



HAL
open science

La Troisième République et les arts décoratifs : la politique d'acquisition de l'État dans le domaine des objets d'art, 1870-1914

Paul Guermond

► **To cite this version:**

Paul Guermond. La Troisième République et les arts décoratifs : la politique d'acquisition de l'État dans le domaine des objets d'art, 1870-1914. Art and art history. 2019. dumas-04540240

HAL Id: dumas-04540240

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04540240v1>

Submitted on 10 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE
SCIENCES PO

Paul Guermond

La Troisième République et les
arts décoratifs : la politique
d'acquisition de l'État dans le
domaine des objets d'art,
1870-1914

Mémoire de recherche
(2nde année de 2^{ème} cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections

présenté sous la direction
de M^{me} Alice Thomine-Berrada
Conservatrice du patrimoine
et de M^{me} Laurence Bertrand Dorléac
Professeure des universités

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



Sommaire

Remerciements.....	6
Abréviations utilisées.....	7
Avant-propos.....	8
Introduction.....	10
I)Vers la reconnaissance des arts décoratifs : 1870-1892	15
A) Pour un palais de l’art vivant : Chennevières et les balbutiements d’une politique de soutien aux arts décoratifs au musée du Luxembourg.....	15
1. Soutenir les arts décoratifs ? Des projets de musée des arts décoratifs à la vision de Chennevières d’un musée d’art contemporain ouvert à toutes les formes artistiques	15
2. Une section des objets d’art au musée du Luxembourg grâce aux dépôts des manufactures : le programme de Philippe de Chennevières	17
B) Acquérir des œuvres relevant des arts décoratifs avant l’ouverture du Salon à ces techniques ?.....	20
1. L’émail peint	20
2.La sculpture en pâte de verre.....	22
3.D’autres acquisitions limitées ?.....	24
C) Le début des années 1890 : l’ouverture des Salons et la multiplication des achats.....	26
1. L’ouverture des Salons.....	26
2. La création d’une section des objets d’art au musée du Luxembourg	29
II) Une politique d’acquisition ? La grande variété de logiques d’achats.....	40
A. Le musée du Luxembourg, cœur de la politique d’acquisition d’objets d’art	41
1.1892-1897 : La politique d’acquisition du musée du Luxembourg, liberté encadrée pour Léonce Bénédite et souveraineté du Comité consultatif des musées nationaux	41

1.1 Le grès : néo-traditionalisme et influences extrême-orientales.....	53
1.2 La céramique, au-delà du grès : la virtuosité de Chaplet et le dynamisme des faïences métalliques	59
1.3 Le verre : des acquisitions plus rares mais de très grande qualité.....	62
1.4 L'émail : le triomphe de Thesmar	65
1.5 L'étain, la renaissance d'une matière perçue comme populaire	66
1.6 Surtouts de table et pièces ornementales : les achats d'art décoratif par l'État, la section des objets d'art et la décoration des administrations ?.....	69
2.1898-1903/4 : un accroissement plus modéré de la section à l'exception de l'Exposition Universelle de 1900.....	74
3.1904-1914 : nouveaux domaines et nouvelle politique d'acquisition, une section dynamique et ouverte aux courants artistiques novateurs ?	97
3. 1 Le verre : une présence plus rare au sein des acquisitions	101
3.2 Le succès de la pâte de verre : Dammouse et Décorchemont	103
3.3 Les arts du métal : le renouveau de la dinanderie	108
3.4 L'émail : un soutien toujours maintenu à Thesmar et l'émergence de nouveaux artistes.....	111
3.5 La céramique : une sous-section toujours très représentée, en expansion et ouverte aux innovations	113
3.6 La petite sculpture décorative : une seule acquisition onéreuse.....	121
3.7 La bijouterie : un ensemble restreint mais en forte croissance	121
3. 8 Vers de nouvelles formes artistiques au sein de la section des objets d'art : le soutien à la reliure et à la tableterie.....	122
4.Muséographie et réception critique des objets d'art au musée du Luxembourg : pauvreté des sources et remaniements réguliers	127
5. La fin de la section des objets d'art et d'une certaine logique d'acquisition dans le domaine des arts décoratifs par l'État.	142
6.Le musée Galliera : une collection de dimension comparable à celle du Luxembourg	147

B. Sèvres et le musée des Arts décoratifs : quelles attributions pour des institutions franciliennes en marge du Luxembourg ?.....	156
1. Les artistes acquis pour Sèvres par le bureau des travaux d'art :.....	158
2. L'année 1892 puis les années 1910-14 : deux périodes d'attributions plus importantes à Sèvres d'artistes extérieurs à la manufacture	159
3. Une politique de commandes co-financées par le bureau des travaux d'art	161
4. Le musée des arts décoratifs : une destination marginale des œuvres du bureau des travaux d'art	163
C. Les envois dans les musées de province : un soutien réel de l'État mais un désir limité des établissements eux-mêmes	164
1. Les envois anciens aux musées : 1890-1914 un vrai désir d'art décoratif en province ?	166
2. Les œuvres non envoyées avant 1914, une catégorie homogène ?	178
2.1 Les dépôts tardifs dans les musées : un taux de localisation plus élevé.....	178
2.2 La disparition des œuvres envoyées en administration : une règle quasi-générale	182
D. Quelles tendances d'achat et de commandes sur l'ensemble de la période ?	187
1. 1891-1903 : une politique d'acquisition limitée à un petit nombre de salons et d'expositions	187
2. 1904-1914 : Les transformations de la politique d'achats	188
3. Une vision globale.....	191
III. Les faiblesses de la politique d'acquisition d'objets d'art	194
A. Absents ou minorés, les artistes étrangers et les artistes femmes parmi les achats de l'État dans le domaine des arts décoratifs	194
1. Les artistes étrangers : une présence limitée au Luxembourg et une absence quasi-complète parmi les autres acquisitions.....	194
2. Une place en apparence plus grande des artistes femmes	198

B. 1894-1914 : la défense des arts décoratifs, un sujet de débat houleux et intarissable à la Chambre des députés	206
1.1894-1904 : un soutien limité des députés aux objets d'art qui ignore la question du décor d'ensemble.....	206
2.1904-1914 : Une place croissante du sujet des arts décoratifs dans les débats politiques et la reconnaissance de la question du mobilier	210
C. De l'objet de vitrine vers une extension aux domaines du mobilier et du décor : avancée timide ou véritable évolution de la politique d'acquisition ?	
215	
1.1890-1911 : des acquisitions de meubles extrêmement limitées	215
2.1911-1914 : une prise de conscience de la question des ensembles mobiliers	215
Conclusion.....	223
Sources :	226
Archives	226
Sources imprimées d'époque (antérieures à 1914).....	235
Bibliographie	241
Histoire des techniques, des styles et des artistes dans le domaine de l'art décoratif XIXème-XXème.....	241
Les musées et les collections d'art décoratif	247
Les Salons	251
La politique de l'Administration des Beaux-Arts.....	254
Les figures essentielles de l'administration : les inspecteurs et les conservateurs.....	256
Léonce Bénédite, l'ancien Musée du Luxembourg et ses collections :.....	257
Art et Industrie, Art social	258

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mes deux directrices, Alice Thomine-Berrada et Laurence Bertrand-Dorléac, pour leur soutien, leurs conseils et leurs encouragements tout au long de la rédaction de ce mémoire. Sans elles, cette recherche n'aurait pas été possible.

Que soit aussi remercié Yves Badetz, conservateur du patrimoine, qui, alors responsable des objets d'art au musée d'Orsay, m'avait proposé de traiter ce sujet. Son aide précieuse a été indispensable pour mener à bien cette recherche. Au musée d'Orsay, je tiens à souligner le soutien que m'ont apporté toutes les équipes de la conservation et de la documentation. A la documentation, l'implication de Marie-Liesse Boquien m'a été particulièrement utile et ses renseignements ont amplement nourri ce travail.

Je remercie également tout le personnel du Centre national des Arts plastiques, établissement dans lequel j'ai été stagiaire et qui m'a fourni de nombreuses informations et photographies sur des œuvres inédites. Un remerciement tout particulier mérite d'être adressé à Xavier-Philippe Giochon, conservateur du patrimoine, responsable du fond historique et moderne, pour m'avoir fait confiance en me permettant de rejoindre l'institution en tant que stagiaire sous sa direction.

A la Cité de la céramique de Sèvres, je veux souligner l'efficacité et la sympathie de Sonia Banting, responsable des collections de céramiques européennes de 1897 à 1945, pour m'avoir donné accès à de nombreuses informations concernant des pièces anciennement attribuées au musée du Luxembourg et désormais dans le fonds du musée de Sèvres. A la documentation, Coralie Dusserre, adjointe à la responsable du service, a aussi fait preuve d'une grande capacité d'écoute et ses conseils judicieux m'ont été utiles.

Un mémoire si nettement fondé sur de nombreuses sources d'archives n'aurait pu se faire sans la disponibilité et le professionnalisme de toutes les équipes des Archives nationales et particulièrement de Clothilde Roullier qui a très aimablement répondu à nombre de mes questions. Le personnel de l'espace Jacques Doucet et des collections patrimoniales de la Bibliothèque de l'INHA a lui aussi permis à ce mémoire d'avancer et sa gentillesse a facilité mes recherches au sein des correspondances de Roger Marx et Léonce Bénédict.

Que soient aussi remerciés les chercheurs qui m'ont permis de mieux problématiser cette recherche et notamment Catherine Méneux, qui m'a très rapidement transmis les informations qu'elle possédait sur les liens entre Roger Marx et Léonce Bénédite, mais aussi Rossella Froissart et Jérémie Cerman qui ont accepté de me rencontrer pour évoquer les aspects méthodologiques et historiques que mon mémoire comportait. L'accès que Marie-Amélie Tharaud m'a donné à l'ensemble de sa thèse m'a également été extrêmement précieux pour réaliser des comparaisons internationales. Qu'elle accepte ici mes sincères remerciements.

Enfin, je ne saurais oublier l'appui de mes proches, famille et amis, et notamment de mes parents pour leur patience relecture.

Abréviations utilisées

Orsay = Musée d'Orsay

Luxembourg = Musée du Luxembourg (le nom de musée des artistes vivants est aussi employé dans cette recherche pour désigner cet établissement)

Sèvres = Cité de la céramique, Sèvres

Archives de Sèvres = Archives de la cité de la céramique, Sèvres

AN = Archives nationales

CNAP = Centre national des Arts plastiques

UCAD= Union centrale des arts décoratifs

SAD = Société des artistes décorateurs

SNBA = Société nationale des Beaux-Arts

SAF = Société des artistes français

INHA = Institut national d'Histoire de l'Art

Ms= manuscrit

AN= Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine

Avant-propos

En première année de master à l'École du Louvre et à Sciences Po, je cherchais à traiter un sujet portant sur les arts décoratifs du XIX^e siècle. Après avoir pensé travailler sur l'art décoratif d'Armand Point et de son atelier de Haute-Claire, je m'étais aperçu qu'une thèse de Robert Doré, récemment consacrée à l'artiste¹, avait amplement évoqué cet aspect de sa production artistique. Alice Thomine-Berrada avait alors évoqué avec moi un sujet proposé par son collègue Yves Badetz, alors conservateur des arts décoratifs au musée d'Orsay, sur la section des objets d'art du musée du Luxembourg dont a majoritairement hérité le musée d'Orsay. D'un commun accord avec Madame Thomine-Berrada, j'ai décidé de traiter l'ensemble des acquisitions d'œuvres d'art décoratif par le bureau des travaux d'art à cette période (1870-1914), afin de mieux comprendre la politique d'acquisition de l'État dans son intégralité. Bénéficiant de deux ans pour réaliser cette recherche, contrairement à mes camarades en cursus simple, je pouvais m'atteler à un sujet assez vaste. Intégré au sein du groupe de recherche *Art du XIX^e siècle* à l'École du Louvre, j'ai naturellement décidé de borner ma recherche en 1914, ce qui se justifiait aussi en ce qui concerne la cohérence de l'étude, la guerre marquant une véritable rupture de la politique d'acquisition.

Yves Badetz m'a permis d'accéder aux nombreuses ressources du musée d'Orsay utiles à ce sujet pour ce qui concernait le Luxembourg. Pour mieux connaître les œuvres attribuées aux autres établissements, en plus d'une consultation intégrale des archives, mon stage au Centre national des arts plastiques (CNAP) m'a été particulièrement utile. Cet établissement a en effet la charge de toutes les œuvres acquises par le bureau des travaux d'art qui n'ont pas fait l'objet d'un transfert en vertu de la loi musées de 2002 ou lors de la création de grands établissements comme le musée d'Orsay. Auprès de Xavier-Philippe Guiochon et des chargés de documentation, j'ai pu vérifier mes informations et m'assurer du caractère exhaustif de mes recherches en archives, déjà facilitées par le recensement sur la base Arcade des dossiers d'achat du bureau des travaux d'art. J'ai pu accéder aux informations relatives à la localisation des pièces, ainsi qu'à des photographies de récolement.

Les liens établis avec Orsay et avec le CNAP m'ont permis de mieux maîtriser ce sujet et de tenter de le traiter aussi précisément et complètement que possible, malgré son ampleur. Ma double formation, à Sciences Po et à l'École du Louvre, s'est avérée précieuse pour tenter de traiter ce sujet dans ses dimensions aussi bien historiques et politiques que dans ses aspects

¹ Doré, 2008

artistiques, iconographiques et techniques. Ce double prisme conduit sans doute à rendre ce mémoire si volumineux.

Introduction

Alors que *La Troisième République et les peintres*, ouvrage de Pierre Vaisse² a permis, quoique de façon partielle, de mettre en lumière la politique de l'État sous ce régime dans le domaine des acquisitions de peintures, aucune étude d'ensemble, ou même parcellaire, n'avait été entreprise au sujet des acquisitions étatiques dans le domaine des arts décoratifs contemporains à la même époque. Il est vrai que le petit nombre d'œuvres acquises dans ce champ³, aggravé de surcroît par la disparition d'une grande partie d'entre elles, non localisées par la commission de récolement des dépôts d'œuvres d'art (CRDOA) et par le CNAP, n'incitaient pas à proposer une étude de ce sujet. Une autre raison expliquait peut-être cette absence d'étude générale : les œuvres qui n'ont pas disparu, principalement celles qui avaient été attribuées au musée du Luxembourg⁴ (Luxembourg) et avaient ensuite rejoint le musée d'Orsay (Orsay) dès sa préfiguration⁵, semblaient déjà relativement bien connues, ayant été publiées par les conservateurs de ce musée dès les années 1980⁶.

Néanmoins, nombre de pièces du Luxembourg avaient été déposées informellement par le Musée national d'art moderne (MNAM) à la Cité nationale de la céramique de Sèvres (Sèvres) en 1966-67⁷ et ces œuvres n'avaient pas été publiées ou étudiées conjointement avec les autres pièces acquises également pour le Luxembourg et aujourd'hui à Orsay. Par ailleurs, les pièces acquises par le bureau des travaux d'art et attribuées à d'autres musées ou même jamais attribuées des années durant, n'avaient pas été comparées aux acquisitions du même bureau à destination du Luxembourg, ce qui empêchait toute lecture globale de la politique d'acquisition à cette époque.

Les œuvres non attribuées au Luxembourg sont certes moins nombreuses, assez souvent non localisées de nos jours ; elles ont parfois été envoyées anciennement dans des administrations plutôt que dans des musées, administrations ayant régulièrement changé de locaux et ne connaissant pas l'emplacement de ces œuvres. Les œuvres non localisées sont mentionnées dans ce mémoire à plusieurs reprises, notamment lorsque des éléments statistiques sur

² Vaisse, 1995.

³ Environ 550 objets ont été achetés durant la période 1870-1914, très peu en comparaison des achats dans le domaine strict des Beaux-Arts.

⁴ Fondé en 1818, le musée du Luxembourg était consacré aux artistes vivants, d'abord peintres et sculpteurs, puis aux artistes pratiquant les arts décoratifs comme on le verra dans ce travail.

⁵ Le musée d'Orsay a reçu en 1977 la propriété à titre définitif des objets d'art de l'ancien Luxembourg réalisés par les artistes nés avant 1870 et a obtenu, cette même année puis en 1981, le dépôt des objets d'art créés par des artistes nés après 1870, rapport Isabelle Cahn, non publié, non paginé, 2007

⁶ Bascou, Massé et Thiébaud, 1988.

⁷ Dépôt régularisé en 1976. Cahn, 2007 et Archives de Sèvres, 4W157

l'ensemble des acquisitions sont fournis. Elles permettent de mieux analyser dans sa globalité la politique d'acquisition et leur disparition ne manque pas non plus d'intérêt pour comprendre l'histoire de la préservation des collections d'art décoratif contemporain. Par ailleurs, ces pièces sans localisation connue sont également évoquées si les artistes qui les ont réalisées sont particulièrement célèbres ou si des archives et photographies anciennes permettent de comprendre le contexte d'acquisition de ces œuvres, voire de connaître leur aspect.

Malgré ce constat amer, il faut aussi reconnaître que nombre de pièces attribuées par le bureau des travaux d'art à des musées de province sont toujours localisées et identifiées et elles sont étudiées dans ce mémoire. Il convient tout de même d'admettre que le Luxembourg occupe une place bien plus considérable dans ce mémoire que les autres musées, pour plusieurs raisons : il s'agit de l'établissement qui reçoit de très loin le plus d'attributions d'objets d'art par l'État, dépassant les 50% du total, alors que, selon Pierre Vaisse, c'est seulement un quart à un tiers des peintures qui sont envoyées au Luxembourg⁸. C'est par ailleurs l'établissement qui reçoit les plus belles pièces et celles des artistes les plus renommés⁹. De plus, c'est le seul musée pour lequel l'envoi de pièces est quantitativement assez important pour permettre une étude de la muséographie et de la présentation des pièces spécifiquement attribuées par le bureau des travaux d'art. Enfin, il faut le reconnaître, c'est la seule institution pour laquelle la centralité des archives permette une étude d'ensemble et aussi exhaustive que possible. Pour les musées de province, seules les archives relatives à l'envoi des pièces, conservées aux Archives nationales, et les correspondances de Roger Marx, inspecteur des Beaux-Arts puis des musées des départements, et de Léonce Bénédict, conservateur du musée du Luxembourg entre 1892 et 1925, conservées à l'INHA ont pu être mobilisées. Une consultation des archives municipales et départementales auprès desquelles les musées de province ont déposé leurs fonds de documents historiques aurait sans doute permis d'approfondir cette étude mais ce croisement d'archives très dispersées aurait nécessité un temps très important et aurait conduit à étendre largement les dimensions de ce mémoire. De telles recherches s'inscriraient plutôt dans le cadre d'une thèse. De même, une étude plus approfondie de l'historique d'exposition de chaque pièce aurait peut-être permis d'en localiser un nombre plus important mais cela s'avérait extrêmement difficile dans le temps imparti à cette recherche.

⁸ Vaisse, 1995, p. 107

⁹ Voir *infra* II. A

Malgré ces lacunes, ce mémoire tente d'analyser, à l'échelle globale, le contexte d'acquisition de ces objets envoyés dans divers lieux et son inscription dans une histoire de la reconnaissance par l'État des arts décoratifs, qui n'avaient jamais été véritablement étudiés conjointement.

De fait, la coïncidence chronologique entre l'admission aux Salons des œuvres d'art décoratif en 1891, les premières acquisitions d'ampleur d'œuvres d'art décoratives contemporaines par le bureau des travaux d'art¹⁰ en 1892 et la création d'une section d'art décoratif au musée du Luxembourg cette même année, si elle avait été rapidement évoquée¹¹, n'avait jamais fait l'objet d'une véritable analyse comme un ensemble cohérent. L'histoire de l'administration des Beaux-Arts sous la Troisième République est relativement bien connue¹², celles des artistes œuvrant dans le domaine des arts décoratifs aussi¹³, mais ces deux champs historiographiques n'avaient pas été réunis dans une étude globale du goût de l'État pour ce type de collections. Sans nier l'importance du début des années 1890, période charnière, cette recherche tente de montrer qu'entre 1870 et 1890, des tentatives pour ouvrir une section d'art décoratif au musée du Luxembourg, en s'appuyant sur des dépôts des manufactures nationales, sont attestées par les archives¹⁴. Il faut bien entendu avoir en tête les critères de délimitation des arts décoratifs à l'époque : si une forme de sculpture décorative et des émaux peints sont acquis par l'État pour le Luxembourg dès les années 1878-80, c'est que ces deux formes d'art pouvaient être accueillies au salon au sein des catégories de sculpture et peinture. On a été vigilant à bien inscrire ce mouvement de l'État en faveur des arts décoratifs dans le contexte de reconnaissance des arts mineurs, marqué par l'ouverture, assez tardive, mais longtemps murie, du Musée des arts décoratifs¹⁵, et celle d'une section d'art décoratif pour la ville de Paris au Palais Galliera, inaugurée en 1895¹⁶.

A partir de ces informations d'ensemble, on a particulièrement analysé les documents provenant du bureau des travaux d'art¹⁷, organe de la Direction des beaux-Arts en charge de la politique d'acquisitions d'œuvres d'art contemporain, en portant une attention toute particulière aux documents relatifs aux achats et commandes d'œuvres d'art décoratives : dossiers d'achats aux

¹⁰ Ce mémoire se limite à ce bureau et n'analyse pas les acquisitions du bureau des manufactures et de l'enseignement qui révèlent d'une logique différente de soutien aux industries décoratives plutôt que d'encouragement des artistes s'engageant individuellement dans le champ des arts décoratifs.

¹¹ Par Froissart-Pezone, 2004 et Brauer, 2013.

¹² Voir notamment Genet-Delacroix, 1992, et Dubois, 2012

¹³ On ne peut pas véritablement évoquer de synthèse ici, on se référera plutôt à des ouvrages par techniques comme Olland, 2007 ou Arthur, 2015.

¹⁴ Voir *infra* I.A.

¹⁵ Froissart-Pezone in Georgel, 1994, p.55-63 et Brunhammer, 1992

¹⁶ Morel, 2011a et Froissart-Pezone, 1997

¹⁷ Voir à ce sujet, *supra* note 4

artistes, dossiers des demandes d'achats faites par des artistes, dossiers des commissions des achats d'office, dossiers des envois en province comprenant les sollicitations d'envois par les musées, les réponses apportées par l'administration à ces demandes et les informations relatives aux envois eux-mêmes...

Les archives des musées nationaux, et notamment les archives du Comité consultatif des musées nationaux, les archives du musée du Luxembourg et du musée de Sèvres ont également été étudiées.

Pour comprendre l'influence des échanges parlementaires sur cette politique de soutien aux arts décoratifs, le Journal Officiel (JO) et les rapports des rapporteurs du budget des Beaux-Arts, de même que les débats parlementaires du Sénat et ceux de la Chambre des députés ont été consultés avec profit.

A partir de ces archives nombreuses mais dispersées, on a pu comparer aux achats de l'État les carrières d'artistes et les innovations techniques proposées par ces derniers, et découvrir, en creux, les échecs de cette politique et les artistes jamais soutenus. En conséquence, il nous a paru pertinent d'analyser comment, si la direction des Beaux-Arts a joué un rôle pionnier dans le domaine de l'acquisition d'œuvres d'art décoratif, elle s'est révélée incapable de comprendre la nature spécifique de cette catégorie d'œuvres d'art et notamment de l'importance du mobilier et du sens profond du courant Art nouveau, qui avait vocation à embellir la vie entière sans se limiter à l'objet de vitrine.

Certains choix ont dû être faits pour limiter un corpus assez dense et pour lui assurer une certaine cohérence. Ainsi, les médailles n'ont pas été incluses : en effet aux Salons, les médailles étaient présentées dans une section spécifique, elle aussi distincte des arts décoratifs. Leur acquisition par l'État était faite pour enrichir la section des médailles du musée du Luxembourg, créée en 1891, et non celle des objets d'art. De nos jours, les médailles sont toujours distinctes des objets d'art au musée d'Orsay, et sont sous la responsabilité des conservateurs en charge de la sculpture¹⁸. Enfin, la thèse de Béatrice Coullaré, consacrée à la section de médaille du musée du Luxembourg a permis déjà d'éclairer pleinement le sujet¹⁹.

Les camées et intailles ne sont pas non plus étudiés ici : de nos jours, ils sont certes considérés comme des objets d'art par le musée d'Orsay mais dans les années 1890, ils ne sont pas associés

¹⁸ Organigramme de l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, janvier 2019 https://www.musee-orangerie.fr/sites/default/files/atoms/files/organigramme_2019.pdf

¹⁹ Coullaré, 2000

aux arts décoratifs. Décrits comme des gravures sur pierres fines dans les archives, les camées et intailles sont exposés au Salon bien avant les objets d'art, et dans la même section que les médailles. Les prix payés pour ces camées sont très élevés, bien plus que ceux que reçoivent les artistes s'illustrant dans le domaine des objets d'art. Enfin, au sein du musée du Luxembourg, ils ne sont pas présentés dans les mêmes salles ni avec le même mobilier muséographique²⁰ que les objets d'art et ne sont pas inscrits dans les mêmes sections des inventaires dressés par Bénédite²¹.

Les œuvres relevant de l'art de la tapisserie ont également été exclues : les commandes ne mentionnent que le nom des peintres en charge des cartons de tapisserie, qui sont payés des montants très importants pour leurs huiles sur toile sans que l'on sache généralement si l'exécution de la tapisserie a eu lieu et quels sont les artisans qui ont tissé la pièce. Les informations sur le tissage des pièces sont sans doute plutôt présentes dans les documents relevant du bureau des manufactures, non étudiés dans ce mémoire. La logique d'acquisition en est également très différente. Les vitraux, dessinés généralement par des peintres, sont également exclus pour la même raison, l'exécutant étant rarement connu et les prix payés étant très importants, faussant ainsi la compréhension des sommes payées pour la majorité des pièces d'art décoratif.

En ce qui concerne le vocabulaire, on emploiera aussi bien le terme arts décoratifs que celui d'objets d'art, dans la mesure où ces deux termes étaient utilisés indifféremment à l'époque. Le second vocable est celui qu'emploie prioritairement Léonce Bénédite mais sans exclusive, comme on le montrera. De fait, de nos jours les deux termes coexistent : si le musée d'Orsay possède un département des objets d'art, de même que le musée du Louvre, les musées consacrés uniquement à ce domaine artistique s'intitulent généralement musées des arts décoratifs.

²⁰ Voir Annexes

²¹ Bénédite, 1898

I)Vers la reconnaissance des arts décoratifs : 1870-1892

A) Pour un palais de l'art vivant : Chennevières et les balbutiements d'une politique de soutien aux arts décoratifs au musée du Luxembourg

1. Soutenir les arts décoratifs ? Des projets de musée des arts décoratifs à la vision de Chennevières d'un musée d'art contemporain ouvert à toutes les formes artistiques

Dès les années 1850, face à l'éclat du South Kensington Museum créée en 1851, et devenu en 1899 le Victoria and Albert Museum, la France s'inquiète de l'absence de musée des arts décoratifs permettant de rivaliser avec le Royaume-Uni dans une situation de compétition accrue dans le domaine des industries d'art, sans cesse renforcée par les démonstrations de force que représentent les Expositions Universelles, dont la première avait d'ailleurs conduit à la création du South Kensington Museum. Ce musée inspire la France du fait de son soutien aux industries d'art et son rôle dans la formation d'ouvriers destinés à s'intégrer dans ce secteur. Les écoles d'art appliqué se multiplient dans les années 1860 dans ce cadre et le South Kensington Museum devient la figure de proue de ce mouvement nouveau alors qu'en France seules des institutions plus locales sont fondées comme le musée de Limoges en 1853 et la section de dentelles du musée du Puy en 1854²². Le comte de Laborde publie en 1857 un rapport *De l'Union des Arts et de l'Industrie* dans lequel il s'alarme du risque de retard de la France dans ce qui est perçu comme une véritable guerre industrielle et appelle de ses vœux la création d'un musée et d'une école nationale d'art décoratif²³. Napoléon III tente sans succès en 1858 de créer un musée des arts décoratifs au Palais de l'Industrie, à partir principalement de la collection Campana²⁴.

Il faut attendre 1864 pour que soit fondée l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie. Cette institution privée réunit des amateurs, des collectionneurs, des industriels mais aussi des historiens d'art et des archivistes, initialement autour d'un projet très industriel, visant à encourager l'éducation professionnelle des ouvriers d'art via des collections de moulages²⁵, comme au South Kensington Museum même si celui-ci possédait aussi des collections originales²⁶. De fait de difficultés financières, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à

²² Bertinet, 2015, p.417

²³ Voir Silverman, 1989, p. 112

²⁴ Bastoen, 2015, p.59

²⁵ Possémé in Georgel, 1994

²⁶ Froissart-Pezone in Georgel, 1994, p. 55-63

l'Industrie se développe assez lentement et ses expositions accordent de plus en plus de place à des sections rétrospectives d'œuvres anciennes, ce qui en fait progressivement plutôt une institution consacrée à l'histoire des arts décoratifs qu'une association d'art industriel formant les ouvriers²⁷. En 1870, Emile Galichon²⁸ alarme la France sur son retard : après Londres, Vienne a fondé un musée d'art appliqué en 1863 tandis que Berlin possède depuis 1867 son musée des arts décoratifs à la tête d'un ensemble d'écoles d'art appliqué et de dessin. Le retard de la France, du fait de l'absence de local pour abriter les collections en formation de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, s'avère de plus en plus criant. Philippe de Chennevières, conservateur du Luxembourg et président honoraire du comité pour l'organisation du musée des arts décoratifs²⁹, décide de s'emparer de la question. Il propose l'affectation au Luxembourg du centre du palais des Tuileries à l'exception des pavillons de Flore et Marsan et désire en faire un palais de l'art vivant ouvert à toutes les formes artistiques y compris décoratives³⁰. Il écrit dès octobre 1870 plusieurs rapports destinés à Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts à ce sujet. Il y mentionne clairement la place qu'il désire donner aux arts décoratifs « Je vous proposerais donc, Monsieur le Ministre, de consacrer la galerie des fêtes et les salles afférentes à droite, à l'exposition des ouvrages choisis de nos plus habiles ornemanistes contemporains. Jusqu'à ce que cette collection prît corps, il serait facile de remplir la galerie des plus beaux meubles modernes du mobilier de la couronne dont le public ne peut jouir au dépôt de l'île des Cygnes »³¹. Le mobilier apparaît comme un élément essentiel de cette proposition alors que ce mémoire montre qu'ensuite le mobilier est systématiquement le parent pauvre des collections du musée du Luxembourg³².

Dans le même ordre d'idée, sur proposition de Jules Ferry, il est envisagé en 1882 de déplacer le musée du Luxembourg à l'emplacement des Tuileries désormais détruites³³. Ces programmes n'aboutissent pas et finalement, le musée du Luxembourg doit se contenter des locaux de l'Orangerie réaménagée et agrandie du Sénat qu'il occupe de nouveau à partir de 1886, ce qui ne permet pas de donner une place importante aux arts décoratifs.

²⁷ A ce sujet voir Froissart-Pezzone *in* Georgel, 1994, p. 55-63 et Froissart-Pezzone, 2004

²⁸ Galichon, 1870

²⁹ Bastoen, 2015, p.102

³⁰ AN F/21/4487/A

³¹ AN F/21/4486

³² Voir *infra*, III.C

³³ Alary, 1995, p.228

2. Une section des objets d'art au musée du Luxembourg grâce aux dépôts des manufactures : le programme de Philippe de Chennevières

Face à l'échec de son projet, Philippe de Chennevières ne renonce toutefois pas à inclure les objets d'art à l'établissement exigu qu'il dirige. Il fait le choix d'accorder une place aux arts industriels au sein des salles du Luxembourg en demandant aux manufactures et au Mobilier national des prêts pour le musée, ce qui s'approche ainsi de son premier projet décrit plus haut qui s'appuyait sur le Garde-Meuble mais cette fois le mobilier n'est pas inclus. Nommé directeur des Beaux-Arts en remplacement de Charles Blanc en 1873, Chennevières demeure également conservateur du Luxembourg, même si Paul Dubois, lui supplée dans les tâches de gestion quotidienne du musée, et ce cumul de fonctions lui permet aisément de mener à bien ce projet, dès 1874. Dans une lettre du 21 décembre 1874³⁴, destinée au directeur des musées nationaux, Chennevières rappelle que, dès 1870, il a proposé au Ministre de l'Instruction Publique et des beaux-arts l'entrée au Luxembourg « d'œuvres d'art telles que les tapisseries, les bronzes, les porcelaines ou potiches ornées, etc »³⁵, catégories d'objets d'art déjà accueillies au Louvre dans les salles du Moyen-Age et de la Renaissance³⁶. En plus d'œuvres issues des manufactures nationales, qui pourraient être installées immédiatement, Chennevières propose également de faire entrer « quand il s'en présenterait à moi de particulièrement intéressantes du point de vue de l'art et du goût, quelques œuvres de nos orfèvres et autres praticiens les plus renommés dans les arts décoratifs de tout genre »³⁷. Il envisage ensuite l'attribution au Luxembourg à la suite de l'exposition des manufactures nationales alors en cours « une tapisserie des Gobelins, une autre de Beauvais et trois vases de Sèvres qui, joints aux deux vases en argent repoussé de Veichte, appartenant déjà à la direction des Beaux-Arts³⁸, vont pouvoir contribuer à la décoration de la petite salle du musée des artistes vivants située à l'extrémité de la galerie nouvelle et qui était peu propre à l'exposition de peintures et de dessins »³⁹

Ce programme s'appuie donc à la fois sur une politique de dépôt d'œuvres des manufactures nationales mais aussi, sur le long terme, sur des attributions au musée du Luxembourg dans le de pièces acquises dans le domaine des arts décoratifs par l'administration des Beaux-Arts. Le projet répond aussi à un problème conjoncturel, lié à des difficultés d'exposition dans une salle

³⁴ AN 20144785/1

³⁵ AN 20144785/1

³⁶ Galard, 1993, p.196

³⁷ AN 20144785/1

³⁸ Acquis avant 1870, ce vase n'est par conséquent pas étudié dans ce mémoire.

³⁹ AN 20144785/1

précise. Si le terme de décoration est employé par Philippe de Chennevières, l'attribution d'une salle complète aux seuls arts décoratifs atteste d'une forme de reconnaissance à part entière de cette catégorie artistique.

Dès le 22 décembre, le directeur des musées nationaux répond, précisant ainsi : « Je considère comme vous [Chennevières] que la petite salle du Musée du Luxembourg qui se trouve à l'extrémité du couloir vitré ne peut plus être consacrée à l'exposition de peintures ou de dessins et que des tapisseries des Gobelins ou de Sèvres-Beauvais, des vases de Sèvres y feront très bon effet »⁴⁰. Limité en pratique, au moins à court terme, aux œuvres des manufactures, le projet de Philippe de Chennevières est donc mis en place à partir de 1875.

En effet, le 25 Janvier 1875, les trois vases de Sèvres évoqués par Chennevières sont attribuées par arrêté au Musée du Luxembourg⁴¹. Par arrêté du 14 janvier 1876 c'est un vase *Rimini*, composé par Avisse et réalisé par David, qui rejoint le Luxembourg en 1876⁴². Un document non signé et non daté, qui semble pouvoir, par comparaison d'écriture et en toute logique, être attribué au chef du bureau des manufactures nationale permet de s'assurer de l'entrée au Luxembourg d'autres œuvres des manufactures : une tapisserie *vases et fleurs*, de Vérité et Lefèvre, d'après Jean-Baptiste Monnoyer, et d'après Chabal Dussurgey et Godefroi (pour la bordure) et une garniture de canapé dont la composition est due à Chabal Dussurgey et l'exécution à Caron et Vérité.⁴³ Antérieur à 1879, ce document atteste d'une entrée au Luxembourg très progressive et au compte-goutte des œuvres des manufactures dans les années 1870. Le 20 janvier 1879, trois œuvres de la manufacture de Sèvres sont également déposées au musée du Luxembourg : une coupe ovale *Vénus et l'Amour*, d'Albert Dammouse, un vase à fleurs, style persan, dont la composition est due à Blanchard, et un vase de Nîmes *raisins et glycines* de Bulot, forme Diéterle⁴⁴. Une tapisserie des Gobelins, Séléne, composée par M. Machard et réalisée par M. Collin est également envoyée au Luxembourg le 20 janvier 1879⁴⁵. A cette même date, le vase *Rimini*, dit aussi *Mancini*, déposé en 1876, fait retour à Sèvres⁴⁶.

Le 10 décembre 1879, les six vases encore affectés par Sèvres au musée du Luxembourg reviennent à Sèvres⁴⁷. De fait, très dépendant du bureau de l'enseignement et des manufactures

⁴⁰ AN 20144785/1

⁴¹ AN 20144785/10

⁴² AN 20144787/4

⁴³ AN 20144787/4

⁴⁴ AN 20144785/10

⁴⁵ AN 20144787/4

⁴⁶ AN 20144785/10

⁴⁷ AN 20144785/10

nationales qui ne consent qu'à déposer momentanément les œuvres, le projet de Philippe de Chennevières, est limité par l'absence d'acquisitions du bureau des travaux d'art, dont dépend le musée du Luxembourg, dans le domaine des arts décoratifs. Par conséquent, aucune attribution définitive n'est possible dans ce cadre pour le musée du Luxembourg. Si le projet de Philippe de Chennevières prévoyait aussi des acquisitions d'œuvres d'artistes indépendants dans le domaine des arts décoratifs pour le musée du Luxembourg, cette demande n'est pas entendue par les ministres successifs de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et seuls les dépôts alimentent la très petite salle dédiée aux arts décoratifs.

La fin de l'année 1879, c'est également le moment où Etienne Arago prend la tête du musée du Luxembourg, mettant un coup d'arrêt à cette section, et on peut légitimement se demander si le retour cette année-là de toutes les pièces prêtées jusqu'alors par la manufacture de Sèvres n'est pas directement imputable à Arago, d'autant que certaines pièces avaient seulement rejoint le Luxembourg en début d'année 1879 et qu'un retour si rapide, après moins d'un an, peut surprendre. Étienne Arago fait en effet montre d'une opposition farouche aux arts décoratifs.

Dans son *État comparatif des sommes accordées aux acquisitions du Salon et des sommes attribuées aux achats du Musée du Luxembourg*, rédigé en 1882, Arago s'insurge : « Le Conservateur du Musée des artistes vivants ne serait-il pas en droit de s'étonner en voyant que l'on demande aux Chambres plusieurs millions pour les Arts Industriels », plutôt que de soutenir plus amplement le Luxembourg par des attributions significatives afin de « récompenser la Peinture et la Sculpture contemporaine »⁴⁸ Opposant Beaux-Arts et Arts Industriels, Etienne Arago abandonne l'initiative de Philippe de Chennevières, comme le reconnaît à demi-mot Léonce Bénédicté en 1892⁴⁹. La seule tentative, faite par l'administrateur du Garde-Meuble national, Williamson, pour installer des tapisseries au Musée du Luxembourg, cette fois dans la salle de sculpture, est rejetée par Etienne Arago dans un courrier du 7 décembre 1885⁵⁰.

⁴⁸ AN F/21/4484

⁴⁹Bénédicté, 1892b, p.128

⁵⁰ AN 20144785/3

B) Acquérir des œuvres relevant des arts décoratifs avant l'ouverture du Salon à ces techniques ?

1. L'émail peint

Alors qu'Étienne Arago devient conservateur du musée du Luxembourg, les premières acquisitions modernes dans le domaine des arts décoratifs sont réalisées par la direction des Beaux-Arts à travers le bureau des travaux d'art. Cette différence entre les rythmes du Luxembourg et de la direction des Beaux-Arts retarde ainsi l'entrée au musée des artistes vivants d'œuvres d'art décoratif : lorsque les premières pièces sont acquises, elles sont refusées par Étienne Arago, alors que Chennevières les aurait sans doute acceptées. Ces acquisitions sont néanmoins extrêmement timides : dans une situation où le Salon, mené sous la direction de l'État puis indépendant, ne permet pas l'exposition d'objets d'art décoratif, seules quelques œuvres proches de la peinture ou de la sculpture, peuvent, selon le mot de Léonce Bénédite, se « glisser »⁵¹ parmi les sections de dessins, émaux et vitraux ou de sculpture et donc, être acquises par le bureau des travaux d'art, dont les achats se limite principalement à cette époque aux œuvres présentées au Salon. Deux exemples sont particulièrement illustratifs de l'étroitesse de cette porte ouverte aux œuvres à l'intersection de plusieurs domaines : l'émail, qu'on peut en partie rattacher en partie à la peinture, et la sculpture en pâte de verre, acquise dès les années 1880 par l'État.

Dès l'année 1879, plusieurs plaques d'émail sont acquises par la direction des Beaux-Arts, mais ces œuvres sont toujours figuratives, possèdent souvent une iconographie précise et s'apparentent ainsi à la peinture et aux Beaux-Arts.

Une plaque d'Alfred Meyer *Portrait de Constance de Ragone*, non localisée actuellement, est ainsi acquise le 22 juillet 1879, sur demande de l'artiste, et attribuée au musée de Sèvres. Payée au prix relativement élevé de 1500 francs, cette œuvre avait été exposée au Salon de 1878. Pour des raisons budgétaires l'œuvre n'est pas acquise en 1878 mais l'artiste, qui a déjà fait plusieurs demandes d'acquisition, mène une longue campagne pour son acquisition. Ses lettres constituent une véritable défense des arts décoratifs : il appuie notamment sa demande sur la circulaire du ministre Bardoux visant à favoriser le développement de l'art appliqué « dans les monuments publics ». Soulignant ses succès aux diverses expositions, universelles ou non, depuis les années 1860, Meyer désire que son œuvre soit acquise à 2000 francs et qu'elle soit

⁵¹ Bénédite, 1895, p.2

destinée au Luxembourg. Il rappelle que le South Kensington Museum possède une de ses œuvres, de même que le musée de Saint-Pétersbourg et que, puisque Léonard Limosin est au Louvre, le musée du Luxembourg doit aussi s'ouvrir à l'émaillerie qui « est de l'art au même titre que la peinture et la sculpture »⁵². Il soutient également qu'il a reçu la bienveillance de Georges Berger et du musée des arts décoratifs⁵³ qui n'a, néanmoins pas les moyens d'acquérir son œuvre. Si le prix de son œuvre est négocié légèrement à la baisse par l'administration et s'il n'obtient pas de la faire entrer au musée du Luxembourg, l'artiste parvient tout de même à obtenir un achat en usant de nombreuses stratégies : des demandes d'achats multiples, la mise en avant de la reconnaissance internationale de son œuvre y compris par le monde des musées, la présence des arts décoratifs au Louvre et les textes administratifs ouvrant timidement une politique de soutien aux arts appliqués. Le musée du Luxembourg apparaît aussi d'emblée comme la destination rêvée pour nombre d'artistes dans le domaine des arts décoratifs qui souhaite après leur mort rejoindre la galerie d'Apollon du Louvre, consacrée aux arts décoratifs anciens.

Fernand Thesmar voit aussi un certain nombre de ses plaques d'émaux acquises dès 1879 mais pour des raisons très différentes. Confronté à une situation financière très difficile, l'artiste obtient l'achat en deux fois de six de ses plaques émaillées pour un total de 10000 francs. Le 5 mai 1879, son émail cloisonné un *lansquenet du XVIème siècle*, présenté au Salon de 1879 est acquis pour le prix considérable de 7000 francs et attribuée au Musée de Sèvres. Cet achat répond à une demande de secours émise par l'artiste, envoyée au ministre le 18 avril 1879. Suite à cette demande, Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts propose l'acquisition de cette œuvre, qu'il a apprécié au Salon. Il insiste sur l'urgence de cette demande. Malgré son intérêt d'un point de vue technique, il s'agit d'une œuvre à l'iconographie néo-renaissance peu originale qui reprend les codes de la peinture à travers cette représentation pittoresque d'un mercenaire allemand.

Le 10 décembre 1879, cinq émaux de Thesmar sont acquis pour 3000 francs. Ils sont attribués au cours de l'année 1880 à plusieurs institutions : le musée de Nevers, l'École des arts décoratifs de Paris et le musée Adrien Dubouché de Limoges. Les archives concernant cet achat sont peu nombreuses mais une note interne à la direction des Beaux-Arts précise « on doit prendre un arrêté lui achetant pr [pour] 3500 [modifié en 3000 en dessous] f [francs] d'émaux »⁵⁴. Si ces

⁵² AN F/21/239 Dossier 49

⁵³ En 1879, la Société pour un Musée des arts décoratifs n'a pas encore fusionné avec l'union de l'art appliqué à l'industrie pour devenir en 1882, l'Union centrale des arts décoratifs, à ce sujet voir Brauer, 2013

⁵⁴ AN F/21/255 Dossier 24

œuvres présentent un décor d'animaux et de végétaux japonisant au naturalisme intéressant, rompant avec l'esthétique néo-renaissance du lansquenet du XVIème siècle, il semble que leur achat s'explique encore avant tout comme une politique de secours à l'artiste : ce prix de 3000 francs à atteindre, quelles que soient les œuvres choisies atteste d'une forme d'indifférence aux œuvres elles-mêmes.

Dans les années 1880, Alfred Meyer et Fernand Thesmar reçoivent de nouveau des achats ce qui atteste d'une part de la forme de légitimité reconnue à l'émail contemporain comme catégorie d'œuvre pouvant être acquise par l'État tout en révélant les limites de cette politique, d'achat puisqu'elle ne s'appuie que sur deux artistes. Du reste, ces acquisitions sont plutôt liées aux demandes des artistes qu'à une vraie politique d'acquisition dans ce domaine. De fait, Alfred Meyer, dans sa demande d'acquisition pour *François Miron et Pierre Ramey*, panneaux en émail, met de nouveau l'État face à ses responsabilités dans le domaine de l'art appliqué : alors que Turquet avait annoncé en 1879 la modification du règlement du Salon pour octroyer des récompenses dans le domaine de la céramique et de l'émail, il n'en est rien, et, en contradiction avec ses propos officiels, Turquet ne met pas en place une politique de soutien à l'art appliqué⁵⁵. C'est de fait contraint et forcé que l'État réalise des premières acquisitions le domaine des arts décoratifs, même si cela s'explique en partie par la fermeture du Salon à la plupart des disciplines des arts décoratifs.

2.La sculpture en pâte de verre

Un autre domaine fait l'objet au cours des années 1880 d'acquisitions par l'État alors qu'il subvertit d'une certaine manière les catégories artistiques traditionnelles : il s'agit de la sculpture en pâte de verre d'Henry Cros. Sculpteur dans des matériaux plus traditionnels, Henry Cros tente à partir du début des années 1880 de faire revivre la technique antique de la pâte de verre, qui consiste, selon Dominique Morel, « à agglomérer à froid dans un moule des poudres de verre cuites ensuite dans un four, à une température suffisante pour que les verres fondent sans couler ni se mélanger entre eux »⁵⁶. Les tons relativement passés de ses œuvres, bas-relief monumentaux ou médaillons, aux thèmes antiques ou médiévaux, qui évoquent souvent la peinture de Puvis de Chavannes, sont présentées au Salon à partir de 1884. Dès le Salon de 1885, il fait l'objet d'une acquisition par l'État. Sa *Source gelée face au Soleil*, bas-relief en pâte de verre a en effet tout pour séduire la direction des Beaux-Arts : pièce monumentale,

⁵⁵ AN F/21/239 Dossier 39

⁵⁶ Morel, 2011a, p. 42

reposant sur l'allégorie et la tradition du bas-relief, elle semble assez proche de la sculpture traditionnelle. Il s'agit d'une acquisition sur demande, l'artiste, déjà acheté par l'État pour ses sculptures dans des matériaux traditionnels, mettant en avant le renouveau apporté par ses œuvres, techniquement proches des vases Barberini et de Naples conservés au Louvre, proches aussi des pierres gravées antiques faisant l'admiration des archéologues⁵⁷. Son œuvre est acquise pour 1500 francs le 11 juillet 1885, ce qui semble une somme relativement modeste pour de la sculpture, mais compréhensible dans le cadre d'un premier achat dans cette technique nouvelle.

Au cours des années 1885-1892, Henry Cros reçoit plusieurs acquisitions destinées à contrebalancer l'impossibilité d'installer un atelier à la manufacture de Sèvres à l'artiste, faute de place. L'achat de l'œuvre *La verrerie antique*, le 30 juin 1888 est symptomatique de cette tentative de soutien malgré les difficultés. En plus de l'achat de son œuvre pour 500 francs le 20 juillet 1888, l'artiste reçoit un encouragement de 500 francs le 30 décembre 1888, encouragement pouvant être octroyé suite à la mort d'un récipiendaire potentiel dudit encouragement. Le dossier d'achat contient aussi toute une correspondance interne à l'administration des Beaux-Arts destinée à établir les meilleurs moyens d'inciter l'artiste à continuer ses recherches malgré un soutien financier étatique limité. Le ministre appréciant un « artiste doublé d'un savant »⁵⁸ tente avec le directeur des Beaux-Arts de venir en aide à l'artiste mais le directeur, dont Cros a demandé l'aide financière pour réussir une présentation éclatante à l'Exposition Universelle de 1889, l'informe qu'il n'est possible que de le secourir par le biais d'achats ou de commandes, dans un contexte où aucun atelier n'est disponible à la manufacture de Sèvres.

Malgré une forte implication de l'Administration des Beaux-Arts pour soutenir cet artiste, il apparaît que les sommes allouées aux achats à Henry Cros dans les années 1880 restent relativement faibles, bien loin des montants alloués aux œuvres de peinture et de sculpture les plus onéreuses mais bien plus élevées, on le verra, que les sommes consacrées ensuite aux œuvres relevant purement des arts décoratifs. En 1893, dans une période beaucoup plus favorable aux objets d'art, Henry Cros reçoit enfin une subvention annuelle de 3000 francs pour ses recherches et un atelier à Sèvres.

⁵⁷ AN F/21/2069

⁵⁸ AN F/21/2069

Dès les années 1880, et même les œuvres d'Henry Cros sont toujours présentées dans la section sculpture des Salons, l'attribution de ces pièces au musée de Sèvres ou au musée Adrien Dubouché de Limoges ne laisse guère de doute sur la prise en compte par l'administration des Beaux-Arts de la nature appliquée et décorative de cette technique, la pâte de verre.

3.D'autres acquisitions limitées ?

Au musée du Luxembourg, dans les années 1880, sous le directorat Arago, seule une œuvre moderne d'artiste indépendant dans le domaine des arts décoratifs est acquise. Il s'agit d'une plaque en porcelaine de Taxile Doat intitulée *Le mât de cocagne*, acquise le 11 juin 1884 pour 600 francs. Cette entrée de l'œuvre au Luxembourg s'explique sans doute par l'insistance de l'artiste qui refuse de la vendre si elle ne rentre pas au musée du Luxembourg ou dans un grand musée, par exemple à Lyon où il possède de nombreux clients, intéressés par ses pièces céramiques⁵⁹. L'artiste constate que le type d'œuvre qu'il propose est alors absent du musée du Luxembourg et qu'aucune de ses œuvres n'est présentée dans ce musée des artistes vivants. Déçu par le prix proposé qu'il juge modique, il accepte néanmoins cet achat de sa plaque. Elle représente des putti blancs se détachant sur un fond noir, grimant au mât pour détacher, selon les règles du jeu populaire du mât de cocagne, les objets qui y sont suspendus, ici des carquois et des flèches, allusion à leur fonction de propagateurs de l'amour.

Enfin, il faut évoquer la figure d'Emile Vernier, un des seuls artistes à faire l'objet sur sa demande d'une commande dans le domaine des arts décoratifs à cette époque. L'artiste avait déjà obtenu en 1879 l'achat d'une figure de Porte-enseigne en fer et acier ciselés et repoussés, d'après Durer, enchâssée dans un panneau de bois d'un style très néo-renaissance ; l'œuvre avait été recommandée par Falize et acquise pour 3000 francs à l'exposition de l'Union centrale des arts décoratifs puis attribuée à l'école nationale des arts décoratifs de Paris et ensuite au Musée des arts décoratifs de Paris. L'artiste avait obtenu l'autorisation de la reproduire en galvanoplastie, arguant de ce qu'il considérait être son faible prix de vente⁶⁰. La commande que nous évoquons est, quant à elle, celle, en 1885, d'un panneau d'orfèvrerie représentant une glorification de l'orfèvrerie française comprenant la représentation de médaillons figurant les grands orfèvres dont Claude Ballin, Thomas Germain et le patron des orfèvres, Saint-Eloi, et, au centre de la composition, une allégorie de l'orfèvrerie française sur la forme d'une femme nue « entourée des figures propres à son art » et de richesses et d'or « dans une moulure de

⁵⁹ AN F/21/2075

⁶⁰ AN F/21/258 Dossier 27

platine, d'or et de jasper rouge »⁶¹. Les 10,000 francs en sont payés à l'artiste en 5 fois jusqu'en 1893. Comme pour la plupart des commandes, un ou des inspecteurs, en l'occurrence, Roger-Ballu et Paul Lefort, sont envoyés à trois reprises pour vérifier l'intérêt de l'œuvre puis s'assurer de l'avancée de sa réalisation et autoriser la délivrance des acomptes que permet le paiement pluriannuel des commandes. Elle a figuré au Salon de la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA) de 1894 et est ensuite attribuée aux Musées nationaux puis en 1907 au Musée des arts décoratifs où elle se trouve encore⁶². Du fait de son iconographie complexe et soignée, l'œuvre s'inscrit bien dans la politique de commandes et d'achats de rares œuvres d'art décoratif dans les années 1870 et 1880.

Rares, limités à un très petit nombre d'artistes acquis à plusieurs reprises, les achats d'œuvres appartenant au domaine des arts décoratifs sont principalement destinés dans les années 1880 au musée de Sèvres ou au musée Adrien Dubouché de Limoges, ou éventuellement à d'autres musées spécialisés comme le musée de la faïencerie Frédéric Blandin de Nevers. Les lieux de destination des œuvres de même que le profil des artistes, très liés aux manufactures, notamment de Sèvres pour laquelle ils travaillent souvent au moment de l'achat, ou quelques années plus tard⁶³, montrent que les acquisitions sont encore réalisées dans un cadre où les individualités ont vocation à être incorporés aux manufactures nationales.

Ces acquisitions parcimonieuses reçoivent des prix d'achat relativement élevés par rapport aux achats, certes beaucoup plus nombreux qui suivront entre 1891/2 et 1914, mais les œuvres acquises dans les années 1870-1880 ne sont pas, pour la plupart, des pièces relevant purement de l'art décoratif. Pour que des achats d'objets en forme, en trois dimensions, dans le domaine des arts décoratifs puissent être effectués plus amplement par l'administration des Beaux-Arts, les salons doivent toutefois d'abord s'ouvrir à ces formes d'art, sans se limiter aux scènes figuratives et à quelques rares techniques acceptées comme l'émail peint ou la sculpture en pâte de verre.

