael Werner à choisir la Ville de Paris, est la profonde admiration qu'il nourrit depuis sa jeunesse pour cette ville, qui incarne pour lui un imaginaire et une liberté incomparables. Le musée d'Art moderne, dont la collection et les expositions mettant à l'honneur des individualités et des œuvres singulières plutôt que les grands mouvements de l'histoire de l'art l'ont particulièrement touché dès sa formation dans les années soixante et il n'a cessé, dès lors, d'entretenir une relation intime avec ce lieu.

14 La donation, constituée de seize artistes et de cent vingt-sept œuvres, enrichit et complète les collections permanentes par de nombreux artistes qui, jusqu'alors, n'étaient pas représentés dans les fonds du musée. Le choix des œuvres ne s'est pas fait en fonction des classifications historiques traditionnelles, mais selon les affinités profondes qui lient les artistes, si variées que soient leurs pratiques et leurs thèmes. Pour certains d'entre eux, notamment A. R. Penck, Jörg Immendorff et Markus Lüpertz, l'évolution artistique est suivie dans sa diversité et s'étend sur environ cinquante ans, ce qui correspond à la longue et intense collaboration des artistes avec leur galeriste. La sélection des œuvres illustre également, malgré des esthétiques très différentes, quelques points communs à tous ces artistes, tel que le passage aisé d'un médium à l'autre, de la peinture à la sculpture et au dessin, ou encore la volonté de décliner un thème en série, qui fait que le motif constitue un véritable « work in progress » mettant en valeur le processus de création.

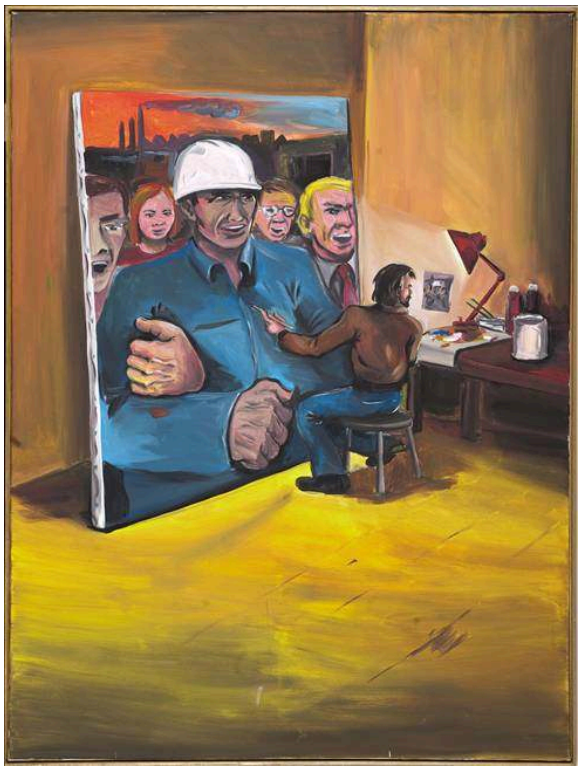
Fig. 1. A. R. Penck, *The Man, The Woman, The Lion, and the Animals at the water hole*, 1989, acrylique sur toile.

Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne.
© ADAGP, Paris, 2013.

15 A. R. Penck est fasciné, dès ses débuts, par la théorie de l'information et des systèmes de communication dans lesquels le signe devient vecteur de sens. Les peintures et sculptures incluses dans la donation s'étendent de 1977 à 1995 et comprennent plusieurs toiles monumentales, dont *The Man, the Woman, the Lion and the Animals at the water hole* (fig. 1, « L'homme, la femme, le lion et les animaux au point d'eau »).

16 L'œuvre combine des modèles schématisés et des pictogrammes et renvoie, par la présence de figures anthropomorphes et animales, à l'archaïque et au primitif.

Fig. 2. Jörg Immendorff, *Selbstbildnis im Atelier,* 1973, acrylique sur toile.



17 Élève de Joseph Beuys, Jörg Immendorff n'a eu de cesse d'afficher ses combats politiques et son refus de la scission de l'Allemagne, sujet principal de son travail de peintre, de graphiste et de sculpteur. Le spectre couvert par les douze œuvres de la donation s'articule autour d'un ensemble illustrant ses débuts militants – notamment *Selbstbildnis im Atelier* (fig. 2, « Autoportrait à l'atelier »).