⁶¹ AN F/21/2116

⁶² AN F/21/2116

⁶³ Alfred Meyer et Taxile Doat collaborent avec la manufacture de Sèvres respectivement entre 1858 et 1871 et entre 1877 et 1904 et Henry Cros et Fernand Thesmar rejoignent la manufacture dans les années 1890. Voir Arthur, 2015 et Pélichet et Duppreix, 1976

C) Le début des années 1890 : l'ouverture des Salons et la multiplication des achats

1. L'ouverture des Salons

Cette nouvelle phase, celle d'une véritable reconnaissance des arts décoratifs au sein du Salon et de la direction des Beaux-Arts s'ouvre dans les années 1890. A la fin des années 1880 et au début des années 1890, une véritable campagne de presse soutient l'ouverture du Salon, puis des Salons après leur scission en 1890⁶⁴, aux arts décoratifs. Cette campagne est menée à la fois en dehors des institutions étatiques mais aussi en leur sein par Roger Marx qui, tout en étant un critique d'art influent, est aussi inspecteur des musées dans les départements depuis 1887⁶⁵. Co-commissaire avec Antonin Proust de l'Exposition Universelle de 1889, qui avait inclus des objets d'art de premier plan, Roger Marx défend l'unité de l'art dans la presse et auprès de son ami Léonce Bénédite, conservateur adjoint, puis conservateur du musée du Luxembourg à partir de 1892.

Roger Marx n'est pas le seul à mener ce combat et Édouard Gagneau, président de la société des fabricants de bronze s'insurge aussi dans la *Revue des arts décoratifs*⁶⁶ du manque d'achats et de commandes de l'État dans le domaine des arts décoratifs, acquisitions étatiques qui ne peuvent toutefois que difficilement se réaliser sans l'ouverture du Salon aux arts décoratifs.

La scission du Salon en deux entités distinctes, la Société nationale des Beaux-Arts (SNBA) et la Société des artistes français (SAF) en 1890 facilite la reconnaissance des arts décoratifs. En effet, plusieurs des membres de la SNBA sont plutôt favorables aux arts décoratifs, qu'ils pratiquent souvent à côté de leur activité de sculpteurs ; c'est le cas de Jules Dalou, d'Alexandre Charpentier et de Jules Desbois notamment. Selon la thèse développée par Fae Brauer dans *Rivals and Conspirators*, l'État a joué un rôle éminent dans la création de la section des objets d'art au sein de la SNBA⁶⁷. Elle met en avant la mobilisation d'Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts et grand spécialiste des arts décoratifs, d'Edouard-Thomas Williamson, administrateur du Garde-Meuble, et elle affirme même que c'est le directeur des Beaux-Arts de l'époque, Gustave Larroumet, qui, avec Roger Marx, avait demandé à Jules Dalou de mener une réflexion sur la création d'une section d'art décoratif à la SNBA. Alors qu'en Belgique le *Salon des XX* vient d'ouvrir une section d'art décoratif, le projet de Dalou récolte de soutiens

⁶⁴ Froissart-Pezone, 2004, p.19-48

⁶⁵ Sur Roger Marx, voir Méneux, 2006 et Méneux, 2007

⁶⁶ Gagneau in Champier, 1891

⁶⁷ Brauer, 2013

de plus en plus importants, et notamment celui de l'UCAD, dirigée par Antonin Proust, ancien ministre des Beaux-Arts, rapporteur du budget des Beaux-Arts à plusieurs reprises et député. Un sous-comité, composé de Dalou, Roll, Desbois et Cazin est créé pour étudier la faisabilité du projet.

Lorsque la section est enfin fondée, en 1891, accueillant 88 objets⁶⁸, la dimension artisanale est très clairement mise en avant par la SNBA. Ainsi, le procès-verbal de la séance du 21 février 1891 précise-t-il que « La SNBA, considérant qu'il y a lieu de rattacher aux beaux-arts proprement dits la production des artistes créateurs d'objets originaux et non reproduits, ouvre aujourd'hui une section nouvelle ayant pour titre : Section des objets d'art »⁶⁹. Le refus des œuvres produites à grande échelle éloigne ainsi d'emblée les industriels de cette section du Salon tandis que s'affirme une unité de l'art construite autour des œuvres individuelles et uniques d'artistes penseurs quelle que soit la matière qu'ils emploient dans leur art. A la page suivante du même procès-verbal, ce caractère élitiste et artisanal est de nouveau mis en avant : « La Société s'adressant surtout aux travailleurs isolés, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions encombrées et mercantiles dites « d'art décoratif » fera tous ses efforts pour mettre ces travaux en vue et assurer ainsi le succès et la propriété des inventions toutes personnelles »⁷⁰. Face à un droit industriel qui prive bien des artistes de la propriété de leurs œuvres il s'agit de s'opposer aux manufactures et de valoriser le talent sur un modèle emprunté aux Beaux-Arts. Le vocabulaire de l'objet d'art est donc construit en réaction à la terminologie de l'art décoratif : il s'agit de s'ouvrir à des artistes animés de la même approche artistique que les peintres et les sculpteurs, capables de créer des œuvres méritant la pure contemplation, et éloignés de toute cupidité ou de tout souci de rentabilité.

Le ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, lors de la cérémonie de distribution des récompenses au Salon des Artistes français, incite dans son discours la SAF à suivre cet exemple, en ces termes : « Je ne puis m'empêcher de signaler aussi le renouvellement curieux qui se manifeste dans l'art décoratif, dans ce genre où notre pays avec ses qualités d'invention, de grâce et de mesure, exerça si longtemps une supériorité reconnue. [...] Depuis quelques années, il s'efforce de rattraper le temps perdu [...] Vous ne sauriez rester indifférent à ce réveil ; nous nous efforçons de le favoriser par le développement de nos écoles d'art décoratif ;

⁶⁸ Simier et Morel (dir.), 2007, p. 105

⁶⁹ Société nationale, p.233

⁷⁰ Société nationale, p.234

vous pouvez beaucoup pour lui et je suis sûr de ne pas solliciter en vain votre attention en sa faveur »⁷¹.

En cohérence avec ce discours, cette même année 1891, l'État demande à la SAF de créer une commission pour étudier les modalités selon lesquelles il serait possible de créer une section similaire à celle de la SNBA.

Le rapport de cette commission, rédigé par Etienne Leroux est étudié par le Comité de la SAF dans sa séance du 4 mars 1892. Plutôt défavorable à l'entrée de l'art décoratif à la SAF, Leroux est suivi par le président de la Société, William Bouguereau, fermement opposé aux arts décoratifs, qui met en avant le caractère non impératif de la demande de l'État. Le procès-verbal indique « M. Bouguereau constate que M. le ministre n'a pas adressé de demande officielle à la Société ; on pourrait donc attendre et continuer comme par le passé »⁷². Il considère que les artistes dont les œuvres relèvent des arts décoratifs devraient adresser une demande exceptionnelle au Président de la République pour pouvoir rentrer au sein du Salon, dans une des autres sections.

Dans sa séance du 26 décembre 1892, le Comité revient sur son refus d'obéir aux demandes du ministre indiquant « Le plus important obstacle étant l'envahissement de nos salles par les fabricants »⁷³. Craignant que les industriels n'acquièrent une place aux côtés des peintres et sculpteurs, le Comité décide simplement de se montrer plus généreux et libéral dans l'admission, au cas par cas, des œuvres d'art décoratif.

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Raymond Poincaré décide, dans son discours de clôture du Salon des artistes français de 1893, de revenir à la charge et rappeler à la SAF le souhait de l'État, en recourant à des allusions à une supposée égalité des arts à la Renaissance pour mieux l'actualiser dans un sens politique nouveau : « Vous suivrez, j'en suis sûr, avec sympathie le renouvellement qui se produit dans la céramique, dans le travail du bois, des pierres précieuses, dans la décoration. Vous ne verrez pas sans intérêt reprendre et réveiller à la fin du dix-neuvième siècle de Ghiberti, de Cellini, de Palissy, de Pénicaud. Les arts ne se confondent pas mais ils sont solidaires »⁷⁴. Ce solidarisme politique⁷⁵ s'exprime chez

⁷¹ Cité in Brauer, 2013, p. 194

⁷² Cité in Brauer, 2013, p.201

⁷³ Cité in Brauer, 2013, p.203

⁷⁴ Cité in Brauer, 2013, p. 205

⁷⁵Léon Bourgeois en est le fondateur et il expose cette doctrine en 1895 dans *La Nouvelle Revue* puis sous la forme d'un ouvrage, *Solidarité*, paru en 1896. Réformiste, opposé à la voie révolutionnaire, il propose un gouvernement de gauche modéré où chaque individu est solidaire des autres, sans renier la liberté individuelle. Voir Méneux, 2007

Bourgeois, qui en est le fondateur, comme chez Poincaré, dans le domaine de l'art par la reconnaissance de la solidarité des arts.

En 1893 puis, plus amplement, en 1894 la SAF se voit forcée à créer un embryon de section pour contenter la direction des Beaux-Arts et le ministre mais y sont principalement exposées des œuvres de sculpteurs, en assez petit nombre, avec seulement 66 œuvres en 1894 soit 1,5% des œuvres exposées environ⁷⁶. Il faut attendre 1895 pour qu'une vraie section soit créée, nommée section des objets d'art puis, à partir de 1900, section des arts décoratifs.

Avec l'ouverture des Salons aux arts décoratifs, il devient possible pour l'administration des Beaux-Arts d'acquérir ce type d'œuvres plus largement et, partant, d'en exposer dans les musées.

2. La création d'une section des objets d'art au musée du Luxembourg

Avant même l'ouverture aux objets d'art du Salon de la SAF, Léonce Bénédict, qui dirige en réalité le musée du Luxembourg à partir du début des années 1890 du fait de la maladie grave dont souffre Etienne Arago, accueille des œuvres d'art décoratif. En 1891, deux œuvres sont acquises : un émail peint de Paul Grandhomme, ancien bijoutier et Alfred Garnier, graveur sur camée, tous deux associés depuis 1888, représentant le *Printemps*, d'après Botticelli, peintre dont l'œuvre est redécouvert à l'époque, et un vase en bronze *Diogène* de Levillain. Le *Printemps*, acquis à la SNBA lors du premier salon ouvert aux arts décoratifs le 15 juillet 1891, est une pièce relativement classique et répondant à la logique des achats d'émaux peints, pour faire revivre cet art tant admiré à la Renaissance. On peut admirer la grande qualité technique de l'œuvre, d'une stupéfiante précision au niveau de l'exécution du visage. Une autre version, plus grande, est visible dans le catalogue de la vente de la collection Roger Marx en 1914 et celui-ci a peut-être encouragé cette acquisition. Malgré quelques subtiles différences⁷⁷, l'œuvre ne cherche pas à se distancier de l'original de Botticelli. Le Comité consultatif des musées nationaux, réunissant le directeur des musées nationaux et les conservateurs des musées nationaux décident en conséquence de refuser le maintien de cette attribution de l'œuvre au musée du Luxembourg, car il s'agit d'une pièce qui « n'est, au point de vue du sujet, qu'une reproduction, et dont l'exécution seule n'a pas un caractère d'art suffisant pour justifier son

⁷⁶ Sur 4559 numéros au catalogue. Catalogue reproduit in Dugnat et Lobstein, 2000

⁷⁷ On peut noter que l'herbe est nettement plus claire que dans l'original de Botticelli, tirant vers le jaune-vert tendre et que la robe est de couleur pastel, alors que les tonalités sont plus franches chez Botticelli. Enfin, le coucher de soleil d'un jaune orangé typique de l'atelier de Grandhomme et Garnier, différent du ciel bleu clair de l'original. Voir Massé, 2001, p.62

placement au Luxembourg⁷⁸. En conséquence l'œuvre est attribuée au musée de Sèvres le 17 février 1892, alors que les artistes avaient désiré un placement de leur œuvre au musée du Luxembourg⁷⁹.

Le vase de Levillain⁸⁰, acquis le 30 juin 1891, est quant à lui accepté par le Comité consultatif. Il s'agit d'une attribution surprenante pour le musée du Luxembourg dans la mesure où il s'agit d'une pièce de forme. Certes, l'œuvre est achetée sur demande de l'artiste, certes, elle est présentée aux Salons des Artistes Français, par conséquent dans la section sculpture et certes, il s'agit d'un travail classique du bronze associé à un thème mythologique mais les critiques ne se trompent pas sur l'audace de cet achat et de cette attribution au musée du Luxembourg. Ainsi, un certain F. J. écrit-il en 1891 « Ajoutons qu'une section d'art décoratif vient d'être créée, ou plutôt ébauchée, avec un très beau Vase en bronze doré, dans le style de la Renaissance italienne, par M. Levillain »⁸¹⁸². Alors que la section véritable d'art décoratif n'a pas encore été créée officiellement à cette date, cet article émane sans doute d'un observateur très lié à l'administration des Beaux-Arts tant il semble difficile de pouvoir déduire d'un seul achat la volonté de création d'une section spécifique, alors que Léonce Bénédite n'a encore rien publié à ce sujet.

D'un point de vue stylistique, ces deux ouvrages sont encore très marqués par un historicisme certain, veine dans laquelle les achats de l'administration attribués dans les années 1880 à d'autres musées s'inséraient déjà pleinement. Antiquité, avec Cros, ou Renaissance, avec la tradition de l'émail peint et les œuvres de Meyer et de Grandhomme et Garnier, sont les sources d'inspiration principales de ces œuvres. Ce vase, qui ne porte pourtant pas de marque de fabricant, est sans doute un modèle d'édition, ayant été présenté dans un catalogue du fondeur

⁷⁸ AN 1 BB 29

⁷⁹ AN F/21/2172/A

⁸⁰ Médaille, sculpteur, ornemaniste, Ferdinand Levillain est présent dans plusieurs sections du musée du Luxembourg mais celles de ces œuvres qui présentent une forme décorative (vases, plats, coquillages) sont toujours attribués à la section des objets d'art. Au sujet de Levillain, voir Censier, Coullaré et Tersen (dir.), 2015

⁸¹ Coupure de presse non titrée mais recueillie dans AN F/21/4488

⁸² Roger Marx décrit quant à lui précisément et élogieusement le vase de Levillain, dont il a peut-être favorisé l'acquisition, dans le *Voltaire* du 1^{er} mai 1891 « Se proposant de parer de reliefs un vase, M. Levillain a pris comme thème l'histoire de Diogène, et huit épisodes racontent la vie du cynique ; entre les petites scènes bien animées et limitées chacune par un listel, court une arabesque humaine, une sorte de chute des Titans, qui, de manière compacte, emplit tous les vides du renversement, du redressement de mille corps en mouvement ; à ses ressources personnelles, et à un culte très vif de l'Antiquité, M. Levillain doit d'avoir mené à son terme, en lui conservant la plus parfaite homogénéité, un ouvrage de longue haleine, à tous points de vue considérable. L'art décoratif doit beaucoup attendre de M. Levillain et plus généralement de nos graveurs en médailles ». Ce discours enthousiaste s'explique sans doute par la joie de Roger Marx de voir rentrer des œuvres d'art décoratif au salon des Artistes français malgré l'absence de toute section idoine. Marx, 1891, p.1

Susse⁸³. Levillain a en effet beaucoup travaillé le bronze d'édition, longtemps pour Barbedienne (1871-1891) puis pour d'autres maisons. Son goût exact pour l'Antiquité révèle une forme d'érudition, nourrie par des visites au cabinet des médailles de la bibliothèque nationale depuis 1867.

Au début des années 1890, un problème épineux est posé par une coupe de Fernand Thesmar que des « Anonymes Parisiens » désirent offrir au musée du Louvre. L'artiste n'étant pas décédé, il leur est répondu que cette œuvre ne peut entrer au Louvre⁸⁴. Face aux difficultés qui leur sont faites, les anonymes décident de se rétracter et l'État doit donc, s'il souhaite acquérir l'œuvre, l'acheter en bonne et due forme⁸⁵. Dans la mesure où il s'agit véritablement d'un objet de forme, d'une œuvre d'art décoratif, plus clairement que les œuvres antérieurement acquises dans les années 1880, la question de l'achat de cette œuvre est amplement débattue. Emmanuel Bigard-Fabre, chef du bureau des travaux d'art, pose la question de la nature des acquisitions de ce bureau en des termes très clairs dans une note du 14 mars 1891. Il écrit : "Le crédit des Travaux d'art doit-il être indistinctement employé à l'acquisition de tableaux, de sculptures et d'objets d'art ~~décoratif~~ industriel ? Doit-il être au contraire exclusivement réservé aux toiles et statues ? S'il est dans l'intention de l'administration d'assimiler quant aux achats l'art décoratif à ce qu'il est convenu d'appeler les grands arts, la première chose à faire c'est d'acquérir la coupe de M. Thesmar, après quoi nous informerons les Musées nationaux de son attribution au Luxembourg. C'est alors seulement que nous exposerons les raisons qui nous auront fait agir et que nous combattons les idées émises par le comité »⁸⁶ Il s'agit probablement du brouillon d'une note destinée au directeur des Beaux-Arts. Le Comité auquel il est fait référence est le Comité consultatif des musées nationaux qui, comme on le verra et comme on l'a rapidement évoqué déjà, s'avère très réticent à l'entrée des arts décoratifs au sein du musée du Luxembourg. Dans sa séance du 8 octobre 1891, le Comité indique désirer voir la coupe elle-même, indiquant qu'il « examinera avec grand intérêt l'œuvre d'un artiste du mérite de M. Thesmar »⁸⁷. Deux mois plus tard, le 17 décembre 1891, le Comité accepte l'attribution de la coupe au musée du Luxembourg. Une lettre du directeur des musées nationaux, destinée à Léonce Bénédict et datée du 28 octobre⁸⁸ avait eu pour objectif de s'assurer, avant la séance, de l'accord des membres du

⁸³ Censier, Coullaré et Tersen (dir.), 2015, p.34

⁸⁴ AN 20144785/10

⁸⁵ AN 20144785/10

⁸⁶ AN 20144785/10

⁸⁷ AN 1 BB 29

⁸⁸ AN 20144785/3

Comité, accord donné le 29 octobre 1891⁸⁹. De fait, il apparaît que la direction des Beaux-Arts s'est impliquée dans la défense de cette acquisition pour le musée du Luxembourg, et, en conséquence, du principe d'acquisitions d'œuvres d'art décoratif plus généralement, ce qui transparaît dans la note de Bigard-Fabre et le courrier de Kaempfen⁹⁰. L'œuvre est finalement attribuée au musée du Luxembourg le 15 février 1892, malgré l'intérêt qu'elle suscite également de la part du musée de Sèvres⁹¹, qui a reçu nombre d'œuvres de Thesmar depuis les années 1880.

Etant actée la possibilité pour le bureau des travaux d'art d'acquérir aussi des œuvres d'art décoratif, de nombreux achats dans ce domaine sont réalisés durant l'année 1892, au Salon de la SNBA et à l'exposition dite des Arts de la Femme. Il est probable que dès leur acquisition ces œuvres aient été destinées à la section d'objets d'art du musée du Luxembourg. Même si cette section n'ouvre qu'en décembre 1892, il est certain que, au moment des acquisitions au Salon de la SNBA, en juillet 1892, Léonce Bénédite a, déjà fait part à la direction des Beaux-Arts du désir de la créer. Cette décision a probablement été prise en même temps que le choix d'acquérir la coupe de Thesmar évoquée plus haut et de la placer au musée du Luxembourg.

Cette hypothèse est renforcée par l'envoi au Luxembourg de l'immense majorité des autres objets d'art décoratif acquis en 1892, d'autant que certaines attributions sont discutées au Comité Consultatif des musées nationaux lors de la séance du 27 juillet 1892. Léonce Bénédite y évoque, à notre connaissance pour la première fois, son désir de créer une section d'objets d'art au Musée du Luxembourg « Le Conservateur du Musée du Luxembourg insiste sur l'intérêt qu'il y aurait à organiser, dès le prochain remaniement⁹², une vitrine d'objet d'art industriel destinée à donner un tableau restreint et choisi du mouvement de ces arts qui brillent d'un éclat nouveau, et à préparer en même temps, pour l'avenir, la continuation des sections du Louvre. Si la sévérité est ici particulièrement nécessaire afin d'éviter de faire concurrence aux Musées spéciaux et conserver au Luxembourg le caractère élevé qui est dans sa tradition et dans sa mission, il convient, cependant, cette année, de n'être pas exclusif à l'excès, si l'on veut donner, dès à présent une représentation suffisante de ces arts. Les acquisitions de l'État étant désormais dirigées régulièrement de ce côté, rien ne serait plus facile que de relever, s'il est besoin, le niveau de ces collections par des échanges »⁹³.

⁸⁹ AN 1 BB 29

⁹⁰ AN 20144785/10

⁹¹ AN F/21/2194

⁹² AN 1 BB 30

⁹³ AN 1 BB 30

Cette longue citation illustre bien la nature de cette section, même si Léonce Bénédite est sans doute particulièrement prudent face à un Comité consultatif réticent en ce qui concerne l'art décoratif moderne. Il s'agit d'abord de ne créer qu'une vitrine. Le modèle du Louvre, que Chennevières avait aussi mis en avant, est de nouveau rappelé par Léonce Bénédite. La précaution oratoire relative aux musées spéciaux dont il s'agit de se différencier est particulièrement intéressante dans la mesure où les rares acquisitions étatiques des années 1870-1880 dans le domaine des objets d'art étaient, comme on l'a vu, destinées à ces musées spécialisés dans des techniques d'art décoratif.

Il semble difficilement imaginable que Léonce Bénédite ait demandé l'attribution d'œuvres impliquant la création d'une nouvelle section au musée sans demander l'autorisation à sa tutelle, la direction des Beaux-Arts. Un vase offert par Auguste Delaherche, étudié par le Comité consultatif lors de sa séance du 21 juillet 1892 « pour la section des objets d'art du Musée du Luxembourg »⁹⁴ laisse également penser que la création de cette section était de fait officieusement connue. Plus probant encore, l'article de Léonce Bénédite « Le Musée des artistes contemporains » publié par la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er mai 1892 évoque le programme de Léonce Bénédite pour le Luxembourg. Il écrit : « Enfin, à quel endroit et à quel prix le Louvre de l'avenir ira-t-il chercher la continuation de la section spéciale si riche en merveilles de toutes sorte consacrée aux bronzes, à l'orfèvrerie, aux émaux, ivoires, etc. ? pourtant l'art de notre époque en faveur duquel le gouvernement fait tant de sacrifices en ce qui concerne surtout ces catégories spéciales, ne serait pas indigne de figurer à côté de bien des manifestations les plus brillantes du temps passé »⁹⁵. Si la création de la section n'est peut-être pas encore actée à cette date, il est certain que Léonce Bénédite souhaite qu'elle soit mise en place.

Toujours est-il que la demande officielle de fondation de cette section des objets d'art est envoyée par Léonce Bénédite au directeur des musées nationaux le 3 novembre 1892⁹⁶. Le directeur des musées nationaux, Kaempfen qui, comme le veut sa fonction, a assisté au Comité consultatif du 27 juillet et a donc sans doute d'une certaine façon déjà admis cette ouverture du Musée du Luxembourg à un nouveau domaine artistique, transmet ensuite cette demande au directeur des Beaux-Arts, Roujon, en l'appuyant.

⁹⁴ AN 1 BB 30

⁹⁵ Bénédite, 1892a, p.407

⁹⁶ AN 20144785/3

Léonce Bénédite, dans son courrier du 3 novembre, semble considérer que la création d'une section a déjà été acceptée par le directeur des musées nationaux, ce qui se conçoit dans la mesure où Léonce Bénédite l'a déjà évoquée lors de la séance du comité consultatif du 27 juillet 1892, sans rencontrer d'opposition.

La lettre du 3 novembre vise spécifiquement à obtenir des dépôts des manufactures, renouant ainsi avec la tradition établie par Philippe de Chennevières. Léonce Bénédite écrit ainsi « En décidant la création d'une section d'objets d'art décoratif au musée du Luxembourg, il nous a paru indispensable de faire figurer au premier rang de cette exposition nouvelle les ouvrages fabriqués sous la direction immédiate de l'État. Déjà de 1874 à 1882[sic], les produits des manufactures de Sèvres, des Gobelins et de Beauvais, furent représentés au Luxembourg, non point à titre purement décoratif comme on pourrait le supposer, mais avec l'intention nettement formulée dans la correspondance de M. de Chennevières, alors Directeur des Beaux-Arts, de faire figurer la mention des objets sur les inventaires et les Catalogues. Du moment que l'état [sic] entend encourager les arts industriels par l'exposition des chefs d'œuvres exécutés par des artistes particuliers, il est logique, en effet, qu'il présente dans son premier Musée d'art contemporain les résultats obtenus par la fabrication officielle. Le Luxembourg a pour mission de présenter un choix de chefs d'œuvre qui puissent servir de types, d'étalons, de points de repère dans chacune des industries d'art, n'est-ce point aussi le but que poursuit, dans sa spécialité respective, chacune de nos Manufactures Nationales ? Il est donc conforme à la tradition et à la logique d'ouvrir le Musée du Luxembourg aux plus beaux ouvrages sortis des Manufactures de l'État⁹⁷ » Léonce Bénédite demande donc à pouvoir s'entendre avec les administrateurs des manufactures pour qu'ils déposent un certain nombre de réalisations contemporaines au musée du Luxembourg. Il indique s'être déjà entretenu avec le conservateur du musée de Sèvres au sujet d'œuvres qui pourraient être prêtées « sans cesser d'être inscrits sur leurs inventaires primitifs. C'est ce qui avait été fait jadis en pareil cas »⁹⁸. La fonction de ces collections serait double « une partie serait consacrée aux collections proprement dites, une autre à la décoration des salles, en particulier à la Galerie de sculpture qui a grand besoin, vous l'avez constaté vous-même, d'un peu de couleur et de vie »⁹⁹. Il indique ensuite précisément ses besoins en matière de décoration « six grands vases de Sèvres, [..] quatre tapisseries pour former fond aux extrémités de la galerie de sculpture et de deux portières pour dissimuler une

⁹⁷ AN 20144785/3

⁹⁸ AN 20144785/3

⁹⁹ AN20144785/3

porte latérale »¹⁰⁰ Dans ce courrier Léonce Bénédite semble reprendre une grande partie des ambiguïtés de Philippe de Chennevières sur le statut des œuvres d'art décoratif : elles ont à la fois pour fonction de décorer l'édifice et doivent en même temps être considérées comme appartenant aux collections. Elles ont vocation, pour certaines, à entrer à titre définitif – en ce qui concerne les œuvres d'artistes « particuliers » selon le terme employé par le conservateur – tandis que d'autres ne seraient que prêtées – ce qui concerne les œuvres provenant des manufactures¹⁰¹. Le vocabulaire employé par Bénédite est encore très flou, et il utilise semble-t-il indifféremment le terme d'objets d'art, voire d'objets d'art décoratif que celui d'art industriel.

Le directeur des musées nationaux recopie l'intégralité de la lettre de Léonce Bénédite pour demander, le 14 novembre 1892, à Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, l'autorisation de solliciter les prêts désirés par le conservateur du musée du Luxembourg. Le directeur des Beaux-Arts annote simplement la lettre d'un « J'approuve entièrement »¹⁰².

Dans la mesure où, dès le remaniement de la fin de l'année 1892, Léonce Bénédite présente des travaux des manufactures parmi les objets d'art exposés, il semble que sa demande est principalement formelle et qu'il est assuré d'obtenir l'accord de sa direction. Dès le 22 novembre, le directeur des Palais nationaux et des bâtiments civils informe le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts que l'administration du Garde-Meuble se tient prête à lui fournir des tapisseries, sur ordre du ministre des Travaux Publics et suite à sa demande du 19 novembre 1892¹⁰³. En ce qui concerne Sèvres, un arrêté de dépôt au Luxembourg d'un certain nombre de vases choisi par Léonce Bénédite est signé par le ministre dès le 28 novembre 1892¹⁰⁴. Au total, sont déposées par Sèvres en 1892, 31 vases, 1 jatte, 1 coupe et 1 statuette¹⁰⁵. Suite au remaniement, c'est-à-dire à la rotation- des collections exposées qui a toujours lieu en fin d'année au musée du Luxembourg, la section des objets d'art est ouverte au public tout début décembre 1892, au plus tard le 4¹⁰⁶. Cela signifie que les œuvres ont été très rapidement installées, dans la mesure où les comptes-rendus dans la presse de l'époque relatifs à cette nouvelle section mentionnent également les produits des manufactures¹⁰⁷.

¹⁰⁰ AN 20144785/3

¹⁰¹ Sur lequel on s'attardera moins puisqu'elles ne relèvent pas du bureau des travaux d'art.

¹⁰² AN 20144785/3

¹⁰³ AN 20144785/3

¹⁰⁴ AN 20144785/29

¹⁰⁵ Bénédite continue à traiter avec Sèvres dans les années 1890 : il obtient nombre de pièces en dépôt en 1898 de nouveau contre le rapatriement de pièces anciennes. AN 20144785/10

¹⁰⁶ Date de la première coupure de presse évoquant la nouvelle section, recueillie dans AN F/21/4488

¹⁰⁷ Sur la muséographie au sein du Musée du Luxembourg, voir II.A.4.

Léonce Bénédite semble d'autant plus assuré que sa demande sera reçue favorablement qu'il publie un article dans la *revue des Arts décoratifs* dès novembre 1892 intitulé « La nouvelle section d'objets d'art décoratif au Musée du Luxembourg »¹⁰⁸. Il y précise « C'est ainsi qu'à côté des arts plastiques proprement dits sera organisée dès cette année, une exposition nouvelle d'objets d'art dit décoratif ou industriel. ». Cet extrait révèle de nouveau le flou qu'entretient Léonce Bénédite entre les différentes désignations de cette catégorie d'œuvres, appellations interchangeables à son sens, même s'il semble légèrement préférer le terme d'art décoratif. Il met en avant la véritable rupture permise par l'ouverture des Salons aux arts décoratifs, en ces termes « L'admission définitive aux Salons des objets d'art décoratif a créé pour eux une situation fixe et officielle. Le rapprochement de toutes les manifestations du beau dans leurs applications les plus diverses a reçu désormais sa consécration de la part de l'Administration et du public à la fois »¹⁰⁹. En s'appuyant de nouveau sur l'exemple du Louvre, que le Luxembourg doit, sur le long terme, enrichir, Léonce Bénédite souligne l'implication de Chennevières mais fait remarquer les obstacles à l'entrée des arts décoratifs au musée des artistes vivants « Le Luxembourg ne participant jamais en fait, comme on sait, au crédit général des musées nationaux et vivant sur le budget de la Direction des Beaux-Arts, qui l'entretient plus particulièrement avec les acquisitions faites aux Salons, ce musée devait attendre que des achats de cette nature fussent faits d'une façon régulière par l'État pour s'approvisionner méthodiquement »¹¹⁰. Léonce Bénédite évoque ensuite les dépôts consentis par l'État d'œuvres des manufactures au musée du Luxembourg, demandés par Chennevières. Bénédite évoque précisément les œuvres envoyées par les différentes manufactures, en s'appuyant sur les archives de la direction des Beaux-Arts et du musée du Luxembourg. Il évoque ensuite la fin des dépôts de toutes les œuvres d'art décoratif, survenue progressivement entre 1879 et 1882. Selon lui, c'est au manque de place et aux demandes du Sénat, partageant les espaces du palais du Luxembourg avec le Musée et empiétant sur les espaces d'exposition, que l'on doit la disparition progressive de cette section. Il reconnaît toutefois également qu'Etienne Arago est le responsable de la dissolution de cette section lorsqu'il précise, indulgent « Il y a quelques années, on chercha, de concert avec le chef du bureau de l'Enseignement et des Musées, à obtenir quelques dons de cette nature pour le Luxembourg, afin de poser un premier jalon et d'entraîner l'Administration à faire des acquisitions de ce côté. Rien ne fut décidé, de crainte de contrarier le regretté Etienne Arago qui s'opposait à ce mouvement par crainte de voir

¹⁰⁸ Bénédite, 1892b

¹⁰⁹ Bénédite, 1892b, p.125

¹¹⁰ Bénédite, 1892b, p.126

encombrer son musée »¹¹¹ Façon de dire, aussi, que lui-même, qui était attaché d'Etienne Arago à l'époque, aurait désiré voir rentrer plus tôt les arts décoratifs au musée du Luxembourg. Comme nous l'avons souligné, il déplore que « A partir de cette époque on ne voit plus rentrer au Luxembourg qu'un seul objet d'art décoratif, une plaque en pâtes appliqués de M. Taxile Doat, le Mât de Cocagne, qui est encore exposé¹¹² ». En effet, Arago n'avait pas soutenu l'entrée d'objets d'art et s'était même opposé à l'entrée de l'émail peint de Fernand Thesmar, un *Hallebardier du XVIème siècle*, commandé sur désir de l'artiste qui appuyait sa demande sur l'injustice causée par l'existence de commandes nombreuses pour la peinture et la sculpture et non pour l'art décoratif¹¹³.

Dans son texte, Bénédite délimite ensuite le programme, somme toute limité, qu'il désire mettre en place, en prévenant des espoirs trop grands qui pourraient naître « une vitrine pourra dès à présent fournir une place, sans doute restreinte, -le local actuel ne permet pas davantage, - mais du moins une place consacrée et définitive aux arts décoratifs ». Il inscrit aussi cette section dans le temps long, en en marquant clairement le caractère permanent.

Tout en utilisant le vocabulaire des arts décoratifs, il se positionne frontalement contre les expositions de l'Union centrale des arts décoratifs « où, d'ailleurs, les œuvres d'un intérêt véritablement artistique sont par trop confondues avec les objets d'un caractère purement industriel, où l'artiste a vraiment peine à se dégager du milieu de la foule des artisans proprement dits »¹¹⁴. Les acquisitions au Salon, dans la logique de l'unité de l'art, semblent donc la voie à privilégier pour Léonce Bénédite, qui refuse la distinction des œuvres par technique, lui préférant une division des artistes selon leur talent. A la fin de l'article, Léonce Bénédite reprend de nouveau cette distinction en refusant le Luxembourg aux industriels mais aussi aux créateurs d'objets d'art qui n'auraient pas de volonté artistique « Lorsqu'on a proclamé l'égalité de tous les arts, on n'a point proclamé l'égalité de tous les artistes. [...] Il faut laisser les artisans et les industriels à leur place »¹¹⁵.

C'est avec des arguments similaires que Léonce Bénédite évoque les dangers qu'on pourrait craindre pour cette nouvelle section afin de mieux les rejeter. Face aux critiques d'un risque d'encombrement du Luxembourg, croulant sous la réclame des industriels mettant en vitrine

¹¹¹ Façon de dire également que Léonce Bénédite, qui est son adjoint dans les années 1880, aurait sans doute désiré ouvrir antérieurement la section des objets d'art.

¹¹² Bénédite, 1892b, p.128

¹¹³ Refusée également par Sèvres l'œuvre sera finalement attribuée au musée Adrien Dubouché de Limoges en 1889, où elle demeure encore. AN F/21/2114

¹¹⁴ Bénédite, 1892b, p.128

¹¹⁵ Bénédite, 1892b, p.131

leurs plus belles réalisations pour mieux les vendre, Léonce Bénédite met en avant l'exigence du musée du Luxembourg et sa mission éducatrice « Le Luxembourg a une double mission d'enseignement et de prévoyance [...] Il ne peut oublier qu'il est avant tout un musée de chefs d'œuvre »¹¹⁶. Il distingue aussi clairement le musée du Luxembourg des musées dits spéciaux, c'est-à-dire spécialisés dans certaines techniques de l'art décoratif : alors que les deuxièmes peuvent faire une place aux œuvres curieuses ou typiques, aux pièces de copies ou d'imitations instructives « Le Luxembourg, au contraire, a le devoir de considérer comme suspect tout élément étranger au sentiment exclusif de l'Art ».¹¹⁷ Il rappelle ensuite de nouveau l'exemple de la galerie d'Apollon, comme modèle de sélectivité à imiter pour la section des objets d'art du Luxembourg. Léonce Bénédite envisage la possibilité que les œuvres soient envoyées, si l'on s'aperçoit de leur insuffisance au regard de cette haute mission, dans les musées spéciaux de province mais il ne mettra presque jamais en place cette pratique¹¹⁸. Il souligne, comme dans sa lettre au directeur des musées nationaux, l'importance que doivent tenir dans la section les dépôts des manufactures « les uns réunis dans les vitrines spéciales, les autres dispersés dans les salles et utilisés comme motifs d'ornementation. » Léonce Bénédite définit ensuite ce que doivent être les œuvres acquises auprès des artistes « Pour les œuvres particulières [c'est à dire les œuvres d'artistes indépendants], elles pourront être choisies parmi toutes les compréhensions des arts décoratifs qui, par leur caractère vraiment esthétique, malgré leur application à l'utile, sont devenus de vrais objets d'art »¹¹⁹. Ainsi, l'utilité pratique des œuvres d'art décoratif n'apparaît non pas comme un atout mais au contraire une caractéristique négative, marquée par le terme « malgré », que seule une conception artistique de premier plan permet de dépasser.

La définition du champ des œuvres d'art décoratif semble en revanche très large mais Léonce Bénédite la précise ensuite, marquant une vraie distinction entre les premières acquisitions des années 1870-80, qu'on pouvait encore rattacher aux Beaux-Arts malgré leur matière, et les objets d'art destinés à former la section du Luxembourg « Quelqu'uns [sic] ont pu croire qu'il ne fallait admettre au Luxembourg que des objets décorés suivant les règles des arts plastiques, c'est-à-dire que le décor en était emprunté aux formules des arts du dessin. [...] Ce serait, à vrai dire, se condamner à ne recevoir guère que de simples applications de la peinture et la sculpture. La matière seule ne suffit point à distinguer des catégories d'art, il faut y joindre la

¹¹⁶ Bénédite, 1892b, p.129

¹¹⁷ Bénédite, 1892b, p.129

¹¹⁸ En revanche, après son décès nombre d'objets d'art quitteront le Luxembourg. Voir II.A.5.

¹¹⁹ Bénédite, 1892b, p.130

question d'interprétation. C'est ainsi que [...] des bas-reliefs en pâtes de verre, comme ceux de M. Cros, ne sauraient, malgré la matière, être placés ailleurs que dans la section de sculpture »¹²⁰. De fait, Léonce Bénédite placera certaines œuvres de Cros parmi la section des objets d'art mais il conservera toujours une conception assez étroite des arts décoratifs, excluant quasi-systématiquement la petite sculpture et nous suivrons cette conception. Nous n'avons inclus Cros dans ce chapitre que parce que les acquisitions d'œuvres en pâte de verre qui lui étaient faites constituaient déjà une brèche dans le temple des Beaux-Arts *stricto sensu*.

Dans les années 1890, Léonce Bénédite reprend à plusieurs occasions cet argumentaire, dans des versions relativement proches. Évoquons son *Salon* de 1895¹²¹ où il avance de nouveaux arguments louant l'implication de l'État dans ce soutien aux arts décoratifs : « ici peut-être est-il bon de rappeler aussi que l'État avait été le premier à dire son petit mot sur cette affaire [...] le futur commissaire général des expositions des Beaux-Arts, M. Lafenestre, demandait au même moment, dès 1874, dans son rapport sur l'exposition de l'union centrale, la création de ce Salon des Arts Décoratifs que tout le monde a inventé depuis et qui n'a guère plus de raison d'être de fait qu'il existe au Champ de Mars et même au Champs-Élysées »¹²². Il salue de nouveau cette ouverture du Salon aux arts décoratifs et rappelle les tentatives difficiles de l'État pour acquérir anciennement ce type d'œuvre « des œuvres qui ne pénétraient que dans des cas très rares, alors seulement qu'il était possible de les glisser subrepticement à travers une des anciennes rubriques solennelles, inscrites au fronton du catalogue »¹²³. Il y démontre de nouveau son refus de faire un choix de vocabulaire et de terminologie évoquant « Ces arts décoratifs, arts appliqués, arts mineurs, comme on voudra »¹²⁴.

Exigeante, restreinte, fermée aux industriels mais ouverte aux artistes créant dans tous les matériaux unis aux peintres et sculpteurs par leur talent, la section des objets d'art du Musée du Luxembourg se construit donc à l'écart et, d'une certaine façon, contre les musées spécialisés consacrés à l'art décoratif. Pourtant, comme on va le voir, cette section devient de fait la destination et la vitrine essentielle des acquisitions de l'État dans le domaine des arts décoratifs.

De fait, à partir de l'année 1892, et jusqu'à la fin de la période étudiée dans ce mémoire, le Luxembourg devient le lieu d'attribution des œuvres d'art décoratif les plus chères, les plus insignes, œuvres d'artistes reconnus à l'échelle nationale voire internationale. C'est pour cette

¹²⁰ Bénédite, 1892b, p.130

¹²¹ Bénédite, 1895

¹²² Bénédite, 1895, p.3

¹²³ Bénédite, 1895, p.2

¹²⁴ Bénédite, 1895, p.94

raison que le musée des artistes vivants tient une place importante au sein de l'étude de la politique d'acquisition.

II) Une politique d'acquisition ? La grande variété de logiques d'achats

Le Bureau des travaux d'art, créé en 1875 au sein de la Direction des Beaux-Arts, elle-même incluse au sein du ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts, est l'institution en charge des achats et des commandes de l'État sous la Troisième République. Les œuvres sont achetées ou commandées suite à un arrêté du ministre, même si de fait la plupart du temps c'était le directeur des Beaux-Arts qui prend la décision et en informait le ministre qui signait presque toujours les arrêtés qui lui étaient soumis. Une fois acquises, les œuvres sont inscrites sur un inventaire¹²⁵, par ordre d'entrée au dépôt des œuvres de l'État situé au Palais de l'Industrie puis au Grand Palais, lieu où se tenaient d'ailleurs les deux grands salons, celui de la SNBA et celui de la SAF¹²⁶.

Comme le souligne Gustave Larroumet, ancien directeur des Beaux-Arts dans son ouvrage *L'art et l'État en France*, pour les deux Salons principaux, la sous-commission des travaux d'art constituée de fonctionnaires, d'inspecteurs des Beaux-Arts, du conservateur du Luxembourg et de celui des peintures au Louvre, quatre artistes, un amateur d'art et un critique, se rendait sur place avant l'ouverture pour sélectionner des œuvres et leur apposer la mention « acquise par l'Etat », avant que les acheteurs privés ne se manifestent. Ce principe n'était toutefois pas systématiquement appliqué¹²⁷.

Des procédures spécifiques existaient selon que les œuvres étaient attribuées au musée du Luxembourg ou reçues par les autres musées. C'est en partie pour cela, mais aussi du fait de la grande différence de qualité des collections, et l'inégale survie jusqu'à nous de ces collections, que nous avons choisi de séparer le Luxembourg des autres institutions. En effet, les œuvres du musée des artistes vivants ont très largement été préservées et parfois assez bien documentées, ce qui est très nettement moins le cas ailleurs. De plus, les archives concernant ce musée sont plus nombreuses, y compris les vues de salles et autres archives photographiques.

¹²⁵ Leur numéro dans cet inventaire est celui qu'elles portent actuellement au CNAP, précédé de la mention FNAC (Fonds national d'Art contemporain)

¹²⁶ A ce sujet voir Wiesinger, 1993

¹²⁷ Larroumet, 1895, p.11 et ss.

Pour les œuvres du musée du Luxembourg, lorsque la localisation actuelle de l'œuvre n'est pas précisée dans le texte, c'est qu'elle est actuellement conservée par le musée d'Orsay, qui a hérité de la majorité des œuvres du Luxembourg¹²⁸. Toutes les œuvres affectées au cours de leur histoire ailleurs qu'au Luxembourg mais après y avoir été préalablement attribuées ou proposées pour ce musée par Bénédite sont traitées dans la section consacrée au musée du Luxembourg, par souci de cohérence et pour mieux comprendre l'ensemble que désirait constituer le conservateur. C'est par ce musée que cette étude se poursuit, en continuité avec ce qui précède. Selon un ordre chronologique, on évoquera d'abord les procédures d'acquisition avant de décrire les œuvres.

A. Le musée du Luxembourg, cœur de la politique d'acquisition d'objets d'art

1.1892-1897 : La politique d'acquisition du musée du Luxembourg, liberté encadrée pour Léonce Bénédite et souveraineté du Comité consultatif des musées nationaux

Dans les années 1892-1897, les acquisitions qui sont destinées par Léonce Bénédite au Musée du Luxembourg passent toutes par le contrôle du Comité consultatif des Musées nationaux, comité réunissant tous les conservateurs des musées nationaux et le directeur des Musées nationaux. Ces années sont celles où la section se construit et où nombre d'acquisitions sont effectuées pour être attribuées à la section du Musée du Luxembourg.

Si, théoriquement, les acquisitions sont faites par le directeur des Beaux-Arts en accord avec la commission des travaux d'art, de fait nombre d'entre elles, dans le domaine des arts décoratifs mais pas uniquement, sont réalisées par Léonce Bénédite, ou, plus rarement, Henry Havard, inspecteur des Beaux-Arts et grand spécialiste des arts décoratifs, au goût toutefois assez passéiste¹²⁹, envoyés par Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts dans un certain nombre d'expositions. Le musée du Luxembourg possède ainsi une forme d'autonomie dans la mesure où son conservateur peut choisir lui-même une partie des œuvres à acquérir pour la collection du musée, certes sous contrôle du directeur des Beaux-Arts. Il faut cependant ensuite convaincre le Comité des Musées nationaux de l'intérêt de ces œuvres, même si ce comité n'est en théorie, que consultatif.

¹²⁸ Voir *supra* Introduction

¹²⁹ Froissart-Pezzone *in* Sénéchal et Barbillon, s.d.

Lors de l'année 1892, alors que la section des objets d'art n'a pas encore été officiellement créée, c'est Henry Havard qui est en charge de réaliser la plupart des acquisitions, sur la demande du directeur des Beaux-Arts. Ces acquisitions sont sans doute réalisées en concertation avec Léonce Bénédite dans la mesure où ce dernier en défend auprès du Comité l'attribution au musée du Luxembourg le 27 juillet 1892. Dans les faits, Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts décide des artistes qui doivent faire l'objet d'une acquisition éventuelle et il envoie ensuite un inspecteur ou Léonce Bénédite vérifier si une des œuvres dudit artiste est digne d'intérêt, en limitant parfois le budget à une certaine somme. Plusieurs lettres l'attestent et ce dès mai 1892, à travers le cas d'un rapport d'Havard : "Conformément aux instructions renfermées dans votre lettre du 6 Mai, j'ai informé M.M.Delaherche et Léveillé de ma visite au Champ de Mars pour le lundi 4 mai, 2 heures et je les ai priés, l'un et l'autre, de vouloir bien se trouver auprès de leurs vitrines respectives pour que je puisse faire en leur présence un choix parmi les objets qu'ils ont exposés"¹³⁰. Delaherche n'étant pas disponible, Henry Havard acquiert 4 vases en cristal gravé coloré de Léveillé et Rousseau dont il négocie fortement le prix, pour atteindre la somme de 1500 francs, au lieu des 2100 francs initialement consentis par l'artiste¹³¹. Henry Havard parvient finalement à rencontrer Auguste Delaherche. "Conformément à vos instructions [au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts] j'avais dès Samedi dernier invité M. Delaherche à se trouver Lundi, à 2 heures, auprès de sa vitrine du champ de Mars, pour m'entendre avec lui au sujet des acquisitions que vous m'aviez chargé de faire"¹³². Havard fait l'éloge des "multiples aspects"¹³³ de l'œuvre de Delaherche, qu'il décrit comme un « habile céramiste"¹³⁴. Il évoque les négociations menées, mettant en valeur "l'intérêt commercial que présenterait pour lui [Delaherche] cet achat de l'État, la sorte de consécration qui en résulterait pour ses productions, et lui ayant demandé de faire de son côté un effort pour répondre à votre bienveillance, il m'a accordé une réduction de 300f, sur l'ensemble de ma commande"¹³⁵. Il souligne les "concessions importantes consenties par ce céramiste"¹³⁶ et demande confirmation d'acquisition.

Le soutien du directeur à ces achats ne signifie pas pour autant que les œuvres seront agréées par le Comité consultatif. De fait, lorsqu'il expose au comité consultatif le premier ensemble

¹³⁰ AN F/21/2179

¹³¹ AN F/21/2165

¹³² AN F/21/2165

¹³³ AN F/21/2165

¹³⁴ AN F/21/2165

¹³⁵ AN F/21/2165

¹³⁶ AN F/21/2165

d'œuvres qu'il désire faire entrer pour la section des objets d'art, le 27 juillet 1892, Léonce Bénédite doit faire face à de nombreux refus du comité. Ainsi, deux des vases acquis par Havard à Léveillé sont rejetés par le comité qui « tout en reconnaissant le mérite de ces industriels, considère que ces deux vases ne les représentent pas suffisamment »¹³⁷. Lors de cette même séance, Léonce Bénédite doit aussi essuyer le rejet d'autres œuvres acquises par le bureau des travaux d'art : un des deux vases de Clément Massier qu'il propose est rejeté de même que deux bustes, un masque et deux vases de Carriès – seul un vase et un buste étant acceptés- deux gobelets de Delaherche- qui accompagnaient un vase qui, lui est accepté¹³⁸.

Les œuvres refusées, qui ont déjà été acquises par le bureau des travaux d'art sont pour la plupart envoyées au musée de Sèvres, ce qui fait du Luxembourg le temple exigeant de l'Art désiré par Bénédite, qui est finalement lui-même excédé par cette sévérité du Comité. Ces rejets extrêmement nombreux dépassent amplement les rares déconvenues essuyées par Léonce Bénédite pour certaines toiles et sculptures et semblent attester d'une hostilité ou à tout le moins d'une frilosité du Comité concernant les arts décoratifs.

Dans la mesure où l'immense majorité des acquisitions d'œuvres d'art décoratif pour l'année 1892 est destinée au musée du Luxembourg, ces refus ont une importance majeure : ils constituent pour le musée de Sèvres la principale source d'accroissement en pièces modernes, le bureau des travaux d'art ne sélectionnant que rarement des pièces pour les destiner à Sèvres. Aucun autre musée ne reçoit cette année-là d'œuvres d'art décoratif et il semble que la politique d'acquisitions dans ce domaine ait été conçue, à ses débuts véritables en 1892, quasi-uniquement pour alimenter la section nouvelle des objets d'art du Musée du Luxembourg, et non les musées spéciaux décrits par Bénédite, et encore moins les musées de province.

Les achats de l'État à l'exposition des Arts de la Femme sont particulièrement bien documentés grâce à plusieurs rapports de Henry Havard. Ces achats se font sur la demande du député et président de l'UCAD, Georges Berger, qui écrit le 30 septembre 1892 au directeur des Beaux-Arts pour que soient incluses les expositions de l'UCAD parmi celles auxquelles l'État se rend pour procéder à des acquisitions¹³⁹. Le directeur, de même que le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Emile Bourgeois, s'y montrent favorables¹⁴⁰, d'autant plus que la section des objets d'art du musée du Luxembourg doit s'ouvrir un mois plus tard. Le 11 octobre,

¹³⁷ AN 1 BB 30

¹³⁸ AN 1 BB 30

¹³⁹ AN F/21/4108

¹⁴⁰ AN F/21/4108

Havard se rend donc à cette exposition et il rédige un rapport contenant nombre de propositions d'acquisitions, principalement parmi les œuvres dont les artistes sollicitaient l'acquisition. Il met d'abord en avant l'aiguière et le bassin de Jules Brateau, qui avaient déjà ébloui les visiteurs à l'Exposition Universelle de 1889. Il la décrit comme « l'œuvre en étain la plus parfaite qui ait été exécutée depuis le XVI^e siècle »¹⁴¹, plaçant la pièce au même niveau que celles dues à la virtuosité du maître renaissant de l'étain François Briot¹⁴². En fin de rapport, Havard, qui se plaint que beaucoup d'œuvres de qualité ont déjà été acquises, suggère pour l'avenir de procéder, à des acquisitions par l'État avant l'ouverture des expositions de l'UCAD et des autres expositions secondaires comme c'était déjà le cas aux deux salons principaux. Dans un second rapport daté du 7 novembre 1892, il regrette l'acquisition par le musée des arts décoratifs d'un vase qu'il désirait pour l'État¹⁴³ mais met néanmoins en avant une victoire obtenue par lui : l'acquisition d'une bouteille en verre émaillé de Brocard (**fig.**) pour la somme de 50 francs alors que le musée des arts décoratifs la convoitait également.

A partir de l'année 1893, Henry Havard ne reprend plus ensuite la tête de ce mouvement d'achats d'art décoratif, ce qui représente un tournant essentiel : Havard est farouchement opposé à la modernité décorative et notamment à l'Art nouveau¹⁴⁴. C'est Léonce Bénédicté qui est envoyé dans nombre d'expositions pour acquérir des œuvres à destination du musée du Luxembourg, même s'il doit ensuite les soumettre au Comité consultatif. Ainsi, en mai 1893, c'est Léonce Bénédicté qui se rend à l'exposition dite d'Art musulman et y acquiert pour 150 francs une bouteille à panse arrondie de Desmant. Le dossier d'achat permet de comprendre très bien le rôle de Léonce Bénédicté qui écrit dans une lettre "Lors de la visite de M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts à l'Exposition d'Art Musulman, j'ai eu l'honneur de lui présenter un artiste céramiste très intéressant, M. Desmant [...] et j'ai émis le vœu qu'un de ses ouvrages fût acquis pour le Musée du Luxembourg. M. Le Ministre a paru s'intéresser aux envois de cet artiste et m'a permis de donner un corps à mon vœu en m'autorisant à vous signaler cet objet à votre retour[...] les travaux de Desmant constituent un véritable progrès dans la voie de ces recherches du décor à reflets métalliques, appliqué par lui non plus sur les terres poreuses, mais sur de la faïence et même sur de la porcelaine dure [...]Je ne puis mieux faire que de m'autoriser ici de l'opinion si compétente de M. le Conservateur du Musée de Sèvres qui m'a

¹⁴¹ AN F/21/4108

¹⁴² Notamment au bassin et à l'aiguière *Tempérance*, voir AN F/21/4108

¹⁴³ AN F/21/4108

¹⁴⁴ Voir Froissart-Pezzone « Henry Havard », 2008 in Sénéchal et Barbillon (dir.), s.d.

fait connaître le premier les ouvrages de M. Desmants¹⁴⁵. Le musée de Sèvres, qui reçoit principalement les œuvres que le Comité n'accepte pas pour le musée du Luxembourg semble cependant en bons termes avec Léonce Bénédite, auquel de fait il prête nombre d'œuvres qui assurent une grande notoriété à la manufacture.

Suite à l'aval du directeur, Léonce Bénédite lui confirme l'acquisition de l'œuvre « que vous m'avez autorisé à choisir pour le Luxembourg à l'exposition d'art musulman »¹⁴⁶. De cet exemple il ressort certes une assez forte dépendance de Léonce Bénédite aux instances politiques mais également sa relative liberté de proposition, et le rôle des autorités scientifiques, issues du monde de la conservation, dans les décisions d'achat, notamment en ce qui concerne les aspects artistiques et techniques. Il faut toutefois noter le caractère assez spécifique de cet exemple : la plupart du temps, c'est le directeur qui décide des artistes à acquérir et le conservateur se contente de choisir la pièce à acheter.

Le cas du premier achat à Louis Comfort Tiffany en 1894¹⁴⁷, à la Galerie Bing, est l'illustration la plus claire de cette relation d'autonomie limitée qui lie Bénédite au directeur. Tout débute par une lettre de Roujon du 14 août 1894, qui indique à Léonce Bénédite avoir vu chez Bing des verreries américaines de Tiffany « spécimens fort intéressants »¹⁴⁸. Il en apprécie particulièrement les formes proches de la nature et les tons irisés. En conséquence, Roujon considère que Bénédite doit s'entendre à ce sujet avec Siegfried Bing-il a lui-même mis plusieurs vases de côté-. Il dit s'en reporter à Bénédite quant à l'opportunité de l'achat et au choix des pièces. Léonce Bénédite, enthousiasmé par ces œuvres, propose dans un rapport du 17 novembre 1894 l'acquisition de 7 pièces, correspondant à la typologie qui avait intéressé le directeur, pour 1000 francs mais le Comité consultatif refuse d'en admettre autant au musée du Luxembourg. Le compte-rendu de la réunion du Comité permet de connaître les positions de chacun des conservateurs en présence : "M. Molinier pense qu'il n'y a aucun intérêt à faire figurer dans les vitrines du Luxembourg des objets dont le goût lui paraît médiocre, l'originalité contestable et le métier vulgaire¹⁴⁹" S'ensuit un débat animé : Bénédite insiste sur la nécessité de les acquérir tous et propose de n'en exposer que 2 ou 3, et de déposer momentanément les autres à Sèvres, tout en les inscrivant à titre définitif sur les inventaires du musée du Luxembourg. Inflexible, Emile Molinier, conservateur des objets d'art du Musée de la

¹⁴⁵ AN F/21/2166

¹⁴⁶ AN F/21/2166

¹⁴⁷ Payé en 1895. AN F/21/2194

¹⁴⁸ AN F/21/2194

¹⁴⁹ AN 1 BB 31

Renaissance propose de tous les refuser et Salomon Reinach, conservateur du musée des antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye propose un compromis : acquérir "les trois ou quatre pièces choisies par M. le Conservateur du Luxembourg"¹⁵⁰. Bénédite décide d'en acquérir quatre, soit le maximum qu'on voulait bien lui accorder.

Dans une lettre à Léonce Bénédite, Roujon le désavoue : il lui précise que lui-même avait vu beaucoup moins large et que les 4 vases obtenus pour le Luxembourg lui semblent même trop nombreux. Selon lui, les autres vases peuvent bien aller à Sèvres¹⁵¹. Dans une lettre du 16 novembre, l'administrateur de la manufacture de Sèvres, Emile Baumgart, demande, sur le conseil du conservateur du musée, Edouard Garnier, l'entrée au musée de Sèvres des œuvres refusées pour le Musée du Luxembourg¹⁵². Dans une note à Baumgart, Garnier souligne l'intérêt des œuvres, ce qui révèle bien que si Sèvres ne bénéficie que du second choix, son conservateur a bien conscience de l'insigne importance de certaines des pièces non admises au Luxembourg. Il écrit à propos des verreries, mettant en avant la technique du *favrile glass* « elles montrent une technique nouvelle, d'un aspect bien original, très artistique et qui ne rappelle en rien ce qui a été fait jusqu'à présent. Ce serait pour notre collection de verreries, si pauvre aujourd'hui, [...] un appoint important »¹⁵³

Cet exemple est intéressant à plus d'un titre : en premier lieu il démontre l'audace stylistique du directeur et, dans une plus grande mesure de Léonce Bénédite, qui acquièrent les *favrile glass* de Tiffany très peu de temps après le début de leur création, ce qui en fait un des premiers musées du monde à s'intéresser à l'artiste. Le mépris d'Emile Molinier pour l'œuvre de Tiffany permet quant à lui de comprendre qu'il n'y a pas de véritable solidarité dans le domaine de l'art décoratif : contrairement à ce qu'avait pu considérer Deborah Silverman¹⁵⁴, l'Art nouveau naissant est largement rejeté par toute une partie des passionnés de l'art décoratif, qu'ils soient ou non, en lien avec l'UCAD. C'est en effet sous la direction de Molinier qu'a pourtant été créé le premier département autonome des objets d'art du Musée du Louvre en 1893¹⁵⁵, et ce rejet de l'Art nouveau est partagé par d'autres personnalités très amatrices des arts décoratifs comme Henry Havard.

¹⁵⁰ AN 1 BB 31

¹⁵¹ AN F/21/2194

¹⁵² Archives de Sèvres, 4W70

¹⁵³ Archives de Sèvres, 4W70

¹⁵⁴ Silverman, 1989

¹⁵⁵ Avant, ce département existait déjà mais sans indépendance : il était associé à la section de sculpture, Galard, 1993, p.196

De ce fait, très rapidement, la section des objets d'art du Luxembourg, qui revendique sans cesse une filiation avec la galerie d'Apollon, s'éloigne dans ses choix des positions des conservateurs du Louvre.

Dans les années 1895-1897, Léonce Bénédite continue d'être envoyé par le directeur dans les expositions ou les ateliers pour étudier l'acquisitions d'œuvres de son choix à des artistes préalablement désignés par le directeur. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que, pour la première fois, si l'on en croit les archives que nous avons pu consulter, il nous paraît attesté que c'est Léonce Bénédite qui effectue l'ensemble des propositions d'achat d'objets d'art parmi les œuvres exposées au Salon de la SNBA. Ainsi, dans une lettre à Roujon du 27 avril 1895, Léonce Bénédite indique "vous m'avez fait l'honneur de me charger, à la suite de la visite de la Commission des travaux d'art à l'Exposition du Champ de Mars, de porter en votre nom les propositions d'achat de l'administration à divers exposants de la section des objets d'art"¹⁵⁶. Il précise ensuite qu'Alexandre Bigot a accepté de céder 1 vase en grès cristallisé 100 francs. Le conservateur indique que Messieurs Grandhomme et Garnier ne peuvent vendre l'émail *Sapho* car il a été acquis par Charles Hayem qui refuse de le céder à l'État. Les artistes proposent en conséquence l'émail *Léda*, qui représente également une adaptation en émail d'un tableau de Gustave Moreau, artiste que Grandhomme, lui-même élève du symboliste Puvis de Chavannes, et Garnier reproduisirent plus d'une quinzaine de fois en émail peint¹⁵⁷.

De l'extrait de la lettre de Bénédite en 1895, ressort la très forte implication de Léonce Bénédite qui contacte lui-même les artistes pour négocier ou établir les prix voir pour proposer des œuvres alternatives dans le cas où certaines auraient été vendues. A partir de cet extrait et de la formulation ambiguë de Léonce Bénédite, il est difficile de savoir si les décisions d'achat ont été prises en partie en amont par Henry Roujon mais il apparaît que, tout en respectant les ordres de sa hiérarchie Léonce Bénédite jouisse d'une grande liberté qui atteste de la consubstantialité des achats aux Salons avec les acquisitions pour le musée du Luxembourg : si c'est Léonce Bénédite qui porte les propositions d'acquisitions, alors il s'agit d'attribuer les œuvres au musée du Luxembourg, sauf opposition du Comité consultatif des Musées nationaux.

Bénédite évoque aussi dans ce passage une lettre de Roger Marx à Emile Gallé qui accepte de céder ses deux vases mais n'indique pas le prix souhaité¹⁵⁸. Roger Marx, fin connaisseur des arts décoratifs et ami d'Emile Gallé, est en effet chargé de réaliser plusieurs acquisitions pour

¹⁵⁶ AN F/21/2172/B

¹⁵⁷ AN F/21/2172/B

¹⁵⁸ AN F/21/2172/B

le Luxembourg, alors même que sa fonction d'inspecteur des musées de départements ne l'y prédispose pas, bien au contraire. La correspondance d'Emile Gallé et de Roger Marx atteste de l'activité de ce dernier pour faire acquérir le verrier nancéien par le musée du Luxembourg : dans une carte non datée, mais écrite en 1895, Emile Gallé remercie ainsi Roger Marx pour les achats évoqués par Bénédite dans sa lettre citée plus haut « Monsieur Daigueperce m'a écrit qu'il a reçu confirmation des bonnes intentions de la direction des Beaux-Arts à [sic] ma vitrine du Champ-de-Mars. Ma joie se tourne de votre côté en gratitude fraternelle ». ¹⁵⁹

Roger Marx intervient également pour d'autres acquisitions : ainsi, après avoir recommandé auprès de Roujon, l'artiste Jean Garnier, il est envoyé en 1894 par le directeur des Beaux-Arts pour acheter éventuellement le plat *l'Enfer des Luxurieux* de l'artiste. Roger Marx considère qu'il s'agit là d'un « chef d'œuvre » ¹⁶⁰, qui mérite l'entrée au Luxembourg ce dont convient Roujon et, ensuite, Léonce Bénédite. Pas moins de 3000 francs sont dépensés pour cet achat, somme maximale accordée à Marx par le directeur des Beaux-Arts. Si ce prix est élevé, il n'est pas si important pour un plat en bronze fondu et ciselé à patine brune de grandes dimensions (53 centimètres de diamètre) et à l'iconographie soignée. L'œuvre, réalisée avant 1864 représente de nombreuses figures s'enlaçant dans des étreintes douloureuses, condamnation sans fin de leurs pêchés passés. Cette pièce, acquise très postérieurement à sa réalisation et déjà datée, s'inscrit pleinement dans le courant des achats du début de la section des objets d'art, très souvent néo-renaissants d'un point de vue iconographique et de dimensions importantes, comme les œuvres de Levillain ou Brateau par exemple.

A de très rares occasions, il arrive que le directeur lui-même procède à des achats. Un rapport rédigé par Paul Lefort, inspecteur des Beaux-Arts, permet de s'en apercevoir. En visite à la galerie Georges Petit pour l'exposition Edmond Lachenal, il écrit le 19 juin 1896 « Conformément à vos instructions, j'ai visité ce matin l'Exposition de céramique de M. Lachenal, ouverte rue de Sèze, salle Georges Petit. M. Lachenal m'a appris que vous aviez vous même visité hier son exposition et fait choix de 2 vases au prix de 500 francs, les deux. Je considère donc la mission que vous m'aviez donnée comme remplie » ¹⁶¹. Finalement, un de ses deux vases, d'une valeur de 200 francs, est attribué au musée du Luxembourg, après avis du comité consultatif dans sa séance du 10 décembre 1896 ¹⁶². Cet exemple est intéressant dans la mesure où il révèle à la fois les missions de délégation qu'accorde le directeur des Beaux-Arts

¹⁵⁹ Cité in Charpentier, 2006, p.167

¹⁶⁰ AN F/21/2172/A

¹⁶¹ AN F/21/2176

¹⁶² AN 1 BB 32

et l'implication réelle de celui-ci dans les choix, au point de se rendre lui-même dans les expositions avant les inspecteurs envoyés, peut-être pour s'assurer que les œuvres ne soient pas déjà vendues ou réservées.

C'est aussi à cette période qu'apparaît dans les archives que nous avons pu consulter le concept de sous-sections internes à la section générale des objets d'art du Luxembourg : de fait, des achats par techniques sont réalisés, avec des crédits spécifiques, ce qui semble attester d'une politique ordonnée, classificatoire, rationnelle, et qui vise à un équilibre dans la défense des différentes formes d'art décoratif. Dans une lettre au directeur des Beaux-Arts de 1894, Léonce Bénédite écrit ainsi « Vous aviez bien voulu m'accorder au début de l'année, lors de la visite du Ministre au Musée du Luxembourg, un petit crédit d'environ 1000 francs pour compléter la série céramique du musée du Luxembourg. Selon votre désir j'ai consacré la plus forte part aux grès flammés de M. Dalpayrat et madame Lesbros"¹⁶³, soit 568 francs après une remise de 20% sur le prix original (710 francs). Léonce Bénédite met ainsi en avant sa bonne gestion des deniers publics et sa capacité de négociation. Il évoque aussi des vases obtenus "sous votre autorisation »¹⁶⁴ auprès de M. Bigot. Il précise ensuite "Vous m'aviez également autorisé à faire quelques acquisitions à M. Desmant et à M. Lachenal mais j'attends la décision du comité pour vous en entretenir ».¹⁶⁵ Par une lettre du le 19 décembre 1894, Bigard-Fabre, chef du bureau des travaux d'art répond pour le directeur à Léonce Bénédite qu'il peut acheter à Lachenal et Lesbros des pièces céramiques pour le musée du Luxembourg mais qu'il n'aura le crédit d'achat que pour 1895¹⁶⁶.

Les mentions du Comité consultatif montre que le paradoxe déjà évoqué plus haut se maintient tout au long de la période 1892-1897 : c'est le Comité des musées nationaux qui, par ses refus de faire entrer des pièces au Luxembourg, permet l'attribution des œuvres d'art décoratif aux autres musées, non nationaux !

Le Comité consultatif semble de fait inflexible, et ne cède presque jamais, même face aux pressions politiques. Examinons le cas d'un baguier aux Sirènes en étain acquis à Jules Desbois en 1895. Une lettre du ministre Léon Bourgeois du 8 juin 1895 au directeur des Beaux-Arts loue les étains de Jules Desbois "Je n'ai pas besoin de vous faire l'éloge des étains de Desbois. Si vous en achetez un cette année ce serait une très bonne proposition pour l'État - et un service

¹⁶³ AN F/21/2164/B

¹⁶⁴ AN F/21/2164/B

¹⁶⁵ AN F/21/2164/B

¹⁶⁶ AN F/21/2164/B

à un artiste bien admirable¹⁶⁷". M. Bigard-Fabre, sur la demande d'Henry Roujon, se charge en conséquence de rappeler à Léonce Bénédite l'intérêt d'acquérir une pièce de l'artiste en tant que "délégué de la commission des travaux d'art"¹⁶⁸.

Malgré cet illustre soutien du ministre, et la volonté d'attribution de l'œuvre au Luxembourg, attestée par l'envoi de Léonce Bénédite pour choisir l'objet, le Comité consultatif refuse la pièce pour le Luxembourg et l'œuvre est déposée au musée d'Angers¹⁶⁹, région d'origine de l'artiste¹⁷⁰.

Même lorsqu'il finit par accepter les attributions au musée du Luxembourg qui lui sont proposées, le Comité ne se prive pas d'exprimer des opinions très négatives sur les œuvres présentées. Ainsi, lors de sa séance du 24 mai 1894, alors qu'un plat de Jean Garnier en étain ciselé lui est présenté, plusieurs membres du Comité se montrent très critiques "M.M. Molinier, Courajod, Pottier, André Michel, font observer que la pièce présentée est un spécimen d'un art décoratif peu digne d'encouragement. Sur les observations de M. L. Bénédite le comité autorise l'exposition au Luxembourg"¹⁷¹.

Le Comité est donc, tout au long de la période un sujet de crainte pour l'administration des Beaux-Arts. Ainsi, fin 1895, Léonce Bénédite écrit au directeur des Beaux-Arts « Vous avez bien voulu m'autoriser, au début de l'année, à dépenser une petite somme de 300 francs pour acquisition d'objets d'art décoratif. J'ai déjà eu l'honneur de vous faire part, de vive voix, de l'emploi que j'en ai fait. Permettez-moi de vous le rappeler par écrit »¹⁷². Il propose l'acquisition, pour 1896, de deux coupes en verre soufflé teinté avec applications de Koepping¹⁷³, et d'un vase de Daum précisant pour ce dernier « L'acquisition de ce bel ouvrage est un don voilé, l'artiste craignant qu'un don pur et simple n'attachât quelque déconsidération à son entrée au Luxembourg. Le prix fixé à 1200 francs a été baissé à 100 fr. »¹⁷⁴. Le directeur des Beaux-Arts y est vivement favorable, ce qui flatte l'artiste mais dans une lettre du 5 novembre 1895, Bigard-Fabre rappelle à Léonce Bénédite que les œuvres doivent ensuite impérativement passer par le Comité consultatif et lui demande "s'il y a lieu de prévoir quelque

¹⁶⁷ AN F/21/2166

¹⁶⁸ AN F/21/2166

¹⁶⁹ AN F/21/2166

¹⁷⁰ Huard et Maillot, 2000

¹⁷¹ AN 1 BB 31

¹⁷² AN F/21/2158/B

¹⁷³ Les deux coupes avaient dû être envoyées à Berlin pour restauration, les œuvres de Koepping étant particulièrement fragiles. C'est là l'un des rares exemples de restauration d'œuvres de la section des objets d'art. AN F/21/2158/B et 20144785/1

¹⁷⁴ AN F/21/2158/B

difficulté"¹⁷⁵. Acquises à Siegfried Bing, de même que les vases de Tiffany qui avaient été peu appréciés par le comité consultatif, ces œuvres sont finalement acceptées par le Comité mais l'inquiétude de Bigard-Fabre est révélatrice.

En pleine affaire Dreyfus, on pourrait se demander si certains membres du Comité ne font pas preuve d'un antisémitisme qui justifierait les craintes de Bigard-Fabre mais ce n'est en tout cas pas le cas d'Emile Molinier, qui s'était vivement opposé au premier achat à Bing mais était un dreyfusard convaincu¹⁷⁶. On peut peut-être plutôt penser que, Tiffany et Koepping étant quasiment les seuls artistes étrangers acquis à cette période, ce soit plutôt une forme de nationalisme artistique du Comité qui explique cette angoisse de Bigard-Fabre, d'autant que Siegfried Bing et Karl Koepping sont nés en Allemagne, et que le contexte est aux tensions avec ce pays. Il s'agit pourtant d'un choix relativement classique à l'époque et cette même année 1896, le Kunstindustrimuseet de Copenhague et le Musée des Arts décoratifs de Christiania (actuelle Oslo) acquièrent également de ces coupes fragiles de Koepping¹⁷⁷, type de production très rare et limitée que le musée des arts décoratifs de Berlin et de Hambourg avaient déjà acquis dès leur présentation fin 1895 à l'ouverture de la Maison Bing à Paris¹⁷⁸. Enfin, la modernité de l'œuvre de Daum, qui fait écho à celle de Tiffany, peut peut-être justifier l'appréhension de Bigard-Fabre face à un comité assez réactionnaire d'un point de vue stylistique, au moins en ce qui concerne les arts décoratifs.

Quoi qu'il en soit, face à ces refus et ces critiques particulièrement nombreuses dans le domaine des objets d'art, Léonce Bénédicté décide de se mettre d'accord directement avec Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, à partir de 1897, pour les attributions d'œuvres au Musée du Luxembourg, en évitant le Comité. Officiellement, c'est le Ministre qui réalise ces acquisitions sans recourir au Comité, comme le précise le procès-verbal de la séance du 13 mai 1897 "M. le Directeur [des musées nationaux] donne communication de la liste d'œuvres suivantes, attribuées par arrêté au Musée du Luxembourg, parmi les achats faits aux derniers Salons. [...] Il donne quelques explications sur les raisons particulières qui ont entraîné ces attributions directement faites au Luxembourg par M. le Ministre sans que les œuvres aient été soumises au Comité. M. Léonce Bénédicté, Conservateur du Musée du Luxembourg, déclare être au courant de la question et accepte volontiers ces œuvres pour le Musée"¹⁷⁹. Dans les faits, les œuvres

¹⁷⁵ AN F/21/2158/B

¹⁷⁶ Siegfried Bing étant juif, voir Silverman, 1989, p.270-284 et sur Molinier comme intellectuel dreyfusard voir Ribémont, 2005

¹⁷⁷ Schou-Christensen, 2002, p.26

¹⁷⁸ Weisberg, Becker et Possémé, 2004, p.93

¹⁷⁹ AN 1 BB 32

sont majoritairement choisies par le directeur des Beaux-Arts et Léonce Bénédite, avec l'accord de principe du ministre. A partir de cette date, sauf exception, le Comité n'est plus consulté pour les attributions, ce qui marque une vraie rupture chronologique.

C'est, semble-t-il, pour la première œuvre de René Lalique, le bijou *Pavot*, rentré dans les collections du musée du Luxembourg que ce coup de force a lieu¹⁸⁰. On ne peut savoir avec certitude s'il s'agit d'une crainte d'un refus du Comité et, partant, la reconnaissance par l'administration des Beaux-Arts, de l'importance extrême de cette acquisition, ou simplement d'une lassitude vis-à-vis d'un comité souvent récalcitrant qui n'aurait qu'un rapport de coïncidence avec la présentation de cette œuvre.

Toujours est-il que cette œuvre est acquise sur le désir du directeur des Beaux-Arts, Henry Roujon¹⁸¹, pour la somme assez conséquente de 2500 francs et attribuée au Musée du Luxembourg sans que le Comité puisse se prononcer. Lalique ayant présenté trois bijoux en forme de fleurs au Salon des Artistes français de 1897, indique dans une lettre réserver *Pavot* pour le musée du Luxembourg, ne laissant au Musée des Arts décoratifs que le deuxième choix parmi ses trois fleurs de parure exposées¹⁸², ce qui atteste la rivalité entre les deux institutions pour les plus belles pièces.

En sus d'une étude des processus d'acquisitions, une analyse stylistique et technique d'ensemble de cette première période d'achats pour le musée du Luxembourg peut être esquissée. Environ 63 œuvres sont achetées pour le musée du Luxembourg durant cette période-là, ce qui correspond à la majorité des œuvres acquises par la section des objets d'art qui s'enrichit aussi de dons et comprend, selon les catalogues réalisés par Léonce Bénédite, environ 70 œuvres en 1894¹⁸³ et environ 100 en 1898¹⁸⁴. Les attributions sont assez nombreuses lors des quatre premières années afin de créer rapidement une section : au nombre de 27 en 1892, de 11 en 1893, de 8 en 1894 et de 17 en 1895 pour redescendre à 5 en 1896 et 1897.

Les œuvres attribuées au Musée du Luxembourg proviennent principalement du Salon du Champ de Mars, de l'exposition des Arts de la femme de 1892, du Salon des Champs Elysées mais aussi des galeries comme la Galerie Georges Petit ou la Maison de l'Art nouveau de Siegfried Bing.

¹⁸⁰ Ainsi que pour le vase *La pêche* d'Allouard, présenté lors de la même session, AN 1 BB32

¹⁸¹ Comme confié par René Lalique à Jules Claretie dans une lettre de 1897 citée in Thiébaud, 2007

¹⁸² Citée in Thiébaud, 2007, p.80

¹⁸³ Bénédite, 1894a

¹⁸⁴ Bénédite, 1898

Deux sous-sections principales font l'objet d'acquisitions importantes : celle de la céramique et celle de la verrerie, avec néanmoins également des achats importants dans le domaine de l'étain, de l'émail et, dans une moindre mesure, de l'orfèvrerie.

1.1 Le grès : néo-traditionalisme et influences extrême-orientales

Les achats sont extrêmement nombreux dans le champ de la céramique, ce qui est comparable aux acquisitions des collectionneurs privés¹⁸⁵ de l'époque mais aussi des musées¹⁸⁶. La quantité de ces pièces ne permet pas une analyse œuvre par œuvre mais plusieurs tendances peuvent être dégagées. Tout d'abord, il y a lieu de reconnaître l'immense succès du grès parmi les achats de l'État, notamment pour le musée du Luxembourg. Toutes les traditions et écoles locales sont représentées. Argile dont la vitrification s'opère autour de 1200 à 1300°C, le grès est une matière à la fois résistante et fine, capable de supporter les émaux les plus variés et les plus beaux fixés à une température élevée (au « grand feu ») mais c'est en même temps une matière difficile à maîtriser. Peu cher, permettant un travail artisanal quasi-individuel et loin des industriels et une variation infinie des textures et des couleurs selon la cuisson et les émaillages, le grès est la matière phare d'un néo-traditionalisme qui se nourrit de sources multiples, des territoires français aussi bien que du Japon désormais ouvert¹⁸⁷.

En effet, riche d'une tradition française bien présente notamment au XVIème siècle dans le Beauvaisis et autour de Bernard Palissy, mais aussi d'une grande pratique en Rhénanie autour du XVIIème siècle, le grès avait été en partie abandonné mais il redevient à la mode au XIXème siècle. Sous l'influence du japonisme, les effets de matière deviennent les éléments essentiels et supplantent tout motif ou décor. Les hasards du feu, c'est-à-dire les aléas de la cuisson et leurs effets sur l'apparence de la pièce, qui lui sont associés, poussent les artisans à sans cesse y revenir pour se confronter à la matière et à ses mystères. C'est cette logique individuelle et artisanale qui plaît tant à l'État et explique de nombreux achats : le travail semble si intimement personnel, si proche des Beaux-Arts et d'une quête de la perfection dénuée de considérations matérielles. Les artistes sont parfois les mêmes que dans les arts nobles qui plus est : ainsi, beaucoup de sculpteurs admirent cette matière et certains s'y consacrent partiellement, voire pleinement.

¹⁸⁵ Voir notamment Delot, Liot, Polignac (de), *et al.*, 2003 pour Henry Vasnier.

¹⁸⁶ Voir Tharaud, 2018, p.408-432

¹⁸⁷ La découverte des grès japonais aux expositions universelles de 1867 et 1878 est une révélation pour nombre d'artistes. Voir Papet (dir.), 2018, p.163-168

C'est le cas de Jean Carriès qui ouvre pleinement la voie à travers son extraordinaire vitrine d'objets d'art au Salon de la SNBA de 1892, saluée par toute la critique¹⁸⁸. Installé depuis 1888 dans la Nièvre en Puisaye, ce sculpteur se consacre dès lors amplement à la céramique et particulièrement au grès et il expose pour la première fois à la SNBA des objets d'art cette année 1892. Douze de ses œuvres, sept vases, deux masques, deux bustes et une grenouille sont acquises par l'État¹⁸⁹, alors que les achats en grand nombre s'avèrent extrêmement rares dans la politique de l'administration des Beaux-Arts. L'artiste reçoit la somme très élevée de 6000 francs, sans égal parmi les achats ultérieurs de l'État dans le domaine du grès même si le nombre de pièces permet, dans une certaine mesure seulement, de l'expliquer. Objet d'une acquisition groupée inédite, réunissant pas moins de quatre inspecteurs, Roger-Ballu et Yriarte, Havard et Roger-Marx, cet ensemble d'œuvres traduit une véritable révélation pour tout le personnel des travaux d'art. Parmi toutes ces pièces, Léonce Bénédite en présente 6 au comité consultatif : deux bustes, un masque et trois vases mais seul un buste, un masque et un vase sont acceptés par le Comité. Toutes les autres pièces sont donc postérieurement attribuées à Sèvres. Le vase décor d'arbres sous la neige de Carriès, désormais à Sèvres, présente un décor qui au premier coup d'œil peut sembler abstrait, marqué par de longues coulures noires sur un fond d'un jaune tirant vers le blanc, coulures qui, après une observation plus attentive se révèlent être des arbres, avec toutes leurs branches représentées par un savant jeu d'émaillage. Un autre vase, forme fruit, de Carriès, également à Sèvres, ne pourrait être associée avec certitude à un fruit précis, même si l'on peut considérer qu'il s'agit d'une pomme, rouge et tachetée de vert. Le vase est de petite dimension (15 centimètres de haut). Le buste admis représente un enfant et l'UCAD, se lamentant de ne pas avoir pu l'obtenir pour son musée, fait commande à l'artiste d'une version identique pour son propre musée¹⁹⁰. Grandement inspiré des grès japonais¹⁹¹, le vase rejoignant le Luxembourg est paré de rehauts d'or¹⁹²,

A ce même salon de 1892, Auguste Delaherche, qui a fait partie de l'atelier d'Ernest Chaplet et en avait repris le bail, rue Blomet en 1887, fait l'objet d'un achat assez considérable de 6 œuvres, pour le prix certes bien plus modeste de 900 francs¹⁹³. Renouant avec une tradition

¹⁸⁸ Simier et Morel (dir.), 2007, p.105

¹⁸⁹ Ce nombre est bien supérieur à celui des pièces acquises par le Musée des arts décoratifs, voir Simier et Morel (dir.), 2007, p.109

¹⁹⁰ Simier et Morel (dir.), 2007, p.120

¹⁹¹ Il en a la révélation lors de l'Exposition Universelle de 1878, voir Simier et Morel (dir.), 2007, p.119

¹⁹² Rehauts forts admirés par Roger Marx dans un article pour le *Voltaire* « Une agrémentation particulière encore est celle de l'or venant jeter un éclat ou entourer le col d'un vase comme un cercle de métal-d'un or qui ne scintille ni ne rutile, mais qui a les douceurs enveloppantes de l'or verdi, jaune, des anciens laques », Marx, 7 mai 1892, p.1.

¹⁹³ AN F/21/2165

ancienne de la poterie dans le Beauvaisis dont il est originaire, l'artiste est remarqué par le directeur des Beaux-Arts qui demande aux inspecteurs Roger-Ballu et Henry Havard un rapport sur les œuvres de cet artiste au salon. S'étant progressivement installé à Armentières¹⁹⁴ au début des années 1890 puis définitivement à partir de 1894, Delaherche présente une grande vitrine de grès au Salon de 1892. Possédant une très grande maîtrise technique des coulures générées par ses couvertes, il propose à ce salon des vases d'une très grande sobriété, sans dessins gravés et sans motifs. Du fait de sa longue vie, contrairement à Carriès, Delaherche reçoit plusieurs achats de l'État : un vase lui est également acquis à l'exposition des arts de la femme de 1892 pour le prix de 300 francs. Contrairement à ses productions plus tardives, ce vase possède un décor naturaliste : c'est celui d'un chou ou d'une fleur en bouton, d'un style assez Art nouveau. Roger Marx, lui-même collectionneur des œuvres de l'artiste et dont la correspondance semble attester qu'il a soutenu des acquisitions de l'État à Delaherche¹⁹⁵ s'enthousiasme pour cette production inspirée de la nature : « Le répertoire de ses formes s'est accru de plusieurs modèles, dérivés de la plante pour le profil et le décor »¹⁹⁶. Il faut par ailleurs citer deux œuvres qui sont refusées par le Comité pour le Luxembourg et envoyées à Sèvres en 1892¹⁹⁷ : un plat en grès à feuillages et glands bruns de chêne sur fond bleu très foncé et un pot orné de fleurs et feuillages en relief, vert. Ces œuvres font encore partie de la production aux décors végétaux de Delaherche, qu'il abandonne ensuite, comme ses compagnons rénovateurs de l'art du grès. Un grès forme bouteille lui est acheté à la SNBA en 1893 pour le prix de 60 francs, mais il n'est pas actuellement localisé. Ainsi, en moins d'un an l'œuvre de l'artiste fait l'objet de trois salves d'acquisitions, pour un total de 8 pièces.

Parmi les artistes connaissant un très grand succès pour leur production en grès, il faut aussi citer ici Adrien Dalpayrat. Ce céramiste crée son propre atelier à Bourg-la-Reine en 1889 et, dès l'ouverture du Salon de la SNBA aux objets d'art en 1891, il y présente des grès. A partir de 1892, il signe un contrat d'exclusivité mutuelle avec le sculpteur bisontin Alphonse Voisin-Delacroix et de leur collaboration naît une exposition à la Galerie Georges-Petit, cette même année. Lors de cette exposition, deux vases sont acquis par Léonce Bénédicté, sur la demande du directeur, pour le prix de 150 francs. Cet achat rapide montre d'une part un goût sûr pour les nouvelles tendances mais aussi le recours rapide de l'État aux galeries pour sa politique d'acquisition dans le domaine des arts décoratifs, sans se contenter uniquement des Salons

¹⁹⁴ Précisément à la Chapelle-aux-Pots, voir Galiègue et Giguet, 2001, p.26

¹⁹⁵ Bibliothèque INHA fonds Marx carton 4

¹⁹⁶ Marx, 1892a

¹⁹⁷ AN 1 BB 29

malgré la prééminence de ces derniers. La localisation actuelle de ces deux vases est inconnue mais ils sont décrits dans le catalogue des collections du Musée du Luxembourg comme une « bouteille à long col, grès flammé gris et rose » et un « vase forme fruit »¹⁹⁸. A la mort d'Alphonse Voisin-Delacroix en 1893, sa cousine Adèle Lesbros s'associe avec Adrien Dalpayrat pour que ce dernier continue à produire des grès. Cette collaboration fructueuse conduit à l'achat de plusieurs pièces par l'État, qui s'explique par un attachement du directeur des Beaux-Arts à l'œuvre de Dalpayrat. Lors de leur exposition de la fin de l'année 1893 à la Galerie Georges Petit, deux vases en grès flammé leur sont en effet achetés par Henry Roujon pour 445 francs. L'un de ces deux vases est actuellement conservé par le musée d'Orsay, l'autre est aujourd'hui à Sèvres.

En 1894, Dalpayrat et Lesbros voient la cheminée en grès qu'ils présentent au Salon de la SNBA acquise par l'État pour la somme importante de 3000 francs¹⁹⁹. Cette œuvre est proposée initialement par Adèle Lesbros pour 4000 francs, Lesbros précisant qu'elle en a coûté 7000 à produire. Soutenue par les conservateurs du Musée de Sèvres et du musée du Luxembourg, elle obtient finalement l'acquisition de cette pièce à prix réduit de décor de très grandes dimensions : trois mètres de haut par 2 mètres trente de large et cinquante centimètres de profondeur, attribuée au musée du Luxembourg. On reviendra amplement sur la quasi-absence du mobilier parmi les acquisitions de l'État, notamment pour le musée du Luxembourg mais il est certain que l'entrée de cette pièce dans l'exigu musée du Luxembourg traduit un très grand encouragement de Léonce Bénédite à ces artistes. Il est vrai que la cheminée monumentale est un topos particulièrement présent dans la section des objets d'art des salons mais elle est souvent le fait de sculpteurs et ne retient que peu l'attention de l'État avant cette acquisition. Alors que l'utilisation architecturale du grès se développe dans ces années 1890, l'achat de cette cheminée à un céramiste traduit bien la perméabilité entre le domaine des objets d'art de vitrine et celui de l'aménagement du cadre de vie, deux domaines que le mouvement Art nouveau cherche à réunir. Le prix, certes fortement réduit, est très important pour une œuvre partiellement en grès, il est sans commune mesure avec les autres sommes accordées aux artistes pour d'autres achats, ce qui traduit une reconnaissance de la valeur de la pièce par l'administration des Beaux-Arts.

Cette œuvre en grès émaillé et peuplier noirci illustre l'utilisation du fameux rouge si célèbre de Dalpayrat, proche du sang-de-bœuf chinois. Toutefois, la variété des nuances colorées des

¹⁹⁸ Bénédite, 1898, p.144-145

¹⁹⁹AN F/21/2164/B

grès montre la maîtrise par Dalpayrat de l'oxyde de cuivre, seul utilisé dans des cuissons et proportions différentes permettant de subtiles variations²⁰⁰. Grès vert, jaune et bleu parent en effet cette cheminée ou le rouge domine toutefois. Dans les années 1895, les achats à ces deux artistes se poursuivent. En 1895, trois vases et une coupe leur sont acquis par Léonce Bénédite, selon le désir du directeur. L'une des pièces, la « coupe orientale, grès flammé, à émaux bleus et rouges »²⁰¹ semble perdue, une autre est au musée d'Orsay, les deux dernières ont quitté le Luxembourg pour rejoindre Sèvres en 1966-67. Ces pièces sont une « flasque à panse écrasée, grès flammé, couleur brune »²⁰² et une « petite bouteille, grès flammé, rouge et or »²⁰³.

En tout, sans compter les dons, sept œuvres de Dalpayrat, deux avec Voisin-Delacroix et cinq avec Lesbros rejoignent le musée du Luxembourg dans un intervalle de temps très faible, entre 1892 et 1897.

Une autre personnalité essentielle de l'art du grès est Alexandre Bigot. Les grès de ce céramiste connaissent un certain succès auprès de l'administration des Beaux-Arts dès les débuts officiels de sa production, présentée pour la première fois à la SNBA en 1894. Plus connu pour sa contribution à la céramique architecturale, notamment aux côtés d'Hector Guimard, au moment de la création de sa propre entreprise en 1897, Alexandre Bigot est aussi l'auteur de nombre de vase en grès. Des coupures de presse sont présentées et annotées dans certains dossiers d'acquisitions et elles renvoient toutes à la formation de physicien-chimiste d'Alexandre Bigot, qui le conduit à proposer des grès techniquement novateurs. Ces extraits du journal *La Nature* sont fournis en 1894 par Alexandre Bigot sur demande du directeur des Beaux-Arts, ce qui prouve ainsi son l'intérêt de Roujon pour les processus de création des œuvres. Bigot indique lui-même dans une lettre au directeur qu'il mène « des recherches scientifiques »²⁰⁴ dans la production de grès et qu'il a « en effet trouvé qu'un seul métal colorant [en l'espèce le titane] peut donner les nuances les plus diverses suivant la nature du fondant qu'il l'accompagne »²⁰⁵. Bigot dépose en effet un brevet pour ses couleurs au titane dès 1893, le premier d'une importante série déposée par l'artiste chimiste jusqu'en 1925. Henry Roujon dut être sensible à ces innovations car il semble avoir été à l'origine, en envoyant Léonce Bénédite ou un

²⁰⁰ Voir Makus, 2014, p.181

²⁰¹ Bénédite, 1898, p.145

²⁰² Bénédite, 1898, p.145

²⁰³ Bénédite, 1898, p.145

²⁰⁴ AN F/21/2158/B

²⁰⁵ AN F/21/2158/B

inspecteur des Beaux-Arts comme Paul Lefort, de toutes les acquisitions à Alexandre Bigot dans cette période.

La première pièce acquise à l'artiste débutant au Salon de la SNBA en 1894 est rejetée par le Comité consultatif des musées nationaux, malgré la recommandation du directeur des Beaux-Arts, et rejoint Sèvres, ce qui convient parfaitement à l'artiste lui-même et au conservateur de ce musée²⁰⁶. A l'inverse, les achats suivants rejoignent le Luxembourg en 1895 et 1896. En 1895, cinq vases en grès émaillé de Bigot, l'un acquis à la SNBA au prix de 100 francs et les quatre autres à la SAF pour 200 francs rejoignent ainsi le musée du Luxembourg. En 1896, c'est une gourde en grès flammé de l'artiste qui vient compléter les vitrines du musée des artistes vivants, après avoir été acquise à la SNBA pour la somme de 300 francs. La modicité du prix de ces œuvres, souvent fortement négocié qui plus est, de même que l'intérêt manifeste du directeur pour cet artiste, expliquent l'entrée rapide de 6 œuvres de Bigot au Luxembourg.

Le rejet, en 1894, de la première œuvre de Bigot par le Comité s'explique donc sans doute par la nouveauté de cette production et le manque d'intérêt du conservateur des objets d'art du Louvre, Emile Molinier, membre du Comité, pour l'œuvre de Bigot qu'il décrit comme « un peu palôte [sic] et anémique »²⁰⁷ du fait des couleurs plutôt nuancées et douces utilisées par Bigot. En effet, la plupart des pièces attribuées au Luxembourg, des vases de petite taille présentant des effets artistiques de coulures, sont gris, vert ou jaune pâle. Cela ne signifie pas un manque de maîtrise de l'artiste, bien au contraire, c'est un jeu sur la sobriété d'un artiste qui maîtrise nombre de couleurs²⁰⁸.

L'œuvre en grès Albert-Louis Dammouse fait quant à lui l'objet d'une acquisition, en 1896, sur demande du directeur des Beaux-Arts, à la SNBA. Acheté au prix de 500 francs, ce vase ou cache-pot est en grès flammé. Fils d'un sculpteur officiant à la manufacture de Sèvres, Dammouse se consacre d'abord à la porcelaine. Il s'intéresse au grès à partir de 1882 aux côtés d'Ernest Chaplet. A partir de 1892, il possède un atelier à Sèvres où il continue à travailler cette matière²⁰⁹. Ce cache-pot de dimensions importantes est orné de larges motifs de feuilles et fleurs de pissenlits, assez rares parmi les acquisitions de l'État dans le domaine du grès, qui font plutôt la part belle aux purs effets de matière, sans décor.

²⁰⁶ AN F/21/2158/B

²⁰⁷ AN 1 BB 31

²⁰⁸ Comme le précise l'article de *La Nature* fourni par le céramiste au directeur des Beaux-Arts et conservé dans le dossier d'achat, Bigot possède une véritable science des colorations : il « a pu obtenir : le bleu, le blanc, le mauve, le jaune vif, le vert, l'orangé, le rouge vif, le brun, le bleu vert et le violet ». Voir AN F/21/2158/B

²⁰⁹ Thiébaud, 2004

Enfin, une dernière personnalité voit ses efforts dans le domaine du grès couronnés par une place au Luxembourg à la fin de cette période : il s'agit d'Edmond Lachenal. A partir du début des années 1890, le céramiste travaille cette matière²¹⁰. La première acquisition à l'artiste pour le Luxembourg, en 1897, a déjà été évoquée : elle est réalisée par le directeur lui-même à la galerie Georges Petit ce qui illustre l'enthousiasme fort du directeur pour cet artiste. Plus globalement, Henry Roujon semble avoir eu une appétence toute particulière pour les œuvres en grès, nombreuses à rejoindre le Luxembourg à son initiative, bien qu'il ne réalise que très rarement les achats lui-même. Ce vase en grès n'est pas actuellement localisé.

Une certitude s'impose, pour ce qui concerne le grès : presque tous les grands noms de la rénovation de cet art ont rejoint le musée du Luxembourg en 1897, soit cinq ans après l'ouverture de la section des objets d'art du musée. Du fait d'un directeur dynamique au goût assez sûr en ce qui concerne cette technique de cuisson de l'argile, de la volonté de Léonce Bénédict et du coût modeste de la production et de l'achat de telles œuvres, ce domaine constitue sans doute celui pour lequel la collection réunie est la moins lacunaire et la plus heureusement choisie. Même si le goût pour ces pièces a eu tendance à diminuer au cours du XXème siècle, elles demeurent d'une grande inventivité technique et attestent de la reconnaissance par l'État de la réception créative du japonisme par les artisans français. Le fait que les dons d'artistes aient été particulièrement nombreux en ce qui concerne le grès montre que les céramistes comprirent que leur œuvre était particulièrement reconnue et admirée au Luxembourg.

1.2 La céramique, au-delà du grès : la virtuosité de Chaplet et le dynamisme des faïences métalliques

Les autres arts du feu, et notamment la céramique, bénéficient aussi d'une représentation importante. Dans le domaine de la porcelaine, un seul maître s'illustre véritablement, Ernest Chaplet, qui reçoit une demande d'achat considérable, pas moins de 7 œuvres, à ce même salon de la SNBA de 1892, pour le prix de 800 francs. Né à Sèvres, apprenti à la manufacture dès 13 ans, directeur de la manufacture Haviland à partir de 1882, sa production personnelle de porcelaine flambées a l'Exposition Universelle de 1889 subjugué la critique et le public. Très inspiré des productions chinoises, bien plus important pour Chaplet que l'art japonais, ses flambés sang-de-bœuf sont particulièrement remarquables. Après avoir cédé son atelier rue Blomet à Auguste Delaherche, il s'installe à partir de 1887 à Choisy-le-Roi où sont sans doute réalisées

²¹⁰ Eidelberg et Cass, 2007, p.25-26

les pièces acquises par l'État. Il s'agit de quatre gobelets et 3 vases étudiés par le Comité consultatif des musées nationaux. Ce dernier décide d'accepter 3 gobelets et un vase pour le Luxembourg et de rejeter le reste, qui est envoyé à Sèvres. Les œuvres sont désormais toutes conservées à Sèvres, sauf une qui est au musée Adrien Dubouché. Les trois gobelets initialement attribués au musée du Luxembourg sont tous des mêmes dimensions : 13 centimètres de haut, et de forme évasée, avec un diamètre à l'ouverture de 10, 5 centimètres contre 6, 5 à la base. Loin de tout décor naturaliste, présent dans les vases de Chaplet datant des années 1880, ils sont tous marqués par des jeux de couleurs multiples dus à la cuisson, attestant de la maîtrise technique extraordinaire des oxydes de Chaplet, et typique des flambés. L'artiste décrit, dans un mémoire adressé à l'administration des Beaux-Arts, les sept pièces, répétant pour chaque pièce, le matériau et l'oxyde employé, à savoir une « porcelaine flambée au grand feu de four, couleurs dues au cuivre ». On reproduit ici ces descriptions, d'une certaine poésie et d'une précision technique intéressante : « Gobelet bleuâtre cendré taches argentines » « gobelet gris céladon nuancé de rouge brun », « gobelet vert asperge traînées vert sur blanc » « gobelet marbré de brun rouge » « vase long gris bleuâtre cendré dans le haut avec tâches argentines se dégradant en brun rouge vers le bas » « vase porcelaine flambée couleur aubergine » et « un petit vase bleuâtre tâche de brun »²¹¹.

La tradition des faïences imitant les effets de brillant des métaux, est également représentée au Luxembourg, à travers les œuvres de Louis Desmants et Clément Massier. Inspirée des faïences hispano-mauresques, ce type d'œuvres est particulièrement apprécié à la fin du XIX^{ème} siècle pour la beauté des effets irisés qu'il permet. En ce qui concerne Clément Massier, trois de ces vases en faïence à reflets métalliques viennent enrichir les collections du musée du Luxembourg en 1892. Un de ces vases est acheté pour 500 francs au Salon de la SNBA en mai 1892, tandis qu'un autre est acquis à l'artiste pour le même prix à l'Exposition des Arts de la Femme le 24 novembre 1892. Un dernier est offert à cette même occasion par Massier, peut-être pour éviter d'avoir à diminuer le prix de vente de son œuvre. Ces trois vases se trouvent actuellement à la manufacture de Sèvres. Le vase à décor de peau de serpent quitte très rapidement le musée du Luxembourg, dès juin 1893, pour Sèvres, dans la mesure où il est rejeté par le Comité Consultatif²¹².

Ces trois œuvres illustrent bien la production de Clément Massier au début des années 1890. A partir des années 1886-87, cet artiste originaire de Vallauris, issu d'une famille de potiers,

²¹¹AN F/21/2161/B

²¹² AN 1 BB 30

travaille sur les effets de lustre, créant des jeux de reflets et d'effets moirés inspirés des céramiques hispano-mauresques. A la tête d'une très grosse manufacture installée à Golfe-Juan, il éblouit ses contemporains à l'Exposition Universelle de 1889 et y obtient une médaille d'or. Décivant son œuvre au directeur des Beaux-Arts, Massier précise que « ces objets à reflets métalliques nouveaux sont dus à des observations d'imprévus qui se déroulent sous l'action du feu »²¹³. Comme nombre de ses œuvres, ces vases s'inspirent de la flore et de la faune : l'un d'entre eux présente des lustres reprenant la forme du chardon. Le vase forme pot à lait, acquis à l'Exposition des Arts de la Femme est de grande dimension, 69 centimètres de haut, soit beaucoup plus que la plupart des œuvres acquises par l'État. Il présente des reflets métalliques multicolores créant ainsi un effet de scintillement. Le vase, subdivisé en deux parties distinctes représente peut-être le serpent en train de muer, ce qui expliquerait sa dénomination de vase à décor de peau de serpent. Le vase donné par l'artiste est plus quelconque. Toutes les thématiques traitées par Massier ne sont que subtilement évoquées²¹⁴.

La production de Louis Desmunt s'appuie aussi sur de tels effets chatoyants. Ancien ouvrier d'art de la manufacture de Sèvres, devenu directeur de la manufacture de Choisy-le-Roi, il s'installe à son compte à Boulogne-sur-Seine en 1891 puis à Subles, à proximité de Bayeux, à partir de 1893. Ses œuvres sont acquises pour le musée du Luxembourg à deux reprises, en 1893 et 1895. En 1893, c'est une bouteille en pâte tendre, à reflets métalliques, col haut, panse arrondie et pied aplati, ornée de feuillage de style oriental (Izmir) payée 150 francs à l'exposition d'art musulman qui rejoint le musée des artistes vivants. En 1895, sur la proposition de Léonce Bénédict, nombre d'œuvres de Desmunt entrent dans les collections du musée du Luxembourg pour le prix de 300 francs : un plat en faïence, une bouteille et deux vases en verre. Le plat, qui appartient à la typologie des faïences à reflets métalliques, est orné d'un important motif de coq et d'autres décors plus abstraits produits par les lustres de cuivre et d'argent utilisés. Traditionnel dans l'œuvre de Desmunt, le motif du coq est inspiré des estampes japonaises dans lesquelles il est très présent²¹⁵. Ce motif est visible aussi dans un plat du fils de Louis Desmunt, Lucien-Alphonse Desmunt, également conservé au Musée d'Orsay mais d'acquisition plus récente²¹⁶. Comme source précise d'inspiration, on pourra évoquer

²¹³ AN F/21/2182

²¹⁴ Comme l'écrit Olivier Gabet à propos des œuvres de Massier « Souvent inspirée du répertoire floral, leur composition reste volontairement elliptique, jamais clairement cernée ou dessinée, assurant une fusion exceptionnelle entre la forme et le décor, le lustre et les motifs. Rarement appuyés, ces motifs deviennent presque abstraits, comme dilués à la surface des céramiques par les effets d'irisation », *in* Thiébaud, Gabet, Héran, Massé, 2006, p. 179

²¹⁵ Thiébaud, Gabet, Héran et Massé, 2006, p.140

²¹⁶ Numéro d'Inventaire OAO 1533

l'Encyclopédie illustrée japonaise et les *Albums Reiber*²¹⁷. Les deux vases, à lustre de cuivre sont ornés, pour l'un de motifs floraux peu identifiables et pour l'autre d'une forme de graphie de fantaisie, quasi-abstraite et orientalisante. La bouteille, de dimensions importantes et à lustre de cuivre et d'argent, est, quant à elle, ornée de grands motifs végétaux stylisés.

1.3 Le verre : des acquisitions plus rares mais de très grande qualité

Dans le domaine de la verrerie, des acquisitions de premier plan sont réalisées au cours de cette période : comme on l'a déjà évoqué, le musée du Luxembourg est l'un des premiers musées à acquérir des pièces en favrile glass de Tiffany. Les pièces acquises pour le Luxembourg font partie de la production de vases fleurs de Tiffany, verres à boire surdimensionnés, illustrant toutes les étapes de la floraison, peut-être inspirés par Gallé, que Tiffany admire depuis qu'il a visité sa verrerie en 1889. Le verrier nancéien est lui aussi reconnu comme un maître extraordinaire durant cette période : dès 1892, 4 vases lui sont acquis²¹⁸, et il fera de nouveau l'objets d'un achat de deux vases en 1895, puis d'un autre en 1897. Si cela peut sembler insuffisant au regard de l'œuvre du verrier nancéien dans les années 1890, ces 7 œuvres achetées dans une période de 5 ans représente un ensemble considérable pour un musée qui limite, pour la peinture et la sculpture, à trois le nombre d'œuvres de chaque artiste et qui, quelle que soit la forme d'art évoquée, vise à représenter de façon équitable tous les artistes afin de proposer un panorama général de l'histoire de l'art contemporain. De plus ces 7 œuvres représentent près de 10% de l'ensemble des œuvres attribuées au Musée du Luxembourg durant cette période (1892-97). Roger Marx, qui posséda lui-même 42 œuvres ; principalement de verre, mais aussi de céramique d'Emile Gallé²¹⁹ joue comme on l'a montré un rôle majeur dans ces achats publics répétés et assez considérables.

Autre signe de cette reconnaissance, les œuvres d'Emile Gallé sont achetées à des montants souvent supérieurs aux prix moyens consentis par le musée du Luxembourg. Les 4 vases acquis en 1892, comprenant notamment la *soldanelle des Alpes*, « Comme dans les étangs assoupis sous les bois » (dite aussi renoncule des bois), le *liseron d'octobre* et les *veilleuses d'Automne*, sont ainsi acquis pour la somme importante de 3000 francs, tandis que les verreries *Par une telle nuit* et le *Baumier* atteignent en 1895 le montant de 1700 francs²²⁰. En 1897, une coupe basse lui est achetée au prix plus faible de 300 francs mais cette œuvre est décrite comme une

²¹⁷ Thiébaud, Gabet, Héran et Massé, 2006, p.140

²¹⁸ La reconnaissance par les musées étrangers de son talent est également rapide avec un achat du musée des arts appliqués de Budapest dès 1889 et pas moins de 8 achats de verreries par le Kunindustrimuseet de Copenhague en 1892. Voir Schou-Christensen, 2008, p. 160-163 et Horváth (dir.), 2018, p.78

²¹⁹ Voir Méneux (dir.), 2006

²²⁰ AN F/21/2172/A

« étude de verrier »²²¹, ce qui explique peut-être le prix plus bas qui est accordé à Emile Gallé. Aucune négociation avec Emile Gallé n'est évoquée dans les archives et les prix sont fixés en accord avec le verrier, signe d'un respect et d'une reconnaissance de son talent, que beaucoup d'artistes ne reçoivent pas.

Parmi les 15 verreries exposées par Emile Gallé, 4 reviennent à l'État ce qui en fait le principal acquéreur de verreries de Gallé à ce Salon, le Musée des arts décoratifs de Paris n'en acquérant lui-même qu'une seule²²², le reste étant acheté par des collectionneurs privés.

Ces pièces, bien connues²²³ et sur lesquelles on en s'étendra en conséquence pas outre mesure, semblent répondre parfaitement aux attentes exprimées par Léonce Bénédicté pour la section des objets d'art du Musée du Luxembourg : elles révèlent un tempérament profondément artiste et les citations qui parent certaines d'entre elles, de même que leur iconographie précise et l'existence de titres propres à chaque œuvre les rapprochent des pratiques des Beaux-Arts correspondant aux attentes élevées du conservateur du musée du Luxembourg.

Des vers, cette fois de Montesquiou, ornent aussi le vase *Le Baumier* acquis pour le Luxembourg en 1895²²⁴. De même, le titre de la coupe *Par une telle nuit* acquise cette même année est une citation de Berlioz, issue des Troyens à Carthage²²⁵. Cette pièce est probablement l'une des premières à avoir été soufflées dans la nouvelle verrerie de Nancy et non dans la verrerie de Meisenthal où des pièces similaires avaient été soufflées à peine avant²²⁶. Ces citations sont, signe de leur importance, retenues par Léonce Bénédicté pour les notices pourtant très brèves du catalogue du musée du Luxembourg²²⁷. Dans son article pour la *revue des arts décoratifs*, Emile Gallé est l'un des rares artistes dont l'œuvre fait l'objet d'un commentaire, au-delà de la simple citation de son nom « L'émaillerie et l'orfèvrerie (sic pour la verrerie) seront, dès l'inauguration de la section, représentés par les merveilleux émaux translucides de M. Thesmar, les pâtes vitreuses et les cristaux si profondément artistiques de M. Gallé »²²⁸. Cet extrait rappelle la dimension artistique et poétique de l'œuvre de Gallé, très importante pour

²²¹ AN F/21/2172/A

²²² Numéro d'inventaire 7256

²²³ Voir notamment Le Tacon, 1998 et Charpentier et Thiébaud, 1985

²²⁴ « De Montibus Umbra/ C'est l'instant solennel et c'est l'heure éternelle/ Où la nature émue est grave et maternelle ».

²²⁵ Le Tacon, 1998 p.109

²²⁶ Le Tacon, 1998 p.109

²²⁷ Bénédicté, 1898, p.86

²²⁸ Revue des arts décoratifs, 1892a, p.131

Bénédite; tandis que la référence à Thesmar montre de nouveau combien cet artiste est admiré à l'époque.

Dans le domaine de la verrerie nancéienne, il faut noter également l'acquisition en 1896 du vase *Le Deuil violet des colchiques* d'Antonin Daum auprès de Siegfried Bing. La proximité de Roger Marx et d'Emile Gallé explique peut-être la présence rare de Daum, limitée à un seul vase, parmi les acquisitions de l'État avant 1914, surtout si l'on songe à la rivalité qui animent les deux artistes. Le vase, créé en 1893 et exposé en Lorraine avant de rejoindre la Maison Bing, porte lui-aussi une inscription poétique, due à Gustave Deschamps. Cette acquisition est relativement rapide puisque les premières productions artistiques des frères Daum ne datent que de 1891, et se développent véritablement à partir de 1893²²⁹.