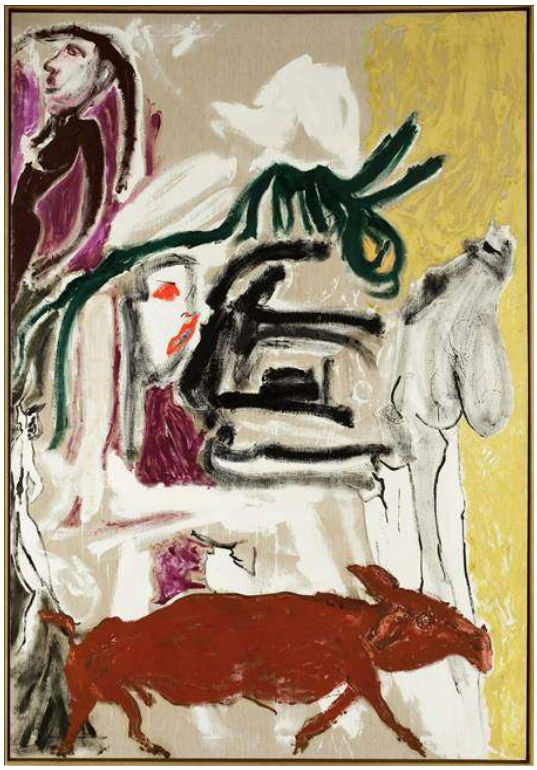
18 À partir de 1976, Jörg Immendorff recentre son œuvre sur l'histoire de l'Allemagne, avant d'entamer une dernière période, dans les années 2000, plus symbolique et allégorique.

Fig. 3. Markus Lüpertz, *Dithyrambe und durchschnittener Fisch*, 1965, détrempe sur toile.

Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne.
© ADAGP, Paris, 2013.

19 Markus Lüpertz renoue avec la figuration, en intégrant des références à l'histoire de l'art, aux mythes antiques et à l'histoire contemporaine. Il décline certains motifs dans ses séries de peinture, de dessins ou de sculptures. La sélection de vingt-huit œuvres s'étend de 1965 – avec cinq peintures dithyrambiques, telle *Dithyrambe und durchschnittener Fisch* (fig. 3, « Dithyrambe et poisson tranché »), en passant par les séries emblématiques sur *Poussin*, le mythe germanique de *Parsifal*, ou *Alice aux pays des merveilles*, jusqu'aux œuvres plus récentes de 2011.

Fig. 4. Don Van Vliet, *Pig Erases Statue in Passing,* 1985, huile sur toile.



20 C'est grâce à A. R. Penck que Michael Werner découvre l'œuvre de Don Van Vliet, chanteur de rock célèbre dans les années soixante-dix, sous le pseudonyme de Captain Beefheart. Les quatre œuvres de la donation, comme *Pig Erases Statue in Passing* (fig. 4), témoignent d'une appréciation mutuelle entre les deux hommes qui dura jusqu'à la mort de l'artiste en 2010.

Fig. 5. Antonius Höckelmann, *Sans titre*, 1982, plâtre peint.

Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne.
© ADAGP, Paris, 2013.

21 Antonius Höckelmann, artiste proche de Georg Baselitz et d'Eugen Schönebeck, est représenté dans la donation avec sept œuvres (fig. 5).

22 Les bronzes qui datent des années soixante sont réalisés à partir de petites mottes de terre et rappellent la méthode d'Otto Freundlich. Les œuvres sur papiers plus tardives, plus expressives sont proches de l'abstraction.

Fig. 6. Otto Freundlich, *Composition,* 1933, fondu en 2009, bronze patiné.



23 Considéré comme l'un des précurseurs de l'art moderne, Otto Freundlich adhère moins au cubisme qu'à une aspiration plus spiritualiste, visible dans les formes organiques de ses œuvres non figuratives. La grande *Composition* (fig. 6) conçue par l'artiste en 1933, dont la fonte acquise date de 2009, complète les six œuvres sur papier déjà présentes dans les collections du musée.

Fig. 7. Wilhelm Lehmbruck, *Mutter und Kind,* 1918, pierre gris-vert.



24 La sculpture de Wilhelm Lehmbruck intitulée *Mutter und Kind* (fig. 7, « Mère et enfant ») est la première œuvre acquise par une collection publique française de cet artiste allemand, pionnier de la sculpture du XX^e^ siècle, qui travailla dans le cercle de Montparnasse dans les années dix.

Fig. 8. André Derain, *Masque aux cheveux sur le front,* s. d., bronze.

Les termes de diffusion proposés par le gestionnaire de cette image ne nous ont pas permis de la publier en ligne.
© ADAGP, Paris, 2013.