Dans ce domaine, les achats à Ernest-Baptiste Lèveillé s'avèrent également intéressants. Lèveillé a repris l'atelier de son maître Eugène Rousseau en 1885 et a ébloui les visiteurs de l'Exposition Universelle de 1889 par ses verres craquelés aux décors profondément gravés. Deux acquisitions à l'artiste sont réalisées, et elles sont toutes deux destinées initialement au musée du Luxembourg. La première de ses acquisitions, déjà évoquée, a lieu en 1892 au Salon de la SNBA. Elle se solde par l'envoi à Sèvres de trois des quatre œuvres du fait du refus du Comité consultatif des musées nationaux de les admettre au Luxembourg. En fait, les œuvres sont créées avec la collaboration du graveur sur verre Eugène Michel mais les dossiers ne mentionnent, comme dans la plupart des cas, que le nom de l'artiste principal. Cette production au Salon du Champ de Mars est la première collaboration des deux artistes. L'un de ses vases n'est plus localisé. Celui qui est resté au Luxembourg est un vase dit *roseaux et papillons* du fait de son décor. L'œuvre est en cristal à deux couches, couche inférieure craquelée, décor gravé à la roue, et possède une monture en bronze ciselé et patiné. Les deux autres pièces encore localisées à Sèvres présentent aussi des décors naturalistes de grande qualité et d'une riche coloration teintée dans la masse. L'un des vases, à triple couche, présente un décor gravé à l'acide et à la roue représentant des fonds marins en fort relief, en jouant par contraste sur la transparence du verre pour rendre les effets d'eau tandis que le dernier représente des roseaux balancés dans le vent, dans des teintes très sombres, les deux pièces dévoilant un japonisme marqué mais non servile. L'artiste décrit ces pièces dans une facture adressée à la direction des Beaux-Arts. Il s'agit d'un « vase forme élevée cristal neutre[?]craquelé intérieurement avec colorations fondues dans la masse recouvert d'une enveloppe rouge mat repliée plusieurs fois

²²⁹ Bardin (dir.), 2000, p.21

sur elle-même [sic] gravée poissons et algues marines à la manière japonaise avec un socle en bronze frotté », « d'un vase forme persane monté sur un socle bronze noir cristal strass craquelé intérieurement avec colorations fondues dans la masse recouvert d'une enveloppe marron translucide gravée avec papillons et branches de glycine » et d'un « vase cylindrique strass avec colorations verte et rouge de cuivre craquelé intérieurement, couverte brune [illisible ?] gravée roseaux en relief »²³⁰. Lors l'édition de 1893 du Salon de la SNBA, une deuxième acquisition est réalisée pour 300 francs, après négociation de son prix avec l'artiste et le vase *jade feuilles de marronnier*, rejoint le musée du Luxembourg. Ce vase en cristal à deux couches présente un décor gravé à la roue représenté une feuille marronnier verte en fort relief, épousant la structure du vase.

1.4 L'émail : le triomphe de Thesmar

Enfin, en ce qui concerne les émaux, Fernand Thesmar est une figure majeure. Après ses premières œuvres acquises avant l'ouverture de la section des objets d'art du musée du Luxembourg, œuvres qui ont profondément modifié la politique d'achat comme on l'a montré²³¹, l'artiste continue à bénéficier d'achats d'œuvres par l'État. Ainsi, en 1892, une coupe de l'artiste, dite lampe de mosquée du fait de son décor orientalisant, est acquise pour 4000 francs. Cette pièce révèle de nouveau le prestige de Thesmar : demandée par le musée des arts décoratifs, elle est attribuée au musée du Luxembourg et Léonce Bénédictine reçoit, dès août 1892, alors que la section des objets d'art est à peine en train de se former, une lettre du directeur des musées nationaux lui demandant de l'exposer rapidement²³². Cet achat rappelle à quel point la section des objets d'art se construit notamment autour de Thesmar. Il s'agit il est vrai d'une œuvre majeure de l'artiste, une de ses premières coupes à émaux transparents, comprenant des émaux cloisonnés d'or à jour, des émaux translucides et des émaux opaques polychromes. La bordure et le talon de l'œuvre sont en or. En mai 1893, une tasse petites anémones fond blanc en émaux transparents : émaux cloisonnés d'or à jour, translucides et opaques polychromes est acquise pour 2500 francs au Salon de la SNBA et attribuée au Luxembourg dès le mois de décembre. Cette tasse présente un décor naturaliste d'anémones blanches au cœur bleu et or et aux tiges mouvementées, loin du décor orientalisant des premières coupes, et plus proche de l'Art nouveau. Pour le musée du Luxembourg, aucune autre œuvre de l'artiste, déjà représenté par trois tasses, n'est acquise à l'époque, ce qui se comprend d'autant mieux que ce sont des

²³⁰ AN F/21/2179

²³¹ Voir I.C.1

²³² AN F/21/4486

pièces vendues à un prix considérable et que nombre d'entre elles doivent aussi être acquises par l'État pour Sèvres où l'artiste possède un atelier.

On évoquera aussi Paul Grandhomme et Alfred Garnier qui, en sus de leurs émaux peints déjà mentionnés proposent des pièces de forme comme le vase *Orphée*, acquis pour 2500 francs, prix important proposé par l'administration, au salon de la SNBA et exposé au Luxembourg dès l'ouverture de la section des objets d'art fin 1892. Ce vase est techniquement complexe : il présente des émaux peints sur cuivre, polychromes, translucides et opaques, des paillons d'or et des rehauts d'or. La monture est en argent ciselé et patiné. Les rehauts d'or sont utilisés pour retranscrire la citation suivante « Les mugissements de la flamme terrible Couvraient à peine les plaintes d'Orphée L'Echo désolé, à ses a ses [sic] sanglots à ses appels Répétait comme dans un rôle Euridice... Euridice »²³³. La scène représentée, d'un grand brio du point de vue de la représentation digne, du point de vue de l'exactitude, d'une peinture, est assez traditionnelle en ce qui concerne sa thématique : elle représente les lamentations d'Orphée, qui plus est sans innovation stylistique.

1.5 L'étain, la renaissance d'une matière perçue comme populaire

L'étain est très représenté parmi les achats de l'État pour le Luxembourg dans les années 1890 avec des achats à Brateau, Desbois, Baffier et Charpentier, les maîtres de l'étain à l'époque. Dans les premières acquisitions, l'étain obtient une place de choix. Ainsi, au Salon de la SNBA de 1892, le plat *Femmes et centaure* de Jules Desbois, dont la fonte est due à Hébrard, fait partie, pour le prix de 400 francs²³⁴, des premiers achats de l'État pour la section des objets d'art du musée du Luxembourg. Sculpteur, également praticien de Rodin, Desbois profite immédiatement de l'admission des objets d'art au Salon du Champ de Mars pour y exposer de nombreuses pièces. Ce comportement s'avère tout à fait classique et, selon Claire Jones, 20 des 50 exposants de la section des objets d'art en 1892 ont une formation de sculpteurs²³⁵. Certaines des pièces décoratives de Desbois sont présentées à partir de 1896 dans la section de sculpture du Salon du Champ de Mars, ce qui illustre bien le caractère hybride de ce type de productions. Comme le précise Emmanuelle Héran « l'époque voit la multiplication des techniques et des matériaux et maints artistes refusent le clivage entre les objets d'art et les autres domaines »²³⁶. Sculptures et objets d'art sont toujours présentés par les critiques à la fin des comptes-rendus de Salon, parfois conjointement. *Femmes et centaure* est particulièrement salué pour sa

²³³ AN F/21/2172/A

²³⁴ AN F/21/2166

²³⁵ Jones, 2014, p.139

²³⁶ Gaudichon, Lobstein, Rivière et Héran, 2003, p. 40

proximité avec le style de Rodin dans le rendu des figures. En ce qui concerne la thématique, il s'agit d'une variation sur le thème de l'enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus, mais au lieu d'une, deux femmes sont représentées et toute allusion mythologique est absente. A ce plat acheté, l'artiste joint un autre plat, offert, intitulé *Eve et le serpent* et qui présente la première femme, la tête dans son bras tandis que le serpent s'enroule autour d'elle. Occupant tout le centre de l'assiette, cette représentation fait la part belle aux corps féminins, ce qui constitue une constante de l'art de Desbois et plus globalement de la petite sculpture décorative d'étain. Peut-être Roger Marx a-t-il participé à cet achat, toujours est-il qu'il commente avec enthousiasme l'œuvre de Desbois au Salon du Champs de Mars dans le *Voltaire*. A travers cette acquisition, Roger Marx et Léonce Bénédicté n'oublient sans doute pas non plus le rôle éminent qu'a joué Jules Desbois dans l'ouverture de la section des objets d'art de la SNBA. Ce premier choix d'œuvres en étain pour le musée du Luxembourg s'explique par la nature artisanale de ce type de productions, l'étain étant rarement utilisé par l'industrie. Ce matériau est celui d'un art plus populaire, appliqué au quotidien et utile, associé à une tradition de l'ancienne France depuis la Renaissance et à l'opposé des matériaux précieux de la grande sculpture comme le marbre.

Très inspirée par la Renaissance, l'aiguière *Les Arts* et son bassin de Brateau s'inscrivent en revanche beaucoup moins dans une tradition populaire. De très grande dimension, cette pièce est acquise à l'exposition des Arts de la femme de 1892²³⁷ après avoir déjà fait l'objet d'éloges à l'Exposition Universelle de 1889, valant à son auteur une médaille d'or. Son iconographie est particulièrement sophistiquée, riche en allusions mythologiques évoquant les différents domaines artistiques. L'extrême somptuosité du décor de cet objet, de même que la lourdeur de son métal n'en permettant pas un usage aisé, en font une œuvre toute destinée au musée. Malgré l'estime qu'elle reçoit, cette pièce et son bassin, font preuve d'un certain passéisme thématique que Brateau abandonne ensuite pour se tourner vers une véritable modernité autour de thèmes végétaux Art nouveau mais sans obtenir aucun achat de l'État.

Pour autant, l'administration des Beaux-Arts est également sensible aux propositions novatrices du point de vue du style et récompense Alexandre Charpentier de l'acquisition de son pot à tisane lors de cette même exposition des arts de la femme. Élève sculpteur de Rodin, mais aussi médailleur, Alexandre Charpentier a tenté de rénover l'étain en modernisant les motifs mais aussi en en assurant la diffusion à un public aussi élargi que possible, par des prix relativement

²³⁷AN F/21/2159

modestes. Acquis pour 300 francs, après un rapport de l'inspecteur Armand Dayot sur demande du directeur des Beaux-Arts²³⁸, ce pot est orné d'une jeune femme en fort relief, qui semble se tordre de douleur, et de deux larges fleurs de pavots, évoquant le pouvoir apaisant de la tisane qui mène au sommeil. Tout prétexte mythologique y est écarté et c'est la fonctionnalité de l'objet que le titre met en valeur. Ce pot possède une anse tressée qui renforce son caractère artisanal²³⁹.

Cette même année 1893, un pichet, ou cruche, à cidre est acheté à la SNBA pour 800 francs auprès de Jules Desbois pour le musée du Luxembourg. Cette somme est obtenue par l'artiste après négociation avec le directeur des Beaux-Arts, celui-ci ne désirant pas payer la pièce plus de 600 francs. En faisant valoir le don d'un plat l'année précédente, et le prix relativement élevé que lui coûtent les étains, l'artiste obtient finalement gain de cause²⁴⁰. Malgré cette dimension financière très présente, cette acquisition traduit bien l'audace progressive des artistes et de l'administration des Beaux-Arts. Ainsi, la figure, au lieu d'y constituer un élément décoratif comme dans les plats aux formes classiques présentés par Desbois l'année précédente, constitue ici l'anse du pichet. Une sorte de femme fleur au corps en torsion permet-elle la préhension de la cruche, sculptée de roseaux en fleurs. Le titre qui renvoie également à l'usage qui peut être fait du pichet reflète de nouveau la volonté populaire et pratique de l'œuvre même si celle-ci est avant tout théorique puisque son anse ornée en permet difficilement l'utilisation.

Enfin, même si ces deux œuvres n'ont finalement pas été attribuées au Musée du Luxembourg faute d'accord du comité consultatif des musées nationaux, la coupe à fruits du sculpteur Jean Baffier acquise au Salon de la SNBA de 1893 et le *baguier aux Sirènes* de Jules Desbois déjà mentionné, étaient à l'origine destinées à ce musée des artistes vivants. L'achat pour la forte somme de 2500 francs de la coupe de Baffier, premier objet que ce sculpteur présente dans la section des objets d'art du Salon du Champ de Mars, est un signe fort de l'implication de l'administration des Beaux-Arts dans le soutien aux nouvelles tendances dans le domaine de l'étain. Cette œuvre illustre pleinement la tradition régionaliste et populaire si présente dans la renaissance de l'étain à la fin du XIX^{ème} siècle. Baffier est en effet né dans le Cher, à proximité

²³⁸ AN F/21/2161/B

²³⁹ Roger Marx fait l'éloge de cette poterie d'étain, également présentée au Salon de 1893. Il précise, en mettant l'accent sur la dimension domestique et populaire de ce type d'œuvres « Ainsi l'espoir n'était pas vain, grâce à l'impulsion donnée, nous pourrions voir nos demeures sortir de la banalité et l'art rehausser de son prestige, comme au temps jadis, les moindres objets » Marx, 1893, p. 1, préfigurant ainsi l'idée de l'Art dans Tout, groupe d'artistes dont Charpentier fera partie à partir de 1896. Voir Froissart, 2004. Une pièce identique est acquise par le musée des arts décoratifs de Budapest en 1898, ce qui montre l'intérêt international pour ces étains aux motifs féminins à l'époque. Voir Horvath, 2018 p.58

²⁴⁰ AN F/21/2166

donc de la Nièvre et du Berry et il cultive cette dimension locale dans son œuvre, dont le titre illustre aussi la fonction pratique et le caractère utilitaire. Sans doute ce régionalisme a-t-il semblé au comité consultatif peu convenable pour un musée universaliste comme le Luxembourg. Plus de dix ans après son acquisition l'œuvre est finalement envoyée à Bourges, au musée du Berry où, célébrant la vie rurale et réalisée par un enfant du pays, elle est considérée comme ayant une place toute trouvée²⁴¹.

1.6 Surtouts de table et pièces ornementales : les achats d'art décoratif par l'État, la section des objets d'art et la décoration des administrations ?

Une petite partie des œuvres acquises par l'administration des Beaux-Arts dans le domaine des arts décoratifs a été utilisée dans des cadres officiels, notamment les surtouts et les pièces de table. Cela n'empêche pas qu'elles aient été attribuées, avant ou après leur utilisation lors des diners cérémonieux, au musée du Luxembourg. Ainsi d'une épreuve d'un surtout en 5 pièces de Raoul Larche, intitulé *La mer*, acquis de l'artiste en 1894. L'artiste avait demandé une commande de l'État puis avait proposé l'achat de son surtout pour 3500 francs, prix négocié par l'administration à 3000 francs. Recommandé par un membre du cabinet du ministre de l'Intérieur David Raynal, car « M. Larche est de la Gironde et M. Raynal s'intéresse beaucoup à lui ». La lettre, adressée au directeur des Beaux-Arts précise « Fais donc, je t'en prie [...] tout ton possible en sa faveur, il t'en sera obligé »²⁴². L'œuvre est attribuée au musée du Luxembourg mais, sur demande du président du Sénat, Paul-Armand Challemeil-Lacour et suite à l'accord du ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, l'œuvre quitte le musée pour être « affecté à la décoration des appartements » de la présidence du Sénat²⁴³. Elle a ensuite rejoint le musée national d'Art moderne puis le musée d'Orsay. D'un grand élan baroque, l'œuvre s'inscrit aussi dans le renouveau fin-de-siècle de l'étain, avec ses figures souples et élancées permises par ce matériau mou et tendre. Le corps féminin y occupe une place considérable comme dans les étains de Charpentier ou de la même époque, même si s'y ajoute ici un motif mythologique et un grandiose qui s'explique par l'ampleur de l'œuvre. Le milieu de table comme les bouts de table, deux des cinq pièces ayant été perdues, font en effet la part belle aux représentations de coquillages, de sirènes et d'effleurements rocheux.

Ce thème semble avoir plu au pouvoir législatif : un vase d'Henri Thiébaud, intitulé également *La Mer*, acquis cette même année 1894 pour 2600 francs au Salon des Artistes français, lui

²⁴¹ AN F/21/2156

²⁴² AN F/21/2177

²⁴³ AN F/21/2177

aussi attribué au musée du Luxembourg, en 1895, rejoint également la Chambre des députés, mais plus tard, seulement en 1908, après avoir été exposé au Luxembourg²⁴⁴. La pièce n'est pas localisée mais une photo de salon permet d'en connaître l'aspect²⁴⁵ : il s'agit d'un grand vase en bronze à deux anses, l'une représentant un énorme poisson et l'autre une jeune femme nue, portée par un triton en fort relief, qui s'échappe d'un décor de mer sculptée. Comme celle de Larche, cette œuvre illustre de nouveau, mais cette fois, en bronze, le goût de sculpteurs convertis aux arts décoratifs pour la représentation du corps féminin nu dans des postures complexes mettant en avant leur brio de sculpteurs. Alors que la section des objets d'art possède peu d'œuvres figuratives, les sculpteurs dont les vases en métaux, souvent l'étain, parviennent tout de même à y obtenir une place, possèdent toujours le goût du motif et de la représentation. Le nu, que le caractère aimable et décoratif des pièces semble, pour la pensée de l'époque, appeler, constituait la base de ces compositions. Ces œuvres illustrent bien aussi la faible netteté de la distinction entre les objets d'art et la sculpture, les sculpteurs en étain et en bronze exposant souvent dans les deux sections du Salon, et leurs vases en métaux passaient parfois selon les années, de la section de sculpture à celle des objets d'art. Le bureau des travaux d'art et Léonce Bénédite encourageaient nettement ce genre d'œuvres, en les considérant systématiquement comme des objets d'art.

La sculpture et la section des objets d'art : une présence réelle mais limitée

Les objets en étain et les surtout acquis pour le musée du Luxembourg sont l'œuvres de sculpteurs actifs également dans le champ des arts décoratifs. D'autres œuvres, dans des matériaux différents, font également partie de la section des objets d'art tout en étant l'œuvre de sculpteurs. C'est le cas d'Henri Allouard, dont le vase *La Pêche*, est acquis en 1897 pour 6000 francs au Salon de la SAF et attribué cette même année au musée du Luxembourg. Il s'agit bien là d'une œuvre d'un artiste sculpteur, ce qui explique son prix élevé. Décrit comme un « vase japonais »²⁴⁶ dans les archives consultées, il présente une très forte polychromie : une figure de nipponne en onyx, marbre, ivoire peint, corail, or, rapportée sur un vase japonais en bronze patiné, pêche des carpes. Présentée à l'exposition *En couleurs*²⁴⁷ consacrée à la sculpture polychrome, il s'agit en effet d'une œuvre à la frontière entre les deux champs que sont la sculpture et l'art décoratif : la jeune femme assise au kimono en onyx est en effet un véritable travail de sculpture mais puisque la base est un vase, qui plus est dans des matériaux précieux,

²⁴⁴ AN F/21/2194

²⁴⁵ AN F/21/7662, folio 25

²⁴⁶ AN F/21/2154

²⁴⁷ Papet (dir.), 2018, p.96

nous l'avons inclus dans ce mémoire, d'autant plus qu'il portait un numéro objets d'art sur l'inventaire du Luxembourg²⁴⁸, catégorie d'œuvres à laquelle il est toujours associé à Orsay²⁴⁹.

Dans cette catégorie, on relève aussi un groupe *Perruches inséparables* de Georges Gardet, sculpteur animalier. Cette œuvre, en onyx vert du Brésil, est vendue au salon de la SAF de 1895 à l'État pour 1200 francs, prix minimal accepté par l'artiste après négociation avec Bénédite qui a soutenu l'acquisition, prix tout de même important du fait de la rareté et du coût du matériau²⁵⁰. En plus de réaliser des éditions en bronze de l'œuvre pour Barbedienne, avec l'autorisation du directeur des musées nationaux, Gardet en présente une autre version en onyx, quelque peu différente, à l'Exposition Universelle de 1900 et obtient en 1901 l'autorisation de faire reproduire son œuvre par la manufacture de Sèvres, en céramique, à partir d'une autre épreuve²⁵¹. Si Gardet est indéniablement sculpteur, cette pièce a majoritairement été classée comme un objet d'art au fil de son histoire jusqu'à nos jours, du fait de son matériau précieux et de ses modestes dimensions (25*12*13 centimètres).

Enfin dans cette catégorie des statuettes en matériaux précieux, le cas de *Gallia*, dite aussi *Femme à l'épée* peut être présenté. Elle est quant à elle l'œuvre d'un graveur sur pierres fines, selon le vocable de l'époque, M. Emile Félix Gaulard, mais la préciosité de ses matériaux, le quartz jaune, le bronze doré et le marbre vert, et ses dimensions (22*6*8) font qu'elle est exposée avec les arts décoratifs et inventoriée dans cette section des objets d'art. Acquisée pour 4000 francs au Salon de 1890, elle entre au musée du Luxembourg en 1891 et est exposée ensuite, à son ouverture, en 1892, dans la section des objets d'art. Le prix est proposé par l'administration suite à la demande d'achat de l'artiste qui accepte ce montant « doublé pour [lui] par le bonheur d'être acquis par l'État »²⁵². L'œuvre représente la France, Gallia, sous les traits d'une jeune femme le glaive à la main.

Une autre œuvre au même titre, *Gallia*, relevant partiellement de la sculpture mais acquise pour la section des objets d'art du musée du Luxembourg, mérite d'être ici longuement évoquée, même si elle a disparu, tant elle a marqué les esprits comme l'œuvre majeure de la section des objets d'art du musée du Luxembourg : il s'agit de la Gallia, buste en ivoire et argent fondu et ciselé, socle de jaspe rouge et ornementation de pierres précieuses (tourmalines, topazes, zircons) de Lucien Falize et Augustin Moreau-Vauthier présentée d'abord à l'Exposition

²⁴⁸ LUX 37

²⁴⁹ OAO 52

²⁵⁰ AN F/21/2172

²⁵¹ Voisin, 2008, p.54-56

²⁵² AN F/21/2082

Universelle de 1889 puis acquise à l'exposition des Arts de la Femme pour la somme astronomique de 40 000 francs, payée en plusieurs années jusqu'en 1897²⁵³. Œuvre majeure de la sculpture polychrome triomphante à l'époque, représentant la France vêtue d'une cuirasse néo-maniériste et d'un casque orné d'un dragon, c'est d'abord son prix extrêmement élevé qui suscite l'émotion de la critique, comme le révèle un article du Figaro, daté du 11 décembre 1892 « enfin, pour terminer par une pièce hors ligne, le buste de la *Gallia*, acquis il y a quelques jours, à l'exposition des arts de la Femme, par le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui n'a pas hésité à payer près de 50 000 francs [sic]- presque le prix d'un tableau de Meissonnier ! – cette œuvre d'un des maîtres de l'orfèvrerie contemporaine, M. Lucien Falize »²⁵⁴. En mettant en avant le bijoutier Falize plutôt que le sculpteur Moreau-Vauthier, qui n'est pas cité ici, le journaliste renforce encore l'idée que les normes sont bousculées par cet achat. En comparant le prix de l'œuvre à celui d'un tableau de Meissonnier, une gloire de la peinture aux innombrables succès en cette fin du XIXème, le chroniqueur du Figaro montre que le prix obtenu par la *Gallia* correspond en effet à un de plus hauts montants accordés à l'époque par l'administration pour une œuvre et, de fait, pour longtemps le prix le plus élevé jamais payé pour une œuvre d'art décorative par l'État.

Ce buste pose un autre problème fondamental pour la section des objets d'art : celle du droit des collaborateurs à être mentionné sur les cartels de salle et de catalogue. En effet, Emile Robert, un des nombreux collaborateurs de Moreau-Vauthier et Falize, et qui a modelé l'armure de la *Gallia*, désire voir son nom indiqué sur l'œuvre ou à défaut sur le cartel de l'œuvre, comme il le demande dans une lettre à Léonce Bénédict²⁵⁵. Une longue discussion à ce sujet s'ensuit au Comité consultatif des musées nationaux qui choisit finalement de ne pas mentionner le nom d'Emile Robert. Léonce Bénédict considère en effet que ce genre de demande, amenée par la création de la section des objets d'art, va se généraliser avec le développement de cette section, et qu'il vaut mieux ne pas indiquer le nom des artistes non-signataires des œuvres. Il précise "L'intérêt, exagéré dans certains milieux, que l'on porte aux produits des arts industriels a fait surgir, parmi les ouvriers d'art, un mouvement d'ambitions plus ou moins justifiées. L'administration a le droit et le devoir d'encourager le travail personnel des vrais artistes, trop longtemps tenus au second plan par les industriels qui les occupent, mais elle a aussi l'obligation de veiller à ce que la considération que donne le Musée du Luxembourg ne s'exerce qu'au profit

²⁵³ AN F/21/2170

²⁵⁴ Coupure de presse recueillie dans AN F/21/4488

²⁵⁵ AN 201444785/3

des artistes véritables, quel que soit l'art auquel ils s'adonnent, et non au profit de praticiens »²⁵⁶. Cette décision est contestée par Emile Robert qui trouve en Arthur Mailliet, directeur de la revue *l'Art décoratif* et en Victor Champier directeur de la *revue des arts décoratifs*, des alliés qui jusqu'en 1897, et sans succès, demandent l'inscription du nom de Robert sur le cartel et au catalogue²⁵⁷. Les positions, celles de Falize et celle de Robert, mais pas celle de Moreau-Vauthier, qui meurt à peine après l'acquisition, en janvier 1893, sont successivement défendues dans des lettres ouvertes mais la situation n'évolue pas. De fait, en n'indiquant pas le nom des collaborateurs de la Gallia, le musée du Luxembourg va prendre une position ferme et les dossiers d'achats ne mentionneront qu'à titre exceptionnel, de même que les catalogues, le nom des collaborateurs lorsque les œuvres sont réalisées par plusieurs mains. Le musée évacue ainsi la question matérielle et refuse toute relation avec l'industrie pour un mythe de l'artiste créateur loin des praticiens, bas exécutants, les ouvriers, et cette position sera constante tout au long de son histoire. En achetant principalement des œuvres à des artisans agissant seuls ou avec des compagnons de travail subordonnés, le musée s'évite souvent ce problème mais, même dans le cas de collaborations, ces aspects de l'œuvre et la diversité des acteurs impliqués ne sont pas portés à la connaissance du public. Dans l'extrait cité, Bénédite y montre aussi le caractère mesuré de son intérêt pour les arts décoratifs, jamais très ardent. La position des artisans est très précaire à cette époque et ce manque de protection concernant leur droit d'auteur conduit à la création d'un droit irrévocable à la signature des œuvres, obtenu en 1902²⁵⁸, mais non-rétroactif, et par conséquent jamais appliqué à la Gallia.

A l'inverse des œuvres précédemment citées, les petites sculptures en ivoire et bronze de Théodore Rivière attribuées au musée du Luxembourg sont cataloguées comme des sculptures au musée d'Orsay²⁵⁹ et, même si elles étaient présentées avec les objets d'art, du fait de leurs petites dimensions pour lesquelles les vitrines sont idéales, elles n'étaient pas non plus à l'époque du Luxembourg acquises comme des objets d'art mais étaient inventoriées comme des sculptures²⁶⁰.

En ce qui concerne l'orfèvrerie, la sous-section est quasi-inexistante dans les années 1892-97 jusqu'à l'entrée du *Pavot* de Lalique, à l'exception du *Crabe et de la Sirène*, du sculpteur-

²⁵⁶ AN 1 BB 30

²⁵⁷ Voir notamment Champier, 1896, p.31

²⁵⁸ Sur ce sujet voir Froissart-Pezone, 2004, p.28-31

²⁵⁹ Pingeot, Le Normand-Romain, Margerie (de), 1986

²⁶⁰ Bénédite, 1898

ciseleur Louis Rault, une coquille en or repoussé et ciselé à patine rouge acquis à la SAF pour 700 francs en 1893, prix proposé par l'administration et accepté par l'artiste²⁶¹.

Lors de son compte rendu du salon de 1895, Léonce Bénédicté évoque ce qu'il a tenté de faire à travers la section des objets d'art du musée, et les artistes qu'il a choisi de mettre en avant lors de cette période des débuts de la section nouvelle « L'art du bibelot s'y exerce toujours en de véritables merveilles et le président de la section, M. Cazin, a tenu à donner l'exemple et à se faire connaître enfin en maître potier, par sa superbe vitrine de grès colorés. Nous voyons à l'avance dans les vitrines dorées de la Galerie d'Apollon les merveilleux émaux transparents cloisonnés d'or, ou ceux appliqués sur porcelaine tendre par lesquels M. Thesmar essaie de relever le prestige un peu défraîchi de notre manufacture nationale de Sèvres. Nous y voyons également les verres gravés de M. Gallé, cet art si moderne, si riche et si poétique, les beaux émaux peints de MM. Grandhomme et Garnier, tous ces trésors où le Luxembourg, pour la joie du public a été autorisé à puiser largement. Nous admirons aussi les étains de M. Charpentier de M. Desbois, les faïences à reflet métalliques de M. Desmant, les verreries de M. Tiffany ou de M. Léveillé, les petits bronzes de table de M. Vallgren »²⁶². Après cette première période très marquée par les décisions du Comité consultatif, une autre phase de l'histoire des attributions au Luxembourg débute en 1898.

2.1898-1903/4 : un accroissement plus modéré de la section à l'exception de l'Exposition Universelle de 1900

L'accord conclu entre Léonce Bénédicté et les directeurs des Beaux-Arts et des musées nationaux pour ne pas présenter au Comité consultatif les œuvres choisies pour le musée du Luxembourg ne signifie pas pour autant que les achats dans les années 1898-1899 dans le domaine des arts décoratifs se soient multipliés. Au contraire, les acquisitions sont particulièrement faibles à cette période, suivant la pente des années 1896-97 qui avaient déjà accusé un net ralentissement de cette politique d'achat : cela s'explique sans doute par une nécessité moins grande de fournir des œuvres à la section des objets d'art du musée du Luxembourg, déjà en mesure d'assurer une représentation de la plupart des techniques certes restreinte mais de qualité. On peut aussi, pour les années 1898 et 1899 penser à l'Exposition Universelle de 1900, circonstance importante pour laquelle le directeur des Beaux-Arts

²⁶¹ AN F/21/2188

²⁶² Bénédicté, 1895, p.95

envisage sans doute des acquisitions onéreuses, notamment dans le domaine des objets d'art, ce qui impose de ne pas multiplier les dépenses les années antérieures.

Ainsi, en 1898, seules deux œuvres vont rejoindre la section des objets d'art du musée du Luxembourg. L'une d'entre elles est un émail peint d'Alfred Meyer, *Louis IX soulageant les lépreux*. Dès les années 1879-1880, comme on l'a montré²⁶³, Meyer fait l'objet des premières acquisitions dans le domaine des émaux peints, avec Fernand Thesmar. Mais, jusqu'en 1898, l'artiste n'est pas représenté au musée du Luxembourg. Cette œuvre est inspirée du tableau du même nom d'Albert Maignan, et réalisée avec l'accord et la collaboration de ce peintre, et elle aurait sans doute été rejetée à l'époque où le Comité était consulté, à cause de son manque d'originalité puisqu'il s'agit d'une reproduction sur émail d'une peinture. Dès le 28 novembre 1897, l'artiste fait une demande d'acquisition de cette œuvre. Face aux manques de crédits pour 1897, Henry Roujon envisage plutôt une acquisition en 1898 et envoie l'inspecteur Paul Lefort au domicile de l'artiste pour s'assurer de l'intérêt de la pièce. Enthousiaste, Paul Lefort, dans un rapport du 23 décembre 1898, propose l'acquisition de cette œuvre qui valorise des techniques anciennes pour le prix de 800 francs, auquel consent l'artiste, qui selon, Lefort, aurait demandé plus pour un autre acquéreur que l'État. Paul Lefort propose une attribution au Musée du Luxembourg²⁶⁴. Léonce Bénédicté, consulté par le directeur des musées nationaux, approuve l'attribution au musée du Luxembourg car « cet artiste a repris très tôt la tradition de l'émail de Limoges et compléterait avantageusement la petite série en formation »²⁶⁵. De surcroît, la demande de Meyer est soutenue par le directeur de la revue *L'art décoratif : revue de l'art ancien et de la vie artistique moderne* dans une lettre du 4 avril 1898 à Henri Roujon, ce qui précipite l'acquisition, sans doute déjà décidée, et finalisée par un arrêté d'achat le 14 avril 1898²⁶⁶.

Cet exemple révèle que, lorsqu'il ne participe pas directement au processus d'acquisition, Léonce Bénédicté remplace le Comité consultatif comme organe final de décision quant à l'attribution, ou non, d'une œuvre au musée du Luxembourg. Cet achat rappelle également la volonté classificatoire et rationnelle de Bénédicté qui souhaite réaliser des sous-sections par technique au sein de la section des objets d'art. Enfin, cette acquisition rappelle que le musée

²⁶³ Voir I.B.

²⁶⁴ AN F/21/2141

²⁶⁵ AN F/21/2141

²⁶⁶ AN F/21/2141

du Luxembourg se voit également en conservatoire et protecteur des techniques anciennes, et pas seulement en défenseur des innovations.

L'autre achat effectué en 1898, celui du coquillage *Histoire de Psyché*, objet en marbre noir de Belgique sculpté créé par Levillain, s'inscrit également dans cette veine plus classique et traditionnelle de la section des objets d'art du musée du Luxembourg. Il s'agit également d'une œuvre à iconographie, acquise auprès d'un artiste anciennement présent au musée du Luxembourg, et dans une technique qui apparente fortement l'objet aux travaux de sculpture, domaine auquel s'adonne également Ferdinand Levillain. Le style Renaissance de l'objet répond par ailleurs à celui de l'émail de Meyer, d'iconographie néo-médiévale, mais tout inspiré des émailleurs renaissants de Limoges, au premier rang desquels Léonard Limosin²⁶⁷. L'œuvre de Levillain est acquise sur demande de l'artiste et bénéficie sans doute de nature de pièce sculptée pour obtenir le prix de 4000 francs qu'il demande, somme considérable pour la section des objets d'art. L'objet possédait une base en forme de vague, malheureusement perdue²⁶⁸. Cette vague en onyx avait été modifiée par Levillain qui la trouvait « trop importante »²⁶⁹ en accord avec Léonce Bénédict. Aucune précision n'est apportée mais peut-être s'agissait-il finalement de la supprimer ce qui expliquerait que l'objet ne possède actuellement pas de base en onyx. Sa forme de coquillage était en adéquation avec sa thématique aquatique.

Traditionnelles dans leur iconographie, les deux œuvres acquises en 1898 renvoient l'image d'une des années les moins fécondes pour la section des objets d'art alors que l'on aurait pu penser que les choix seraient plus audacieux, dans la mesure où le Comité n'est plus consulté.

CHRONO Dans cette catégorie, on ne saurait non plus oublier la pièce sans doute maîtresse : le surtout de Jean-Paul Aubé, *Souvenir des fêtes du 6, 7 et 8 octobre 1896* dit aussi *La France convie la Russie à visiter la capitale*, dont la traduction en argent vermeil et cristal de roche est commandée en avril 1898 pour 16000 francs, payés en cinq fois entre 1898 et 1900. Il s'agit d'une commande sur demande de l'artiste, qui a exposé le modèle en terre cuite à la SNBA en 1897 pour commémorer la venue du tsar Nicolas II en 1896. Il proposait le prix de 15 à 16000 francs et assure l'exécution finale de l'œuvre pour l'Exposition Universelle de 1900. Il met en avant le lien avec l'art décoratif de son œuvre et le soutien à ce domaine de l'art que cette commande pourrait apporter : « L'artiste signataire de cette demande a apporté une part importante à l'art industriel et il est à remarquer que différents artistes ou ouvriers d'art ont leur

²⁶⁷ Thiébaud, 2003, p.38

²⁶⁸ AN F/21/7665 folio 6

²⁶⁹ AN F/21/2179

intérêt ménagé dans le présent projet »²⁷⁰. L'œuvre est achevée pour l'Exposition Universelle de 1900 où elle est présentée au Grand Palais mais aussi sur les tables officielles à l'Élysée. Aubé en demande l'attribution au musée du Luxembourg. Léonce Bénédite y est favorable car il s'agit selon lui d'une « pièce remarquable qui représenterait très utilement l'orfèvrerie moderne dans [la] section des objets d'art [du musée du Luxembourg] »²⁷¹. La pièce est ensuite présentée temporairement, sur demande du ministère des Affaires étrangères, à la table de l'Empereur de Russie qui séjourne à Compiègne en 1902. Elle retrouve ensuite le musée.

Avec 3 œuvres acquises, l'année 1899 n'assure pas non plus une extension considérable de la section des objets d'art. Lors de cette année 1899, l'État continue à acheter des œuvres d'artistes pluridisciplinaires, auprès d'un peintre, Armand Point, et à un graveur sur pierres fines, Georges Tonnelier, selon la terminologie de l'époque.

Armand Point, dont les peintures sont acquises à plusieurs reprises par le musée du Luxembourg, s'adonne aussi depuis 1896 aux arts appliqués au sein de la compagnie *de Haute-Claire*, à Bourron-Marlotte. C'est une œuvre réalisée dans ce cadre qui lui est acquise en 1899, le *coffret aux serpents*, achetée pour la forte somme de 5000 francs²⁷². Il semble que la réussite d'Armand Point dans le domaine plus traditionnel des Beaux-Arts permette d'expliquer ce prix très élevé, même si la complexité de l'œuvre, riches de matériaux et techniques divers et réalisée collectivement peut aussi l'expliquer en partie. En effet, l'association *Haute-Claire*, constitue quasiment le seul exemple français d'application du modèle *Arts and Crafts* britannique : les œuvres y sont créées conjointement par des peintres, émailleurs, sculpteurs, brodeurs et orfèvres²⁷³. L'esthétique médiévalisante de ce coffret est aussi dans le sillage du mouvement britannique.

Pour autant, Armand Point est le seul à recevoir un paiement pour l'œuvre- même s'il a peut-être ensuite divisé la somme, et son élitisme est à mille lieux du socialisme de William Morris et des autres maîtres du courant *Arts and Crafts*.

Le coffret est sans doute acquis par Léonce Bénédite, sur la proposition de l'artiste, qui lui écrit, dans une lettre conservée dans le fonds de la correspondance passive de Bénédite de l'INHA, « Je viens de terminer un coffret en émail que j'aimerais vous montrer »²⁷⁴.

²⁷⁰ AN F/21/2155

²⁷¹ AN F/21/2155

²⁷² AN F/21/2145

²⁷³ Doré, 2008

²⁷⁴ Bibliothèque de l'INHA, fonds Léonce Bénédite Ms 375 (06-01-07)

Quant à la statuette acquise à Georges Tonnelier, il s'agit d'un *Enlèvement de Déjanire*, petit groupe en jade sanguin et bronze doré, exposé au sein de la section des objets d'art et inscrite sous cette catégorie sur les inventaires²⁷⁵. Cette œuvre est une commande, mais sur demande de l'artiste, ce qui est une pratique relativement ordinaire dans le domaine des pierres fines : présentes au Salon bien avant les arts décoratifs, d'un prix élevé du fait de la valeur des pierres mais peu appréciées par les collectionneurs, ces œuvres sont principalement acquises par l'État à la fin du siècle. En conséquence, les graveurs sur pierres fines font partie des artistes qui demandent le plus régulièrement à l'État des secours, des achats et des commandes pour soutenir une technique en voie de disparition.

Tonnelier demande la commande de sa statuette, *L'Enlèvement de Déjanire*, d'abord prévu en jaspe vert, pour le prix, relativement élevé même pour le domaine de la pierre fine mais pas exceptionnel, de 10 000 francs. Le premier rapport de Roger Ballu met en avant la qualité d'intention de l'artiste et propose l'acquisition de l'œuvre pour le prix de 9000 francs, compromis entre les désirs de l'artiste et ceux de l'administration qui tentait de limiter la dépense à 8000 francs²⁷⁶ mais accepte finalement le nouveau prix. Une note informelle d'Henry Roujon du 10 mars 1899 précise « demander à M. Kaempfen [directeur des musées nationaux] si cette œuvre offre un intérêt pour le musée du Luxembourg »²⁷⁷. On peut supposer que si Kaempfen a consulté Léonce Bénédicté avant de procéder à l'attribution de l'œuvre au musée du Luxembourg, du fait de leurs bonnes relations. L'œuvre est achevée pour l'Exposition Universelle de 1900 où elle est présentée.

Une autre œuvre est également commandée pour pouvoir être présentée à l'Exposition Universelle de 1900 : il s'agit d'un collier de René Lalique.

Henry Roujon demande à Bénédicté de s'entendre directement avec René Lalique pour proposer à ce dernier une commande d'un bijou pour le musée du Luxembourg. Comme le rapporte Bénédicté au directeur, Lalique accepterait de proposer une version légèrement modifiée du collier de la comédienne Wanda de Bronzca, pour le prix de 2 200 francs²⁷⁸ que Bénédicté décrit comme « strictement le prix de l'exécution, l'artiste se considérant comme très honoré [...] et renonçant à tout autre bénéfice que le bénéfice moral de l'exposition au Luxembourg »²⁷⁹. Il

²⁷⁵ Bénédicté, 1898

²⁷⁶ AN F/21/2194

²⁷⁷ AN F/21/2194

²⁷⁸ AN F/21/2176

²⁷⁹ En fait l'artiste n'en sera payé que 2000 francs, ce qui constitue un rabais assez faible en vérité, au regard des pratiques de l'État, AN F/21/2176

précise que la pièce est « très désirable pour notre série du Luxembourg, qui est peu fournie »²⁸⁰. On retrouve ici le modèle traditionnel de la relation de confiance établie par Henry Roujon et Léonce Bénédicté, dans laquelle le conservateur choisit une pièce selon ses désirs d'un artiste qui a plu au directeur mais c'est la première fois que Léonce Bénédicté est chargé, dans le domaine des objets d'art usuels de décider de la nature de l'œuvre à commander et non plus seulement à acquérir. De plus, cette correspondance révèle le désir de Léonce Bénédicté de multiplier les sous-sections des objets d'art du Luxembourg, en développant notamment une section d'orfèvrerie et de joaillerie, alors très embryonnaire avec deux œuvres dont une de Lalique, *le Pavot*. En acquérant une œuvre de plus de Lalique, pour une section alors si réduite, Léonce Bénédicté et Henry Roujon reconnaissent cet artiste comme le maître du bijou, au point de lui proposer une commande, alors même que le domaine de la joaillerie pouvait sembler plus somptuaire et moins républicain que l'art utile du grès, très mis en avant. Il s'agit pour l'État de préparer l'Exposition Universelle de 1900, où l'œuvre trônera comme un signe brillant du soutien de l'État à l'unité de l'art et aux plus grands maîtres de toutes les techniques. Malgré son coût pas particulièrement élevé pour une œuvre de Lalique, la pièce grève de façon importante le maigre budget consacré par l'État aux arts décoratifs et elle n'est payée à l'artiste que le 9 août 1903, sur son insistance²⁸¹ et trois ans après son achèvement.

Ainsi, si les achats et commandes précédant l'Exposition Universelle de 1900 sont rares, ils s'inscrivent déjà en bonne partie dans la préparation de cette exposition et dans la mise en avant de l'État comme soutien de tous les artistes, unis par-delà leurs médiums artistiques. Le fait que deux des trois acquisitions de 1899 soient des commandes sert également à démontrer la volonté de la République de mettre en relief sa capacité à renouer avec le mécénat et les commandes des régimes antérieurs, mais cette fois au service d'artistes indépendants, pour la défense seule de l'art et non pour des fins considérées comme bassement fonctionnelles tel que l'aménagement des résidences impériales²⁸².

Signe d'une confiance maintenue, Roujon laisse toute latitude à Léonce Bénédicté pour ses acquisitions dans l'ensemble des sections de l'Exposition Universelle, avec un budget total de 20000 francs, ensuite monté à 25000²⁸³. Pour les acquisitions d'objets d'art, Léonce Bénédicté choisit de s'aider de Roger Marx et d'Olivier Sainsère, conseiller d'État et grand collectionneur,

²⁸⁰ AN F/21/2176

²⁸¹ AN F/21/2176

²⁸² Comme pouvait l'être les acquisitions aux expositions universelles de 1855 et 1867.

²⁸³ AN 2014707/20

notamment d'œuvres d'art décoratif²⁸⁴. Ils dépensent 4900 francs, représentant 19, 6% des dépenses totales, un pourcentage relativement important, bien supérieur à la part dévolue annuellement par le musée du Luxembourg aux arts décoratifs. Léonce Bénédite avait préalablement assuré au directeur que la somme consacrée aux objets d'art ne dépasserait pas 5000 francs²⁸⁵ mais il est difficile de savoir s'il s'agit d'une limite fixée par Bénédite lui-même, parmi les crédits minimes dont il dispose ou bien d'une demande du directeur. Le rapport que les trois hommes co-signent²⁸⁶ décrit en ces termes les sélections effectuées : « Nous nous sommes préoccupés selon votre désir de ne voir signalées que des pièces de choix, des morceaux venant combler soigneusement les lacunes de la série spéciale du Luxembourg »²⁸⁷. Alors que Léonce Bénédite est envoyé pour acquérir les « objets d'art qui peuvent intéresser nos collections nationales »²⁸⁸, ce qui inclut également le musée de Sèvres, il met immédiatement l'accent sur le musée du Luxembourg dans son rapport, ce qui souligne toute l'ambiguïté du mandat qui est le sien : à la fois conservateur du musée du Luxembourg et délégué de la commission des travaux d'art, il lui est difficile de ne pas défendre exclusivement les intérêts de son musée. La confiance que lui accorde systématiquement Roujon laisse toutefois penser que, pour celui-ci également, le Luxembourg est le cœur de toute la politique d'achat dans le domaine des arts décoratifs contemporains.

Cet extrait révèle de nouveau le désir de Roujon et du conservateur du musée du Luxembourg d'une politique raisonnée dans l'objectif de réaliser des séries précises, ordonnées et équilibrées au sein de la section des objets d'art.

En relevant l'insuffisance des crédits disponibles, les co-auteurs mettent en avant une forme de compétition entre les musées à l'échelle européenne « Notre choix, sans doute, a été rendu difficile par la concurrence des gros musées étrangers dont un seul, le K...m [sic] de Hambourg a dépensé déjà 12500 f. ds les seules sections industrielles françaises »²⁸⁹. Cette allusion à la concurrence étrangère, rare sous la plume de Bénédite, est particulièrement intéressante : alors que l'administration des Beaux-Arts français ne dépensent que 4900 francs pour ses propres artistes, le musée de Hambourg a déjà dépensé plus du double. Pour en finir, le Museum fur Kunst und Gewerbe de Hambourg achète environ 200 œuvres pour 100000 goldsmarks obtenus du Sénat de Hambourg. Un point général permet de montrer l'indigence des achats français,

²⁸⁴ Il fut ensuite vice-président de l'UCAD.

²⁸⁵ AN 20144707/20

²⁸⁶ On y reconnaît toutefois sans doute possible la plume de Léonce Bénédite.

²⁸⁷ AN 20144707/20

²⁸⁸ AN 20144707/20

²⁸⁹ AN 20144707/20

aussi bien en nombre qu'en valeur, en comparaison avec les musées Est et Nord-Européens: en Allemagne, le Kuntsgewerbemuseum de Leipzig acquiert 154 pièces, le Kuntsgewerbemuseum de Berlin au moins 42, le Hessisches Landesmuseum de Darmstadt au moins 20, en Scandinavie, le Nasjonalmuseet d'Oslo 79 pièces, le Vestlandske Kunstindustrimuseum de Bergen 31, et en Angleterre, le Victoria and Albert Museum de Londres obtient 38 œuvres et le musée des arts décoratifs de Budapest au moins 77, avec un budget d'environ 41700 francs débloqués spécialement par le ministre des Cultes et de l'Instruction Publique pour l'exposition (40000 couronnes hongroises). Il s'agit pour le musée de Budapest du plus grand enrichissement jamais connu en une année²⁹⁰. On pourrait aussi évoquer le Kunstindustrimuseet de Copenhague qui, avec les seuls fonds publics accordés spécialement pour l'occasion, bénéficie de 50000 francs [35000 couronnes danoises] pour les acquisitions d'art décoratif, dont une majorité est dépensée pour des œuvres françaises²⁹¹.

Ainsi, Léonce Bénédicta a raison de souligner que pour ses propres artistes la France fait moins que nombre de ses voisins. Avec un budget d'acquisition d'une indigence extrême, Léonce Bénédicta a beau consacrer une part significative aux arts décoratifs, ses achats s'avèrent très limités. Même à l'échelle française le musée fait pâle figure : créé pour récolter les plus belles pièces de l'Exposition Universelle de 1900, le musée des arts décoratifs de Mulhouse acquiert pour 20000 francs d'objets d'art, payés à hauteur de 8000 francs par la ville- soit déjà plus que ce que ne dépense l'État français pour les objets d'art du Luxembourg- et à hauteur de 12000 francs par Gustave Dollfus tandis que le musée des arts décoratifs de Paris achète une grosse soixantaine d'œuvres²⁹². Ce qui surprend particulièrement c'est la faiblesse du crédit total accordé à Bénédicta pour l'Exposition Universelle de 1900 : plusieurs musées étrangers bénéficient de plus de 25000 francs, pour les seuls arts décoratifs, soit la somme totale accordée à Bénédicta, alors que le conservateur du Luxembourg doit faire des choix dans toutes les sections.

Les co-auteurs reconnaissent que le musée n'a pu récolter en conséquence que le second choix « Ns avons pu toutefois trouver encore qq. chose-objets de valeur »²⁹³. Ils proposent ensuite une série d'acquisition, par sous-section technique. Dans la section céramique, indiquée en premier lieu, ils soumettent à l'avis du directeur deux vases de Cazin que l'auteur accepte de céder à

²⁹⁰ Pour ces statistiques voir Tharaud, 2018, pp. 406-432

²⁹¹ Christensen et Nielsen, 2008, p.10

²⁹² Tharaud, 2018, p.407

²⁹³ AN F/21/4487/A

« un prix quelconque que nous portons à 200 f. »²⁹⁴. Le prix fixé est véritablement assez bas, il correspond vraiment au montant minimal pour deux vases d'un artiste qui a remporté une médaille d'or à cette Exposition Universelle²⁹⁵. Les relations personnelles de Léonce Bénédite avec Cazin expliquent cette concession gracieuse de l'artiste.

Un vase de Delaherche est également acquis, pour 800 francs. Deux coupes de Dammouse dites en émaux transparents sont aussi acquises, à 600 francs, et assimilées à la section céramique alors que leur matériau réel, la pâte de verre devraient les rattacher à la section du verre. Sans doute leur apparence, de même que les travaux de céramiste de Dammouse permettent de comprendre ce choix. La sous-section est complétée par un vase *coloquinte* – dit «courgette» dans le rapport²⁹⁶- un plat en grès et un presse papier en pâte-sur-pâte de Taxile Doat, le tout pour 200 francs. Un exemplaire du presse-papier, intitulé *La Mer*, a été acquis par le Kunstindustrimuseet de Copenhague à la même exposition²⁹⁷. En porcelaine dure, il représente le visage d'une jeune femme de profil en pâte sur pâte sur un fond bleu cobalt. Dans ses cheveux, une couronne de coquilles Saint-Jacques et d'algues. Sur le côté, un vague marron s'élançait et couvre une partie de son visage. Le même musée danois acquiert une version plus sombre du vase *coloquinte* en porcelaine dure acquis par le Luxembourg, mais avec les mêmes motifs en relief et la même forme.

En ce qui concerne Chaplet, les co-auteurs notent avec amertume que « Les plus beaux spécimens de cet artiste ont déjà été enlevés. C'est d'autant plus regrettable que M. Chaplet a pour ainsi dire perdu la vue et ne peut plus produire personnellement »²⁹⁸. Est néanmoins proposé au directeur de réserver 800 francs pour des acquisitions à cet artiste, qui assure posséder encore à son atelier de Choisy-le-Roi des spécimens intéressants. Il apparaît finalement que Bénédite a pu acquérir pour un total de 800 francs deux pièces de Chaplet présentées à l'Exposition Universelle, sans doute parce que leurs acheteurs initiaux s'étaient rétractés. Il s'agit d'un grand (au prix de 500 francs) et d'un petit vase en porcelaine flambée, tous deux de couleur roussâtre-sang-de-bœuf et blanche (300 francs)²⁹⁹.

²⁹⁴ AN F/21/4487/A

²⁹⁵ Les prix moyens tournent autour de 200-500 francs selon Tharaud, 2018 qui propose une analyse détaillée des prix d'achats p.388-391

²⁹⁶ AN 20144707/20

²⁹⁷ Christensen et Nielsen, 2008, p.82

²⁹⁸ AN 20144707/20

²⁹⁹ Roger Marx dans son texte la décoration et les industries d'art à l'Exposition Universelle de 1900 souligne bien l'intérêt des flambés de cet artiste « La réussite, étant donnée le but proposé, dépend de l'attrait de la coloration, de l'aspect plus ou moins vitreux ; or les flambés sur porcelaine de M. Ernest Chaplet offrent un répertoire de nuances riches, graves ou précieuses, unies ou bigarrées ; de plus ils atteignent la matité absolue. On les dirait pris

Les céramiques représentent ainsi 2600 des 4900 francs dépensés par Bénédite soit plus de la moitié du total (53, 06%) et 9 des 11 œuvres acquises (81, 82%) du fait du coût modeste de production et en conséquence d'achat, de ces objets.

Dans le domaine de la verrerie, seul Emile Gallé a l'honneur d'une acquisition, au prix assez considérable de 1800 francs. Il s'agit d'un cornet à décor de pâquerettes en cristaux gravés. Plus du tiers (36,73%) du total consacré aux arts décoratifs est ainsi dépensé pour une seule œuvre de cet artiste, ce qui constitue une reconnaissance de son talent et un effort considérable, sans doute défendu par Roger Marx.

Dans le champ de l'orfèvrerie, les trois rapporteurs proposent l'achat de la broche d'Henri Vever et Eugène Grasset, *Apparition*, pour 500 francs³⁰⁰.

En ce qui concerne les sections étrangères, les signataires du rapport indiquent attendre de nouvelles instructions mais « il ne nous paraît pas, d'ailleurs, qu'il y ait beaucoup d'objets à recueillir en vue de notre but spécial »³⁰¹. De cet extrait, il ressort de nouveau que la section des objets d'art n'est pas véritablement ouverte aux artistes étrangers, il ne s'agit pas de son objectif.

Enfin, les co-auteurs décident de proposer deux acquisitions exceptionnelles, en dehors du budget spécifique dédié à l'Exposition Universelle « ns rappelant que vs réserviez, le cas échéant, de faire certaines acquisitions plus importantes sur vos crédits ordinaires des travaux d'art, et au besoin, par annuités »³⁰². Il s'agit d'une coupe en émaux translucides de Fernand Thesmar, proposée à 30 000 francs et que la direction des Beaux-Arts envisage depuis un temps certain d'acquérir et d'une œuvre de Lalique, un « devant de corsage formé de serpents emmêlés, en or revêtu d'émaux translucides et opaques, avec plusieurs garnitures de perles baroques. Le prix demandé est de 20000 f. »³⁰³

Grands admirateurs de René Lalique³⁰⁴, Léonce Bénédite et Roger Marx soutiennent de tout leur poids cet achat, louant « un si admirable morceau de bijouterie qui représenterait dignement dans l'avenir notre époque contemporaine au milieu des ch. d'œuvre de la Galerie d'Apollon »³⁰⁵. Léonce Bénédite reconnaît pleinement dans son rapport sur la section des

dans une gemme, un silex ; leur aspect robuste et solide rappelle le grain de la pierre, les rugosités de la peau du serpent, les pores de l'écorce de l'orange ou du cédrat ; la qualité en demeure inégalable » Marx, 1901, p.90

³⁰⁰ AN 20144707/20

³⁰¹ AN 20144707/20

³⁰² AN 20144707/20

³⁰³ AN 20144707/20

³⁰⁴ Voir Bénédite, 1900a et Méneux, 2007

³⁰⁵ AN 20144707/20

Beaux-Arts de l'Exposition Universelle de 1900, publié en 1905 le rôle de Lalique dans la rénovation de l'art du bijou « De même en ce qui concerne l'art de la parure, le mot de renaissance est loin de paraître exagéré lorsqu'on l'applique au mouvement créé par l'individualité si exceptionnelle de Lalique [...] Il n'est pas une des vieilles et solides maisons françaises qui ont jadis illustré cet art si éminemment français qui, fascinées elles-mêmes par les trouvailles de ce créateur, perdu hier dans la foule de leur modestes et précieux artisans, n'ait senti le besoin de se rajeunir, de se revivifier à ce souffle nouveau [...] Parmi ces grands industriels, certaines personnalités comme celles de Vever, dont on a pu admirer les joailleries d'une très belle tenue, d'un goût riche et varié, sont venues affirmer que Lalique, si important que soit son rôle, si haute que demeure sa place, n'a pas ouvert la voie pour la fermer après lui »³⁰⁶. Dans un article consacré à la bijouterie à l'Exposition Universelle de 1900, Bénédite défend déjà ce point de vue « Après la grande impulsion première donnée par Lalique, l'œuvre de M. Vever est la manifestation la plus significative qui se soit produite dans l'art du bijou »³⁰⁷. La broche de Vever et Grasset, *Apparitions*, achetée par Bénédite, s'inscrit donc pour le conservateur du musée du Luxembourg dans la continuation d'une logique initiée par Lalique.

Aucune de ces deux œuvres au prix exceptionnel, celle de Thesmar et celle de Lalique ne sera finalement acquise, ce qui révèle de nouveau les limites du pouvoir de décision de Bénédite : très autonome dans les bornes du budget restreint que lui accorde Roujon, il n'est presque jamais entendu dès lors qu'il demande des sommes plus importantes pour les arts décoratifs. Néanmoins, le directeur des Beaux-Arts est conscient des innovations qu'apportent ces deux artistes : il envoie Bénédite au domicile de Thesmar pour tâcher d'acquiescer une autre pièce, à un prix plus modeste. Le 8 décembre 1900, celui-ci indique que seule la coupe à 30, 000 francs semble digne du musée parmi les œuvres de l'atelier de Thesmar mais que ce dernier présentera ses nouvelles pièces à l'État quand elles seront produites pour le Salon de 1901³⁰⁸.

Une liste des artistes œuvrant dans les domaines des arts décoratifs et demandant à être acquis à l'Exposition Universelle de 1900 permet toutefois, en la comparant avec les achats effectifs, de s'assurer de l'indépendance des rapporteurs, qui ne font pas leur choix en fonction des désirs des exposants³⁰⁹. En effet, aucune des œuvres proposées par son créateur n'est acquise pour le musée du Luxembourg.

³⁰⁶ Bénédite, 1905, p. 816

³⁰⁷ Bénédite, 1900a, p.68

³⁰⁸ AN 20144707/20

³⁰⁹ AN 20144785/31

Seule la coupe de Thesmar, qui ne sera finalement pas acquise, est présente à la fois dans le rapport de Léonce Bénédite et dans la liste des œuvres dont les artistes désirent l'acquisition³¹⁰. Cela s'explique sans doute par la très grande admiration de Bénédite pour Fernand Thesmar, dont il évoque de façon très louangeuse l'œuvre dans son rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900, publié en 1905 »³¹¹.

Un autre rapport de Bénédite évoque l'acquisition des œuvres étrangères, notamment dans le domaine des arts décoratifs où deux vases de Tiffany sont proposés pour la somme extrêmement modique de 50 francs. En accordant un prix si faible, peut-être Tiffany se souvient-il du rôle que le conservateur du Luxembourg a joué, en acquérant des œuvres de l'artiste très tôt, parmi les premiers musées européens. A cause du départ de Tiffany de l'Exposition Universelle de 1900 avant sa clôture, les deux vases ne sont finalement achetés qu'en 1901 auprès de Siegfried Bing, avec trois vases de la *Rookwood Pottery Company*, également américaine, pour le même prix, extrêmement bas, de 50 francs. L'absence des productions de Rookwood au Luxembourg explique sans doute ce don voilé au musée qui permet à l'entreprise de se faire connaître en France. En ce qui concerne l'œuvre de Tiffany, Roger Marx en dit bien la beauté et l'originalité dans son article consacré à la décoration et aux industries d'art à l'Exposition Universelle de 1900³¹².

De façon globale, les achats réalisés à l'Exposition Universelle de 1900 peuvent décevoir : malgré l'occasion unique d'acquérir des pièces de qualité exceptionnelle d'artistes venus de toute l'Europe, le nombre d'achats est restreint du fait d'un budget indigent et l'audace n'est pas de mise. En effet, les achats de Bénédite et Marx reproduisent des tendances des musées

³¹⁰ AN 20144707/20

³¹¹ : « L'émaillerie, avec A. Meyer, Grandhomme, Garnier, Feuillâtre, Hirtz, Tourrette, pour les émaux peints ou translucides, Thesmar, qui a créé cet art des émaux cloisonnés et transparents dont il n'existe qu'un seul mystérieux échantillon dans le passé, a retrouvé après un long oubli [...] une période de vie ardente et d'un éclat sans pareil. Thesmar est ainsi mis en avant comme le maître principal de l'émail, le seul dont l'œuvres est commentée rapidement, au-delà de son nom. Cette opinion est partagée par Roger Marx qui écrit, dans la gazette des Beaux-Arts où il revient en 1901 sur l'Exposition Universelle de 1900 « Les imitateurs ne lui ont point manqué mais il n'a point rencontré d'égal ». Bénédite, 1905, p. 814

³¹² « Aussi bien la personnalité de M. Louis Tiffany est-elle parmi les plus importantes que l'Exposition ait révélées ; créateur d'émaux, de vitraux, de verreries, de mosaïques, M. L. Tiffany professe le culte ardent de la découverte. Hors M. Gallé, personne n'a subi au même point l'outrage du pastiche. L'Exposition regorgeait d'imitations de favrile glass, répugnantes à l'égal des plus grossières parodies. On retrouve dans les originaux, obtenus par les vapeurs de métaux en fusion, les irisations de la verrerie antique, irisations opalines et mates, qui ne peuvent se comparer qu'à celles de la perle ; pour le décor, il est créé par la superposition, sur la matière incandescente, de parcelles de verre, différentes de nature, de couleur, qu'un second feu incorpore à la masse et qui, dans la suite, sous le souffle du verrier, prennent leur forme, leur place définitive, et réalisent l'ornementation telle que l'inventeur l'a conçue. Ainsi, en vertu d'un calcul prémédité, M. Louis Tiffany put simuler les méandres des eaux, la fuite des nuages, les reflets argentins de la monnaie-du-pape, et même le plumage ocellé du paon, sans autre aide que celle du feu, en s'interdisant toute reprise, toute retouche, chaque pièce étant tenue pour terminée aussitôt refroidie. » Marx, 1901, p.103

étrangers mais en les accentuant. Ainsi, les musées ont globalement eu tendance à privilégier les productions françaises, et de réaliser principalement des acquisitions dans le domaine de la céramique et du verre. C'est typiquement ce genre de pièces qui ont été choisies pour le Luxembourg. Toutefois, les musées étrangers laissent toujours une place minimale au mobilier, totalement absent des achats pour le Luxembourg : Gallé vend quatre meubles au Victoria and Albert Museum, deux au Kunstindustrimuseet de Copenhague, deux à Darmstadt et un à Bergen tandis que Majorelle vend cinq meubles au Victoria and Albert Museum, deux à Hambourg et un à Bergen et que Georges de Feure vend sept pièces de mobilier à Copenhague, deux à Budapest et plusieurs à Leipzig. Gaillard, quant à lui, obtient l'acquisition de trois meubles à Copenhague, deux à Leipzig, Hambourg et Budapest, à peu près autant que Colonna qui en cède six à Hambourg et une à Budapest. Guimard vend un meuble à Hambourg et Axel Gallen-Kallela deux à ce même musée³¹³. Seul le musée des arts décoratifs de Paris et celui de Mulhouse n'acquièrent aucun meuble, comme le Luxembourg, ce qui s'explique sans doute par une réticence française à l'exposition de meubles en musées. La sous-représentation globale du mobilier s'explique par le refus de toute une partie de la critique d'art et des conservateurs de musées à l'échelle européenne d'accepter un Art nouveau dont le décor empiéterait sur les formes traditionnelles du meuble et les modifieraient mais aussi par l'encombrement que constitue le mobilier pour les musées. Mais cette réserve vis-à-vis du mobilier est d'une force inégalée en France, au point d'empêcher quasi toute reconnaissance par les musées du mobilier contemporain entre 1890 et 1910.

A l'Exposition Universelle de 1900, le musée du Luxembourg n'acquiert pas non plus d'œuvres dans les autres domaines audacieux des arts décoratifs³¹⁴ comme les ferrures, les cuirs³¹⁵, reliures³¹⁶, les tissus³¹⁷, acquis par certains des musées étrangers. Bénédite se contente d'acquérir des pièces d'artistes reconnus et non polémiques qui ont souvent remporté un grand prix à l'Exposition Universelle : c'est le cas de Gallé et de Lalique mais aussi de Chaplet, Dammouse, des manufactures Grueby et Rookwood, Tiffany, tous acquis à l'exposition par le musée du Luxembourg. A l'exposition, René Lalique triomphe avec éclat et ne connaît pas d'égal : ses œuvres sont achetées par des particuliers prestigieux mais aussi par des musées tel

³¹³ Tharaud, 2018, p. 426

³¹⁴ Selon Tharaud, 2018, p.424

³¹⁵ Contrairement au musée de Budapest, voir Horváth (dir.), 2018

³¹⁶ Contrairement au musée de Hambourg et à celui de Copenhague, voir Tharaud, 2018 et Christensen et Nielsen, 2008

³¹⁷ Contrairement au musée des Arts décoratifs de Paris, à celui de Hambourg, voir Tharaud, 2018, et celui de Copenhague, voir Christensen et Nielsen, 2008

le musée des arts décoratifs de Paris (collier *Noisette* et montre *Pommes de pins*), celui de Copenhague (deux épingles dont *Guêpes* et un peigne), celui de Hambourg avec huit œuvres (dont le peigne *Trois baigneuses*), celui de Leipzig (un peigne et une brosse) et celui de Budapest (un peigne et un collier). C'est l'artiste dont les œuvres se vendent le plus cher, le collier *Noisettes* partant à 4500 francs tandis que l'épingle *Guêpes* est vendue 2000 francs et le peigne *Trois baigneuses* 1200 même si des œuvres moins onéreuses sont aussi acquises comme un peigne à 400 francs et une épingle à 240 achetée par Copenhague ou un peigne à environ 300 francs, qui rejoint Budapest. Le prix consenti par le Luxembourg pour sa commande se situe dans la moyenne haute mais le musée n'achète qu'une pièce de l'artiste contrairement à la plupart des institutions concurrentes, qui font des sacrifices importants pour les œuvres de l'artiste. Henri Vever est aussi très représenté en dehors du Luxembourg avec trois achats par l'UCAD, le musée de Bergen et celui de Hambourg³¹⁸.

Dans le domaine de la céramique, Taxile Doat est lui aussi plébiscité : « Est-il besoin de rappeler avec quelle faveur le public l'accueillit ! Est-il besoin de dire qu'avec les grandes collections particulières les musées se disputèrent ses pièces. Les Arts Décoratifs de Paris, les musées de Sèvres, de Lille, de Dijon, d'autres encore en province ; ceux de Berlin, de Saint-Petersbourg, de Copenhague et de Christiania ; ceux de Dresde et de Hambourg, d'Helsingfors [sic] et de Leipzig, de Londres, de Breslau à l'étranger voulurent posséder ces porcelaines brillantes »³¹⁹. Dammouse connaît aussi le succès ailleurs qu'au musée des artistes vivants : l'UCAD, le musée de Hambourg, celui de Budapest, d'Oslo et de Leipzig lui achètent une pièce chacun tandis que trois d'entre elles rejoignent Copenhague. Quant à Lachenal, une de ses pièces est acquise par le musée de Copenhague. Enfin, Chaplet fait aussi l'objet de plusieurs acquisitions, notamment par le musée de Leipzig, celui de Hambourg et l'UCAD³²⁰.

Dans le domaine du verre, les achats à Gallé, sans mettre en doute, comme pour Lalique d'ailleurs, l'étendue de son talent, ne sont pas non plus d'une audace excessive, tant l'artiste est reconnu à l'époque : il vend ainsi un vase à l'UCAD, quatre à Hambourg, trois au musée de Copenhague, deux à celui d'Oslo et une à celui de Bergen et certaines de ses pièces rejoignent même le Stieglitz Museum de Saint-Petersbourg et l'Ukraine, et plus spécifiquement le musée des arts décoratifs de Lviv. La pièce acquise par le Luxembourg, payée 1800 francs est certes très onéreuse, contrairement au vase de l'UCAD payé 1000 francs³²¹ ou des pièces achetées par

³¹⁸ Tharaud, 2018, p.412-413

³¹⁹ Verneuil, 1904, p.79

³²⁰ Tharaud, 2018, p.416-417

³²¹ Tharaud, 2018, p.389

le Kunstindustrimuseet³²² mais on peut déplorer qu'il s'agisse d'un achat unique et qu'aucune autre pièce n'ait été sélectionnée.

Même le mobilier de Gallé triomphe auprès des musées du fait de son respect de la tradition française du travail artisanal et de la belle marqueterie mais sans doute faute de place, cette production n'est pas acquise pour le Luxembourg. En ce qui concerne les artistes étrangers, le musée du Luxembourg fait aussi le strict minimum et ses achats à Rookwood et Grueby, qui plus est tardif, s'expliquent sans doute par le grand prix reçu par ces derniers. Quant à Tiffany, certes très tôt soutenu par le Luxembourg, il a réussi à vendre cinq verreries à Leipzig, trois à Hambourg et Bergen, deux à Darmstadt et Copenhague et une à Oslo³²³. En 1901, 34 musées, dont 12 musées allemands, sont possesseurs d'œuvres de cet artiste³²⁴. Tous les autres artistes étrangers, non défendus par Bing, et parfois un peu plus confidentiels sont ignorés par Marx et Bénédite, amplifiant certes une tendance visible dans les achats des autres musées mais jamais au niveau de franco-centrisme atteint par le musée du Luxembourg. Même le musée de Mulhouse fait mieux en acquérant des œuvres de la manufacture royale danoise, Bing et Grondahl, de la manufacture finlandaise Rôrstrand et de son homologue néerlandaise Rozenburg. De plus, même des céramiques chinoises et japonaises rejoignent en nombre le musée mulhousien. La faiblesse des acquisitions de l'État français, et la lenteur des procédures d'achat, est déjà justement dénoncée à l'époque, par le critique Henri Frantz « les plus belles pièces de MM. Lachenal, Delaherche, Dalpayrat, Dammouse, Gallé et autres ont été achetées par les musées d'Allemagne, d'Angleterre et d'Autriche qui les ont enlevées à notre administration des Beaux-Arts, jamais pressée »³²⁵.

Certains artistes non acquis par le Luxembourg à l'Exposition Universelle de 1900 mais qui sont très représentés dans ce musée font l'objet d'achats au moment de l'Exposition par d'autres musées étrangers et il est intéressant de l'évoquer ici rapidement, pour montrer à quel point le goût du Luxembourg s'inscrit dans cet « Art nouveau modéré »³²⁶ selon l'expression de Marie-Amélie Tharaud qui plaît tant au musée. C'est le cas d'Adrien Dalpayrat qui fait acheter neuf de ses pièces à Leipzig, quatre à Oslo, une à l'UCAD, une autre à Copenhague et une dernière à Hambourg. On peut citer également, dans le domaine céramique, Auguste Delaherche, dont certaines œuvres rejoignent le musée de Copenhague, de Leipzig, d'Hambourg et en France,

³²² Christensen et Nielsen, p.110-111

³²³ Weisberg, Becker et Possémé, 2004, p.88

³²⁴ Pepall, 2009, p.143

³²⁵ Frantz, 1900, p.243

³²⁶ Tharaud, 2018, p.445

celui de Mulhouse, l'UCAD. Brateau est également plébiscité par les musées de Budapest, de Copenhague, de Leipzig et d'Oslo. Des œuvres de Bigot sont acquises par les musées de Budapest, de Leipzig et par l'UCAD tandis que Clément Massier voit quatre de ses pièces acquises par le Hessisches Landesmuseum de Darmstadt et une par celui d'Hambourg. Dans le domaine des émaux, des pièces de Feuillâtre sont achetées par les musées de Budapest, Berlin, Stuttgart, Hambourg, Vienne, Genève et Londres mais aussi par l'UCAD et le conservatoire des arts et métiers de Paris³²⁷. De Lucien Gaillard, les musées de Budapest, de Copenhague, de Hambourg et Leipzig acquièrent des pièces, de même que l'UCAD. Pour ce qui concerne l'étain, les productions de Desbois et Larche rejoignent le musée de Budapest. Dans le domaine du verre, Lèveillé reçoit des achats du musée de Copenhague et Daum de Copenhague et d'Hambourg.

En dehors de l'Exposition Universelle mais à la même période, Léonce Bénédict est également envoyé en 1899 pour sélectionner des œuvres à la fois pour le musée du Luxembourg mais aussi pour l'Elysée, notamment auprès de Lachenal. Pour 1000 francs payés en mai 1900, il acquiert à la Galerie Georges Petit en décembre 1899 cinq vases en grès de l'artiste, dont deux, au prix de 600 francs³²⁸, sont attribués au Palais de l'Elysée et trois, un grand et deux petits, payés 400 francs au total, au musée du Luxembourg. La somme de 1000 francs correspondait au maximum accordé à Léonce Bénédict pour ses achats à Lachenal. Si Bénédict avait été chargé de cette mission, Lachenal avait également proposé lui-même au Président de la République, Emile Loubet, ce qui avait été convenu avec l'Elysée, le vase *Iris*³²⁹, plus grand et plus orné pour remplacer éventuellement les deux petits vases. Ce sont toutefois ces deux derniers qui sont acquis, le grand vase n'ayant sans doute pas plu au président. Selon une facture de Lachenal, les trois pièces acquises pour le Luxembourg sont un vase *les vagues* et « deux petites pièces grès flammés »³³⁰ et il considère que les deux petits grès sont des dons, jointes au grand vase payé 400 francs, ce que ne précise pas le dossier d'achat. Elles sont d'abord présentées à l'Exposition Universelle de 1900. Deux des trois pièces envoyées initialement au Luxembourg sont encore localisées, actuellement à Sèvres, depuis 1966 : ils illustrent le japonisme ornemental et le goût du décoratif que n'abandonne pas Lachenal malgré la sobriété des

³²⁷ Tharaud, 2018, p.409

³²⁸ Lachenal en demandait initialement 600 mais se disait prêt à réduire le prix à 500 francs si nécessaire, AN F/21/2176 et AN 20144785/31

³²⁹ Le décor de cette pièce correspond peut-être au vase de Lachenal pour Keller et Guérin acquis en 1998 par le musée d'Orsay, en faïence à lustre métallique de grandes dimensions (64,3 centimètres de haut) et orné d'iris. OAO 1354

³³⁰ AN 20144785/31

réalisations de nombre de ses concurrents. Un de ces vases possède un décor de bambou et de vagues japonisant, il s'agit du vase *La vague* décrit par Lachenal dans sa facture, tandis que l'autre qui, au regard de ses dimensions, est sans doute le « grand vase » décrit par Lachenal³³¹ possède un décor lignes imitant des nuages sinisants. Un vase conservé actuellement à Sèvres (MNC 24371) de petite dimension à décor incisé de feuilles et fleurs de nénuphar pourrait correspondre au « petit vase » sommairement évoqué par Lachenal dans sa facture mais cela n'est pas certain, du fait du manque de précision de la description.

Les années suivant l'Exposition sont plus calmes dans le domaine des attributions d'objets d'art au musée du Luxembourg, qui a été l'unique bénéficiaire des achats du bureau des travaux d'art dans le domaine des arts décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900.

Il faut attendre 1902 pour que deux nouvelles œuvres soient attribuées. Elles relèvent toutes deux du domaine de l'émail. Une tasse en émaux translucides *Pissenlits* est acquise à Thesmar, afin de le soutenir et d'encourager son œuvre alors que sa coupe à 30000 francs, présentée à l'Exposition Universelle, n'avait pu être acquise faute de budget. En 1901, année où une somme était offerte à Thesmar pour un achat en compensation, l'émailleur n'avait pu présenter d'œuvre, comme le précise Léonce Bénédite au directeur « le prix demandé par cet artiste est de 3000 francs. C'était le crédit qui lui avait été réservé l'an dernier en vue d'une commande qu'il n'avait pu faire, se réservant pour le Salon suivant »³³². On peut aussi penser que la beauté de l'œuvre, d'une très grande finesse, explique aussi ce choix de la pièce : elle reçoit en effet l'aval unanime de la commission des achats d'office lors du Salon de la SNBA de 1902. Le 10 juin 1902, l'artiste reçoit finalement seulement 2500 francs pour cet objet.

Eugène Feuillâtre, ancien émailleur de René Lalique, devenu indépendant³³³, dont les réalisations avaient triomphé à l'Exposition Universelle de 1900, obtient que son petit vase *cygnes au clair de lune* en émaux translucides et sa bonbonnière en or et émaux cloisonnés *Cerises* soient achetés par l'État, sur sa demande, pour le prix de 1500 francs, proposé par Léonce Bénédite³³⁴.

Quatre autres œuvres rejoignent le musée du Luxembourg en 1903. L'une d'entre elle est la soucoupe *Pissenlits* de Thesmar qui vient compléter l'achat de la tasse en 1902. Pour cet objet, Thesmar reçoit le prix de 2000 francs, inférieur de 500 francs à ce qu'il désirait ce dont il se

³³¹ AN 20144785/31

³³² AN F/21/4276

³³³ Massé, 1996, p.29

³³⁴ AN F/21/4207, dossier 107

plaint, arguant qu'il a déjà consenti à une réduction de 500 francs l'année précédente sur le prix de la tasse³³⁵. Recevant des acquisitions très nombreuses à des prix élevés, possédant des soutiens politiques de premier plan, Thesmar peut se permettre une attitude critique et revendicatrice sans perdre jamais le soutien de l'État. C'est l'un des artistes les plus achetés dans le domaine des arts décoratifs.

Dans le domaine de l'émail, un nouveau coffret réalisé par l'atelier de Haute-Claire est acquis à Armand Point en 1903, le coffret *Ophélie*. Ce qui semble particulièrement intéressant dans cet achat, est qu'il s'agit d'une acquisition par le ministre lui-même à l'exposition des œuvres d'Armand Point à la Galerie Georges Petit. Si dans un premier temps le ministre ordonne à Léonce Bénédite de s'entendre avec l'artiste sur le prix, il est finalement demandé au conservateur de proposer un prix de 5000 à 6000 francs, avant que le ministre ne décide finalement de fixer lui-même le prix à 5000 francs. 5000 francs, cela correspond au total des onze acquisitions dans le domaine des arts décoratifs français à l'Exposition Universelle de 1900, c'est bien plus que les maigres subsides accordés dans les années 1895-97 à Léonce Bénédite pour les acquisitions d'art décoratif, ce qui souligne bien la faiblesse de l'autonomie de Bénédite. Si le conservateur du musée du Luxembourg peut globalement prendre les décisions qu'il désire concernant les acquisitions d'objet d'art, il est tributaire d'un budget aux variations imprévisibles et des désirs des ministres. Bigard-Fabre n'en fait pas mystère lorsqu'il indique dans une note au sujet de cette acquisition qu'il faut « écrire d'urgence à M. Bénédite et resserrer 5 à 6000 f. sur le crédit du salon »³³⁶.

Cette dimension politique n'enlève rien à l'intérêt de la pièce qui traduit l'influence du symbolisme et d'un thème shakespearien cher aux préraphaélites anglais. Le visage en ivoire d'Ophélie forme le centre d'un des panneaux de cet objet d'une très grande préciosité comportant bois ; bronze ciselé et doré ; émaux champlevés et cloisonnés opaques, translucides et sur paillons, polychromes sur fond émaillé vert sombre ; ivoire ; cabochon de pierres de couleur et demi-perle. La richesse des matériaux permet aussi de comprendre le prix très élevé de l'œuvre, de même que la position de l'artiste pluridisciplinaire qu'est Armand Point, qui n'a pas besoin de s'en séparer à tout prix pour survivre.

Cette même année, le petit nombre d'œuvres de Taxile Doat au musée du Luxembourg est complété par l'acquisition de deux panneaux en grès représentant *Cérès* et *Vénus*. Achetés sur

³³⁵ AN F/21/4276 dossier 34

³³⁶ AN F/21/4258 dossier 58

demande de l'artiste, qui en désire 2700 francs³³⁷, ils sont finalement acquis pour seulement 1000 francs, après une négociation menée par Léonce Bénédite. Ces œuvres s'avèrent particulièrement intéressantes dans la mesure où, du fait de leurs dimensions, mesurant pas moins de 88 centimètres de haut, elles n'étaient sans doute pas exposées dans les vitrines et étendaient sans doute la section des objets d'art à une fonction de décoration du musée.

En 1903, le directeur des beaux-arts, Henry Roujon, est remplacé après plus de dix ans dans cette fonction par Henry Marcel.

Ce changement marque une transformation profonde de l'organisation des attributions au musée du Luxembourg, comme on le montrera ensuite, après une analyse générale de la dimension stylistique et iconographique des œuvres.

Une période de croissance modérée pour la section des objets d'art : bilan des années 1898-1903

La période 1898-1903 est plutôt une période de stagnation quantitative pour la section des objets d'art du musée du Luxembourg : chaque année, hormis en 1900, lors de l'Exposition Universelle, moins de 5 œuvres rejoignent la collection, alors même que le Comité consultatif n'est plus amené à se prononcer sur les acquisitions. On peut considérer que, la section ayant déjà atteint une taille correcte pour un musée aux espaces d'exposition si restreints, il apparaît moins nécessaire de la compléter amplement. Au contraire, des choix peu nombreux mais de qualité semblent de nature à enrichir cet ensemble. C'est ainsi que Léonce Bénédite, et dans une certaine mesure Henry Roujon, soutiennent une politique d'achats voire de commande à Lalique, même si celle-ci échoue parfois face au manque de budget. Léonce Bénédite consacre plusieurs articles³³⁸ à la présentation de l'artiste à l'Exposition Universelle de 1900, alors même que le conservateur du musée du Luxembourg écrit peu sur les arts décoratifs.

Il est vrai que tous les musées sont confrontés au prix très élevé des œuvres de Lalique : ainsi, le directeur du Kunstindustrimuseet de Copenhague regrette-t-il de ne pouvoir acquérir plus d'œuvres de Lalique. Il n'en acquiert tout de même pas moins de 3³³⁹ alors que Léonce Bénédite doit y renoncer et se contenter de la commande d'un collier par l'État en 1899 présenté à l'Exposition Universelle de 1900 et qui atténue l'amertume de cet échec.

³³⁷ 1200 francs pour le panneau Vénus et 1500 pour le panneau Cérès.

³³⁸ Bénédite, 1900a et Bénédite, 1900b.

³³⁹ Christensen et Nielsen, 2008, p.31-32

Malgré cette difficulté budgétaire, cette période voit la croissance de l'embryonnaire section d'orfèvrerie. En plus de la commande à Lalique, l'achat de la broche *Apparitions* de Grasset et Vever permet ainsi de l'accroître. Il s'agit d'un achat de belle qualité : c'est là l'un des rares bijoux dessinés par Grasset, on en dénombre une vingtaine³⁴⁰, présentés principalement à cette Exposition Universelle de 1900. Si certains ont pu reprocher au Luxembourg d'acquérir un bijou de peintre, cette œuvre fascine par son symbolisme, ses tons sourds et sa grande inventivité plutôt que par la richesse de ses matériaux, s'inscrivant ainsi pleinement dans l'esthétique Art nouveau. Bénédite la décrit avec admiration dans un article sur la bijouterie à l'Exposition Universelle de 1900³⁴¹. Un exemplaire de la broche est donné en 1924 par Henri Vever au musée des arts décoratifs³⁴².

En ce qui concerne le domaine plus général des métaux, une aiguière de François Bocquet, en argent repoussé et ciselé, acquise en 1904 au Salon de la SNBA pour 700 francs³⁴³, est également une acquisition essentielle : elle illustre en effet un Art nouveau parisien, d'une audace toute maîtrisée. Ainsi, la forme de la verseuse est traditionnelle mais l'influence Art nouveau est remarquable dans les pieds de gallinacés de l'aiguière (l'œuvre est parfois désignée sous le nom de *Coquemar* en argent) et les motifs végétaux stylisés qui en ornent la panse.

En ce qui concerne la verrerie, on peut évoquer plus amplement l'achat à Gallé à l'Exposition Universelle de 1900. Il s'agit d'une pièce de premier plan, le vase *cornet à décor d'oignons* en marqueterie de verre, exposé dans la vitrine les Granges à l'Exposition Universelle de 1900, alors même que des vases moins onéreux étaient sans doute accessibles. Léonce Bénédite est pleinement conscient du génie de Gallé, et il met au premier plan cet artiste dans sa description des verriers dans son rapport des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900 : « La verrerie a trouvé un maître incomparable en Emile Gallé qui a créé, avec la technique rare de ses cristaux appliqués et gravés et surtout grâce à ses merveilleux dons de poète ému et subtil en communion avec toutes les splendeurs de la nature, un art qui n'a aucun précédent dans le passé »³⁴⁴. Le caractère littéraire de l'œuvre du nancéien est de nouveau mis en avant par le conservateur du musée du Luxembourg, comme l'un de ses aspects les plus séduisants. En mettant en avant les cristaux appliqués et gravés, il s'agit également pour Léonce Bénédite d'une allusion à la pièce acquise pour le musée du Luxembourg à l'Exposition Universelle. En concluant ce passage sur

³⁴⁰ Thiébaud, 2003, p.68

³⁴¹ Bénédite, 1900a

³⁴² Numéro d'inventaire 24516

³⁴³ AN F/21/4175 Dossier n°11

³⁴⁴ Bénédite, 1905, p.814

la verrerie, Léonce Bénédicté précise « et il faudrait citer autour d'eux [de Gallé et Dammouse] Daum, Lèveillé, Michel, etc. »³⁴⁵. Cet extrait permet aussi d'expliquer le peu d'acquisitions aux frères Daum, perçus par Bénédicté, avec Marx, comme inférieurs à Gallé ; celui-ci les considère lui-même comme des imitateurs de son œuvre.

Dans un autre passage du rapport qu'il rédige sur les Beaux-Arts et les arts décoratifs à l'*Exposition Universelle de 1900*, Léonce Bénédicté souligne, avec une grande lucidité, l'influence essentielle de Gallé et Lalique en tant que maîtres de la rénovation de l'art par l'observation du vivant « Mais l'étude des formes naturelles fut surtout répandue par le génie exceptionnel de Gallé et ravivée ensuite par le prestige d'originale et pénétrante poésie de Lalique »³⁴⁶. Roger Marx évoque aussi avec animation les œuvres de Gallé à l'Exposition Universelle de 1900, en rappelant qu'elles sont destinées à rejoindre les musées et au premier chef le Louvre via le Luxembourg, en les comparant aux pierres dures de Louis XIV « Entre tant de mérites par où M. Gallé a su nous conquérir, ce n'en est pas un des moindres, à coup sûr, que sa haine des recommencements. Son pur génie, qui s'alimente aux sources vives de la nature, leur doit la verdure d'une inspiration intarissable, sans cesse renouvelée. Il est tout à la fois, l'embellisseur du *home* et le créateur de ces gemmes uniques dont la place est marquée dans la Galerie d'Apollon. [...] De tels bijoux nulle civilisation n'en vit paraître, et je n'en sais pas de plus troublants, de plus parlants à l'esprit, de plus aptes à lui ouvrir l'infini de l'au-delà ; M. Emile Gallé les élèves au rang de confidents ; il leur demande d'incarner ses rêves et ses révoltes. Libre aux plagiaires de piller les thèmes inspireurs, de ravir le répertoire des gammes coutumières, de surprendre les procédés et les tours de main ; le larcin est illusoire, sans profit : ils ne dérobent que des apparences, leurs créations manquent pour être viables, de la pensée, la poésie, de l'âme que M. Gallé communique à ses ouvrages et sans laquelle la matière reste muette, sans charme d'émotion, sans magie évocatrice ³⁴⁷ ». Il s'agit du premier, et du seul, achat d'un vase en marqueterie de verre de Gallé. Cette technique, brevetée par Gallé en 1898, décrite par Philippe Thiébaud « consistait en l'insertion dans la masse vitreuse, encore à l'état pâteux, des fragments de verre d'épaisseur, de forme et de coloration variées. L'insertion pouvait se faire dans la couche de verre, à sa surface ou encore entre deux couches. »³⁴⁸. Cela permet de présenter un nombre infini de couleurs dans la composition. De plus, les fragments étaient de couleur différente selon la couche dans laquelle ils étaient insérées, ce qui modifiait

³⁴⁵ Bénédicté, 1905, p.814

³⁴⁶ Bénédicté, 1905, p.816

³⁴⁷ Marx, 1901, p.106

³⁴⁸ Thiébaud, 2005, p.76

aussi les couleurs des autres couches, par transparence. Cela assurait une forme de grande précision : chaque fragment inséré était déjà découpé aux dimensions voulues et éventuellement gravé.

Cette acquisition est d'autant plus notable que les achats dans le domaine du verre sont extrêmement rares durant cette période. En sus de Gallé, seul Tiffany fait l'objet d'achats dans ce domaine technique.

D'autres œuvres en verre sont certes acquises pour le musée du Luxembourg mais elles ne répondent pas strictement à cette classification au sein des sous-sections du musée du Luxembourg : ainsi des émaux et des pâtes de verre.

Parmi les émaux, tandis que l'achat de la plaque d'émail de Meyer en 1898 n'est pas particulièrement moderne, les achats à Thesmar et Feuillâtre sont plus remarquables. Ainsi, la tasse et la soucoupe Pissenlits de Thesmar arborent-elles un décor naturaliste assez réussi et moderne. De surcroît, elles se caractérisent par une grande virtuosité technique, Thesmar combinant émaux transparents, émaux cloisonnés d'or à jour, translucides, opaques et sur paillons. Plus encore que sa bonbonnière *Cerises*, le vase à décor de paysage lacustre d'Eugène Feuillâtre est quant à lui certainement une acquisition majeure : elle illustre la réceptivité de l'État au symbolisme, déjà visible dans le domaine de la peinture mais moins marquée dans le champ des arts décoratifs. Représentant une sombre forêt et un cygne buvant l'eau d'un lac au clair de lune, l'œuvre évoque sans conteste les paysages mystiques des *peintres de l'âme* selon le terme de Jean-David Jumeau-Lafond³⁴⁹. Les critiques de l'époque sont sensibles à sa beauté, Charles Saunier louant la « Poésie crépusculaire d'un lac troublé à peine par la présence des cygnes blancs »³⁵⁰.

Sans céder à la tentation du tableau en émail, si présente chez Meyer, l'œuvre propose une adaptation à l'art décoratif d'une esthétique symboliste mais sans renoncer à l'objet et à sa forme. Le succès de l'artiste à l'époque est tel que certaines de ses œuvres sont achetées par le Kunstgewerbemuseum de Berlin³⁵¹ et jusqu'au musée impérial de Tokyo³⁵².

Les deux coffrets acquis auprès d'Armand Point traduisent aussi cette séduction pour le symbolisme. C'est particulièrement marquant si l'on songe que la durée de vie de l'atelier de

³⁴⁹ Jumeau-Lafond, 1999

³⁵⁰ Saunier, 1901, p. 156

³⁵¹ Massé, 1996, p.28

³⁵² Massé, 1996, p.29

Haute Claire est particulièrement brève³⁵³ et que les sommes dépensées pour ces deux coffrets sont loin d'être négligeables.

Avec l'acquisition, à l'Exposition Universelle de 1900, des deux coupes de Dammouse en « pâte d'émail » ou pâte de verre, selon les dénominations, Léonce Bénédite et Roger Marx font également preuve d'une démarche assez novatrice. Les premières œuvres dans ce nouveau matériau³⁵⁴, qui transpose à des objets décoratifs la technique retrouvée par Henry Cros, sont présentées par l'artiste au Salon des Artistes français en 1898 et ce n'est qu'à l'Exposition Universelle de 1900 que l'artiste est véritablement reconnu, recevant un grand prix. Dès 1900, son œuvre en pâte de verre est représenté au Luxembourg, alors même que l'artiste avait déjà fait l'objet d'acquisitions pour sa production antérieure dans le domaine du grès. Léonce Bénédite s'avère enthousiaste vis-à-vis de son œuvre dans son rapport sur la section des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900. Il évoque un artiste « qui fait épanouir sa flore délicate de coupes et de vases transparents en pâte d'émail »³⁵⁵³⁵⁶.

Comme pour la période précédente, ce sont d'ailleurs dans les techniques de la céramique et notamment de grès que les acquisitions s'avèrent le plus nombreuses. Sans doute les prix modiques des œuvres produites dans ces matériaux, ainsi que l'extrême inventivité des créateurs d'objets expliquent-ils cet extraordinaire succès. Dans son rapport sur les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900, Léonce Bénédite souligne le grand élan apporté par nombre d'artistes à ce domaine dont nombre d'entre eux font l'objet d'acquisitions plus nombreuses au Luxembourg « C'est ainsi que dans la céramique proprement dite, aux premiers noms de J.-C. Cazin, de Bracquemond et de Bouvier, précurseurs de la première heure, de Chaplet et de De Delaherche, qui sont demeurés comme les classiques de cet art, puis de Carriès, de Dalpayrat, de Dammouse, sont venus s'ajouter les noms de Alexandre Bigot, de Hoenschel, de Taxile Doat, de Michel Cazin, de Moreau-Nélaton, de William Lee, etc., artistes d'un savoir consommé et d'un goût sûr »³⁵⁷

³⁵³ Doré, 2008

³⁵⁴ A ce sujet voir Olivié, 1982

³⁵⁵ Bénédite, 1905, p.814

³⁵⁶ Roger Marx ne tarit pas non plus d'éloges sur Dammouse dans son étude sur la décoration et les industries d'art à l'Exposition Universelle de 1900 « Rien ne saurait éveiller l'intérêt et fortifier la sympathie comme la passion de la découverte, et c'est bien pourquoi la gloire de M. Dammouse nous est si chère. Point de matière qu'il n'ait traitée avec une compétence souveraine, point de mode qui lui ait fait perdre la notion du décor composé, point d'année où il ne se soit signalé par quelque création essentielle, comme ces vases en pâtes d'émail si vivement aimés et dont l'infinie séduction hantera longtemps encore le souvenir » Marx, 1901, p.100

³⁵⁷ Bénédite, 1905, p.814

Avec le début du directorat d'Henry Marcel en 1903-1904, qui remplace Roujon à la tête de l'administration des Beaux-Arts, et la création dans le même temps de nombre de nouveaux salons d'importance, une nouvelle phase d'acquisition débute.

3.1904-1914 : nouveaux domaines et nouvelle politique d'acquisition, une section dynamique et ouverte aux courants artistiques novateurs ?

En effet, en 1903, le salon d'Automne, qui inclut immédiatement les arts décoratifs, est en effet fondé tandis qu'à partir de 1904 le Salon des artistes décorateurs devient un rendez-vous annuel pour les acheteurs d'objets d'art. Il faut mettre en avant un autre facteur de changement des modalités d'achat : la réunion annuelle, à partir de 1904, de la commission spéciale consultative d'acquisition dite commission des achats d'office³⁵⁸. Réorganisée en 1905 par Dujardin-Beaumetz cette commission d'achat aux deux Salons historiques est constituée de 40 membres mais elle n'est que rarement réunie au complet. Elle compte en son sein les présidents des deux salons, des fonctionnaires des Beaux-Arts, dont des inspecteurs des Beaux-Arts, le directeur des musées-nationaux, l'administrateur de la manufacture de Sèvres et des conservateurs dont Léonce Bénédite mais aussi des élus, députés et sénateurs rapporteurs des Beaux-Arts et des artistes, représentant environ un quart du total, dont quelques maîtres de l'art décoratif comme, entre 1905 et 1907, Léon Jallot et René Lalique mais aussi des sculpteurs proposant aussi des objets d'art comme Alexandre Charpentier³⁵⁹. Dans les faits, la commission entière ne délibère pas et seuls 10 à 20 membres environ sont présents pour examiner les œuvres et sélectionner celles qui méritent un achat d'office. La grande majorité du petit nombre de pièces, présélectionnées, présentées pour achat d'office sont acceptées à l'unanimité ou à l'unanimité à une ou deux voix près mais la commission est parfois plus divisée : ainsi le bijou insecte de Lecouteux est-il acquis au Salon de la SAF en 1904 en ne réunissant que 5 des 9 membres présents³⁶⁰. Un vase de Gabriel Bernardou, soumis à la commission des achats d'office en 1910 est même rejeté par 3 voix favorable contre 8 voix défavorables³⁶¹. Les achats d'office représentent une part beaucoup plus importante des acquisitions dans le domaine de la peinture ou de la sculpture qu'en ce qui concerne les objets d'art, même si quoi qu'il en soit les objets d'art représentent une part faible du total des acquisitions.

³⁵⁸ La plupart des acquisitions pour le Luxembourg sont des œuvres ayant été sélectionnées d'office.

³⁵⁹ AN F/21/4091/B

³⁶⁰ AN F/21/4091/B

³⁶¹ AN F/21/4093/A

Les œuvres sont par ailleurs classées, de classe 1 à classe 4, et seules les œuvres de classe 1, voire parfois 2 reçoivent une acquisition. Ainsi, en 1908, *Dante*, une statuette en jade, silice, jaspe et agate de Georges Lemaire, actuellement non localisée est-elle acquise pour 10000 francs alors qu'elle n'est rangée que dans la classe 2³⁶². Sans doute le soutien de Paul Doumer, alors député, à cet achat l'explique-t-il aussi. A l'inverse, la statuette *Délassement* en agate saphirine de l'Uruguay de Georges Tonnelier est quant à elle rejetée tout en étant assignée à la même classe 2³⁶³. Cet exemple révèle par ailleurs que le prix d'achat dépend avant tout de la préciosité des matériaux et non de l'enthousiasme que génère l'œuvre.

Dans certains cas, certes relativement rares, la commission n'est pas décisionnaire et l'arrêté d'achat est pris sur proposition d'une personnalité influente. Ainsi, Edouard Monod-Herzen, philosophe, archiviste mais aussi bijoutier et orfèvre obtient, sans doute sur la recommandation d'un membre de sa famille, historien et député, l'achat pour 300 francs d'un vase à parfums en argent à la SNBA. En effet, dans la correspondance passive de Léonce Bénédicté conservée à l'INHA, une lettre de Gabriel Monod, en date du 26 avril 1904 précise que celui-ci est « profondément reconnaissant de l'encouragement précieux que vous avez fait obtenir à Edouard [Monod-Herzen] »³⁶⁴ ce qui correspond parfaitement à la date d'acquisition de l'œuvre, dont l'arrêté officiel d'entrée dans les collections date du 30 avril³⁶⁵. Monod ajoute par ailleurs « Je suis aussi bien heureux que l'État ait acquis l'admirable coupe de Bocquet. Cela est très bien fait du grand art »³⁶⁶ ce qui s'explique sans doute par le fait que Monod-Herzen a passé une année comme élève de Bocquet de 1901 à 1902. Le prix assez faible de l'œuvre malgré son matériau assez précieux renforce l'hypothèse d'une acquisition sur la recommandation du père, ou en ayant à tout le moins à cœur de le satisfaire, et non sur le seul mérite de l'œuvre. De même, Léonce Bénédicté obtient du directeur des Beaux-Arts Henry Marcel une commande pour Monod-Herzen en 1905 d'un vase en argent repoussé, martelé et ciselé, incrusté de reliefs géométriques d'or ciselé et patiné. Le montant convenu en est de 3000, correspondant globalement aux ambitions de l'artiste qui indique en avoir pour 2500 francs, rien que pour les matériaux précieux et réaliser avant tout la commande pour son prestige et « pour avoir l'occasion d'entreprendre un ouvrage que [s]es ressources ne [lui] permettent pas de tenter tout seul »³⁶⁷. Dujardin-Beaumetz revient sur le prix de cette commande conclue par

³⁶² AN F/21/4092/A

³⁶³ AN F/21/4093/A

³⁶⁴ Bibliothèque de l'INHA, fonds Léonce Bénédicté Ms 375 (06-01-07)

³⁶⁵ AN F/21/4249, dossier 3

³⁶⁶ Bibliothèque de l'INHA, fonds Léonce Bénédicté Ms 375 (06-01-07)

³⁶⁷ AN F/21/4249, dossier 3

son prédécesseur et par Bénédite et propose un montant de seulement 1200 francs. Ce cas est révélateur du changement apporté par Dujardin-Beaumetz qui décide de prendre les choses en main et réduit amplement la marge de manœuvre décisionnelle de Léonce Bénédite, même lorsque ce dernier et le directeur des beaux-Arts, Henry Marcel ont déjà pris des engagements de paiement vis-à-vis de l'artiste. Ces deux achats révèlent aussi l'intérêt croissant de Bénédite pour les vases en argent.

Une personnalité politique de premier plan joue parfois un rôle majeur dans une acquisition. William Lee pour lequel le ministre des travaux publics, Louis Barthou, demande le 7 juin 1909 « d'acquérir un bibelot »³⁶⁸ au salon de la SAF. Dès le 12 juin, une note de Bigard-Fabre précise qu'il faut « le faire venir offrir 100 f vitrine 5121 »³⁶⁹ et un vase en grès flammé jaune est acquis à l'artiste. Lee, d'abord peintre, se prend d'intérêt pour la céramique au contact de Carriès et expose des grès de 1895 à 1914. Ce vase en grès émaillé évoque très clairement le maître du Puisaye, par son émail d'un jaune chaud et les effets de coulures d'un autre émail, blanc, appliqué sur le dessus de la pièce. Lee donne aussi certaines ses œuvres au musée du Luxembourg.

En plus des recommandations, et malgré la collégialité théorique des acquisitions aux salons majeurs de la SNBA et de la SAF du fait de l'existence de commissions, c'est bien souvent Dujardin-Beaumetz qui procède lui-même aux acquisitions. C'est ainsi le cas de toutes les acquisitions réalisées aux éditions de 1906 et 1907 du salon des Arts Réunis de 1906³⁷⁰, salon dont Bénédite est président d'honneur depuis 1905³⁷¹. C'est aussi le cas au salon de l'Éclectique, où les achats concernent principalement les arts décoratifs, lors des éditions de 1909 et 1910³⁷². Ce salon illustre bien le caractère très particulier et tout personnel du secrétariat d'État exercé par Dujardin-Beaumetz : pour l'édition de 1912, se tenant comme il est d'usage pour ce salon à la fin de l'année, à une époque où Dujardin-Beaumetz n'est plus secrétaire, c'est une délégation de la sous-commission des travaux d'art, délégation de six membres dont Messieurs Séguin, Dayot et Bénédite qui sont envoyés pour les acquisitions³⁷³, selon un modèle collégial que Dujardin-Beaumetz avait quant à lui tenté d'éviter autant que possible.

³⁶⁸ AN F/21/4233, dossier 59

³⁶⁹ AN F/21/4233, dossier 59

³⁷⁰ AN F/21/4107, dossier salon des Arts réunis

³⁷¹ Sánchez et Delatour, 2011

³⁷² AN F/21/4108, dossier salon de l'Éclectique

³⁷³ AN F/21/4108 dossier salon de l'Éclectique

Outre les salons auxquels il se rend seul, c'est aussi, plus ponctuellement, Dujardin-Beaumetz qui est à l'initiative de l'achat de certaines pièces dans les grands salons : ainsi d'une coupe en pâte de verre de Décorchemont acquise au salon des artistes décorateurs de 1910 pour 200 francs³⁷⁴ ou de l'acquisition en 1909 d'un vase en grès de Decoeur, exposé aux Artistes français, pour 500 francs. L'artiste avait certes écrit au secrétaire d'État le 5 mars pour le prier de réaliser une acquisition à son futur stand³⁷⁵.

Ce qui est certain, et ce malgré les exceptions que constituent aussi les salons secondaires évoqués plus haut, c'est que cette modalité collégiale des acquisitions entraîne une moindre implication de Bénédite dans le processus de sélection des œuvres exposées au salon de la SAF et à la SNBA. Du fait de la réunion plus régulière de cette commission, les salons nouvellement créés, d'Automne, de l'Eclectique, et des artistes décorateurs et les expositions dans les galeries deviennent quasiment les seuls lieux où Léonce Bénédite est envoyé pour effectuer des acquisitions, tout du moins en ce qui concerne les arts décoratifs. Ainsi, le 7 novembre 1904, Léonce Bénédite co-signé avec Roger Marx et Armand Dayot un rapport, demandé par le directeur des Beaux-Arts Henry Marcel sur les œuvres intéressantes pouvant être acquises à ce salon. 9 pièces sont proposées pour un total de 12200 francs dont 100 (0,82% du total) sont consacrés à un objet d'art, une coupe en corne sculptée et ajourée à décor d'antennes de papillons³⁷⁶. Si cet achat illustre bien les sommes très faibles consacrées en moyenne aux arts décoratifs, il traduit néanmoins la compréhension par l'administration des Beaux-Arts du caractère transdisciplinaire du salon d'Automne qui s'est immédiatement positionné comme un lieu d'exposition ouvert à toutes les disciplines. La lettre envoyée par le chef du bureau des travaux d'art, Bigard-Fabre au directeur le 25 novembre 1904, pour déplorer qu'aucune demande d'achat par un artiste exposant au Salon d'Automne n'ait été satisfaite met aussi au jour les limites de la liberté toute relative des inspecteurs, de Léonce Bénédite et plus généralement de l'administration des Beaux-Arts³⁷⁷. Ainsi, face au rôle de secours de l'État, la politique artistique indépendante, résultant de choix esthétiques ne parvient à s'imposer qu'avec difficulté.

Bien souvent, Léonce Bénédite se contente désormais de visiter *a posteriori* le dépôt des œuvres d'art déjà acquises par l'État et de choisir un certain nombre d'entre elles pour le musée du Luxembourg, après autorisation du secrétaire d'État. Il précise ainsi l'objectif de ces

³⁷⁴ AN F/21/4196, dossier 43

³⁷⁵ AN F/21/4196, dossier 7

³⁷⁶ AN F/21/4103

³⁷⁷ AN F/21/4103

déplacements « En continuant l'examen des dépôts de l'État [...] au Palais des Champs-Élysées [Grand Palais], j'ai relevé un certain nombre d'ouvrages qui peuvent utilement compléter mes petites séries d'objets d'art »³⁷⁸ Ainsi, en 1906, pour la première fois Léonce Bénédite choisit-il notamment 14 objets d'art du dépôt mais aussi des peintures et sculptures³⁷⁹. A la fin de l'année 1909, de nouveau, Léonce Bénédite va choisir 5 objets d'art, 8 peintures et 9 sculptures³⁸⁰. A partir de 1912, ce processus devient la norme, ce qui s'observe particulièrement dans les arrêtés d'attributions : les œuvres sont toutes attribuées au musée du Luxembourg le même jour par un seul arrêté, deux fois par an, en juillet-août et en décembre, peu de temps après la visite de Bénédite au dépôt des œuvres d'art de l'État. Ce sont généralement des entrées majeures pour le Luxembourg, comprenant, en deux fois, tous les objets d'art de l'année rentrant au Luxembourg³⁸¹. Cette procédure se répète en 1913³⁸² et jusqu'en 1915-1916³⁸³, dernier moment d'attribution des œuvres acquises avant 1914, borne chronologique de ce mémoire.

Cette sélection confirme que, au moins pour la fin de la période, Léonce Bénédite est pleinement décisionnaire en ce qui concerne l'attribution des œuvres au Luxembourg. Néanmoins, ce mode d'attribution atteste aussi que, à partir du secrétariat interventionniste de Dujardin-Beaumetz, Léonce Bénédite ne choisit plus aussi directement les œuvres au Salon comme du temps de Roujon. Il ne peut donc obtenir l'entrée au musée des artistes vivants d'aucune typologie nouvelle d'œuvres, comme par exemple du mobilier, qui n'aurait pas été acquise par l'État, quand bien même il le désirerait.

Il y a néanmoins des exceptions, surtout au début du secrétariat de Dujardin-Beaumetz. En 1905, Léonce Bénédite obtient de Dujardin-Beaumetz l'autorisation de se rendre auprès d'Albert Daigneperce, représentant des verreries Gallé pour acheter des œuvres de l'artiste, décédé l'année précédente.

3. 1 Le verre : une présence plus rare au sein des acquisitions

Il s'agit d'une forme d'entorse à la règle d'acquisition d'œuvres d'artistes vivants pour le musée mais au regard du génie de Gallé, cela se justifie³⁸⁴ et Bénédite obtient gain de cause, avec un

³⁷⁸ AN 20144707/21

³⁷⁹ AN 20144707/21

³⁸⁰ AN 20144707/21

³⁸¹ AN 20144707/21

³⁸² AN 20144707/21

³⁸³ AN 20144707/21

³⁸⁴ Il est toutefois possible d'acheter aussi des œuvres d'artistes décédés selon la règle du budget dit des cannes et parapluies, Cahn, 2007

crédit de 500 francs, octroyé par Dujardin-Beaumetz. Cette somme, très modeste, ne permet pas à Bénédite d'acquérir d'œuvre, malgré la bonne volonté de la veuve de Gallé, Henriette. Une seule *vase à décor de pins* semble pouvoir être acquise avec ce budget mais elle n'apporterait pas véritablement un complément à la petite collection (8 verreries) du musée selon Bénédite. On peut supposer que, ayant pris l'initiative de cette visite, Bénédite ait désiré augmenter le budget alloué à cette opération. Il est très rare en effet qu'une visite d'atelier d'artiste ne se solde pas par une acquisition. Peut-être les seules pièces véritablement intéressantes étaient-elles beaucoup plus chères que le budget alloué par le sous-secrétaire d'État. Il est certain que 500 francs ne permettaient pas d'accéder aux pièces les plus prestigieuses de Gallé³⁸⁵, comme le vase cornet acquis 1800 francs par l'État à l'Exposition Universelle de 1900. Le manque de combativité de Bénédite pour cet achat illustre aussi à quel point le domaine du verre s'accroît peu au sein du musée des artistes vivants dans les années 1904-1914 alors qu'il formait un axe de développement fort de la section des objets d'art au moment de sa création. C'est peut-être parce que Bénédite songe qu'il est sans doute déjà bien représenté au musée, et sans doute aussi parce que Dujardin-Beaumetz et la commission s'y intéressent peu. On citera tout de même en 1913 une acquisition à un artiste d'importance : le premier achat à Maurice Marinot d'un gobelet en verre, émaillé d'un décor de grappes de raisins, payé 75 francs au Salon des Indépendants³⁸⁶.