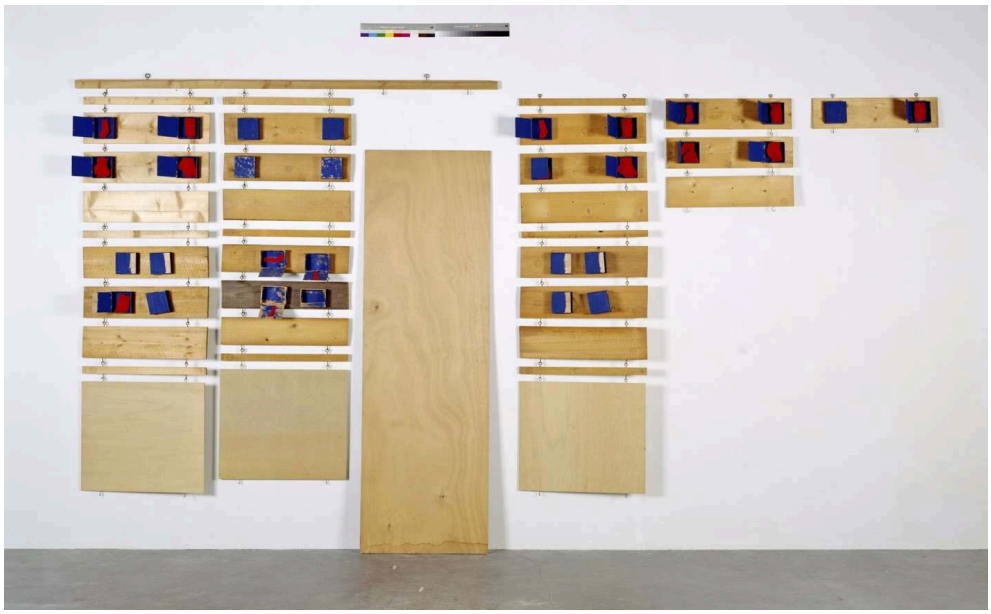
25 Dans sa volonté de retourner l'avant-garde contre elle-même, Michael Werner a montré son admiration pour André Derain dans son évolution post-fauve. Car, dans l'œuvre de Derain, ce n'est pas l'artiste fauve qui intéresse Michael Werner, mais la part d'ombre, celle qui a été pendant longtemps rejetée ou ignorée, celle du sculpteur et dessinateur, ou encore du peintre des années trente à cinquante lorsque ce dernier s'est attaché précisément à déconstruire les principes du fauvisme. Les seize masques en bronze (fig. 8) viennent alors compléter les huit terres cuites qui constituaient déjà le fonds Derain du musée.

Fig. 9. Gaston Chaissac, *Grande Porte de bois peint,* 1953, peinture sur bois.



26 Parmi les œuvres d'artistes « en marge de l'histoire officielle », nous comptons la *Petite Lucarne* d'Étienne-Martin, la *Grande Porte de bois peint* (fig. 9) de Gaston Chaissac et le *Sans titre (reliquaire)* de Bernard Réquichot.

Fig. 10. Robert Filliou, *Bien fait – mal fait – pas fait,* 1969, bois, textile, 36 éléments.



27 Afin de s'ouvrir à d'autres formes d'art, de nourrir et d'accroître le prestige de celles qu'il soutenait particulièrement, Michael Werner organise dès les années soixante-dix dans sa galerie des expositions de Robert Filliou et de Marcel Broodthaers et se lie

d'amitié avec James Lee Byars. L'œuvre *Bien fait – mal fait – pas fait* (fig. 10) de Filliou témoigne de cette collaboration.

28 En conclusion, il apparaît chez Michael Werner que tout est associé : le biographique, l'artistique, le théorique, le personnel, l'expérimental. Sa donation transmet une vision du monde qui est basée sur la complexité de la vie même du collectionneur, qui intègre les limites de soi quant à lui-même et quant aux artistes, ainsi que les errements, les manières dont on pouvait ne pas être compris... Cette fusion entre l'art et la vie devient explicite lorsqu'on écoute Michael Werner : « J'ai collectionné, je collectionne la vie. Les œuvres comptent, mais tout autant l'existence que je mène avec elles, celle que je mène avec les artistes qui les ont créées. Ma donation, ma collection ne sont pas des fictions. Elles retranscrivent la réalité des personnes avec qui j'ai vécu, travaillé, construit une aventure commune[5]. »

29 De ce point de vue, l'on peut dire que cette donation faite par Michael Werner au musée d'Art moderne réunit non seulement des œuvres exceptionnelles, mais surtout rassemble plusieurs décennies de travail en un projet visionnaire qui concentre toutes les expériences et les réflexions d'une vie sur un sujet unique : la recherche de l'exceptionnelle beauté empreinte d'étrangeté.

NOTES

1. Edgar ALLAN POE, *Histoires extraordinaires*, Éditions Michel Lévy frères, 1869, p. 401.

2. Charles BAUDELAIRE, Œuvres complètes, vol. II. *Curiosités esthétiques.* Éditions Michel Lévy Frères, 1868, p. 216.

3. Fabrice HERGOTT, « Une monomanie de la forme », dans *La Collection Michael Werner*, cat. exp., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2012-2013, Paris, Paris-Musées, 2012, p. 17.

4. Michael WERNER cité par Donatien GRAU, *Le Dernier Château. Sur la donation Michael Werner,* Manuella éditions, 2012, p. 8.

5. *Ibid.,* p. 8.

AUTEUR

JULIA GARIMORTH

Conservateur, musée d'Art moderne de la Ville de Paris