Il faut signaler aussi les achats et commandes dans le domaine du verre faits à René Lalique, toujours reconnu comme un maître de premier plan par l'État, en 1908, 9 et 1912. En 1908, René Lalique présente au salon de la SAF une bonbonnière intitulée *Elfe* destinée au musée du Luxembourg, qui répond à la commande d'un bijou ou d'un accessoire que lui avait fait la direction des Beaux-Arts. Satisfait, l'État confirme la commande de cette bonbonnière en or, émail à deux couches gravé, plaque de verre moulé et gravé sur le revers³⁸⁷. L'œuvre représente une figure d'elfe, en l'occurrence une jeune femme nue, ailée, au corps vert, étendant ses ailes, tandis que quatre figures, nues également, l'entourent, deux à sa droite et deux à sa gauche.

En 1909, une garniture de toilette artistique de Lalique est acquise par Dujardin-Beaumetz lui-même pour 4600 francs au salon de la SAF. On suppose qu'elle a été attribuée au musée du Luxembourg puisqu'elle fait partie des collections du musée national d'art moderne dès 1940³⁸⁸. Elle comprend une savonnière, un miroir à main, une brosse à poudre et deux boîtes à

³⁸⁵ AN F/21/4487/A

³⁸⁶ AN F/21/4242, dossier 86. Voir aussi Marcilhac et Marcilhac, 2013, p.253

³⁸⁷ AN F/21/4229, dossier 30

³⁸⁸ AN F/21/4229, dossier 31

poudre (OAO 1141 et 1142) en argent repoussé et ciselé, cristal taillé et gravé. Une glace et une brosse à poignée complétaient originellement l'ensemble mais elles ne sont pas localisées. Il s'agit là d'un des rares achats d'ensemble, pour lequel un prix très conséquent a été consenti. D'une grande élégance, l'ensemble est animé par des pétales en verre moulé, gravé et dépoli serti en bâte, imitant ceux qui seraient tombés d'une rose, inscrivant l'éphémère dans le permanent de l'œuvre avec virtuosité.

En 1911, un vase en verre de Lalique est acquis pour 500 francs au Salon de la SAF. Pour satisfaire l'État, Lalique modifie un léger détail de sa gourde, dont il a réalisé six exemplaires, tout en rappelant que ce prix modique s'explique justement par l'existence de multiples, permettant de diminuer les coûts de production. Ce vase en verre moulé, et patiné a décor gravé de masques aux visages ornés de guirlande est attribué au musée du Luxembourg en 1912³⁸⁹. Du fait de la sobriété de sa forme et de sa couleur et de son décor, il s'inscrit déjà dans le courant Art déco.

3.2 Le succès de la pâte de verre : Dammouse et Décorchemont

En revanche, une forme spécifique du verre, travaillé selon la technique de la pâte de verre, connaît un essor remarquable à la même époque.

Entre 1904 et 1913, de très nombreuses œuvres en pâte de verre, mais également en grès ou porcelaine, de Dammouse rejoignent le musée du Luxembourg, souvent sur l'impulsion de Dujardin-Beaumetz qui achète parfois lui-même des œuvres de l'artiste à partir de 1906³⁹⁰. Également très soutenu par la commission des achats d'office, il devient l'artiste le plus représenté de la section des objets d'art à cette époque. Si ses œuvres sont souvent acquises à des prix modestes, elles n'en rentrent pas moins presque tous les ans au musée des artistes vivants : en 1904, 5, 6, 7,8,10,11,12 et 1913³⁹¹. Comment expliquer ce succès extraordinaire, au-delà de l'intérêt majeur de Dujardin Beaumetz pour l'artiste ? En premier lieu, il faut noter que l'œuvre de Dammouse se prête particulièrement bien à la section des objets d'art : ses coupes et vases sont d'un prix modeste, de petite dimension-une dizaine de centimètres de haut environ- bien adaptés aux vitrines du musée et à la conception ornementale de la section des objets d'art. D'autre part, et même si, du fait de leur fragilité nombre d'entre elles ont été brisées³⁹², les œuvres de Dammouse sont d'une grande inventivité technique et d'un Art

³⁸⁹ AN F/21/4229, dossier 33

³⁹⁰ AN F/21/4194, ensemble des dossiers Dammouse

³⁹¹ AN F/21/4194, ensemble des dossiers Dammouse

³⁹² Les divers dossiers d'archives mentionnent souvent la date et le lieu du heurt ayant conduit à la destruction de la pièce.

nouveau sobre bien adapté aux désirs de l'administration des Beaux-Arts. Etudions d'abord les pâtes de verre, qui sont particulièrement représentées parmi les acquisitions. D'une finesse de plus en plus grande, ces œuvres évoquent la préciosité des émaux translucides de Thesmar, également très soutenu par l'administration pour ses coupes de même dimension. Par ailleurs, en transcrivant dans le champ de l'objet décoratif la technique de la pâte de verre mise en œuvre par Henry Cros, et qui avait tant plu, Dammouse adapte à la modernité le renouveau d'une technique antique qu'avait apporté Cros, ce dernier étant encore très attaché au passé dans son iconographie tandis que Dammouse propose une approche naturaliste, inspirée de la flore, et parfois même moulées sur celle-ci, de la pâte d'émail. Animées de motifs végétaux légers, souvent des algues, les vases et coupes de Dammouse jouent des effets de transparence de la matière.

L'une de ces coupes, sans doute l'une des plus réussies, acquise pour 150 francs au Salon de la SNBA de 1905 possède une monture en argent ciselé dessinée par Lucien Bonvallet pour la maison Cardeilhac. Cette monture, qui prend la forme organique des fucus répond aux motifs d'algues vertes de la coupe elle-même. Si la monture est mentionnée, le paiement à Bonvallet ou à la maison Cardeilhac n'est pas indiqué dans le dossier d'achat³⁹³. Étudié par Anne Gros³⁹⁴, le dessin du pied de cette coupe est conservé dans les archives de Christofle, accompagné de la légende « Commande de Dammouse »³⁹⁵ il illustre bien les rapports entre Dammouse et la maison Cardeilhac, le maître de la pâte de verre étant à l'initiative de leurs collaborations. Nombre d'œuvres de Dammouse reçoivent une monture de Cardeilhac mais c'est le cas d'une seule d'entre elles parmi les acquisitions de l'administration des Beaux-Arts, rarement favorable à la collaboration des artistes et au paiement de plusieurs créateurs. C'est peut-être pour cela que le nom de Bonvallet n'est pas mentionné dans le dossier d'achat ou plus probablement parce que Dammouse avait déjà payé la monture à Bonvallet et qu'il considérait que le montant de l'achat lui revenait en conséquence uniquement. Ce type de vases et coupes montés à un grand succès auprès des musées étrangers également, certains en achetant dès l'Exposition Universelle de 1900 où Cardeilhac obtient le grand prix, comme le musée de Berlin (Kunstgewerbemuseum) et de Copenhague (Kunstindustrimuseet) qui acquièrent des vases de Delaherche et de Daum montés par Lucien Bonvallet pour Cardeilhac³⁹⁶.

³⁹³ AN F/21/4194, dossier 2

³⁹⁴ Gros, 2017

³⁹⁵ Archives Christofle citées in Gros, 2017, p. 97

³⁹⁶ Un vase de Daum et un vase de Delaherche montés pour Copenhague et seul un vase monté de Delaherche pour Berlin. Voir Gros, 2017, p.93

Une autre pièce importante de Dammouse est acquise en 1910 pour 350 francs à la SNBA : une coupe en pâte de verre qui prend la forme d'un pavot aux pétales éclos. Alors que dans les œuvres antérieures de Dammouse acquise par l'État, la forme n'est pas affectée par l'ornementation ici c'est le décor qui dicte la structure. D'une grande luminosité, cette coupe joue sur la délicatesse des colorations évoluant subtilement du blanc laiteux au rose poudreux. Ses couleurs la rapprochent ainsi de la coupe aux algues de 1905 mais nombre des pâtes de verre acquises à Dammouse dans les années 1910-1913 sont plus sombres et s'appuient plus clairement sur les différences de texture et d'opacité entre les différentes parties, sans doute à l'image d'un Décorchemont alors en plein épanouissement. Ainsi, d'un vase à décor végétal dont la réussite est fondée sur la différence entre un pied vert sombre aux motifs végétaux estampés et le blanc d'une fleur en éclosion qui couronne le vase. Un autre vase de cette période, orné d'un motif de bruyère ou de fougère, et d'un gris très sombre, imite, en pâte de verre, la solidité du grès.

De fait, les grès, de même que la porcelaine, s'ils sont de moins en moins le cœur de l'activité de Dammouse, continuent aussi d'être achetés par l'administration des Beaux-Arts à cette période. Ce sont toutefois les pâtes de verre de Dammouse qui constituent l'un des fleurons du musée du Luxembourg à l'époque, du fait de leur diversité et de leur nombre, sans égal à l'époque, à l'exception peut-être de celui du Musée des arts décoratifs de Paris³⁹⁷.

Il faut aussi dans le champ de la pâte de verre évoquer l'œuvre de François Décorchemont, étudiée par Véronique Ayroles³⁹⁸. Fils de sculpteur, élève de l'école des arts décoratifs de Paris, l'artiste, qui expose des pâtes de verre à partir de 1903 et dont des coupes sont acquises par le musée des arts décoratifs dès 1905³⁹⁹, retient rapidement l'attention de l'État. En 1906, au Salon des artistes français, une coupe « couleuvre » en pâte de verre lui est acquise pour la somme modeste de 100 francs. L'attribution dès l'année suivante au musée du Luxembourg de cette pièce atteste néanmoins que l'artiste est très tôt pressenti comme un maître de premier plan. Cette œuvre, fragile et en pâte de verre fine n'est pas localisée⁴⁰⁰ et elle a peut-être été brisée accidentellement. En 1908, une seconde coupe, lui est achetée au salon de la SAF pour 150 francs. Elle se brise en 1924 "au cours du déménagement nécessité par l'installation des ivoires de l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 dans la partie du dépôt où se trouvait l'armoire

³⁹⁷ Le musée des arts décoratifs acquiert 14 coupes de l'artiste entre 1897 et 1912, ce qui illustre également l'immense succès de l'artiste à l'époque. Base du musée des arts décoratifs de Paris.

³⁹⁸ Ayroles, 2006

³⁹⁹ Et sur fonds propres, par le musée Adrien Dubouché dès 1903, voir Ayroles, 2004, p.80

⁴⁰⁰ Même par Véronique Ayroles, voir Ayroles, 2006, p. 88

renfermant les œuvres et bibelots d'art décoratif⁴⁰¹ avec beaucoup d'autres pièces. Cette production de pâtes fines, proche des œuvres de Dammouse par leur finesse et leur translucidité est néanmoins assez différente : alors que Dammouse réalise souvent des moulages sur nature de plantes, assurant à ses motifs une grande exactitude, Décorchemont prend plus de distance vis-à-vis de ses modèles et laisse une large place à la figure humaine, absente chez Dammouse.

La coupe *Sylphes*, acquise en 1909 par Dujardin-Beaumetz pour 250 francs et attribuée au Luxembourg l'année suivante, est la plus ancienne des œuvres de l'artiste acquise par l'État dont la localisation nous soit encore connue⁴⁰². Le motif de cette coupe a peut-être été inspiré du trésor de Boscoreale, découvert en 1895 et dont les modèles sont diffusés en 1904. D'un point de vue technique, Véronique Ayroles illustre bien la spécificité de l'art de Décorchemont, à travers cette coupe virtuose « Maître de sa technique d'estampage, François Décorchemont parvient à disposer ses pâtes de couleurs avec une exactitude de détail et une grande souplesse de modelé dans la définition des motifs »⁴⁰³. Une autre coupe, *deux anses feuilles ginkos et deux masques japonais* lui est acquise l'année suivante, en 1910, de nouveau par Dujardin-Beaumetz qui se montre grand amateur de la pâte de verre, au salon des artistes décorateurs et pour le prix de 200 francs⁴⁰⁴. Créée en 1908, diffusée jusqu'en 1910, cette coupe, rouge dans la version acquise par l'État, existe aussi en vert, dont un exemplaire est conservé actuellement à la villa Stuck de Munich. Les deux anses qu'elle possède sont ornés de deux masques japonais grimaçants en haut relief, ce qui montre encore le caractère sculptural de l'œuvre de Décorchemont, que n'a pas celle de Dammouse. Elle est attribuée au musée du Luxembourg. En 1911, la statuette *La Fée Esterelle*, également en pâte de verre, est achetée à l'artiste, au Salon de la SAF pour 250 francs et envoyée au musée du Luxembourg⁴⁰⁵. Il s'agit d'une innovation technique, inspirée des recherches de l'artiste pour modifier la technique de la fonte à la cire perdue et l'adapter au verre, recherches entamées depuis 1909. L'œuvre a été cuite dans un moule en au moins deux parties et elle est marquée par une très grande polychromie, chaque couleur étant placée dans le moule dans des emplacements précis, sur des motifs cernés. Cette pièce symboliste présente en effet une très grande précision chromatique, avec des couleurs différentes pour la coupe, la robe, les bras, les cheveux et le décor autour de la

⁴⁰¹ C'est le cas de nombre d'œuvres entreposées dans cette armoire, AN F/21/4196, dossier 41

⁴⁰² AN F/21/4196, dossier 42

⁴⁰³ Ayroles, 2006, p.48

⁴⁰⁴ AN F/21/4196, dossier 43

⁴⁰⁵ AN F/21/4196, dossier 44

magicienne. La fée *Esterelle* est une créature d'une légende varoise qui aurait donné son nom à la montagne et qui aurait rendu fécondes les femmes s'adressant à elle dans leurs prières.

Au Salon des artistes décorateurs de 1912, l'artiste présente pour la première fois des pâtes de verre épaisses et lumineuses, différentes de ses anciennes pièces, opaques et fines. L'État lui acquiert rapidement une pièce, le calice *roses*, pour 200 francs, et l'attribue au musée du Luxembourg⁴⁰⁶. Cette œuvre, à l'esthétique déjà proche de l'Art déco, présente des motifs de roses jaunes sur fond blanc, parfaitement délimités et sans la moindre coulure des couleurs. Cette œuvre se rapproche aussi des recherches de Lalique à la même époque dans le domaine du verre. Une dernière coupe de l'artiste est acquise par l'État, cette fois en 1914, au salon des artistes décorateurs pour 225 francs. Dans une lettre du 17 avril 1914 à monsieur Moullé, chef du bureau des travaux d'art en remplacement de Bigard-Fabre, Décorchemont propose à la vente une pièce autre que celle demandée initialement par l'État, déjà vendue. Le ton de la lettre, comme son contenu, atteste d'une grande proximité entre l'artiste et l'administration des Beaux-Arts. Décorchemont y écrit "Revenu ici hier soir, j'ai consulté ma liste. Le n°7 petite coupe rose est bien vendu mais le n°14 bol jaune vert me reste. C'est une bonne pièce que je laisserai à 225 f., en ayant demandé 250 au Salon. Croyez-vous que nous puissions faire affaire malgré ce dont nous parlions hier pour le Salon prochain"⁴⁰⁷. L'affaire est finalement conclue, même si l'artiste désire aussi être acquis au Salon des Artistes français comme il l'indique dans cette lettre, ce qui ne sera finalement pas réalisé. Il s'agit d'une coupe en pâte de verre dure au décor végétal rouge sur fond jaune vert assez simple.

Ces acquisitions à Décorchemont sont d'une grande importance : si l'on excepte le musée Adrien Dubouché, qui sur fonds propres⁴⁰⁸ a acquis 5 pièces de l'artiste dès 1903-1905, le musée des arts décoratifs de Paris, qui en possède 3 avant 1914, et dans une moindre mesure le musée de Nancy⁴⁰⁹ et le musée des arts décoratifs de Mulhouse⁴¹⁰, aucune institution publique française ne soutient l'artiste par des achats. A l'étranger, seules deux coupes données au musée impérial de Tokyo et deux achats du musée d'art et d'histoire de Genève en 1913 et du musée des arts décoratifs de Gand viennent compléter les collections des musées avant-guerre⁴¹¹. Le musée du Luxembourg possède ainsi un ensemble remarquable d'œuvres de l'artiste à l'échelle

⁴⁰⁶ AN F/21/4196, dossier 45

⁴⁰⁷ AN F/21/4196, dossier 48

⁴⁰⁸ Et non sur ceux de l'État, voir Ayroles, 2004, p.91

⁴⁰⁹ Une coupe, actuellement au musée de l'École de Nancy, voir Ayroles, 2004, p.92

⁴¹⁰ Une seule coupe également, conservée aujourd'hui par le musée de l'impressions sur étoffes, voir Ayroles, 2004, p.91

⁴¹¹ Ayroles, 2006, p.68

française et internationale et même le plus important avant-guerre, même s'il a plus souffert de destructions et de disparitions que celui du MAD du fait de l'histoire mouvementée des collections du Luxembourg.

3.3 Les arts du métal : le renouveau de la dinanderie

Dans l'art du métal, la dinanderie, c'est à dire la fabrication d'objet en cuivre et laiton, devient un domaine très important d'expansion de la section des objets d'art. Ainsi, Lucien Bonvallet, ancien élève de l'école des Arts décoratifs de Paris en même temps que Lucien Hirtz et Auguste Delaherche, fait l'objet de plusieurs acquisitions. Collaborateur de Cardeilhac, comme on l'a déjà évoqué, ce sont ses pièces de dinanderie, surtout des vases, exposées en indépendant à la SNBA pour la première fois en 1902⁴¹² qui sont acquises par l'État. Vrai dinandier, passionné par le martelage du cuivre nu, il ne s'appuie que sur les effets de relief créés par le battage du métal, et non sur une décoration ajoutée, par exemple par des émaux. Il propose des pièces d'un Art nouveau très assagi, aux lignes affirmées mais droites et au décor de plantes locales, introduites sur les œuvres en nombre limité ; décor précis, sans extravagances. Deux de ces vases, bien plus sobres que sa production pour Cardeilhac, rejoignent le Luxembourg en 1907. Le premier, la bouteille *Ancolie*, est acquis pour 600 francs au Salon de la SNBA en mai 1906⁴¹³. Après quinze années au musée du Luxembourg, elle rejoint en 1922, en tant que dépôt, les collections du château des ducs de Bretagne de Nantes, qui s'apprête à créer un musée d'art décoratif⁴¹⁴, soutenu ainsi par l'État. Elle est actuellement conservée au musée d'Orsay⁴¹⁵. Cette bouteille, en cuivre à la patine foncée représente une fleur d'ancolie fermée. Le motif d'ancolie est très apprécié de Bonvallet qui l'avait déjà employé dans une théière pour Cardeilhac⁴¹⁶ et dans un décor pour une coupe montée de Dammouse en 1896⁴¹⁷

Le second, le vase-bouteille *pistil de lys*, haut de 40 centimètres et tout en longueur, présente, une discrète ornementation de pétales de lys s'enroulant autour du col de la bouteille. Il est acquis pour 375 francs au Salon des artistes décorateurs en décembre 1906⁴¹⁸.

Dans le domaine de la dinanderie, l'artiste suisse Jean Dunand est lui aussi soutenu rapidement par l'État. L'artiste, sculpteur de formation, ne s'intéresse véritablement aux arts décoratifs

⁴¹² Forest et Forest, 1995, p.206

⁴¹³ AN F/21/4176, dossier 6

⁴¹⁴ Ouvert en 1924.

⁴¹⁵ LUX 165

⁴¹⁶ Christensen et Nielsen, 2008, p.50

⁴¹⁷ Gros, 2017, p.90

⁴¹⁸ AN F/21/4176, dossier 5

qu'en 1905⁴¹⁹, il n'expose à la section des objets d'art de la SNBA que depuis 1907, et pourtant il fait l'objet d'une acquisition d'office dès le Salon de 1908⁴²⁰ de cette société où il commence à travailler le plomb. L'une de ces œuvres, un vase en plomb et étain repoussé est attribuée au musée du Luxembourg puis au Château de Vizille⁴²¹. Elle est actuellement non localisée mais ce succès vaut à l'artiste de devenir sociétaire de la SNBA et membre du jury pour les arts décoratifs⁴²². L'intérêt de l'État pour son œuvre se maintient et deux plats en cuivre argenté repoussé, choisis par Dujardin-Beaumetz lui-même au Salon de l'éclectique, rejoignent également le musée du Luxembourg en 1910⁴²³. Ils sont actuellement conservés par le musée d'Orsay. Un de ces plats possède un décor de framboises sur son marli tandis qu'une frise de chardons orne l'autre. En 1911, c'est une jardinière en métal blanc qui est acquise pour 340 francs au Salon des artistes décorateurs⁴²⁴. Affectée au Luxembourg en 1916, elle est ensuite envoyée, en 1919, à la Préfecture des Yvelines à Versailles avant de rejoindre en 1981, le musée des arts décoratifs qui la conserve encore. Réalisée en alliage cuivreux, elle présente des oxydations de couleur argent et or et semble, par sa sobriété, le jeu sur les couleurs or et argent, et l'absence de motifs, annoncer l'Art déco. En 1913, c'est un plat « en métaux divers »⁴²⁵ sur le thème du serpent, cher à Jean Dunand⁴²⁶ qui est acquis pour le musée des artistes vivants pour le prix conséquent de 1500 francs. Achetée au Salon des artistes décorateurs, l'œuvre, qui a ensuite été affectée au croiseur Dunkerque, est perdue. Un plat au décor de plumes de paon en nickel oxydé, argenté et repoussé est acquis pour 450 francs à la SNBA en 1914 et attribué en 1916 au musée du Luxembourg⁴²⁷. Actuellement conservé par le musée d'Orsay, ce plat est tout entier orné de plumes de paon déployées pleinement, créant un effet visuel troublant. Le travail du métal de cet artiste majeur est ainsi reconnu très tôt par la direction des Beaux-Arts à une époque où l'artiste ne présente pas encore ses œuvres en laque, typique de sa période Art déco.

Fils d'un serrurier, Henri Husson devient orfèvre et ferronnier, mais aussi ébéniste. Une exposition à la galerie Hébrard en 1909 lui apporte la consécration, présentant plus de cinquante de ses œuvres. C'est à cette exposition que l'État lui achète pour la première fois des œuvres.

⁴¹⁹ Marilhac, 1991, p.70

⁴²⁰ AN F/21/4204, dossier 78

⁴²¹ AN F/21/4204, dossier 79

⁴²² Marilhac, 1991, p.81

⁴²³ AN F/21/4204, dossier 80

⁴²⁴ AN F/21/4204, dossier 82

⁴²⁵ AN F/21/4204, dossier 83

⁴²⁶ Thiébaud, Gabet, Héran et Massé, 2006, p.88

⁴²⁷ AN F/21/4204, dossier 84

Du fait du montant important demandé, l'État achète les œuvres en deux fois : trois d'entre elles sur le budget de 1909, pour 4000 francs⁴²⁸ et la dernière, un plat à tête de Saint-Jean, en 1910, pour 2000 francs⁴²⁹. De ces quatre œuvres, trois sont actuellement au musée d'Orsay après avoir rejoint le Luxembourg en 1910 et une est non localisée. Elles mettent toutes les trois en avant la maîtrise du travail génial des métaux par l'artiste. Ainsi de la coupe *Libellule* en cuivre martelé, patiné et grenailé d'argent. En repoussé, une libellule et d'amples motifs végétaux animent l'ample coupe, sur un fond où alterne le brillant de la grenaille d'argent et le mat de la patine. La coquille tête de femme présente une forme de coquille Saint-Jacques mais son attache est une tête féminine. Femme-arbre, la figure étend ses deux bras végétaux le long de la coquille. En argent martelé, repoussé et ciselé, grenaille d'argent, l'œuvre est d'un grand brio et d'une esthétique purement Art nouveau. Le plat Saint-Jean Baptiste, en cuivre martelé, ciselé et d'une patine très sombre présente le visage du Saint en fort repoussé, sans le moindre ornement. Cette œuvre est l'une des rares pièces symbolistes de la section des objets d'art, du fait de son thème si cher à Moreau et à nombre d'artistes de ce courant et par le caractère inquiétant de cette tête coupée, véritable morceau de sculpture décorative proche de la sculpture martelée du siècle précédent.

Par leurs différences de patines et d'aspect, du plus clair et du plus décoratif au plus sobre et au plus sombre, Husson joue avec brio sur les différences des matériaux, apportant des variétés de tons inspirés de l'art japonais. En 1914, un de ses vases en cuivre martelé et patiné, laiton (ou or ?) et argent forgés et ciselés, grenailé d'argent est acquis par l'administration des Beaux-Arts à la Galerie Hébrard. Du fait de la guerre et de la mort de l'artiste en 1916, l'œuvre n'est pas payée jusqu'à ce qu'en 1921, sa veuve demande les 1500 francs qui lui sont dus⁴³⁰.

Au-delà de la dinanderie, l'argent continue à tenir une place de choix parmi les acquisitions de la période 1904-1914 avec pas moins de trois attributions au musée du Luxembourg dès 1904, dont un vase de Habert-Dys, ancien décorateur de porcelaine et professeur de dessin à l'école des Beaux-Arts de Paris, à l'ornementation elle-aussi naturaliste. Acheté sur demande de l'artiste au Salon des artistes français pour 1200 francs, au lieu des 1500 initialement désirés par l'artiste, ce vase est orné sur ses pieds et son col de décors ciselés, aux motifs végétaux et

⁴²⁸ AN F/21/4222, dossiers 59-61

⁴²⁹ AN F/21/4222, dossier 62

⁴³⁰ AN F/21/4222, dossier 62

floraux difficilement identifiable⁴³¹. Roger Marx consacre une place de choix à cette œuvre qu'il reproduit dans son article « Les Salons de 1904 »⁴³².

3.4 L'émail : un soutien toujours maintenu à Thesmar et l'émergence de nouveaux artistes

En ce qui concerne l'émail, Fernand Thesmar continue à être fortement soutenu par l'État et ses œuvres sont notamment envoyées au musée du Luxembourg. En sus de ses coupes en émaux translucides, ses émaux sur porcelaine reçoivent désormais également la faveur publique. Ainsi d'un vase *Fuchsias* avec couvercle, forme Saïgon, en porcelaine tendre de Sèvres et émaux cloisonnés d'or translucides et opaques polychromes acquis à Fernand Thesmar au salon de la SNBA de 1907 pour 4500 francs. L'œuvre était surmonté initialement d'un couvercle portant un papillon en émail mais celui-ci s'était fendu en 1907. L'artiste avait donc demandé à être payé ce prix important de 4500 francs car il devait en partie refaire le couvercle. Il rappelait aussi que l'œuvre aurait été vendue déjà à un américain si une promesse d'achat, de la part de l'État pour le Luxembourg, ne lui avait été faite. L'œuvre est acquise, le couvercle est refait par Thesmar et le vase est présenté ensuite à l'exposition franco-britannique de 1908. Le papillon bleu choit de nouveau de l'œuvre mais il n'est jamais remonté, pas même lors de l'entrée de l'œuvre au Luxembourg en 1912⁴³³. Il devait sans doute surmonter le bouton blanc de la fleur de fuchsia qui orne le couvercle du vase.

Une tasse et sa soucoupe émaux translucides coloration rouge *Petites anémones* sont également acquises pour 1500 francs au Salon des artistes décorateurs de 1912 et attribuées au Luxembourg en 1913. Il s'agit d'un achat sur demande de l'artiste, recommandé par Edgar Troimaux, rédacteur en chef de l'écho de Paris⁴³⁴. Les deux œuvres ne sont pas localisées mais elles constituaient sans doute un ensemble sur le modèle de l'ensemble tasse-soucoupe *Pissenlits* attribué déjà au Luxembourg, reprenant cette fois un décor d'anémones, fleurs très chères à Fernand Thesmar et déclinées dans nombre de couleurs : blanches violettes et, semble-t-il, rouges.

Eugène Feuillâtre continue également à intéresser l'administration des Beaux-Arts. Un drageoir orné de trois libellules en émaux cloisonnés à jour lui est acquis en 1904 pour le prix de 800 francs⁴³⁵. D'une très grande finesse et d'une très belle exécution technique l'œuvre combine argent fondu, forgé et ciselé, émail cloisonné à jour avec pailions et cristal soufflé. Symboles

⁴³¹ AN F/21/4219, dossier 32

⁴³² Marx, 1904

⁴³³ AN F/21/4276, dossier 37

⁴³⁴ AN F/21/4276, dossier 38

⁴³⁵ AN F/21/4217, dossier 108

de l'Art nouveau, les libellules sont pleinement déployées sur cette œuvre à l'ornementation naturaliste.

L'émail est aussi pratiqué par Etienne Tourrette, qui se passionne particulièrement pour le cloisonné, a été l'élève des émailleurs Antoine Tard et Louis Houillon et a notamment travaillé pour Fabergé, Boucheron, Fouquet, Falize et Vever. Un vase en émail cloisonné d'or sur cuivre, fond de feuille d'or et paillons d'or, créé vers 1903 et exposé au salon de la Société des artistes décorateurs (SAD) de 1906 est acquis à l'artiste pour 1800 francs et placé au Luxembourg en 1908⁴³⁶. Un décor de groseilles et feuillages luxuriant et naturaliste en émaux cloisonnés couvre presque toute la surface du vase, qui possédait initialement un socle en bois, actuellement non localisé.

Dans ce domaine, il faut également penser aux œuvres de Lucien Hirtz, qui poursuit tardivement la tradition de l'émail peint. Emailleur et collaborateur de Falize puis de Boucheron à partir de 1893, Hirtz réalise aussi individuellement des émaux peints dont deux exemplaires sont acquis par l'État. Alors que chez Grandhomme et Garnier, les émaux peints tâchaient de reproduire sur un mode illusionniste des œuvres célèbres, ces deux émaux d'Hirtz sont des créations originales. Le premier, *Gaîté*, est acquis pour 3000 francs à la SNBA⁴³⁷. Représentant des visages de jeunes femmes aux longs cheveux roux attirant des paillons à la luminosité rehaussée par des papillons d'or, cette œuvre symboliste est présentée dans un cadre en acajou qui la rapproche du statut d'une huile sur toile, ce qui explique sans doute le prix important payé pour son acquisition. Encore le prix de vente a-t-il pu être divisé par deux sous promesse d'exposition au Luxembourg où l'œuvre entre effectivement en février 1907. La deuxième œuvre acquise à Hirtz est le panneau d'émail *La ronde*, acquis d'office à l'unanimité en juillet 1911 par la commission au salon de la SNBA pour 4500 francs⁴³⁸. Ce panneau se présente sensiblement sous la même forme que *Gaîté*, mais le cadre en bois est cette fois en chêne et non en acajou. Une baguette en bois mouluré et doré sépare l'œuvre du panneau de bois renforçant l'impression de proximité avec le médium de la peinture à l'huile que renvoie cette œuvre. Reprenant globalement les visages blancs et les cheveux roux flamboyants des jeunes femmes de *Gaîté*, Hirtz les présentent ici en pied, nues, emportées dans une danse en cercle, une ronde, où des oiseaux volettent, oiseaux dont la couleur et le très grand nombre rappellent indéniablement les papillons de *Gaîté*.

⁴³⁶ AN F/21/4277, dossier 64

⁴³⁷ AN F/21/4221, dossier 48

⁴³⁸ AN F/21/4221, dossier 49

Citons encore le limousin Léon Jouhaud dont un émail peint, *Femme à sa toilette* ou *Femme dans son cabinet de toilette* est acquis en 1912 pour 180 francs, au lieu des 200 francs souhaité par l'artiste, au salon des Indépendants. L'œuvre rejoint le musée des artistes vivants en 1916⁴³⁹. Cet émail sur cuivre, très dégradé, représente une jeune femme de dos, en peignoir de bain devant son lavabo, dans des tons bleus seulement relevés par espaces d'éclats rouge vif, représentant notamment les bigoudis de la jeune femme. Il s'agit d'un achat relativement précoce, l'artiste ne produisant véritablement des émaux à Limoges que depuis 1907-1908⁴⁴⁰.

Enfin, même s'il ne s'agit pas seulement d'un émailleur mais d'un artiste polyvalent, il est essentiel d'évoquer ici la bonbonnière *Sapins*, en or jaune, émail cloisonné et à jour, gravé à l'acide partiellement repoli, et six cabochons d'opales de René Lalique qui représente une forêt de conifères sous la neige dans laquelle de noirs loups se déplacent à pas rapides. Achetée à l'artiste pour 1800 francs au Salon des artistes français de 1904⁴⁴¹, cette pièce illustre de nouveau les efforts considérables de Léonce Bénédict et de l'administration des Beaux-Arts pour un artiste aux œuvres onéreuses mais reconnu comme un maître de premier plan.

3.5 La céramique : une sous-section toujours très représentée, en expansion et ouverte aux innovations

Dans le domaine de la céramique, la section des objets d'art du musée du Luxembourg continue de s'accroître du fait du coût modeste des œuvres, mais aussi d'un intérêt particulier des collectionneurs et musées de l'époque pour un champ des arts décoratifs en pleine rénovation. Si certains artistes produisant déjà lors des périodes précédentes voient toujours leurs œuvres acquises, beaucoup de nouveaux créateurs font l'objet d'acquisitions. Nombre d'entre eux sont des élèves de Carriès, de Chaplet ou de Lachenal mais des artistes indépendants de toute école parviennent aussi à faire entrer leur production au musée des artistes vivants. Si la rénovation de l'art du grès se poursuit, des voies alternatives se développent aussi, notamment autour de la porcelaine qui revient en grâce, même si Chaplet l'avait déjà défendue précédemment.

Parmi les artistes indépendants, on peut citer Etienne Moreau-Nélaton. Avant tout connu comme peintre, l'œuvre céramique de l'artiste entre aussi au Luxembourg, d'abord à travers des dons en 1901 puis *via* un achat en 1907⁴⁴² et un second en 1910⁴⁴³. Le premier des deux vases achetés l'est au salon de la SNBA sur proposition du sous-secrétaire d'État. Dujardin-

⁴³⁹ AN F/21/4226, dossier 21

⁴⁴⁰ Nourrisson, 2005, p.7

⁴⁴¹ AN F/21/4229, dossier 28

⁴⁴² AN F/21/4249, dossier 80

⁴⁴³ AN F/21/4249, dossier 81

Beaumetz demande en effet à l'artiste le prix qu'il désire pour son vase et celui-ci propose de le céder à 100 francs. La pièce rejoint le Luxembourg dès cette année 1907. L'œuvre, en grès, est certes d'un coût de production modeste mais il s'agit aussi pour l'artiste, très engagé depuis sa première production de « poteries rustiques » en 1897⁴⁴⁴ dans la création d'un art social à la portée de tous, de réaffirmer la modestie de ce type d'œuvres, belles mais accessibles à un public assez large. Roger Marx, dès l'Exposition Universelle de 1900, avait reconnu ce talent et cette vocation spécifique des céramiques de Moreau-Nélaton « [Moreau-Nélaton] a pourvu de poésie champêtre les plus humbles poteries en leur attribuant le charme simple et fort des créations populaires »⁴⁴⁵. C'est d'ailleurs l'acquisition par Roger Marx en 1901 d'un vase de Moreau-Nélaton désiré par Léonce Bénédite pour le Luxembourg⁴⁴⁶ qui avait retardé le premier achat à Moreau-Nélaton pour le musée des artistes vivants.

Par sa monochromie blanche, le vase acquis en 1907 est d'une grande audace annonçant la production Art déco de céramistes comme Decoeur dont les monochromes blancs sont particulièrement nombreux dans les années 20, y compris parmi les collections de musées. Cette monochromie est sans doute inspirée par les émaux chinois et coréens.

Au contraire, le vase en grès cérame acquis de l'artiste pour 300 francs au Salon de la SNBA de 1910, et exposé au Luxembourg à partir de 1916, est plus traditionnel. Certes sobre, le vase est orné d'un décor flambé dont les trois couleurs, vert, blanche et bleu, le rattachent plutôt à la production des grès Art nouveau. L'ambition reste toutefois la même bien que le prix de vente, 300 francs, rende l'œuvre moins accessible à toutes les bourses que ne l'était le vase de 1907.

Certains artistes de la période antérieure continuent d'être acquis pour le Luxembourg dans les années 1904-1914. On peut citer dans ce cadre un vase en grès émaillé d'Ernest Carrière, frère du peintre. Cette œuvre, payée 100 francs en 1905 est acquise le 30 décembre 1904 sur la proposition de Léonce Bénédite. Ce dernier se rend galerie Barbazanges le 1^{er} décembre 1904 et propose pour le musée du Luxembourg un vase dit *feuille de lierre*, en raison du motif qui orne sa panse, pour 100 francs⁴⁴⁷. Léonce Bénédite précise que cet artiste n'est pas encore représenté au musée du Luxembourg ce qui laisserait penser qu'il ait choisi de son propre chef d'acquérir une œuvre de cet artiste, forme de liberté dont le conservateur ne jouissait pas sous

⁴⁴⁴ Froissart-Pezzone, 2004, p.105

⁴⁴⁵ Marx, 1901, p.100

⁴⁴⁶ Bibliothèque de l'INHA Fonds Roger Marx, carton 4

⁴⁴⁷ AN F/21/4184, dossier 77

le directeur de Roujon qui envoyait Léonce Bénédite faire son choix parmi les productions de certains artistes préalablement définis. Il s'agit certes d'une petite somme.

A partir de 1904, Auguste Delaherche travaille énormément la porcelaine, alors que sa production antérieure privilégiait plutôt le grès. Il tourne désormais lui-même ses pièces et travaille sans apprenti, en partie pour cause de difficultés financières⁴⁴⁸. L'État s'ouvre à cette nouvelle production tout en continuant à s'intéresser aux grès de Delaherche. Parmi les œuvres acquises entre 1904 et 1913 par l'administration des Beaux-Arts, deux sont en porcelaine et deux en grès. Le vase en porcelaine acquis en 1904 et envoyé au musée du Luxembourg⁴⁴⁹ n'est pas localisé mais la coupe en porcelaine, achetée en 1913, pour 300 francs au Salon de la SNBA et envoyée également au Luxembourg⁴⁵⁰, permet de se rendre compte que la production en porcelaine de Delaherche est très distincte de ses grès : d'une blancheur immaculée, décorée d'une frise de fleurs cette œuvre contraste avec les grès sobres mais colorés de Delaherche. Alors que ces derniers jouent des effets de coulures, ici c'est le motif floral, léger et discret qui vient embellir la pièce, actuellement conservée, et ce depuis 1966, à Sèvres. En ce qui concerne les grès du potier du Beauvaisis, une seule des deux œuvres est localisée, il s'agit d'une coupe en grès céladon *Faune* du fait du décor formé à l'émail et représentant deux faunes s'affrontant. Achetée pour 250 francs au salon de la SNBA le 25 juillet 1911 en remplacement d'une autre œuvre déjà vendue, elle entre au musée des artistes vivants en janvier 1916⁴⁵¹ avant de rejoindre Sèvres en 1963.

Parmi les artistes du Beauvaisis on peut citer Charles Gréber. Sur la recommandation de son frère, le sculpteur Henri Gréber, le céramiste Charles Gréber obtient en effet plusieurs achats de l'État, dont l'un rejoint le Luxembourg dès 1911. Il s'agit d'un vase en grès à 4 anses acquis au Salon des artistes français de 1911 pour 100 francs⁴⁵². Issu d'une famille autrichienne de potiers installés dans le Beauvaisis depuis la fin du XIX^e siècle, Charles Gréber reprend la manufacture familiale en 1899. Il a beaucoup marqué la ville de Beauvais par sa céramique architecturale mais aussi pour ses vases en grès, souvent de couleur sombre, sobres et sans décor. Le vase conservé actuellement au musée d'Orsay présente une inspiration antiquisante et un simple décor de frises simulant des cordes enroulées.

⁴⁴⁸ Galiègue (dir.), 2013, p.83

⁴⁴⁹ AN F/21/4196, dossier 108

⁴⁵⁰ AN F/21/4196, dossier 111

⁴⁵¹ AN F/21/4196, dossier 110

⁴⁵² AN F/21/4216, dossier 33

L'École de Carriès

L'École de Carriès est représentée parmi les acquisitions de l'État, à travers les œuvres d'Henri de Vallombreuse et de William Lee. D'abord peintre, Henri de Vallombreuse se rend en Puisaye pour étudier la poterie de Carriès. Influencé par le japonisme, Vallombreuse est aussi très sensible aux traditions locales de la poterie du Puisaye. Il expose à partir de 1901 à la SNBA mais aussi à partir de 1903 aux Artistes français et il est également membre du Salon de la SAD. Jusqu'à son décès en 1919, il expose des grès⁴⁵³. L'État lui en achète à 5 reprises avant la guerre, précisément entre 1906 et 1908 et ils rejoignent tous le musée du Luxembourg⁴⁵⁴ à l'exception d'une pièce⁴⁵⁵. Toutes sont encore conservées, trois au musée d'Orsay, une à la cité de la céramique de Sèvres après avoir été au Luxembourg et une au musée des arts décoratifs de Paris. Elles sont toutes en grès, dans des couleurs assez sombres : souvent un émail vert et un émail marron sont associés, l'émail vert en haut du vase, en coulures irrégulières, et l'émail foncé en bas. De petite dimension, ces grès ne présentent aucun décor, et sont seulement animées par les jeux de coulures de l'émail et par la bichromie, ce qui caractérise bien l'œuvre de Vallombreuse qui refuse tout naturalisme décoratif, qu'il soit floral ou animal. Le vase conservé à Sèvres mais acquis par le Luxembourg présente un émail gris clair qui recouvre presque tout le vase de ses coulures, laissant seulement quelques coins où apparaît l'émail inférieur, marron.

L'École de Chaplet

Si Dammouse avait lui aussi travaillé avec Chaplet, de nouveaux artistes apprennent aux côtés de ce maître céramiste au début du XX^e siècle, alors que Chaplet est déjà âgé et presque aveugle mais maîtrise encore son art. C'est le cas d'Emile Lenoble qui épouse sa petite-fille en 1899 et entre dans son atelier à partir de 1904. Une de ses pièces est acquise par l'État dès le premier salon auquel il participe, celui de la SNBA, en 1906⁴⁵⁶. Entre 1906 et 1914, l'artiste reçoit 9 achats, dont la majorité est attribuée au musée du Luxembourg⁴⁵⁷. L'œuvre n'entre toutefois au Luxembourg qu'en 1916, bien après d'autres œuvres de l'artiste. La première œuvre de l'artiste au Luxembourg y entre en effet en 1910, après une demande expresse de l'artiste dont la plupart des œuvres acquises par l'État ne sont pas alors attribuées⁴⁵⁸. Entre 1912

⁴⁵³ Ducret et Monjaret, 1997, p.170

⁴⁵⁴ AN F/21/4279, ensemble des dossiers Vallombreuse

⁴⁵⁵ AN F/21/4279, dossier 16

⁴⁵⁶ Même s'il a déjà exposé à la Galerie Georges Petit en 1905. Voir McKirdy, 1981

⁴⁵⁷ AN F/21/4235, ensemble des dossiers Lenoble

⁴⁵⁸ AN F/21/4235, dossier 32

et 1916, nombre d'œuvres de l'artiste acquises antérieurement rejoignent aussi le musée des artistes vivants.

Certaines de ces pièces, entrées au musée du Luxembourg en 1916 puis passées au musée Adrien Dubouché en 1935 sont actuellement conservées dans ce dernier musée : un plat acheté 80 francs au Salon d'Automne de 1907⁴⁵⁹ à décor de fleurs et de cercles jaune sur fond brun et une assiette au décor de feuilles et fleurs bleues et beiges sur fond sable, à la géométrisation déjà tout Art déco, acquise au Salon d'automne de 1913 pour 220 francs⁴⁶⁰.

Les suiveurs et élèves de Lachenal

Tandis que Raoul Lachenal, tout en continuant à travailler avec son père jusqu'en 1911, expose seul au Salon dès 1904, l'État lui acquiert des œuvres à partir de 1913. Une de ses pièces, acquise cette année-là à 200 francs, rejoint le musée du Luxembourg en 1916, puis le musée de Sèvres en 1932⁴⁶¹. Il pourrait s'agir du vase MNC16609 de Sèvres dont le décor correspond bien à la description de l'inventaire Poulain⁴⁶². Une autre de ses œuvres est acquise au Salon des artistes décorateurs de 1914⁴⁶³ mais elle a sans doute été perdue.

En ce qui concerne Henri Simmen, après avoir désiré être architecte, il travaille pour Edmond Lachenal autour de 1900, alors qu'il n'a qu'une vingtaine d'années et se lance dans une carrière dans le domaine de la céramique. Très influencé par la céramique extrême-orientale, il devient le mari d'Eugénie O'Kin et ils collaborèrent beaucoup mais postérieurement à la période couverte par ce mémoire. Il expose ses premières pièces au Salon d'Automne de 1910 et ses œuvres sont achetées par l'État très rapidement. En 1911, trois de ses vases sont acquis pour 300 francs l'ensemble⁴⁶⁴. Ils sont attribués au musée du Luxembourg en 1916. L'un des trois vases du Luxembourg a été brisé par la tempête de 1932⁴⁶⁵ tandis qu'un autre est actuellement au musée Adrien Dubouché, ayant fait partie d'un envoi important à ce musée en 1936⁴⁶⁶ et le dernier au musée d'Orsay⁴⁶⁷. En ce qui concerne le vase actuellement conservé au musée Adrien Dubouché, il s'agit d'un petit modèle à anses, en grès flammé « noir, moucheté de vert, iris

⁴⁵⁹ AN F/21/4235, dossier 29

⁴⁶⁰ AN F/21/4235, dossier 35

⁴⁶¹ AN F/21/4228, dossier 48

⁴⁶² AN 20144707/527

⁴⁶³ AN F/21/4228, dossier 49

⁴⁶⁴ AN F/21/4271, dossier 70

⁴⁶⁵ AN F/21/4271, dossier 70

⁴⁶⁶ AN F/21/4271, dossier 70

⁴⁶⁷ AN F/21/4271, dossier 70

noir»⁴⁶⁸. Celui conservé au musée d'Orsay est un grès au sel « harmonie en brun, ivoire et or »⁴⁶⁹.

En 1912, deux œuvres supplémentaires lui sont acquises. L'une d'elles est une coupe, en grès émaillé vert payée pour le prix de 100 francs, du fait sans doute de ses dimensions modestes. Dans la tradition sobre et discrète de l'œuvre de Simmen, aucun décor n'est appliqué sur l'œuvre. Entrée au musée du Luxembourg en 1913 puis au Secrétariat des Beaux-Arts, elle est finalement déposée au musée des arts décoratifs où elle est toujours localisée, en 1922⁴⁷⁰.

C'est toutefois Decoeur lui-même qui demeure l'artiste majeur parmi les élèves de Lachenal. Entré à quatorze ans dans l'atelier de Lachenal, admiré pour l'aide apporté à son maître à l'Exposition Universelle de 1900, Decoeur expose aussi en son nom propre à partir du salon de la SAF de 1902. Vers 1903-1904, il fonde son propre atelier, en collaboration avec Fernand Rumèbe, dénommé *l'Art céramique*. Admirateur de Carriès, il se consacre principalement au grès à partir de 1905. Dès cette année 1905, il reçoit ses premières acquisitions d'État : un vase en grès et une coupe en porcelaine, pour le prix global encore modeste de 100 francs, au salon de la SAF⁴⁷¹. A partir de cette date, une ou plusieurs œuvres lui sont acquises tous les ans jusqu'en 1914 pour atteindre un total supérieur à 15 œuvres⁴⁷².

Au musée du Luxembourg, toute la production de l'artiste était présente, des grès aux porcelaines mais il est parfois difficile de distinguer les œuvres acquises antérieurement à 1914 et celles acquises postérieurement, dans la mesure où Emile Decoeur est l'un des rares artistes dont les œuvres continuent à rejoindre massivement le musée du Luxembourg jusqu'en 1937⁴⁷³. Le musée de Sèvres a obtenu en dépôt en 1966-67 presque tous les vases de Decoeur acquis par le musée du Luxembourg mais, même pour les responsables des collections à la Cité de la céramique⁴⁷⁴, chaque vase n'est pas aisé à identifier du fait du manque de précision des descriptions anciennes des œuvres, du temps de Léonce Bénédicté, de l'absence de marquage de nombreuses pièces et du legs d'Athenon Curtiss au MNAM en 1957 de nombreuses pièces de Decoeur pour certaines déposées à Sèvres en même temps que celles du Luxembourg en 1966-67⁴⁷⁵. Certaines œuvres attribuées originellement au musée du Luxembourg sont toutefois

⁴⁶⁸ AN F/21/4271, dossier 70

⁴⁶⁹ AN F/21/4271, dossier 70

⁴⁷⁰ AN F/21/4271, dossier 73

⁴⁷¹ AN F/21/4196, dossier 1

⁴⁷² AN F/21/4196, tous les dossiers Decoeur

⁴⁷³ AN F/21/4196, tous les dossiers Decoeur

⁴⁷⁴ Communication orale de Sonia Banting, responsable des collections de céramique européenne de 1897 à 1945

⁴⁷⁵ Voir Avertissement du répertoire dans les annexes.

localisées à Sèvres. Ainsi d'un des premiers vases acquis à l'artiste en 1905⁴⁷⁶, un vase ovoïde à col court et étroit, en grès kaolinique et dont la couverte à coulures polychromes assez terne évoque plutôt des maîtres du passé comme Bigot et traduit le manque d'originalité d'un Decoeur débutant. Des pièces majeures sont également identifiées, comme le vase en grès aux *Chrysanthèmes* acquis au Salon des artistes décorateurs de 1912⁴⁷⁷. Les chrysanthèmes se déploient en rosaces au registre supérieur tandis que des chevrons se développent dans la partie inférieure. Decoeur réemploie ainsi le concept antique de la composition à multiples registres, appliqué avec souplesse ici comme dans d'autres vases. Le motif floral est, il est vrai, très important parmi les œuvres de Decoeur identifiées : un bol en grès kaolinique à rosaces blanches et jaunes sur fond d'oves verticales, acquis pour 350 francs au Salon d'Automne de 1912, est ainsi attribuée au musée du Luxembourg en janvier 1913⁴⁷⁸, en même temps que le vase *Chrysanthèmes*. Il est aussi conservé actuellement à Sèvres.

Certaines œuvres de Decoeur sont actuellement conservées à Orsay mais il s'agit sans doute de réalisations et d'acquisitions postérieures à la période couverte par ce mémoire. En effet, leur couverte blanche ne correspond pas aux descriptions des œuvres acquises à Decoeur avant les années 20 et globalement à la production de l'artiste à cette époque d'avant-guerre⁴⁷⁹. Le musée d'Orsay ne connaît pas leur date d'acquisition et il s'agit de dépôts du MNAM en 1981. D'autres pièces ont également été brisées, ce qu'indique les dossiers d'achat.

Des pièces plus géométriques et au décor plus simple, laissant davantage la place à la beauté de la couverte sont aussi connues, comme un vase acquis au salon de la SAF en 1909, première pièce de l'artiste à rejoindre le Luxembourg sur sa demande, en 1910⁴⁸⁰. L'œuvre est envoyée en 1955 au Musée l'Annonciade de Saint-Tropez, où elle se trouve actuellement. Il s'agit d'un vase ovoïde en grès kaolinique à couverte bleu nuagée et à décor géométrique de sobres bandes, sur le haut de la panse et sur le talon plus foncé. Un plat en grès flammé acquis pour 500 francs au salon d'automne de 1914, et attribué au musée du Luxembourg en 1916 puis déposé au musée Adrien Dubouché en 1935 où il est toujours conservé s'inscrit aussi dans cette catégorie⁴⁸¹.

⁴⁷⁶ AN F/21/4196, dossier 1

⁴⁷⁷ AN F/21/4196, dossier 11

⁴⁷⁸ AN F/21/4196, dossier 12

⁴⁷⁹ Giraud et Fravalo, 2008

⁴⁸⁰ AN F/21/4196, dossier 7

⁴⁸¹ AN F/21/4196, dossier 13

Fernand Rumèbe s'initie à la céramique avec Decoeur, dont il devient l'associé au sein de l'Atelier céramique qu'ils cofondent. A partir de 1907, Rumèbe mène ensuite une carrière personnelle du fait de leurs divergences.

Deux de ses œuvres sont acquises par l'État, en 1912⁴⁸² et 1913 dont la deuxième est attribuée au Luxembourg dès la fin de l'année 1913. Il s'agit d'un de ses plats, acheté pour 200 francs⁴⁸³. Ce plat en grès, à décor de roses sur fond gris, annonce déjà l'Art déco, par le caractère géométrique des roses aux contours très dessinés.

Les céramistes-décorateurs

En plus de soutenir les céramistes de grand feu évoqués plus haut et dont les réalisations souvent en grès ou en porcelaine jouent principalement de la beauté de la matière et des couvertes, l'État s'intéresse aussi aux œuvres des céramistes-décorateurs, moins nombreux, mais représentés avec éclat par André Metthey. Ces artistes préfèrent au grès et à la porcelaine la faïence, la pâte sableuse ou la terre vernissée et décorent somptueusement leurs céramiques.

Né à Dijon, André Metthey expose ses premières œuvres, des grès flammés dans le goût de Carriès, au Salon des indépendants de 1901. A partir de 1903, il est installé à Asnières, lieu de toute sa production postérieure. Alors que l'époque est plutôt aux grès sobres et simples laissant, à la suite de l'art japonais, la place aux seuls effets de matière, Metthey propose quant à lui une faïence stannifère colorée et riche en motifs. A partir de 1906-1907, il s'associe en effet avec des peintres, assurant des compositions vives et dynamiques à ses poteries. Vlaminck, Derain, Denis, Rouault, Van Dongen et Vuillard se joignent ainsi à lui pour des œuvres communes. C'est cette même année 1907 qu'une première œuvre lui est acquise par le bureau des travaux d'art. Signe du succès de Metthey, 13 de ses œuvres sont acquises par l'État avant 1914. Entre 1907 et 1912, au moins une de ses œuvres est acquise chaque année, sauf en 1910⁴⁸⁴. Nombre d'entre elles sont, hélas, non localisées à l'heure actuelle et certaines ont été accidentellement brisées au long de leur histoire. Un vase de l'artiste, en faïence émaillée, applications et dorure, acquis pour 220 francs à la galerie Hébrard en 1912 directement par le secrétaire d'État, attribué au musée du Luxembourg en 1916 puis à la Commission des finances du Sénat en 1922⁴⁸⁵ et déposé au musée des arts décoratifs de Paris a une date inconnue⁴⁸⁶ est un bel exemple de cette

⁴⁸² Au Salon de la SAF de 1912, 125 francs sont consacrés à l'achat de son vase en porcelaine grand feu avec décoration en relief sous couverte. Déposé au Sénat, il est actuellement non localisé, AN F/21/4267, dossier 82

⁴⁸³ AN F/21/4267, dossier 83

⁴⁸⁴ AN F/21/4247, ensemble des dossiers Metthey

⁴⁸⁵ AN F/21/4247, dossier 44

⁴⁸⁶ Numéro d'inventaire : MNAM LUX 261 OA

production décorative, avec ses motifs floraux et géométrique. Sa composition en registre atteste d'une évolution vers un style Art déco néo-classicisant, rigoureux mais d'une grande légèreté visuelle du fait de la douceur de l'émaillage turquoise et des motifs floraux. La dorure et les larges espaces laissés blanc faïence, sans émail, confirment ce tournant vers l'Art déco. Nombre de ses œuvres n'ont pas été attribuées initialement au musée du Luxembourg, sans doute du fait d'un manque d'intérêt de Léonce Bénédite pour la production de Metthey. D'autres sont actuellement conservées par le musée Adrien Dubouché de Limoges ou la Cité de la Céramique de Sèvres, comme nous l'évoquerons plus loin.

3.6 La petite sculpture décorative : une seule acquisition onéreuse

Dans le domaine de la petite sculpture, *Le Signe*, d'Alexandre Caron, en ivoire sur socle en fluorine et bronze doré, acquis en 1912 pour 2500 francs, soit la fourchette haute du prix que Dujardin-Beaumetz était prêt à dépenser pour l'œuvre, et entrée cette même année au musée du Luxembourg, est la seule attribution à cette période. Encore cette attribution est-elle réalisée suite à la demande de l'artiste. Bénédite l'accepte volontiers car « C'est une pièce très habilement soignée »⁴⁸⁷. Il s'agit d'une représentation de Vénus, nue, détachant sa chevelure tandis que son vêtement git au sol. A la différence de Théodore Rivière aux productions très variées, Alexandre Caron, élève de Théophile Barrau, est principalement un sculpteur de petites figurines sur ivoire, ce qui explique peut-être que cette œuvre de Caron soit incluse dans les inventaires de la section des objets d'art et considérées jusqu'à aujourd'hui comme telles alors que les statuettes en ivoire de Rivière sont inventoriées comme des sculptures. Malgré tout, le prix payé à Caron est bien celui qu'on verse à un sculpteur et non à un artisan d'art.

3.7 La bijouterie : un ensemble restreint mais en forte croissance

Dans les années 1904-1914, la section d'orfèvrerie s'ouvre de plus en plus, et au-delà de Lalique, à une bijouterie Art nouveau construite davantage sur la qualité de la sculpture et des motifs plus que sur la richesse des pierres.

Dans ce cadre, on peut inclure, dès 1904, l'acquisition d'un peigne en corne sculptée de Lucien Gaillard. Grand bijoutier de l'Art nouveau, Gaillard se fait connaître avec sa boutique de bijoux fondée en 1902 rue de la Boétie ; il est l'un des premiers, avec Lalique, à renoncer aux matières précieuses dans la bijouterie pour sculpter avec virtuosité la corne. Deux somptueuses fleurs sculptées ornent ce peigne en corne. Deux opales serties dans de l'or imitant le pistil des fleurs constituent la seule concession à la bijouterie traditionnelle. Acheté d'office, avec une loupe en

⁴⁸⁷ AN F/21/4184, dossier 17

bronze fondu patiné noir empruntant sa forme au scarabée ou au capricorne, pour le prix total de 1020 francs au Salon des artistes français⁴⁸⁸, ce peigne renforce admirablement la présence des petits objets, des accessoires de toilette et de la bijouterie dans la section des objets d'art. Il semble que, avant même la décision finale de la commission, le directeur des Beaux-Arts Henry Marcel ait désiré que le prix de cette œuvre, ainsi que celle d'une bonbonnière de René Lalique et d'un vase en argent d'Habert-Dys, soit négocié par Léonce Bénédicté avec les artistes⁴⁸⁹. Le peigne acquis au bijoutier Henri Dubret semble hésiter entre cette esthétique reposant sur le traitement de matériaux simples et celle, plus traditionnelle, de la splendeur des pierres précieuses. Si la structure dentée du peigne est en corne, celui-ci est enrichi d'un décor Art nouveau d'anémones en émaux à jour sur or, et paré de nombreux brillants. Cette œuvre, recommandée par le député Trouillot, grand défenseur des arts décoratifs, est achetée en 1905 et attribuée au Luxembourg dès 1906⁴⁹⁰.

Une barrette à cheveux en forme d'abeille de Lionel Le Couteux vient renforcer cet ensemble dans le domaine des bijoux. Achetée d'office au prix de 400 francs⁴⁹¹, la barrette de Le Couteux est relativement classique par le matériau qui la compose principalement, l'or, mais plus moderne d'un point de vue stylistique, du fait de son apparence zoomorphe, qui répond à la loupe de Gaillard.

3. 8 Vers de nouvelles formes artistiques au sein de la section des objets d'art : le soutien à la reliure et à la tableterie.

Dans les années d'avant-guerre, se développe peu à peu un modeste sous-ensemble de reliures au sein de la section des objets d'art. Seule une de ses œuvres a survécu, la première à rejoindre, le Luxembourg, le projet de reliure dite arabe de Jeanne Rollince pour le livre *Antal*, acquise en 1909 au salon des Amis des Arts de Versailles pour 300 francs et entrée au musée du Luxembourg en août 1910. Dans le dossier d'achat, l'artiste remercie Dujardin-Beaumetz de l'avoir rencontrée puis elle rappelle le soutien qu'elle a reçu d'une certaine Madame Guesnet. Elle souligne que l'entrée de son œuvre au Luxembourg « marque dans [s]a vie d'artiste une étape considérable et décisive »⁴⁹². Ce projet de reliure est d'une grande richesse de matériaux : carton, encre, laque rouge et jaune sur fond métallisé or, vernis et un cadre de cuir estampé et doré. Le 15 février 1910 est acquis, au salon de l'aquarelle, de la miniature et des arts précieux,

⁴⁸⁸ AN F/21/4211, dossier 24

⁴⁸⁹ AN F/21/4091/B

⁴⁹⁰ AN F/21/4203, dossier 31

⁴⁹¹ AN F/21/4233, dossier 37

⁴⁹² AN F/21/4265, dossier 23

un volume relié en cuir ciselé d'un certain Monsieur Raymond pour 400 francs, qui enrichit les collections du Luxembourg à partir d'août 1913⁴⁹³. Ce volume est perdu. Enfin, en 1914, une reliure malheureusement non localisée actuellement est acquise à André Mare pour 100 francs à la Galerie André Groult⁴⁹⁴. Cet achat certes audacieux en 1914 est toutefois assez raisonnable : loin d'acquérir des éléments de la Maison cubiste d'André Mare, l'État lui achète une œuvre assez classique, répondant bien, par ses dimensions, aux attentes de l'administration des Beaux-Arts. Fait remarquable, qui s'explique sans doute par la reconnaissance du talent d'André Mare, l'œuvre est attribuée au Luxembourg en 1938 alors que la section est en cours très avancé de démantèlement et que le musée lui-même va être fermé sous peu, et les collections attribuées au musée national d'art moderne en préfiguration.

L'acquisition d'une coupe d'Henri Hamm au Salon d'Automne de 1904 révèle ainsi l'ouverture progressive de la section des objets d'art à la tabletterie⁴⁹⁵ et aux petits objets en ivoire ou en corne. Cette coupe en corne à décor de libellule, décrit par erreur comme un papillon dans le dossier d'achat, brille par la qualité de la sculpture malgré la finesse du matériau. Elle fait l'objet d'une offre d'achat au prix de 100 francs par Léonce Bénédite, prix accepté par l'artiste⁴⁹⁶. Une boîte est également achetée à l'artiste au salon d'Automne, cette fois en 1907, pour 200 francs⁴⁹⁷. En palissandre tournée et sculptée, elle possède un couvercle en corne sculptée formant un décor végétal, entrelacs de trois feuilles. Ces deux œuvres attestent de la maîtrise d'un artiste qui possède à l'origine une formation de sculpteur et qui s'est spécialisé dans la création d'objets en matières précieuses, de boutons et de flacons de parfum.

Le mouvement en faveur de ce type d'œuvres prend son essor à partir de 1904 et on peut émettre l'hypothèse que Henry Marcel, qui, a minima, valide toutes les propositions d'acquisition, a joué un rôle dans cette évolution.

Dans l'art de la tabletterie il faut néanmoins plutôt attendre les années d'immédiat avant-guerre pour des acquisitions en nombre important soient réalisées. A cette période, les œuvres de Georges Bastard sont de celles qui se démarquent. Issu d'une lignée de tabletiers⁴⁹⁸, Bastard est élève à l'école des arts décoratifs de Paris. Il travaille la nacre, l'ivoire ou la corne et expose au Salon de la SAF dès 1902. Acquis par l'État dès 1907, pour un éventail envoyé au musée de

⁴⁹³ AN F/21/4261, dossier 111

⁴⁹⁴ AN F/21/4242, dossier 55

⁴⁹⁵ Menus objets fabriqués dans des matières précieuses, et au premier chef l'ivoire et la corne.

⁴⁹⁶ AN F/21/4219, dossier 79

⁴⁹⁷ AN F/21/4219, dossier 80

⁴⁹⁸ Sur Bastard, voir Letourmy-Bordier et Le Guen., 2015, p.145-160

Roubaix mais actuellement non localisé⁴⁹⁹, son œuvre rejoint le musée des artistes vivants en 1910. Dans les quatre années qui précèdent la guerre, nombre d'œuvres de l'artiste, sont acquises par l'État et attribuées au Luxembourg. Ses éventails sont particulièrement admirés. Un éventail *Clématites*, acquis pour 300 francs au Salon des artistes décorateurs de 1910 est sélectionné par Léonce Bénédite lors de sa visite du dépôt des œuvres de l'État en juillet 1912⁵⁰⁰. Sur une monture en corne brune ajourée avec virtuosité de très fines clématites et de feuillages, un éventail en papier incrusté de libellules en nacre, se déploie. Si cet éventail est encore proche de l'Art nouveau par sa décoration florale abondante et ses motifs de libellule, les œuvres postérieures de Bastard acquises par l'État annoncent déjà, par leurs matériaux précieux, leur simplicité formelle et leurs couleurs claires, la transition vers l'esthétique Art déco. Ainsi en est-il de l'éventail *Epis d'orge*, exposé aux salons des boursiers de voyage de 1912, salon présentant les œuvres des artistes ayant obtenu une bourse de deux ans pour leurs travaux, la bourse pour les arts décoratifs ayant été créée tardivement, en 1907⁵⁰¹. Bastard ayant obtenu la bourse en 1910, il présentait ses réalisations des années 1910-1912 et notamment cet éventail, créé vers 1911. Chaque volet de l'éventail est recouvert par un réseau de corne sculptée et des incrustations de nacre sculptées en forme d'épis, aux scintillements roses et blonds. Comme dans tous les éventails de Bastard acquis par l'État à partir de cette période, le textile n'est plus visible, il est relégué derrière la sculpture de la nacre et de la corne, domaines de prédilection de l'artiste. Sensation du Salon, cet éventail est acquis pour 500 francs et placé dès janvier 1913 au musée du Luxembourg.

A la fin de cette même année 1913, un dernier éventail, *Paons*, enrichit ce petit ensemble au musée des artistes vivants. Acquis au Salon de la SAF pour la somme importante de 1000 francs⁵⁰², cet éventail déploie pleinement les effets lumineux produits par la nacre, déjà exploités dans une moindre mesure dans l'éventail *Epis d'orge*. Ici, la corne a disparu et seule la nacre sculptée, aux tons changeants, du vert-bleu au rose, recouvre le tissu de l'éventail. De majestueux paons se faisant face deux à deux couvrent toute la surface de l'objet tandis qu'en arrière-plan, une végétation luxuriante, délicatement ajourée, se développe. Alors que les éventails sont très peu présents au Luxembourg, ces achats multiples montrent la compréhension par l'administration des Beaux-Arts du caractère d'objets d'art de premier plan de ces éventails de Bastard.

⁴⁹⁹ AN F/21/4169, dossier 1

⁵⁰⁰ AN F/21/4169, dossier 2

⁵⁰¹ AN F/21/4169, dossier 3

⁵⁰² AN F/21/4169, dossier 6

Malgré la grande qualité de ces réalisations, les éventails de Bastard ne sont pas les seules de ses œuvres acquises par l'État. De menus objets lui sont aussi achetés. Ainsi d'un coupe-papier en nacre sculptée à motif de chardons acquis au Salon de la SAF pour 300 francs en juin 1912⁵⁰³. Deux œuvres autour du thème du poisson, et plus spécifiquement de la carpe japonisante lui sont achetées au salon de l'Eclectique de 1912 et de 1913⁵⁰⁴. La première, acquise pour 150 francs, est une boîte en ivoire tournée et dont le couvercle est recouvert de deux carpes en nacre sculptée s'embrassant. La seconde est un gobelet en corne, qui accueille sur une de ses faces, une carpe en nacre sculptée. Translucide et laissée vierge, la corne est seulement sculptée autour de la carpe pour représenter les algues et fonds marins.

De très petites dimensions, d'une grande préciosité de matériaux, de formes sobres, les œuvres de Bastard répondent à toutes les attentes de l'administration des Beaux-Arts dans le domaine des objets d'art.

Si l'œuvre de Bastard est majeur, il faut souligner que Charles Hairon, artiste bordelais sculpteur de formation, s'illustre aussi dans le champ de la tableterie, notamment. Très soutenu par Dujardin-Beaumetz, il se voit d'abord acheter une bonbonnière en argent ciselé et fondu au salon des Arts Réunis pour 100 francs⁵⁰⁵, somme très faible au regard de la préciosité de la matière mais qui s'explique dans la mesure où il s'agit d'un premier achat. Cet objet est pourvu d'une glace interne et son décor de fougères le rattache pleinement au courant Art nouveau. C'est beaucoup moins le cas de sa première œuvre relevant de la tableterie acquise par l'État, une boîte en ivoire à frise de poissons sculptée, acquise en mars 1911 au salon de la SAD, prix plancher fixé par l'artiste du fait de la matière précieuse, l'ivoire, qui empêche toute réduction supplémentaire⁵⁰⁶. Du fait de son thème comme de sa matière, cette œuvre évoque les deux objets de Bastard à décor de poissons qui rejoignent le Luxembourg peu après. Toutefois, le décor choisi par Hairon est plus foisonnant et beaucoup moins sobre que celui proposé par Bastard qui se limite à la représentation d'une carpe, dans une pureté stylistique toute japonisante.

Il faut aussi évoquer Clément Mère, même si nombre d'acquisitions par l'État de son œuvre ont lieu après la période couverte par ce mémoire. Peintre et créateur de meubles bayonnais installé à Paris à partir de 1900, travaillant pour la Maison Moderne à partir de 1902, Clément Mère a

⁵⁰³ AN F/21/4169, dossier 4

⁵⁰⁴ AN F/21/4169, dossiers 5 et 7

⁵⁰⁵ AN F/21/4219, dossier 42

⁵⁰⁶ AN F/21/4219, dossier 44

aussi et surtout été tabletier. C'est dans ce domaine que trois œuvres lui sont achetées avant-guerre. De dimensions très réduites, de 3 à 6 centimètres de haut, elles se caractérisent par leur minutie, leur préciosité et le raffinement japonisant de l'ivoire tourné par l'artiste. Une coupe plate avec couvercle rejoint d'abord le Luxembourg en 1909. Acquis en remplacement d'une autre œuvre déjà obtenue par l'UCAD, cette coupe payée seulement 80 francs est accompagnée de deux dons. Déposée au secrétariat des Beaux-Arts dès 1916, la coupe achetée n'est pas actuellement localisée⁵⁰⁷. Quant aux œuvres données, il est possible qu'elles aient été reversées au musée d'Orsay, celui-ci possédant en tout 19 œuvres de Clément Mère héritées du musée du Luxembourg dont le mode d'acquisition est souvent inconnu. Ce qui est certain c'est que la gourde en ivoire qui est acquise en 1912 à Clément Mère au salon de la SAD pour 200 francs, est actuellement conservée au musée d'Orsay après être rentrée au Luxembourg en janvier 1913⁵⁰⁸. D'une très grande simplicité de formes, en ivoire uniquement décoré de laque doré, cette œuvre est déjà d'esprit Art déco et montre un travail de l'épure autour de l'ivoire et des matériaux précieux très tôt reconnu par l'État. Enfin, une autre gourde en ivoire, non localisée actuellement, est acquise par l'État en 1914 et attribuée au musée du Luxembourg en 1916 avant de rejoindre le sous-secrétariat d'État aux beaux-arts.

Enfin, Eugénie O'Kin, dite aussi Eugénie Jubin, une des rares femmes représentées au musée du Luxembourg, s'illustre aussi dans le genre de la tabletterie. Fille d'une japonaise et d'un français ayant émigré vers ce pays, elle part vivre en France, y découvre l'art de la tabletterie et présente ses premières créations au Salon d'Automne de 1906. Trois de ses œuvres entrent dans les collections du Luxembourg entre 1912 et 1914. La première est un vase acquis au Salon de la SAD de 1910 pour le prix de 200 francs⁵⁰⁹. Choisi pour le Luxembourg par Bénédict en juillet 1912, cet objet en bois teinté rouge sculpté, au couvercle en corne est parfois décrit comme une boîte à thé. Prenant la forme d'un légume, l'effet décoratif de ce vase n'est assuré que par les godrons qui marquent ses côtes et par le contraste chromatique entre son couvercle noir et son corps rouge vif. La beauté des matières et des teintes joue à plein et avant tout.

Grande spécialiste de l'ivoire, c'est dans ce matériau qu'elle réalise sa bonbonnière acquise au Salon de l'Eclectique de 1912 pour 200 francs⁵¹⁰. Le couvercle de cette bonbonnière est orné

⁵⁰⁷ AN F/21/4246, dossier 74

⁵⁰⁸ AN F/21/4246, dossier 75

⁵⁰⁹ AN F/21/4253, dossier 64

⁵¹⁰ AN F/21/4253, dossier 66

de petites formes rondes sculptées dans l'ivoire. Le sommet de chacune de ces formes est gravé afin d'y insérer un clou d'or.

Enfin, en 1914, un vase en ivoire *Bouton de lotus* est acquis pour 450 francs à la SAD. Il rejoint le Musée du Luxembourg en 1920⁵¹¹. En fait, l'objet n'a pas d'ouverture, il ne s'agit pas d'un vase mais bien d'une œuvre en ivoire sculpté prenant la forme exacte du bouton de lotus mais, par habitude l'administration la désigne comme vase ou comme coupe. Face à des créations échappant aux catégories fixes de la vie quotidienne, l'administration est en effet désarçonnée dans les structures de sa description. L'artiste accepte le prix proposé, à la condition que son œuvre rejoigne le Luxembourg, ce qui explique son entrée immédiate au musée.

Cet exemple montre bien à quel point l'attribution et, en conséquence, exposition de leurs pièces au Luxembourg est pour les artistes un enjeu majeur, afin de faire connaître leurs œuvres, et de leur assurer prestige et publicité. Par conséquent, la présentation des objets d'art est très régulièrement modifiée afin de satisfaire tous les artistes en leur assurant un certain temps d'exposition.

4. Muséographie et réception critique des objets d'art au musée du Luxembourg : pauvreté des sources et remaniements réguliers

S'il est difficile de savoir précisément les durées et époques d'expositions des arts décoratifs du musée du Luxembourg, un important ensemble de coupures de presse relatives à la création de la section d'objets d'art, réunies par Léonce Bénédite, permet d'en avoir une idée. Nombre de journaux parisiens et nationaux consacrent un article à cette inauguration. Avant d'évoquer le contenu des vitrines et leur localisation, revenons sur la critique et la réception qu'a suscitées la section des objets d'art du musée du Luxembourg.

Un article d'Emile Reichtenberger souligne la très bonne réception qu'a reçue l'ouverture de la section des objets d'art du Luxembourg. Il s'agit pour l'auteur de s'inscrire dans la continuité du Louvre, pensé comme un musée sans date limite où seraient exposés, avec le temps, les peintures et sculpteurs de la fin du XIX^{ème} siècle et pour lequel le manque d'œuvres d'art décoratif serait très problématique, rendant l'ouverture de la section des objets d'art du Luxembourg indispensable « Le nouveau conservateur [...] considère qu'il est temps de donner au Luxembourg sa véritable destination ; qu'il ne suffit pas de s'occuper des peintres et des sculpteurs ; qu'il est d'autres artistes qui font la gloire de leur patrie et dont les travaux doivent

⁵¹¹ AN F/21/4253, dossier 67

prendre place dans un Musée national. La salle Lacaze et le Salon Carré renferment des merveilles, mais la galerie d'Apollon ne recèle-t-elle pas des chefs d'œuvre de la céramique, de l'orfèvrerie et de la verrerie, collections que des ouvrages du XIXe siècle iront peut-être plus tard compléter »⁵¹². La continuité avec le Louvre est évidente aussi d'un point de vue technique, les artisans contemporains revivifiant des techniques anciennes et en les adaptant à un style moderne et personnel, thème essentiel dans la critique de l'époque, et notamment chez Reichtenberger « les Delaherche, les Gallé, les Léveillé [sic], les Deck, les Carriès, les Chaplet n'ont pas eu seulement la gloire de retrouver des procédés depuis longtemps perdus ou de faire revivre l'émail des Etrusques, le cloisonné des Byzantins, les reflets métalliques des Hispano-Mauresques et les flammés d'un coloris éblouissant; ils ont su imprimer à ces restaurations [stylistiques] un cachet tout spécial qui fait de leurs ouvrages, non des imitations plus ou moins parfaites, mais des créations délicieuses»⁵¹³. Le journaliste suggère aussi que le Luxembourg ouvre une sous-section pour le mobilier, en vain « ne trouvera-t-on pas aussi un coin pour placer quelques ouvrages de ces maîtres de l'ameublement »⁵¹⁴.

Le retentissement est si fort qu'un journaliste de *l'Observateur français* se demande en 1892 si la section des objets d'art du Luxembourg ne va pas rendre le musée des arts décoratifs de Paris, naissant alors, caduc et vain « Le musée des arts décoratifs, dont M. Antonin Proust, retour de Copenhague, fut malheureusement si longtemps le directeur, serait-il condamné avant d'avoir réellement existé ? Ces questions se posent depuis la réouverture du second musée français »⁵¹⁵ [c'est à dire après le Louvre].

Le retentissement international, au moins dans les pays francophones, de l'ouverture de la section des objets d'art est attesté par un article d'Octave Maus, journaliste de *l'Art moderne*, journal belge vante la pluridisciplinarité au musée du Luxembourg, appelant les musées belges à faire de même ce qui atteste du, même si l'auteur semble hésiter entre une reconnaissance de l'égalité des arts et une analyse de la section des objets d'art comme un élément de pur embellissement et décoration des salles. Il écrit, le 3 juillet 1898 : « Et voici le musée du Luxembourg devenu un lieu attrayant et gai, où les bronzes, les marbres, les toiles, les dessins voisinent avec les objets d'art : grès, étains, verreries, ivoires, émaux... Cette réunion des arts divers – majeurs et mineurs pour respecter la classification adoptée, bien que la hiérarchie ne soit guère de mise en ce domaine- est d'un heureux effet et devrait être imitée en Belgique où

⁵¹² Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹³ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹⁴ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹⁵ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

règnent encore au sujet de l'orgueilleuse supériorité des toiles peintes, bordées d'or, les préjugés les plus surannés »⁵¹⁶. Cet article permet de souligner le caractère moderne et novateur de cette ouverture dans un musée traditionnellement consacré aux Beaux-Arts, couronnement de l'égalité des arts.

On peut également noter un article très important de Henri de Cleuziou dans la *Semaine des Constructeurs*, publication dédiée aux maçons et architectes, 13 mai 1893, ce qui illustre la notoriété, au-delà des cercles artistiques et littéraires, que connaît la section. Il y écrit « Ah ! les voilà qui marchent à pas de géant ces pauvres compagnons auxquels les soi-disant maîtres voulaient interdire l'entrée des temples réservés aux seuls initiés des hauts grades. L'épithète même de Beaux-Arts supposait qu'il y en avait d'autres, nécessairement laids, inférieurs, bons pour les petits, les manants, avec lesquels ne pouvaient se commettre les grands dignitaires de l'Institut et les Palmés du pont des Arts et du quai Malaquais. [...] Mais il est un fait spécial qu'il nous semble bon de signaler avant tout : c'est l'admission définitive au musée du Luxembourg, des arts industriels proprement dits, des artisans comme les appellent les aristocrates qui les regardaient jusqu'ici par-dessus l'épaule »⁵¹⁷ Cleuziou regrette tout de même l'emploi du terme « arts décoratifs » dans la critique de l'époque, terme qui semble considérer la dimension industrielle comme une caractéristique basse et honteuse. Le rappel de la galerie d'Apollon est de nouveau présent comme le modèle suivi, comme une légitimation évidente du bien-fondé de la section des objets d'art « Le musée du Louvre avait ouvert sa galerie d'Apollon aux émailleurs de Limoges, aux orfèvres, aux ciseleurs ; les potiers même avaient trouvé leur place dans les chambres royales de ce palais [...] Le musée du Luxembourg a voulu prouver que les ouvriers modernes ne forlignaient pas et pouvaient à leur tour, prendre leur rang parmi les artistes. Il a eu mille fois raison »⁵¹⁸. De Cleuziou se réjouit ensuite du renouveau de techniques oubliées comme la poterie d'étain et considère que le plat et l'aiguière de Brateau « rappellent les œuvres de Benvenuto Cellini »⁵¹⁹. Il souligne ensuite que si les artistes modernes n'oublient rien du passé, « ils innovent toujours » également.

De fait, la critique n'est pas la seule à être réceptive et le public semble aussi grandement intéressé par la nouvelle section, comme le note un journaliste du *Moniteur des Arts* en 1893 « une large place est faite à la céramique, aux émaux, à l'orfèvrerie, aux médailles, aux pièces

⁵¹⁶ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹⁷ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹⁸ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵¹⁹ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

d'art décoratif, et c'est vers ces nouvelles collections, que le public se dirige tout d'abord et semble s'attarder le plus »⁵²⁰.

Nombre de journaux évoquent également la muséographie de la section des objets d'art, que nous allons étudier en détail, malgré le caractère lacunaire des informations disponibles. La plupart des articles évoquent la mise en place de trois vitrines, parfois improprement décrites sous le nombre de deux, selon les comptes rendus, d'objets d'art dans la grande salle de peinture française, mais aussi d'œuvres destinées à décorer la salle de sculpture. Une distinction nette s'opère entre ces deux ensembles, dont l'un est composé plutôt d'acquisitions et l'autre de dépôts et l'autre : le premier est traité comme un regroupement d'œuvres d'art tandis que le second est associé à la décoration. Ainsi un article du 6 décembre 1892 précise-t-il « Dès son entrée dans la salle de sculpture, le visiteur remarquera un superbe vase de Limoges qui occupe le centre d'un rond-point de statues, innovation qui corrige sensiblement la monotonie proverbiale de cette salle. Il y a des fleurs naturelles ; il y a des rideaux aux portes ; il y a des plantes vertes qui égayent de leur blancheur la verdure des marbres »⁵²¹. Associées à un cadre plus avenant et végétalisé, les œuvres déposées obéissent clairement à l'ambition décorative que leur assigne Bénédite. A l'inverse, les œuvres présentées dans la salle de peinture sont décrites comme répondant à la nouvelle ambition de l'égalité des arts. C'est ainsi qu'un article du 28 décembre 1892 l'exprime « Avec les deux vitrines qu'on vient de placer dans la grande salle de peinture qui fait suite à la salle de sculpture, les arts décoratifs, la céramique et l'orfèvrerie, font officiellement leur entrée au Luxembourg. C'est une heureuse innovation et une justice rendue à toute une catégorie d'artistes qui dépensent à cuire la terre, à ciseler l'or ou l'argent, beaucoup de talent et quelquefois du génie »⁵²².

Toutes les œuvres acquises en 1892, même celles qui venaient d'être acquises à l'exposition des Arts de la femme en novembre 1892, semblent exposées dès l'ouverture de la section comme le révèlent la plupart des articles. *Le Figaro* consacre le 11 décembre 1892 un long article à ce sujet « Puis dans la salle de peinture [...] qui est, en quelque sorte, le salon carré du Luxembourg, voici diverses vitrines contenant les plus belles œuvres achetées récemment par l'État » [...] Je citerai rapidement, au hasard : les admirables cristaux gravés et taillés de M. Emile Gallé, les puissantes céramiques de M. Delaherche, les porcelaines flambées de M. Chaplet, les masques et les vases en grès de M. Carriès, les curieuses sculptures en pâte de verre

⁵²⁰ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵²¹ Coupure de presse recueillie dans AN F/21/4488

⁵²² Coupure de presse recueillie dans AN F/21/4488

de M. Cross [sic] [...] un vase d'émail de M. Grandhomme [...] véritables chefs d'œuvres comme il n'en existe pas à la galerie d'Apollon, le vase de bronze sur lequel M. Levillain a su si finement raconter la vie de Diogène [...]. Il ne faut pas s'y tromper, la création de la section des objets d'art, au musée du Luxembourg, a une portée plus considérable qu'il ne semble au premier abord. Elle marque la fin d'un préjugé qui, depuis cent ans, s'imposait fâcheusement dans les régions officielles, académiques et administratives ; elle montre la définitive dérouté des fausses doctrines qui, en établissant une distinction aussi artificieuse que ridicule entre ce qu'on appelle les beaux-arts et les arts industriels tendaient à faire croire que seuls les premiers étaient dignes de respect et que les autres étaient entachés de je ne sais quel principe d'infériorité [...] Le Louvre à sa galerie d'Apollon. Pourquoi le Luxembourg n'aurait-il pas la sienne ? »⁵²³.

On a choisi de présenter ce long extrait car il révèle à la fois l'ensemble des œuvres exposées et en même temps la réception enthousiaste face à cette section et la compréhension de la transformation complète de la politique d'acquisition de l'administration des Beaux-Arts qu'elle manifeste. Cet article rappelle aussi, comme beaucoup d'autres, l'exemple de la galerie d'Apollon, leitmotiv de l'ouverture de la section des objets d'art au musée du Luxembourg.

Concrètement, les vitrines du musée du Luxembourg durant cette période (1892-1897) peuvent être connues à travers une photographie de la grande salle de peinture, dite aussi grand Salon publiée dans une notice rédigée par Léonce Bénédicté sur le Musée du Luxembourg en 1894⁵²⁴. Hélas, cette photographie est de mauvaise qualité. Elle permet néanmoins de voir la disposition en trois vitrines, évoquées par les articles de 1892. Les trois vitrines sont au milieu de la salle de peinture : l'une d'entre elles, centrale, sur socle en marbre, ne comprend que la *Gallia* de Falize; les deux autres vitrines, l'une à droite, l'autre à gauche de la vitrine de la *Gallia*, présentent les autres œuvres, sur plusieurs niveaux de présentoir.

Sur la photo de 1894, il n'est pas aisé de voir si les œuvres y sont classées par techniques, même si la vitrine de gauche contient a priori plutôt des céramiques de Sèvres, mais pas seulement car s'y étalent sur trois rangs plus d'objets que dans celle de droite, celle-ci ne présentant que deux rangs. Il s'agit d'être très prudent et il est bien entendu possible que la muséographie de 1892-93 ne soit plus la même quelques années après. Une note de brouillon de Léonce Bénédicté, à dater probablement vers 1895⁵²⁵, laisserait penser que les grès auraient leur vitrine propre et seraient séparés des « porcelaines et verreries » exposés dans une autre vitrine. La note vise à

⁵²³ Coupure de presse recueillie dans AN F/21/4488

⁵²⁴ Bénédicté, 1894, voir Annexes Fig. 13

⁵²⁵ AN 20144785/36

placer pour le remaniement de 1895, les nouveaux objets d'art, acquis en 1895. Les œuvres de Bigot et celles de Dalpayrat sont intégrées à la vitrine « grès » tandis que celles de Tiffany de Desmunt, et celles données par Delbet rejoignent une autre vitrine comprenant notamment les « porcelaine et verreries » mais aussi semble-t-il toutes les autres techniques. Il semble que cette seconde vitrine puisse être identifiée à celle de gauche tandis que celle de droite, moins fournie, pourrait être associée à la « vitrine grès ». Cette hypothèse est renforcée par des annotations à ce document comme « au fond 42 verres-au milieu un vase »⁵²⁶.

Cela semble être corroboré par un article du *Petit Parisien* du 25 décembre 1893, d'une très grande précision, les œuvres de Sèvres semblent avoir été placées initialement dans la vitrine de gauche tandis que « dans la vitrine de droite ont été placés : un plat en grès décoré de feuilles bleues de M. Cazin (un peintre qui est aussi un maître potier), un pichet d'étain de Desbois et un petit pot de Delaherche. On doit y placer encore un pot à tisane de Charpentier, un vase en flammé rouge et une bouteille écorce de grenade de Dalpayrat »⁵²⁷.

La séparation des grès des autres techniques ne paraîtrait pas surprenante si l'on considère le très grand succès qu'ils connaissent à la fin du XIX^{ème} siècle et la politique d'acquisition très dynamique du Luxembourg dans ce secteur. Mais les modifications annuelles des vitrines invitent de toute façon à la prudence et il est possible que, même au cours de cette période de 5 années, la classification ait évolué.

Cette muséographie évolutive dépend aussi des artistes eux-mêmes qui semblent, dans certains cas, s'être impliqués également dans la conservation préventive et la présentation de leurs œuvres. Ainsi d'Antonin Daum qui, dans une lettre à Léonce Bénédict, après avoir rappelé que « L'entrée au Luxembourg est pour les artisans un honneur si grand ! » émet quelques préconisations quant à la présentation de son vase. Il souhaite que l'œuvre soit placée en vitrine « car la poussière est indélogeable des verreries mates ». Pour des raisons esthétiques, il demande aussi « S'il est en outre possible de placer l'œuvre sur un socle de peluche ou velours jaune très pâle, les nuances mauves ressortiront plus douces que sur du rouge »⁵²⁸. Il semble que ce vœu n'ait pas été exaucé puisque les vitrines du musée du Luxembourg sont, en l'état de nos connaissances, toutes garnies de velours rouge. Enfin, il propose une description de son vase, à porter aux catalogues.

⁵²⁶ AN 20144785/3

⁵²⁷ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵²⁸ AN 20144785/10

Il ne semble pas que l'on puisse identifier de cartel extérieur à la vitrine, mais des modèles de cartels intérieurs, présentant le nom de l'artiste ont pu être retrouvés dans les archives.

Sur la période 1898-1903/4, il semble en tout cas certain que les grès, n'occupent pas la même vitrine que les verreries. Une toile de Louis Cornier Miramont, *Une vitrine au musée du Luxembourg*, datée de l'année 1899 et conservée au musée Paul Valéry de Sète représente incontestablement la vitrine de gauche de la salle de peinture française. On y reconnaît des verreries et des œuvres réalisées dans d'autres techniques mais, à tout le moins pas de grès, des vases de Gallé, dont *les veilleuses d'Automne*, toujours présenté sept ans après son acquisition, des vases de Tiffany (notamment le vase *Bulbe d'oignon*), les coupes de Koepping, des grès de Bigot, le plat coq de Desmaret et des statuettes (dont la *Gallia, femme à l'épée*, et les *Perruches inséparables* de Gardet). Le mobilier de présentation est exactement le même qu'en 1892-94 : il comprend toujours trois étages de présentoirs, couverts de velours rouge. Cette même année 1899, le Journal officiel des sessions de l'Académie des Beaux-Arts indique que « le conservateur, M. Bénédict, a fait également disposer dans la grande salle de peinture une nouvelle vitrine comprenant des céramiques, poteries, verreries, orfèvreries [sic], etc., ainsi que divers objets d'art sur la cheminée de la salle de sculpture et dans d'autres parties du musée »⁵²⁹. Face au manque de précision sur la vitrine évoquée (est-ce une vitrine sous forme de niche murale, une vitrine en pied ?) et sur la disposition des autres œuvres, il est difficile d'analyser plus avant cet élément, d'autant que la vitrine en question a pu être retirée ultérieurement ou déplacée.

Au cours des années 1898-1903, les artistes continuent d'intervenir pour tenter de modifier la muséographie, et notamment Armand Point, qui désire l'exposition de son *coffret aux serpents*, entré au musée du Luxembourg fin avril 1899, avant même le remaniement de la fin de l'année, période dévolue à cette rotation des collections. Malgré les pressions du directeur des Beaux-Arts en ce sens, Léonce Bénédict ne cède pas et il attend le remaniement pour présenter l'œuvre⁵³⁰. Ce sont sans doute ces difficultés avec un artiste qui désire l'exposition permanente qui conduisent le conservateur du musée du Luxembourg à soutenir le dépôt de ce coffret à Marseille en 1904, d'autant plus qu'un coffret assez similaire, *Ophélie*, vient d'être acquis, en 1903, et attribué au musée du Luxembourg. Les artistes ne sont pas seuls à demander une exposition rapide et, même s'il s'agit de pièces déposées et non d'acquisitions, le conflit de Léonce Bénédict avec la manufacture de Sèvres en 1898, mérite d'être évoqué ici rapidement :

⁵²⁹Guyon, 1899, n.p

⁵³⁰ AN 20144785/37

en 1898, Bénédite obtient de nouveaux dépôts de la manufacture mais, faute de place, il ne les expose pas tous immédiatement. Les pièces sont choisies par Alexandre Sandier, directeur artistique de la manufacture et par son administrateur Emile Baumgart, qui correspond avec Bénédite, ce dernier donnant son avis sur les pièces proposées, les acceptant ou les rejetant. Bénédite se plaint du manque de confiance de Baumgart sur ses compétences dans le domaine des arts décoratifs « Vous avez fait choix d'un certain nombres [sic] de pièces qui m'ont intéressées au point de vue céramique- point de vue auquel, veuillez-le croire, je ne suis pas aussi étranger que vous pensez »⁵³¹ et indique qu'il n'a pu pour l'instant exposer que 7 des 20 pièces déposées mais qu'il réfléchit à un emplacement pour les autres objets d'art dont « des grès à couvertes titaniques » qui tiennent à cœur à Sandier. Cette correspondance est intéressante car elle révèle bien la nature en partie promotionnelle des dépôts de Sèvres et la volonté de Léonce Bénédite de défendre ses compétences et son intérêt pour l'art décoratif, rarement manifesté aussi clairement dans les archives que nous avons pu consulter. Cet exemple, et beaucoup d'autres semblables, illustrent aussi ce qui apparaît comme une volonté de la critique, des artistes, des conservateurs et des industriels de tout exposer et une difficulté à comprendre le rôle des roulements et la possibilité de réserves amples et comprenant l'immense majorité des œuvres. De fait, les nombreuses récriminations incitent Bénédite à toujours exposer une grande part des objets acquis.

Déjà à cette période, des objets d'art sont présents dans d'autres salles du musée que celle de peinture : ainsi la cheminée de Dalpayrat et Lesbros est-elle affectée à la galerie de sculpture⁵³², de même que *La mer* de Raoul Larche⁵³³. Une photographie de la galerie de sculpture postérieure à 1901⁵³⁴ mais sans doute assez nettement antérieure à 1910, illustre la présence de la cheminée de Dalpayrat et Lesbros dans cette pièce, avant qu'elle soit remise en magasin puis envoyée à Besançon⁵³⁵. De même, le surtout *La mer* de Raoul Larche est visible sur une photographie, au-dessus d'un médailler, contre un mur de la salle de sculpture. Sont présents aussi le vase du même titre *La mer* d'Henri Thiébaud, le long d'un mur, sans vitrine, et, sous vitrine en verre, le vase *La Pêche*, d'Henri Allouard. Dans la même salle, on peut également identifier la Gallia sous une vitrine à l'arrière-plan, ce qui impliquerait que l'œuvre ait été déplacée dans la salle de sculpture, signe encore une fois du caractère mouvant des catégories

⁵³¹ AN 20144785/25

⁵³² Annexes, Fig. 7

⁵³³ Annexes, Fig. 1

⁵³⁴ Des œuvres entrées en 1901 y sont présentes, Fig.

⁵³⁵ AN F/21/2266, dossier 13

entre la sculpture décorative et les objets d'art, au sein du musée du Luxembourg. Malgré ces exemples, il faut noter que nombre d'objets d'art sans aucune dimension sculpturale sont également présents dans la galerie de sculpture, comme l'attestent plusieurs photographies, prises autour de 1900. Ainsi, il apparaît qu'un vase de Lachenal, obtenu par le musée en 1899⁵³⁶, le grand vase de Chaplet acquis à l'Exposition Universelle de 1900 et le vase de la Grueby Faïence Company acquis suite à cette même exposition sont exposés le long des murs de la salle de sculpture, individuellement, sur des socles, avec un cartel doré personnel du type de ceux qui ont été observés dans la pochette d'archives mentionnée plus bas⁵³⁷, selon une présentation identique à celles des pièces de sculpture qu'elles jouxtent⁵³⁸. D'autres vases sont posés sur des médaillers dans cette même galerie, notamment une pièce de Delaherche⁵³⁹.

Le projet de rénovation du musée du Luxembourg, rédigé par Léonce Bénédite en 1899 permet également de comprendre l'importance que le conservateur accorde aux objets d'art. Il y tient notamment le compte de toutes les œuvres entrées au Luxembourg, par don aussi bien que par achat ou commande, entre 1892 et 1899, et précise le nombre d'entre elles qui sont exposées. Ainsi, pour la section des objets d'art, 151 œuvres ont rejoint le musée du Luxembourg durant cette période, dont 120 sont exposés. Ce taux d'exposition (79, 47%) correspond aux statistiques qu'on peut dresser pour les autres domaines artistiques : 80, 21% des peintures sont exposées et 80, 68% des sculptures le sont aussi. Il y a lieu de se demander s'il ne s'agit pas d'un objectif du conservateur, d'exposer environ 80% de chaque domaine de collections, tant ces données semblent proches. Les médailles, du fait de leurs dimensions plus restreintes, sont plus largement présentées (90,33% d'entre elles peuvent être vues par le public), et les dessins, du fait de leur fragilité, sont moins visibles (20, 2%). En conséquence, en 1899, les objets d'art représentent 8, 85% du total des œuvres exposées, à peine moins que les sculptures (12, 12%) et les dessins (11, 08%). Si le musée du Luxembourg reste avant tout une pinacothèque, tous les autres secteurs de collection sont représentés à part égale, ce qui illustre bien la pleine reconnaissance des arts décoratifs, qui ne sont pas considérés comme une sous-section et qui, du fait d'une politique d'achats dynamique dans les années 1892-1895, rejoignent quasiment les niveaux atteints par la sculpture (183 œuvres dont 142 sont présentées), dont le poids et les caractéristiques d'encombrement ne la destine certes pas à l'espace très restreint du musée du Luxembourg.

⁵³⁶ Annexes, Fig.4

⁵³⁷ AN 20144785/36, voir aussi Fig. 19

⁵³⁸ Annexes, Fig. 8-9

⁵³⁹ Annexes, Fig.5

Dans ce projet, il précise le classement des objets d'art : « 1ère vitrine 43 [œuvres] Cazin 14 2ème vitrine 37 [Salon ?] 14 Portes 2 Vase Dalou 1 Levillain le plat [?] »⁵⁴⁰. Cette description concorde avec ce que l'on a pu observer dans les autres sources et elle vient les confirmer : il semblerait que les œuvres en grès données par Cazin aient été exposées longtemps dans la galerie de sculpture, de même qu'une vingtaine d'autres œuvres, en dehors des deux vitrines principales du Grand Salon de peinture.

Outre les données quantitatives et factuelles qu'il contient, ce projet est aussi prospectif : il permet de comprendre la place qu'aurait dû avoir, selon Léonce Bénédicté les objets d'art au sein d'un musée du Luxembourg rénové et idéal. Malgré les gains d'espaces considérables qu'il espère, le conservateur du musée du Luxembourg, ne propose pas d'accorder de salle spécifique aux objets d'art. Il précise « Cette série pourra être répartie selon la dimension des objets, les uns appliqués à la décoration des vestibules, escaliers, galeries, etc., les autres réunis en vitrines placées au milieu des salles de peinture où elles apporteraient quelque variété. Il n'est donc pas indispensable de prévoir pour cette série de salle spéciale »⁵⁴¹. Le caractère très bref de la description de la muséographie des objets d'art par Léonce Bénédicté, reflète sans doute un intérêt limité pour de telles œuvres qui ont principalement pour fonction d'animer la salle de peinture. La description idéale qu'il propose correspond globalement à celle qui est alors en place au Luxembourg ce qui laisse à penser que Bénédicté ne désire pas étendre la section et qu'il est satisfait, ou à tout le moins qu'il sait se satisfaire, de la présence des objets d'art au milieu de l'espace des peintures, et non séparément, dans une salle dédiée à sa présentation.

Dans une version plus tardive du projet, datée de 1901, il propose un schéma d'organisation différent, mais fondé sur le même principe selon lequel les objets d'art n'ont pas vocation à être exposés dans des salles séparées. Il écrit « Les vitrines des médailles et objets d'art pourront être établies soit dans une ou deux petites salles de sculpture, soit à la suite des dessins, estampes, etc. »⁵⁴².

Lorsqu'il revient sur le programme de Chennevières, Léonce Bénédicté semble aussi soutenir l'idée que les objets d'art ont avant tout pour fonction d'embellir l'espace d'exposition. Il écrit « Le musée du Luxembourg [...] devait comprendre dans sa pensée [celle de Chennevières] une double série d'œuvres, celle des Arts proprement dits : peintures et sculptures, dessins et estampes modernes, et la série des arts d'ornement ou décoratifs, comprenant l'orfèvrerie, les

⁵⁴⁰ AN 20144785/3

⁵⁴¹ AN 20144785/3

⁵⁴² AN 20144785/3

bronzes, les tapisseries, l'émaillerie, les vitraux, etc. »⁵⁴³. Le discours du conservateur du Luxembourg rejette ainsi la défense de l'unité de l'art, thèse portée largement par l'administration des Beaux-Arts.

Quoi qu'il en soit, et alors que, de 1904 à 1908, Léonce Bénédite pense pouvoir installer le musée du Luxembourg dans le séminaire de Saint-Sulpice, le projet est finalement abandonné faute d'accord parlementaire sur l'échelle du projet et les financements à lui accorder⁵⁴⁴. Le musée des artistes vivants reste donc à l'étroit dans l'Orangerie du Luxembourg qu'il occupe depuis 1886.

Autour de 1910, les informations concernant la disposition de la section des objets d'art se multiplient.

Une photographie⁵⁴⁵, qu'on peut dater vers 1910 au plus tôt au regard des œuvres présentées, permet notamment d'illustrer la multiplication des vitrines dans la grande salle de peinture française : les deux grandes vitrines sont toujours en place mais s'y ajoute un premier rang de deux vitrines sans étage, une à gauche et une à droite de la salle, présentant plusieurs objets et trois vitrines du type de celle qui accueillait la *Gallia*, dédiées pour chacune d'entre elles aux rares statuettes suffisamment décoratives pour être inscrites à l'inventaire comme des objets d'art. Enfin, au fond de la salle, une vitrine encastrée dans le mur semble présenter des céramiques. Mais c'est de nouveau la vitrine ancienne, à l'arrière-plan à gauche, qui semble toujours exclure les grès, dont le contenu est le mieux identifiable. Signe de reconnaissance du talent du maître nancéien, pourtant déjà disparu depuis plus de cinq ans, au moins cinq des huit verreries de Gallé sont exposées en vitrine.

Le génie de Tiffany est lui aussi mis en valeur par le vase *Bulbe d'oignon* et un autre vase acheté en 1895, et exposé ici au moins 15 ans après leur acquisition. Des coupes de Dammouse, sont également exposées. On peut aussi admirer le coffret acquis à Zuloaga en 1900. Du côté des statuettes, on reconnaît dans cette vitrine les *Perruches inséparables* de Gardet et le *Signe* de Caron.

Dans la nouvelle vitrine du premier plan à gauche, il semble possible d'identifier le drageoir de Feuillâtre. La nouvelle vitrine de droite, quant à elle semble contenir des reliures, impossibles à identifier. La vitrine du fond, encastrée, comprend trois étages d'œuvres, le premier composé

⁵⁴³ AN 20144785/3

⁵⁴⁴ Criqui et Liucci-Goutnikov (dir.), 2018, p.21-22

⁵⁴⁵ AN 20144785/3

de plats et d'assiettes et les deux supérieurs de vases, coupes et bouteilles, sans doute en grès mais peu visibles sur cette photographie d'ensemble.

Une autre photographie, malheureusement de mauvaise qualité⁵⁴⁶ et non datée, de cette même vitrine laisse penser qu'elle a contenu également à un moment des vases en grès donnés par Jean-Charles Cazin, l'aiguière et le bassin de Bateau, des étains de Charpentier et, globalement, nombre des œuvres à forme de cruche ou d'aiguière.

Un dessin de brouillon⁵⁴⁷ représentant quatre vitrines du Luxembourg à dater de la même époque environ propose peut-être une vision de la vitrine des grès du fond et d'une des vitrines de céramiques hors verreries. Une des vitrines représentées donne à voir, sur trois rangs, des collections diverses : à la fois des œuvres en grès (Bigot, Lee, Chaplet, au premier niveau, Bigot, Doat et Carriès au second, Cazin au troisième) et en métal (Bateau, au premier niveau, Bocquet et Bateau, au troisième). L'autre projet de vitrine présente des œuvres sur deux rangs, en grès ou au moins en céramique, de Delaherche, et Carriès (au premier niveau) et de Carriès, Moreau-Nélaton et Bigot, au second. Un autre brouillon présente deux rangs de vitrine avec les œuvres de Chaplet, Henri Cros, Lachenal, Dalpayrat, au premier étage et de Delaherche et Carriès au deuxième. Ce que ces brouillons semblent attester c'est qu'à tous le moins les collections de grès et de verres ne sont jamais exposées dans la même vitrine, et ce tout au long de la période. De fait, ce dessin au brouillon est accompagné de cartels en lettres noires sur fond or portant les noms de certains artistes dans une pochette intitulée « vitrine émaux, verres, etc. ». Ce sont des cartels du même type que l'on peut observer sur certaines des photographies d'époque des salles. Cette terminologie, n'incluant pas les céramiques, renforce l'hypothèse de la présentation dans des vitrines différentes des verres et des grès.

Un *État sommaire des œuvres exposées au musée du Luxembourg*⁵⁴⁸, qu'on peut dater vers 1921 permet globalement, en prenant en compte le ralentissement très considérable des attributions à partir de 1916 de donner une idée assez fidèle des œuvres présentées au musée du Luxembourg. Ce cahier, rédigé des deux côtés, présente dans un sens les œuvres salle par salle, de l'autre par technique et par artiste. Il semble confirmer les hypothèses que nous avons établi : une vitrine côté nord/gauche de la salle est censée contenir 50 œuvres dont les verreries, mais

⁵⁴⁶ AN 20144785/36

⁵⁴⁷ AN 20144785/36

⁵⁴⁸ AN 20150282/7

aussi des objets en métaux divers et des statuettes tandis que côté sud/droit sont exposées 47 œuvres, plutôt en grès mais relevant aussi d'autres techniques.

La description des œuvres est souvent sommaire mais il apparaît que la vitrine du nord/ de gauche comprend les *Perruches inséparables* de Gardet, la statuette en ivoire le *Signe* de Caron, le vase *Orphée* de Grandhomme et Garnier, le verre à décor de raisins de Maurice Marinot, le coffret *Ophélie* d'Armand Point, le vase *Groseilles* de Tourrette, le *Pavot* de Lalique (et trois autres œuvres de l'artiste dont le collier à dessins de céramiques), le drageoir et le vase au paysage lacustre de Feuillâtre et la coupe en ivoire de Hairon. Pour d'autres œuvres, seul le nom de l'artiste est indiqué : c'est le cas de de Décorchemont (3 objets et 2 coupes en verre dont la coupe jaune), de Dammouse (11 objets, coupes pâte de verre), d'O'Kin (5 objets en ivoire), Thesmar (8 objets décrits comme « vases et coupes »), de Gallé (4 vases), de Monod Herzen (2 vases en métal) et de Lèveillé (un vase)⁵⁴⁹.

La vitrine du Sud/ de droite contient quant à elle des œuvres, décrites d'une façon très sommaire que nous reproduisons littéralement ici : « Chaplet (9 objets vases et coupe grès), Cazin (3, vases et coupe grès), Dammouse (1 vase, 1 coupe grès), Carriès (5 vases, coupe, masque), Dalpayrat (un vase, une coupe), Cazin michel, Lachenal, (3 vases grès), [Tonnelier] (enlèvement de Déjanire), Gallé, Lenoble (1 vase), gaillard [sic, pour Gaulard], statuette, methey (2 vases craquelés), jeanneney (3 vases), rivière (1 groupe bronze), bigot (1 vase flambé), Moreau Nélaton (1 vase flambé, 1 vase fond grès), Zuloaga (le coffret) »⁵⁵⁰.

Mais, comme le révèle l'inventaire, la section des objets d'art n'est plus limitée à ces vitrines de la salle de peinture et s'est étendue à d'autres espaces de façon très importante. Ainsi, en plus de la grande salle de peinture française dite salle 3, des objets d'art sont exposés dans les salles 4,8,9 et 10. Certaines de ces vitrines sont monographiques, dédiées à des ensembles importants achetés progressivement à des artistes ou donnés par eux. Ainsi la salle 4 comprend une vitrine des œuvres de Decoeur soit « 23 objets, pots, vases, coupes en céramique »⁵⁵¹ et une autre des œuvres de Delaherche, incluant « 19 objets pots, vases, coupes en céramique »⁵⁵². De même, dans la salle 9 une vitrine de 15 objets est dédiée à Clément Mère et comprend des «

⁵⁴⁹ AN 20150282/7

⁵⁵⁰ AN 20150282/7

⁵⁵¹ AN 20150282/7

⁵⁵² AN 20150282/7

éventails, pots, vases, boîtes »⁵⁵³. Salle 10, ce sont Jules Desbois, dont les 3 œuvres sont exposées, et Husson, représenté par un plat en argent ciselé, qui se partagent une vitrine.

A l'inverse, l'organisation de la vitrine de la salle 8 correspond plutôt aux modèles des vitrines classées par technique et non monographiques de la grande salle de peinture : elle réunit 18 des œuvres de nombre d'artistes spécialisés dans le domaine de l'orfèvrerie, de la joaillerie et des petits objets en matières précieuses, de la tabletterie, souvent d'acquisition plutôt récente. On y remarque notamment, pour reprendre les descriptions sommaires de Bénédite : « Bastard 2 éventails, 1 boîte ivoire avec couvercle écaille, 1 coupe en corne, 2 boîtes avec couvercle d'écaille, forthuny, 1 pendentif avec chaînette (hippocampe)⁵⁵⁴, karageovitch, 1 agrafe [sic, pour une boucle de ceinture], rivaud (un tour de cou avec pendentif, argent⁵⁵⁵), rault (une nymphe marine au crabe), gaillard (un peigne de dame, un miroir monté sur argent [[sic]il s'agit en fait d'une loupe]), hamm, une coupe, une coupe en corne, Dubret (un peigne surmonté de petits diamants), hairon (une boîte argent avec couvercle) Lecouteux (1 agrafe forme abeille), Lalique (une boîte pâte de verre [sic] et cristal)⁵⁵⁶ ».

Ainsi à son extension quasi maximale, en 1921, la section des objets d'art est exposée dans une part importante de l'édifice : précisément dans 5 salles sur 15.

Avec 176 œuvres exposées en 1921, sans compter les dépôts mais en incluant les dons, la section des objets d'art bâtie au Musée du Luxembourg présente une grande partie de l'ensemble des pièces attribuées à ce musée et une vision relativement complète, en prenant en compte l'étroitesse des salles du musée, des arts décoratifs français contemporains. Les autres œuvres sont souvent présentées dans le bureau du conservateur, comme l'atteste cet état sommaire et une photographie de Léonce Bénédite à son bureau, qui révèle au-dessus de ce dernier une vitrine murale contenant nombre d'objets d'art : des grès de Bigot et Dalpayrat, la coquille *Histoire de Psyché* de Levillain, le vase *La soldanelle des Alpes* de Gallé et le coffret en acier damasquiné de Zuloaga.

A son bureau⁵⁵⁷, Bénédite a disposé un long vase en porcelaine à décor de feuilles, peut-être une pièce de Thesmar ou de Cazin. En privilégiant une présentation des objets d'art au sein des salles de peinture, on pourrait considérer que Léonce Bénédite ne semble pas reconnaître une

⁵⁵³ AN 20150282/7

⁵⁵⁴ Cette œuvre est acquise postérieurement à 1914

⁵⁵⁵ Cette œuvre est acquise postérieurement à 1914

⁵⁵⁶ AN 20150282/7

⁵⁵⁷ Annexes Fig. 20

autonomie et une indépendance à cette forme d'art, qu'il paraît limiter à une fonction décorative. Néanmoins, la présence de vitrines permettant la contemplation, loin d'une seule logique décorative de même que l'inscription des œuvres sur les inventaires laissent à penser que cette lecture serait trop hâtive : en présentant les objets d'art au sein des salles de peinture, Léonce Bénédite cherche peut-être plutôt à montrer l'unité de l'art en ne séparant pas les œuvres en fonction de leur technique.

Les objets d'art du Luxembourg hors du musée

On l'évoque rapidement ici dans la mesure où il ne s'agit pas là du cœur de ce mémoire mais il ne faut pas oublier que les œuvres du musée du Luxembourg pouvaient dans certains cas, être exposées en dehors du musée après leur attribution. Ainsi, de nombreuses pièces du Luxembourg, notamment de la section des objets d'art, sont présentées à l'Exposition Universelle de 1900 tandis que pas moins de 40 œuvres, dont 5 objets d'art, sont prêtées à l'Exposition Franco-Britannique de 1908⁵⁵⁸. Si les œuvres sont mentionnées comme provenant du Luxembourg dans le catalogue de la section française de l'exposition de Londres, elles ne sont pas présentées sous la même vitrine mais disséminées selon leur classe (verreries, céramiques) au milieu des autres œuvres.

De plus, les œuvres d'art décoratif sont parfois présentées à des salons ou des expositions lorsque des musées les demandent en prêt, ce qui est certes assez classique mais également lorsque les artistes qui les ont réalisées le désirent, même postérieurement à leur acquisition. On peut citer, relevant d'une ou de l'autre de ces deux catégories plusieurs cas : celui d'un vase de Monod-Herzen, envoyé en 1914 à l'Exposition Internationale Urbaine de Lyon sur demande de l'artiste⁵⁵⁹, de deux vases en cuivre de Bonvallet prêtés au musée des arts décoratifs de Paris sur demande de l'artiste pour la rétrospective qui lui est consacrée en 1913⁵⁶⁰ ou d'un vase vert en grès d'André Metthey acquis par la direction des Beaux-Arts en 1908 et que le musée Galliera demande et obtient en prêt pour une exposition consacrée à André Metthey se tenant fin novembre 1909⁵⁶¹. Bénédite est systématiquement consulté, notamment pour vérifier que l'œuvre n'est pas actuellement exposée, ce qui facilite grandement les prêts.

De même, Léonce Bénédite autorise souvent la reproduction par l'État d'œuvres des collections du musée sous réserve de modifications mineures permettant de distinguer la reproduction de

⁵⁵⁸ AN 20144785/26

⁵⁵⁹ AN 20144785/26

⁵⁶⁰ AN 20144785/26

⁵⁶¹ AN 20144785/26

l'original possédé par pour des éditions en bronze ou des modèles en biscuit, ce qui assure l'exposition et une publicité à des œuvres proches de celles du Luxembourg ailleurs qu'au sein même du musée.

5. La fin de la section des objets d'art et d'une certaine logique d'acquisition dans le domaine des arts décoratifs par l'État.

Les achats de l'État dans le domaine des arts décoratifs ne s'arrêtent pas en 1914, même s'ils diminuent très fortement avec la guerre. La section des objets d'art du musée du Luxembourg n'est pas fermée avant 1931, et nombre d'objets ne quittent pas le musée avant 1936 voire plus tard. On a néanmoins choisi de borner ce mémoire à l'année 1914 pour plusieurs raisons : d'une part la guerre constitue une forme de rupture puisque les acquisitions sont beaucoup moins nombreuses, d'autre part, la section du Luxembourg ne se relève jamais de cette baisse et, alors qu'elle accueillait en son sein les achats les plus prestigieux de l'État avant-guerre, c'est moins le cas après. En effet, nombre d'œuvres sont dès lors attribuées au musée de Sèvres et au musée Adrien Dubouché, tous deux délaissés par l'administration des Beaux-Arts dans une assez grande mesure à partir des années 1890. La logique d'attribution change radicalement après-guerre : les autres musées ne reçoivent plus uniquement les œuvres jugées indignes du musée du Luxembourg.

De plus, dès 1916, plusieurs œuvres d'art décoratif sortent du musée du Luxembourg pour rejoindre la direction des Beaux-Arts⁵⁶², et dès 1922, d'autres pièces rejoignent des musées de province et des ministères. La logique d'extension de la section, qui croissait sans discontinuer, est rompue : alors que, depuis longtemps déjà, peintures et sculptures quittaient le Luxembourg, notamment 10 ans après la mort de leur auteur, la section des objets d'art n'avait connu que des sorties exceptionnelles avant-guerre⁵⁶³.

On peut penser que Léonce Bénédite s'est en partie lassé de la section des objets d'art : en 1912 déjà, le catalogue sommaire qu'il publie ne comprend plus que les peintures et sculptures⁵⁶⁴

En 1924, dans son catalogue des peintures écoles étrangères, il minore très clairement l'importance de la section des objets d'art, son intérêt et sa finalité. Il écrit : « Le Luxembourg [...] créait la petite section d'art décoratif, ne-fût-ce que pour marquer l'égalité des arts, éveiller

⁵⁶² AN 20144785/3

⁵⁶³ Environ une quarantaine d'œuvres, y compris des dons, quittent la section des objets d'art, entre 1916 et 1931, principalement vers 1922-24, pour le Musée de Nantes, envoi qui préfigure l'ouverture d'un grand musée d'art décoratif au Château des Ducs de Bretagne, projet achevé en 1924, le Musée de Tours et des administrations.

⁵⁶⁴ Bénédite précise que cette suppression est réalisée « pour la commodité des lecteurs », Bénédite, 1912 p.16

la curiosité du public et encourager ces nouveaux artistes du décor qui proclamaient enfin leur indépendance »⁵⁶⁵.

Entre 1915 et 1925, seuls 43 objets d'art acquis par l'État rejoignent le Luxembourg, représentant à peine 10% du total des acquisitions dans ce domaine artistique par l'État pour cette période. Alors que le Luxembourg constituait la vitrine des plus beaux achats dans le domaine des arts décoratifs avant-guerre, ce n'est donc plus le cas.

43 nouvelles entrées, c'est aussi très peu si l'on songe au rythme d'accroissement de la section des objets d'art sur environ 40 ans, entre 1891-92 et 1931. Cet accroissement contrebalance à peine le nombre d'œuvres qui quittent le musée du Luxembourg pour rejoindre d'autres institutions, ce qui signifie que la collection du musée des artistes vivants se stabilise plus qu'elle ne s'accroît à cette période. Il faut néanmoins prendre en compte les années de guerre qui ne permettent que deux acquisitions en 1915, à Emile Decoeur et Clément Mère⁵⁶⁶. Jusqu'en 1923, Léonce Bénédite maintient la section⁵⁶⁷ mais seul un très petit nombre d'artistes voient leurs œuvres attribuées au musée du Luxembourg. On peut supposer que Bénédite se contente de demander⁵⁶⁸ l'entrée au Luxembourg des œuvres des artistes dont il est proche et qu'il appréciait déjà avant la guerre : les trois quarts des entrées sont constitués des œuvres d'Emile Decoeur (17 des 41 œuvres attribuées entre 1915 et 1923)⁵⁶⁹, Clément Mère (8)⁵⁷⁰ et Maurice Marinot (5)⁵⁷¹. On est loin du désir de voir représenter chacun des meilleurs artistes de chaque technique, désir si présent à la création de la section. En 1924, alors que le conservateur est malade et laisse une large place à son adjoint, Charles Masson, lui aussi âgé, seuls trois objets d'art rejoignent le Luxembourg, et aucun n'est attribuée au musée des artistes vivants en 1925, année de la mort de Léonce Bénédite, ce qui semble attester que cette section était en grande partie l'œuvre d'un homme qui l'avait portée sur plus de trente ans. Suite à l'exposition internationale des arts décoratifs de 1925, sans doute par l'effet de mode suscitée, quelques œuvres viennent toutefois enrichir les galeries du musée des artistes vivants, jusqu'en 1928. En 1929, une seule rejoint le musée⁵⁷². En 1930, aucune. En 1931, Louis Hautecoeur, qui a

⁵⁶⁵ Bénédite, 1924, p.9

⁵⁶⁶ AN F/21/4196, dossier 15 et AN F/21/4246, dossier 77

⁵⁶⁷ A un rythme de croissance toutefois inférieur : alors que 12, 35 rentrent en moyenne par achat ou commande au Luxembourg entre 1891 et 1914, aucune année ne voit plus de 10 œuvres d'art décoratif rejoindre le Luxembourg entre 1915 et 1925.

⁵⁶⁸ Le système selon lequel il choisit les œuvres parmi celles acquises par l'administration des Beaux-Arts et conservées au bureau des travaux d'art se maintient durant cette période.

⁵⁶⁹ AN F/21/4196, ensemble des dossiers Decoeur entre AN F/21/4196/ dossier 15 et AN F/21/4196, dossier 23

⁵⁷⁰ AN F/21/4246, ensemble des dossiers Mère entre AN F/21/4246, dossier 77 et AN F/21/4246, dossier 79

⁵⁷¹ AN F/21/4242, ensemble des dossiers Marinot entre AN F/21/4242 dossier 87 et AN F/21/4242, dossier 90

⁵⁷² AN F/21/4204, dossier 68

remplacé Charles Masson en 1930 et qui est en train de procéder à un important remaniement⁵⁷³, demande au directeur des musées nationaux de fermer cette section. Il mobilise dans sa lettre du 25 septembre au directeur deux raisons différentes à l'appui de sa proposition : d'une part il considère que les tendances dans le domaine des objets d'art se renouvellent particulièrement vite et que la plupart des œuvres du musée du Luxembourg sont par conséquent démodées⁵⁷⁴. Les renouveler coûterait trop cher selon lui, du fait de leurs matériaux précieux, même si les objets d'art sont toujours dans les faits moins onéreux que les peintures et les sculptures à cette époque.

D'autre part, il jette le discrédit sur l'action de Bénédite : selon lui la collection a été constituée sans logique réelle, au grès de dons et d'achats ponctuels par la direction des Beaux-Arts. Nombre de décorateurs importants sont absents du musée selon lui et l'on peut considérer qu'il a raison. En effet, le domaine du mobilier n'a pas véritablement intégré la section des objets d'art même après la guerre et de grands noms manquent en conséquence, notamment Jacques-Emile Ruhlmann. Sous la direction de Bénédite, dans le domaine du mobilier, seules une commode en ébène macassar laquée de cuir, boutons et entrées de serrure montés d'argent de Clément Mère et une commode en loupe d'amboine avec marqueterie et filets d'ivoire de Leleu sont attribuées au musée en 1924⁵⁷⁵. La question du mobilier explique aussi que la limite chronologique de 1914 puisse être appliquée à ce mémoire : hors du Luxembourg, des commandes et achats d'État dans le domaine du mobilier commencent à se développer, ce qui contraste considérablement avec la logique de l'objet d'art si prégnante avant-guerre.

Le propos de Hauteceur, très critique vis-à-vis de la section des objets d'art de son prédécesseur, peut toutefois être nuancé : au moins dans les années 1890, des logiques claires d'acquisition ne devant rien au hasard peuvent être attestées, comme on l'a vu, ce qui va à l'encontre du propos de Hauteceur : des sous-sections consacrées aux différentes techniques (verre, céramique, orfèvrerie, émail...) se sont par exemple formées au fur et à mesure, selon les désirs de Roujon et de Bénédite. Ce rejet par Hauteceur de la section des objets d'art s'inscrit aussi largement dans un mouvement de discrédit de l'Art nouveau et de l'art décoratif 1900, très peu apprécié dans les années 1930, et que la section illustre principalement.

⁵⁷³ Criqui et Liucci-Goutnikov (dir.), 2018, p.23

⁵⁷⁴ « Le musée du Luxembourg possède, en très petit nombre, des œuvres d'art décoratif. Par suite de la modicité de nos crédits, il ne nous est pas possible d'acheter des œuvres qui sont souvent en matières précieuses. Aussi conservons nous longtemps des œuvres déjà anciennes. Comme l'art décoratif depuis vingt ans évolue très rapidement celles que nous exposons semblent périmées. Cette minuscule [sic] section s'est enrichie un peu au hasard des dons, des achats, des décorateurs forts importants n'y sont pas représentés » AN 20144785/3

⁵⁷⁵ AN F/21/4246, dossier 79

On peut aussi penser que la critique de Hauteceur sonne le glas d'une tentative de faire entrer les arts décoratifs dans les musées de Beaux-Arts. Déjà, à l'époque de sa création, la section des objets d'art avait fait aussi l'objet de certaines critiques à ce sujet. Ainsi d'un article du journal *La Liberté*, en date du 22 janvier 1896 dont de longs extraits méritent d'être cités tant il est important pour comprendre l'échec partiel de cette section. « L'art industriel, vous ne l'ignorez pas, tient aujourd'hui la corde, et pour obéir au goût du moment on remplit de prétendus objets d'art un musée tel que celui du Luxembourg, où l'espace est déjà insuffisant pour les tableaux et les statues. [...] Qu'il y ait d'incontestables difficultés à surmonter pour fixer sur le grès de chatoyantes couleurs, je l'accorde volontiers ; ces expériences sont affaire de chimiste et d'industriel, et non d'artiste. Le gouvernement peut gaspiller nos deniers pour encourager les patines, les flambés, les flammés ; il peut même acheter des grès bigarrés ou en revêtir les monuments qu'il édifie, il aura toujours tort de placer des essais d'art industriel dans des musées uniquement consacrés à l'art et d'exposer au Luxembourg, trop étroit, des œuvres faites pour Sèvres ou pour les Arts et Métiers. [...] Le bibelot, par son essence futile, qui ne dit rien, qui ne fait que briller et amuser l'œil, captive [...] L'inutilité, tel est le caractère premier de tous ces objets, qui n'ont d'autres destinations que de faire valoir la vanité et la sottise de ceux qui les possèdent. Autrefois, les assiettes et plats d'usage général servaient à manger ; aujourd'hui, on les accroche au mur, ; vous en verrez deux suspendus de chaque côté de la cheminée du musée du Luxembourg [...] Un orfèvre, fort habile je n'en disconviens pas, à l'idée de faire une aiguère. Dans quel but ? De quoi sert une aiguère de nos jours ? [...] Fabriquer une aiguère aujourd'hui n'est plus qu'une fantaisie propre à mettre au jour la seule habilité de l'orfèvre. Pourquoi l'exposer dans un musée ? pourquoi l'acheter ? Pourquoi favoriser cet orfèvre au détriment d'autres qui chaque jour fabriquent des objets réclamés par l'usage. Et ce n'est pas particulièrement contre l'œuvre de cet artiste que je m'élève, mais contre tous les vases, verres, pâtes de verre, hanaps, coupes, buires, étains [...] prouesses exécutées dans l'or, l'argent, l'agate, l'onix, la sardoine, le cristal de roche, contre ce mirage qui séduit le public, hypnotise l'administration et leur fait prendre pour des œuvres de haute valeur des objets qui n'ont pour eux que la rareté ou la richesse de la matière employée et l'habilité du fabricant »⁵⁷⁶.

Cette critique fait fi de toutes les précautions qu'avaient prises Léonce Bénédite pour décrire la section des objets d'art dans son article de 1892 pour la *Revue des arts décoratifs*⁵⁷⁷ : ceux-ci ne sont que des objets et aucune valeur d'art, que ce vocable hybride d'objet d'art leur accordait

⁵⁷⁶ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

⁵⁷⁷ Bénédite, 1892b

sans leur retirer leur nature décorative, ne peut leur être reconnue. Selon le raisonnement de l'auteur, soit il s'agit d'œuvres qui brillent par leurs spécificités techniques, et elles méritent de rejoindre les musées d'art industriel ou les conservatoires d'arts et métiers, soit elles se démarquent par la somptuosité de leurs matières et ce sont œuvres inutiles et clinquantes dont le faste est ridicule et inapproprié à leur fonction pratique initiale de verre ou d'assiette.

En réponse au courrier de Hauteceur, le directeur exprime son approbation⁵⁷⁸ et, les œuvres sont en partie dispersées à partir de la fin de l'année 1931⁵⁷⁹, après qu'un inventaire des collections du Luxembourg, dressé par l'attaché de conservation Gaston Poulain, a permis d'en connaître la liste complète en 1931⁵⁸⁰. Une séance du Comité consultatif des musées nationaux atteste cependant que cette sortie des collections d'art décoratif a été plus partielle que prévue « Le conservateur [Hauteceur] indique que l'art décoratif étant très mal représenté au Luxembourg, il serait préférable que quelques pièces soient déposées au Musée des Arts décoratifs. Le Comité est d'accord pour soutenir cette proposition »⁵⁸¹. De fait, et contrairement à ce que préconisait Hauteceur, la plupart des œuvres ne sont pas attribuées au musée des arts décoratifs, mais certains sortent progressivement du musée du Luxembourg et rejoignent plutôt le musée Adrien Dubouché en 1936⁵⁸². Certains objets sont tout de même attribués au musée des arts décoratifs en 1933⁵⁸³. Les objets qui ne sont pas déposés dans ces musées restent exposés au musée du Luxembourg, comme le montre une photographie de la salle de sculpture suite au remaniement de 1931 qui atteste de la présence aux quatre angles de quatre vitrines au format armoire et non plus de type cabinet contenant des petites sculptures et des objets d'art dont, semble-t-il, le *Deuil violet des colchiques* de Daum puis rejoignent, comme le reste des œuvres du Luxembourg, les collections du musée national d'art moderne à sa constitution en 1939⁵⁸⁴. Certains sont déposés au musée de l'Annonciade de Saint-Tropez en 1955, et massivement à Sèvres en 1966-67. L'établissement public du musée d'Orsay est créé en 1977 et en 1978 tous les objets d'art du MNAM non sous-déposés à Sèvres, Limoges ou dans d'autres musées, réalisés par des artistes nés entre 1820 et 1870 sont attribuées à ce nouvel

⁵⁷⁸ Il considère qu'il serait bon « déposer au Musée des Arts décoratifs les quelques objets qui représentent, au musée du Luxembourg, d'une façon très périmée et très incomplète, l'œuvre des décorateurs, AN 20144785/3

⁵⁷⁹ Même s'il faut reconnaître, en toute rigueur, que deux pièces commandées ou achetées antérieurement, un vase de Monod-Herzen, commandée en 1921, et une coupe en faïence noire platinée, achetée en 1928, sont attribuées au musée en 1934 et 1936.

⁵⁸⁰ Bien entendu, cet inventaire ne liste pas les rares objets d'art sortis du musée antérieurement à 1931 mais une autre liste le précise, AN 20144785/3. Cela concerne moins d'une quarantaine d'œuvres, y compris les dons.

⁵⁸¹ Séance du 15 octobre 1931. AN 20150157/41

⁵⁸² AN 20144795/47

⁵⁸³ AN 20144785/31

⁵⁸⁴ Annexes Fig. 10 et 11

établissement. Certaines œuvres réalisées avant 1914 par des artistes nés après 1870 ne sont déposées, et non attribuées, par le MNAM au musée d'Orsay qu'en 1981 sous des numéros de dépôt commençant par DO [dépôt objets d'art]⁵⁸⁵. D'autres encore ont été attribuées au musée des arts décoratifs depuis les années 1980. A notre connaissance, la plupart de ces envois anciens-ceux réalisés avant les années 1980- n'ont pas fait l'objet de conventions de dépôt et il est donc particulièrement difficile de connaître la situation actuelle de nombre d'œuvres.

Exiguë, fondée sur une logique d'unité et d'égalité des arts, la section des objets d'art du Luxembourg ne résiste pas à la poussée des décorateurs qui exposent des œuvres de dimensions importantes, des ensembles que le musée des artistes vivants ne peut accueillir et qui impliquent des formes collaboratives que le musée méprise dans sa vision élitaire du travail de l'artiste, seul maître visionnaire. L'universalité tant désirée par Léonce Bénédite pour le Luxembourg, palais de tous les arts vivants, est aussi abandonnée du fait du manque de volonté de ses successeurs à conserver cette pluridisciplinarité face aux musées spécialisés dans les arts décoratifs qui récupèrent la majorité des œuvres du musée. C'est donc un système bien différent qui se développe dans le domaine des arts décoratifs après 1914 : ayant abandonné la logique de l'objet d'art admis au palais des artistes vivants du fait de l'unité de l'art, les attributions reconnaissent la pluralité des arts décoratifs et leurs dimensions spécifiques, aussi bien d'un point de vue matériel- ce sont souvent des œuvres imposantes qui prennent une place considérable- que typologique- ce sont des œuvres de nature différente, réalisées dans des matériaux distincts qui méritent des espaces réservés et des modes d'expositions différents de la peinture. La nouvelle politique d'attribution développée dans les années d'après-guerre vise aussi plus largement à diffuser les œuvres d'art décoratif en province, où elles sont de mieux en mieux reconnues et appréciées.

[...] TRANSITION ?

6.Le musée Galliera : une collection de dimension comparable à celle du Luxembourg

Comment définir les forces et faiblesses de la collection du musée du Luxembourg ? Riche, avant 1916, d'environ 350 œuvres dont 250 achetées, elle est relativement modeste mais comprend presque tous les domaines des arts décoratifs. Toutefois, ils sont très inégalement représentés ce qui s'explique sans doute en partie par des différences de prix : si le grès, très

⁵⁸⁵ Cahn, 2007

présent, est peu onéreux, l'orfèvrerie, le mobilier et dans une moindre mesure le verre, sont plus coûteux et sont de fait beaucoup moins bien représentés. Presque tous les maîtres français du grès, matière qui séduit par sa variété, selon les temps de cuisson, les fours et les oxydes employés, avaient certaines de leurs œuvres exposées au musée des artistes. On notera l'exception étonnante de Théodore Deck, dont la production est toutefois plutôt antérieure à la section. A l'inverse, dans le domaine du mobilier et du verre, nombre d'artistes de premier plan étaient absents. Cela s'explique en partie par le peu de liens avec l'École de Nancy dont les artistes présentaient en effet beaucoup leurs œuvres dans des salons lorrains, non fréquentés par l'administration des Beaux-Arts, qui ne quitte jamais Paris ou la banlieue (Versailles) pour ses acquisitions. Majorelle est absent, alors qu'il est correctement représenté à l'étranger, Vallin presque totalement aussi⁵⁸⁶ ; dans le domaine du verre Daum est quasi-absent, les frères Muller ne sont pas non plus présents, ni même, dans le domaine du grès pourtant bien représenté, les frères Mougin. Les pâtes de verre d'Amalric Walter et d'Henri Bergé pour Daum manquent également à l'appel. Les arts décoratifs de Victor Prouvé, et notamment ses reliures, sont également absents.

Les réalisations des manufactures sont associées par l'administration comme relevant du bureau des manufactures et de l'enseignement et ne sont pas considérées comme méritant des acquisitions du bureau des travaux d'art, ce qui serait perçu comme un avilissement des fonds destinés aux achats aux artistes vivants, pensés comme isolés et individuels, et une concurrence aux manufactures d'État (Sèvres et Limoges notamment).

Globalement, il semble, comme on l'a montré pour l'Exposition Universelle, que la collection du Luxembourg repose plutôt sur des artistes reconnus de leurs pairs, au talent confirmé, et quasi exclusivement français, exerçant majoritairement à Paris en dehors du domaine du mobilier. Nombre de pièces sont d'un Art nouveau sobre ou modéré, sans excès et loin du style École de Nancy dans l'ensemble. Le tournant de l'Art déco est beaucoup plus clairement pris avec des pièces modernes, droites, épurées, aux matières claires et précieuses acquises dès les années 1910, même si la fonction des ensembliers et le rôle du mobilier et du décor ne sont pas véritablement compris. Le manque de place joue sans doute.

⁵⁸⁶ A l'exception d'un porte-revues en bois acheté à l'artiste en 1907 pour 2000 francs, sur recommandation du ministre des travaux publics, Barthou. Il s'agit en fait d'une forme de commande : l'artiste ayant déjà réalisée plusieurs exemplaires du porte-revues désiré par l'État décide d'en créer un nouveau, original. AN F/21/4211, dossier 26

Il est difficile d'analyser cette collection sans la comparer, il semble que l'on puisse la mettre en regard du musée d'art industriel de la ville de Paris au Palais Galliera. Cette institution a été étudiée par Rossella Froissart dans un article relativement bref⁵⁸⁷. Autre musée français d'ampleur participant aux acquisitions aux Salons, c'est aussi une institution publique. S'il ne s'agit que d'une collection d'art décoratif, sa modeste dimension permet une comparaison appropriée avec la section des objets d'art du musée du Luxembourg, alors que le musée des arts décoratifs est plus difficile à mettre en regard avec la section des objets d'art du fait de son importance quantitative. De plus, le musée d'art industriel de la ville de Paris est fondé en 1895, soit seulement trois ans après la section des objets d'art du Luxembourg et il s'agit évidemment pour la ville de Paris de ne pas être distancée par l'État et de profiter de l'opportunité offerte par la possession d'un palais Galliera peu adaptée à l'exposition de peintures⁵⁸⁸ et de l'ouverture des salons aux arts décoratifs. Ainsi, la comparaison est déjà proposée par certains auteurs de l'époque, même si les moyens de l'État pour le Luxembourg s'avèrent supérieurs. Roger Marx étant membre du jury de sélection du musée Galliera en plus d'être inspecteur des Beaux-Arts, on peut même penser qu'il a soutenu des acquisitions pour les deux institutions, selon les budgets disponibles et les situations.

A partir de 1900, sur la proposition du conseiller municipal Quentin Bauchart, le musée, en plus de présenter la collection progressivement accrue, propose des expositions d'art industriel tous les ans, censées être à destination des ouvriers du Faubourg. Reprenant ainsi le projet avorté de musée du soir de Jules Geffroy (1895)⁵⁸⁹, les expositions temporaires de Galliera avaient pour objectif de servir de modèles pour les artisans⁵⁹⁰ mais aussi d'exposer les meilleures des productions des ouvriers afin qu'ils puissent les vendre et se faire connaître et pour susciter une saine émulation. Musée pour et par les ouvriers dans l'esprit, le musée Galliera, comme le musée des arts décoratifs mais contrairement au musée du Luxembourg qui ne l'avait jamais réellement prétendu, faillit en partie à son objectif. Si une exposition des projets et modèles des élèves des écoles d'art de Paris était réalisée par le musée en 1911, celui-ci achetait quasi-exclusivement les œuvres d'artistes reconnus. De fait, jusqu'en 1908, les achats du musée de Galliera n'étaient pas nécessairement effectués dans ses propres expositions mais aussi aux Salons, ce qui le mettait en concurrence directe avec l'État. Au sein même de ses expositions,

⁵⁸⁷ Froissart-Pezone, 1997

⁵⁸⁸ Froissart-Pezone, 1997, p.96

⁵⁸⁹ Geffroy, 1895

⁵⁹⁰ Le musée avait vocation à soutenir « l'éducation des ouvriers d'art » selon les propos du conseiller Hattat en 1898 en séance de la IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, *in* Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1898

le musée Galliera refusait généralement les broderies à la machine et les œuvres mobilières de série, même si la tendance s'infléchit quelque peu vers 1912.

En plus des achats d'État à ses expositions, le musée Galliera est soutenu par des attributions d'œuvres par l'État alors même qu'il dépend de la ville de Paris. C'est le cas de trois pièces : un lampadaire en fer forgé de Ferdinand Marrou, présenté à l'exposition du fer forgé de Galliera, acquis pour 1800 francs et attribué au même musée. La pièce est conservée aujourd'hui au Petit Palais qui a hérité des collections de Galliera. Un porte-lumière en fer forgé de Minot acheté auprès de l'artiste pour 600 francs est également attribué au musée. L'artiste est recommandé par Fernand Chapsal conseiller d'État, directeur des affaires commerciales et industrielles au ministère du commerce et de l'industrie et surtout par le député de Paris Georges Desplas, ce qui explique sans doute cette attribution. Le sous-secrétaire d'État, Dujardin-Beaumetz envoie Eugène Morand regarder les œuvres de l'artiste, en soulignant qu'une corbeille en fer forgé lui a semblé particulièrement intéressante. Proposée au prix de 6000 francs, la corbeille est abandonnée pour le lampadaire beaucoup moins coûteux. Si cette attribution à Galliera s'explique pour des raisons géographico-politiques, il est à noter que deux des trois œuvres envoyées au musée Galliera par l'État sont en fer forgé, technique soutenue par le musée et absente du Luxembourg du fait des dimensions importantes de nombre de ces pièces. L'œuvre n'est pas localisée.

Enfin, un plat vert en faïence vernissée d'André Metthey acheté 100 francs au Salon des indépendants de 1909 est attribué cette même année au musée Galliera. Il s'agit d'un exemple intéressant et rare d'acquisition par le bureau des travaux d'art en soutien d'une manifestation culturelle en préparation : le musée Galliera prépare alors une exposition consacrée à cet artiste céramiste. L'œuvre a été brisée en 1922.

Acquises ou non lors de ses propres expositions, les œuvres du musée Galliera sont assez similaires à celles de la section des objets d'art du musée du Luxembourg. Dès 1890, avant même la création officielle du musée, la IV^e Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement vote l'acquisition d'un objet d'art, une coupe Renaissance d'Aristide Barré, proposée par l'artiste et bien dans le goût historiciste qui caractérise aussi les premières acquisitions du musée du Luxembourg dans les années 1891-92. Le rapporteur accompagne l'achat d'une remarque sur l'unité de l'art⁵⁹¹ et la nécessité de soutenir l'art décoratif aussi bien

⁵⁹¹ IV^eme Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1890

que la peinture ou la sculpture. Les achats se poursuivent et en 1893, dans la séance du 13 juillet, le rapporteur Levraud annonce la future création d'un musée d'art industriel au palais Galliera, nécessitant de redoubler d'efforts dans ce domaine en choisissant « de consacrer une grande partie du crédit annuels des Beaux-Arts à l'achat ou à la commande d'objets d'art qui touchent à la céramique, à la verrerie, à l'ameublement, à l'orfèvrerie, etc. ».⁵⁹² Le caractère industriel est très nettement mis en avant de même que la volonté d'en faire « un véritable musée d'enseignement »⁵⁹³ pour faciliter l'émergence « d'un art nouveau »⁵⁹⁴ S'ensuit une politique d'acquisition extrêmement volontariste, qui s'appuie en partie sur les demandes d'achats des artistes et en partie sur les choix propres de la commission, comprenant même des commandes par la ville⁵⁹⁵. Publiées au bulletin municipal officiel de la ville de Paris, ces acquisitions effectuées aux deux Salons sont quantitativement importantes au début des années 1890 : 9 objets d'art en 1893, 20 en 1894, 4 en 1895, 3 en 1896, 5 en 1897 et 8 en 1898, avant de diminuer très nettement⁵⁹⁶. Dans les années 1890, les arts décoratifs représentent souvent 10% des sommes totales dépensées pour les acquisitions de la ville de Paris et jusqu'à 25%⁵⁹⁷, une part jamais atteinte dans les achats de l'État. Les pièces sont acquises en moyenne à des prix beaucoup plus élevés que ceux payés par l'État français⁵⁹⁸, sans doute du fait de l'honneur que représente une acquisition par le gouvernement de la Troisième République, permettant d'obtenir des réductions très conséquentes. En conséquence, la collection du musée Galliera, quoiqu'inférieure quantitativement à celle du Luxembourg, ne l'est que de peu, avec environ 200 pièces acquises avant 1914, parfois du fait de dons, soit un total pas très nettement plus

⁵⁹² Séance du 13 juillet 1893, IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1893

⁵⁹³ Séance du 13 juillet 1893, IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1893

⁵⁹⁴ IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, p.

⁵⁹⁵ Comme, en 1893, « un plat ou un vase original en étain » commandé à Desbois en 1893, année où il reçoit aussi un achat de l'État, « la reliure de deux ouvrages de la collection de la ville sur l'Histoire de Paris » à Wiener, Camille Martin et Victor Prouvé, exemple intéressant de soutien à l'École de Nancy encore embryonnaire, peu aidée par l'État et que compléteront des achats aux frères Mougin vers 1910 ; et « une étagère ou une vitrine destinée au musée Galliera et qui servirait pour l'exposition des différents objets d'art » à Carabin pour la somme importante de 12000 francs, vitrine symboliste toujours exposée de nos jours, au Petit Palais, rare exemple d'une commande dans le domaine du mobilier.

⁵⁹⁶ Deux seulement en 1899, 1 en 1900, 2 en 1901, 1 en 1902, 3 en 1903, 2 en 1904, 2 en 1905. Voir IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1899-1905

⁵⁹⁷ Ainsi, en 1894, l'art décoratif représente 24, 82% du total des sommes dédiées aux achats d'œuvres, en 1895, 23, 86% des dépenses y sont consacrées aux objets d'art. IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1894

⁵⁹⁸ La ville semble payer les pièces quasiment au prix demandé par les artistes, ainsi de deux vases en grès payés 2500 francs à Dalpayrat et Lesbros, somme qui paraîtrait inconcevable pour des grès parmi les achats de l'État ! IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement, Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1895

faible qu'au Luxembourg. La collection de Galliera n'est pas non plus tellement plus faible que celle du Luxembourg d'un point de vue qualitatif. Il est particulièrement intéressant de noter que le rythme d'acquisition est assez similaire à celui du musée du Luxembourg, quoiqu'avec un léger décalage : après une forte phase d'acquisition jusqu'en 1898, phase s'achevant en 1897 au Luxembourg, une période de diminution nette des acquisitions est visible jusqu'en 1905. La raison de la reprise des achats est toute différente : cela ne s'explique pas par le dynamisme du secrétaire d'État, comme pour le musée du Luxembourg mais par des acquisitions aux expositions temporaires organisées par le musée Galliera lui-même. En conséquence de cette décision, à partir de 1906-1908, les œuvres achetées divergent plus nettement de celles acquises par le musée du Luxembourg. Toutefois, de façon générale, la plupart des artistes acquis par l'un des musées le sont par l'autre, généralement par un nombre d'œuvres plus limité au musée Galliera, à quelques exceptions près.

Ainsi, dans le domaine de la céramique, très présente au Luxembourg, Carriès, Carrière, Cazin, Dammouse, Dalpayrat et Lesbros, Decoeur, Delaherche, Lee, Metthey, Simmen et Vallombreuse sont également acquis par le musée Galliera. En ce qui concerne les arts du métal, Baffier, Barré, Bonvallet, Charpentier, Dunand, Habert-Dys et Levillain sont aussi représentés, de même que Jean-Paul Aubé. Autre sculpteur s'adonnant aussi aux arts décoratifs à être représenté aux deux musées, Henri Allouard, à Galliera pour un bas-relief en ivoire, mais aussi Alexandre Caron pour des figurines en ivoire. Les émaux sont collectionnés par ailleurs, assez abondamment, notamment ceux de Feuillâtre et de Thesmar, quoique ce dernier soit beaucoup moins représenté que dans les collections de l'État, mais aussi de Tourette et de Hirtz. Un coffret d'Armand Point et Haute-Claire, le *coffret aux paons*, est acquis par la ville la même année que le *coffret aux serpents* acheté par l'État, tous deux sélectionnés lors de l'exposition Armand Point à la Galerie Georges Petit, et l'on peut supposer qu'il y a des formes d'émulation ou de compétition entre les deux institutions. De fait, en 1900, à l'Exposition Universelle, un camée de Georges Lemaire désiré par Bénédite pour le Luxembourg est vendu à Galliera et en 1913 une statuette en ivoire et cuivre, *la Faute*, de Caron, est refusée par l'État français, auquel elle est proposée, et acquise par la ville de Paris. De même, un candélabre de Baffier avait été refusé en 1892 par l'État et acquis par la ville en 1895, alors même qu'il était proposé à un prix plus élevé⁵⁹⁹. Le champ de la pâte de verre et du verre est représenté par Daum, Dammouse⁶⁰⁰, Décorchemont, Gallé, Michel et Léveillé et Tiffany, la pâte de verre étant moins présente mais

⁵⁹⁹ Froissart-Pezzone, 1997

⁶⁰⁰ Deux coupes en pâte de verre sont notamment acquises à l'artiste en 1906, Morel, 2011a, p.50

par des artistes plus nombreux, notamment Georges Despret, qui a réalisé un don important au musée en 1912, et Amalric Walter⁶⁰¹, tous deux absents des collections du musée du Luxembourg et le verre est davantage illustré à Galliera. La commande d'un meuble symboliste à Carabin en 1893 avait été une initiative audacieuse mais peu suivie et le musée Galliera n'acquiert quasiment pas non plus de meubles, se limitant aux mêmes types de collections qu'au musée du Luxembourg. Dans le domaine de l'orfèvrerie, Lalique est aussi représenté mais par une seule pièce, le peigne en corne *Capucines* et aucune de ses œuvres en verre n'est acquise avant-guerre par le musée, alors que l'artiste fait l'objet d'acquisitions assez nombreuses avant 1914 de l'État français. Plus généralement, le bijou est pauvrement représenté, du fait de l'absence d'œuvre de Vever ou de Lucien Gaillard, tous deux présents au musée du Luxembourg. En ce qui concerne l'orfèvrerie on peut citer toutefois Emile Vernier.

Certains artistes n'ont pas vu leurs œuvres attribuées au musée du Luxembourg mais elles ont été acquises par l'État français comme par le musée de Galliera et on mentionnera aussi ici rapidement ces artistes communs : Paul-Emile Brandt, Paul Bonnaud, Georges Bourgeot, Georges Barboteaux, Henry Miault, Jeanne Rosenfeld et André de Lignereux. Leur nombre relativement faible s'explique par l'envoi au Luxembourg des plus belles pièces, par les artistes les plus renommés, celles que tentait aussi d'acquérir la ville de Paris pour son établissement muséal.

Le musée Galliera a mieux pris en contre l'Art nouveau et notamment l'École de Nancy, avec Gallé, Daum⁶⁰², Amalric Walter et les frères Mougin. En revanche, les artistes étrangers sont encore moins bien représentés qu'au musée du Luxembourg, à l'exception de Tiffany, qui fait l'objet de quatre acquisitions à la Galerie l'Art nouveau en 1897 du fait de la stratégie commerciale sans égal de Siegfried Bing⁶⁰³. La volonté de soutenir les industries et artistes français contre le développement du luxe et des objets d'art étrangers⁶⁰⁴ préoccupe autant Paris que les gouvernements de la Troisième République, ce qui conduit à privilégier les artistes français. La ville de Paris y a investi de façon beaucoup plus conséquente au regard de ses moyens que l'État français pour la section des objets d'art du musée du Luxembourg. Comme au musée du Luxembourg, la céramique est très présente, à l'exception des céramiques hispano-mauresques à reflets métalliques, ni Massier ni Desmunt n'étant représenté, mais la verrerie y

⁶⁰¹ Pour Daum, 1910, OGAL 202, Morel, 2011a p.52

⁶⁰² Le vase Crocus entré en 1910, Morel, 2011a p.52

⁶⁰³ On peut évoquer tout de même un achat au ferronnier hongrois Georges Adalbert Szabo en 1910, n°OGAL 194

⁶⁰⁴ Rapporteur Levraud, séance du 13 juillet 1893 de la IVème Commission municipale des Beaux-Arts et de l'enseignement IVème Bulletin municipal officiel de la ville de Paris, 1893

est sans doute mieux reconnue. Pour Emile Gallé, des sommes considérables sont ainsi investies comme pas moins de 3100 francs au Salon de la SNBA pour 4 verreries, soit plus de 10% du budget total des acquisitions d'œuvres d'art toutes techniques et média confondus. Gallé reçoit de nouveau des achats en 1896⁶⁰⁵ et 1898, notamment cette année-là un vase en mosaïque de verre pour 1200 francs⁶⁰⁶ que l'artiste vient de breveter et dont l'État français n'achète un exemplaire qu'à l'Exposition Universelle de 1900, puis en 1911, deux nouvelles œuvres, vendues cette fois par sa veuve⁶⁰⁷.

Dans le domaine de la reliure, la ville de Paris fait aussi au moins jeu égal avec l'État français, avec des reliures de Prouvé, Wiener et Camille Martin, de Félice et Lecreux et d'André de Lignereux.

On peut néanmoins noter que, contrairement au musée du Luxembourg, Galliera n'a pas immédiatement pris le tournant de ce qui allait devenir l'art déco : ses acquisitions dans le domaine de la tableterie, à l'esthétique sobre, revalorisant les matières rares, précieuses, avec minutie, discrétion et rigueur, qui connaît un grand développement dans les années 1910, très visible au musée du Luxembourg est quasiment absente à Galliera. Charles Hairon, Henri Hamm, Georges Bastard et Clément Mère sont ainsi absents à Galliera, et Eugénie O'Kin n'y est pas représentée avant-guerre. Plus globalement les acquisitions vers 1910 sont assez inférieures à celles du musée du Luxembourg : Lenoble est absent, Décorchemont et Dammouse très mal représentés, de même pour la famille Lachenal et André Metthey. Le fait de se limiter aux expositions organisées par le musée a inévitablement desservi l'institution, la conduisant à renoncer à des œuvres intéressantes, notamment à toutes celles qui sont présentées dans de nouveaux salons, et au premier rang, le Salon des artistes décorateurs, mais aussi dans les deux salons traditionnels.

De cette comparaison, on peut déduire, comme on l'avait déjà vu à l'Exposition Universelle de 1900, que le musée des artistes vivants a peu soutenu l'Art nouveau le plus audacieux, et même des artistes assez reconnus du mouvement comme Gallé, mieux représenté à Galliera, et plus généralement les nancéiens comme Prouvé, Daum ou les frères Mougin, eux aussi encouragés par Galliera malgré des budgets plus faibles et non par l'État français. En revanche, ressort aussi très nettement une vraie originalité de l'État pour le Luxembourg dans le domaine de la tableterie et globalement des manifestations les plus précieuses et de petit format d'un Art déco

⁶⁰⁵ Morel, 2007, p.28

⁶⁰⁶ Morel, 2007, p. 29

⁶⁰⁷ Morel, 2007, p.30

naissant. En refusant les lignes Art nouveau les plus marquées, l'État s'est naturellement tourné vers des formes novatrices dans le champ des arts décoratifs dans les années 1910, sans s'attarder dans un *Modern style* vieillissant. Cela n'enlève rien aux graves lacunes des achats de l'État dans le domaine du mobilier Art déco, à peine moins ignoré que le mobilier Art nouveau, tous deux également très peu présents au musée Galliera il est vrai. En ce qui concerne les lieux d'acquisitions, on peut constater une ouverture beaucoup plus grande de l'État même si cela s'explique en partie par le choix de Galliera d'acquérir des œuvres à ses propres expositions. Toutefois, même avant de faire ce choix vers 1906-8, la ville de Paris est moins audacieuse que l'administration des Beaux-Arts et n'acquiert des œuvres qu'aux deux principaux salons et non aux salons nouvellement créés d'Automne (1903) ou des arts décoratifs (1904). Galliera avait tout de même été plus original dans sa défense claire des industriels et sa création d'expositions temporaires destinées véritablement à encourager les ouvriers d'art mais cela s'avérait plus difficile au musée du Luxembourg, temple des beaux-Arts pluridisciplinaire, sur lequel tous les yeux se posaient pour détecter un risque d'utilisation commerciale des vitrines. Le musée Galliera ferme en 1936, soit à peine cinq ans après la section des objets d'art du musée du Luxembourg ce qui rend cette comparaison plus juste encore. Le Petit Palais a hérité des œuvres en 1979⁶⁰⁸. Cette comparaison révèle ainsi un temps des objets d'art autour de 1892-1897/98, très intense en France et qui reprend vers 1905 et jusqu'en 1914. L'enthousiasme décroît ensuite considérablement jusque vers les années 30 où ces institutions aux collections pourtant assez modérées représentent un style Art nouveau jugé horrible, pervers et malsain et qu'il convient par conséquent de cesser d'exposer du fait du mauvais goût qui le caractérise, indigne des musées. Face à une époque qui cultive le goût de l'ensemble et des grandes commandes décoratives unissant de nombreux corps de métiers, ces petits objets de vitrine fragiles, artisanaux et individuels, collectionnés par le musée du Luxembourg et Galliera ont dû paraître très désuets.

Un article de Michèle André-Guy sur « L'Art décoratif en 1925 » dans *Foi et vie : revue de quinzaine, religieuse, morale, littéraire, sociale* rend pourtant hommage en 1925 à l'action de Léonce Bénédicté, le considérant comme un précurseur de la défense des arts décoratifs au sein des musées. Il y écrit « Elle n'est pas ancienne la tradition qui consiste à exposer les travaux des ouvriers d'art : céramistes, ferronniers, relieurs, maroquiniers, armuriers, médailleurs, etc. C'est à Paris, M. Léonce Bénédicté qui, le premier, comprit la nécessité de ne point exclure ces

⁶⁰⁸ Morel, 2011a, p.51

travailleurs ; il organisa, il y a quelque cinquante ans, une exposition d'arts décoratifs, au Musée du Luxembourg »⁶⁰⁹.

B. Sèvres et le musée des Arts décoratifs : quelles attributions pour des institutions franciliennes en marge du Luxembourg ?

La manufacture de Sèvres et le musée qui en dépendent sont largement indépendants du bureau des travaux d'art et ont pour tutelle le bureau des manufactures et de l'enseignement. Les œuvres produites par la manufacture de Sèvres et acquises par le musée de Sèvres ne sont ainsi pas incluses dans les acquisitions du bureau des travaux d'art, sauf dans les cas où une demande expresse de co-financement des œuvres par le bureau des travaux d'art est émise par le bureau des manufactures, sur demande de Sèvres.

Par ailleurs, il est des cas où la direction des Beaux-Arts attribue au musée de Sèvres des œuvres acquises par l'État dans les divers salons. Cette pratique est courante à partir de la transformation de Sèvres en musée d'État en 1879 et jusqu'aux années 1880. A partir des années 1890, elle concerne principalement les œuvres que le Comité consultatif des musées nationaux refuse de voir entrer au musée du Luxembourg. Par souci de cohérence, afin de mieux comprendre les désirs d'attribution initiaux de Bénédite pour la section des objets d'art, ses œuvres ont été traitées dans la section de cette étude consacrée au Luxembourg. D'autres œuvres de l'État sont attribuées au musée de Sèvres lorsque l'artiste qui les a réalisées possède un atelier à la manufacture de Sèvres où lorsqu'il fait expressément la demande de cette attribution. De plus, un nombre considérable de pièces ont été initialement attribuées au musée du Luxembourg et ensuite envoyées à Sèvres par le Musée national d'Art Moderne en 1966-67 mais nous les traitons dans la partie consacrée au musée du Luxembourg dans la mesure où il s'agissait de leur lieu d'exposition dans la période traitée par ce mémoire. Il reste donc environ 30 dossiers d'œuvres initialement ou quasi-immédiatement envoyées à Sèvres tout au long de la période, ce qui est non négligeable sur un total d'environ 350 dossiers d'achats d'objets d'art entre 1870 et 1914. Ce sont généralement des œuvres de grande qualité, les plus belles avant la création de la section des objets d'art en 1892. Le musée de céramique de Sèvres reçoit sans doute les meilleures pièces après le Luxembourg, il devient la seconde institution qui bénéficie le plus et le mieux des acquisitions de l'État, même s'il s'agit souvent d'un choix par défaut. Les pièces qui lui sont attribuées sont principalement des œuvres en céramique mais sans

⁶⁰⁹ André-Guy, 1925, p. 436

exclusive, des pièces en verre étant aussi envoyées au musée de Sèvres, après les refus d'attribution au Luxembourg émis par le Comité consultatif des musées nationaux.

Malgré cette situation de second choix, le musée de Sèvres reste attractif pour l'État qui soutient la modernisation du musée entreprise par Champfleury. En effet, celui-ci, à partir des années 1870-1880, fait de l'institution la tête de proue d'un réseau de musées français de la céramique, qui, sans recevoir d'envois de province via les achats du bureau des travaux d'art, sont soutenus par l'État⁶¹⁰.

On ne reviendra pas sur les premières œuvres entrées au musée dans les années 1870-1880, déjà traitées antérieurement mais nous nous concentrerons sur les pièces reçues ultérieurement par le musée, dans les années 1892-1914.

A partir de la création de la section des objets d'art du musée du Luxembourg en 1892, le musée de Sèvres ne reçoit quasiment que des œuvres refusées par le Comité consultatif des musées nationaux. Il est difficile de savoir pourquoi certaines œuvres ne sont pas jugées dignes d'entrer au musée des artistes vivants : les objets d'art refusés ont souvent été créés par des artistes reconnus, dont les réalisations rejoignent ensuite le musée du Luxembourg, voir qui y sont déjà représentés au moment du refus. On peut penser qu'il s'agit pour le comité d'empêcher l'encombrement de la section des objets d'art du musée du Luxembourg. Il semble en effet que le comité n'éprouve qu'un enthousiasme très modéré pour cette section. Peut-être aussi que, habitués à respecter la limite certes théorique de trois œuvres au maximum par artiste peintre et sculpteur au sein du musée des artistes vivants, les membres du Comité se sont opposés à l'entrée massive d'œuvres de certains artisans d'art, aucune limite en nombre n'étant établie pour les objets d'art.

A partir du moment où le Comité n'est plus consulté par Léonce Bénédict, Sèvres ne reçoit presque plus d'objets. Durant cette période, dans la mesure où Sèvres dépend du bureau de l'enseignement et des manufactures et non des travaux d'art, seules les œuvres co-financées, du fait de leur coût, par les deux bureaux, sont présentes dans les dossiers d'œuvres conservés aux archives nationales. A partir du début des années 1910, lorsque Bénédict fait directement ses choix au dépôt des travaux d'art parmi les pièces acquises, des œuvres non choisies par le musée de Luxembourg sont attribuées à Sèvres même si, nombre d'œuvres sont aussi envoyées en province ou, plus souvent, non attribuées.

⁶¹⁰ Anne Lise Auffret, in Poulot, 2012

1. Les artistes acquis pour Sèvres par le bureau des travaux d'art :

Dès les années 1870-1880 l'œuvre de Fernand Thesmar fait déjà l'objet d'acquisitions, évoquées plus haut, mais, plus étonnant, cette logique se poursuit dans les années 1890. En 1891, deux coupes⁶¹¹ de Thesmar sont ainsi acquises à la SNBA pour 4500 francs en remplacement d'une plaque *Le départ pour la chasse*, commandée en 1886 à l'artiste mais que celui-ci considère comme datée et non représentative de l'évolution de sa maîtrise technique et notamment de sa redécouverte des émaux cloisonnés à jour, technique qui avait été perdue depuis le XVI^{ème} siècle. L'inspecteur Henry Havard soutient en conséquence cette acquisition⁶¹². En février 1892, avant la création officielle de la section des objets d'art du Luxembourg mais alors même que les premières coupes de Thesmar sont attribuées au musée des artistes vivants, l'administrateur de Sèvres demande et obtient les deux tasses, ce qui constitue sans doute une forme de compromis⁶¹³. Avec ces deux coupes en émaux cloisonnés à jour, Sèvres obtient immédiatement des pièces représentatives de la nouvelle production de Thesmar : abandonnant la production de plaques émaillées au sujet souvent historicisant, il propose désormais des petites coupes aux précieux émaux cloisonnés translucides et aux décors naturalistes dans la mouvance Art nouveau naissante. C'est le cas d'une des coupes à décor floral et surtout végétal de gui, plante promise à un beau destin décoratif⁶¹⁴, dont le vert se détache sur le fond blanc. L'autre coupelle présente un décor de bleuet qui semblait mêler cette inspiration naturaliste à un orientalisme observable dans d'autres œuvres de Thesmar, dont sa *lampe de mosquée*⁶¹⁵.

Après cette attribution de premier plan, et alors même que la section des objets d'art du musée du Luxembourg capte la plupart des achats d'œuvres majeures, les œuvres de Thesmar continuent aussi de rejoindre le musée de Sèvres. Cela s'explique aisément : l'émailleur possède un atelier à la manufacture dès 1892, suite à cette redécouverte majeure des émaux cloisonnés⁶¹⁶. C'est ainsi que sa tasse *petites anémones violettes* acquise pour 3000 francs est attribuée au musée de Sèvres dès 1894⁶¹⁷. Cette coupe présente des anémones en émaux translucides et en émaux cloisonnés à jour d'un grand naturalisme tout le long de la surface, et

⁶¹¹ Trois selon l'arrêté mais la troisième n'est pas localisée, AN F/21/2194

⁶¹² AN F/21/2194

⁶¹³ L'administrateur de Sèvres ayant demandé sans succès certaines des tasses ou coupes attribuées au musée du Luxembourg, voir. AN F/21/4486

⁶¹⁴ Voir notamment Thiébaud, Gabet, Héran et Massé, 2006, p.166-167 et 222

⁶¹⁵ AN F/21/2194

⁶¹⁶ Chazal (dir.), 2002, p.132

⁶¹⁷ AN F/21/2194

leurs longues tiges exubérantes. Elle est proche de la *coupe aux anémones blanches* entrée au Luxembourg l'année précédente, l'anémone tenant particulièrement à cœur à Thesmar. En 1899, sa coupe *goutte de sang* rejoint le musée de Sèvres après avoir été acquise au salon de la SNBA pour 2500 francs. Comme souvent pour les œuvres de Thesmar, cette coupe est acquise sur la demande de Thesmar à Léopold Crost, chef du bureau des manufactures et de l'enseignement. Crost écrit ensuite au directeur des Beaux-Arts Roujon pour soutenir cette demande et son caractère urgent. Roujon accepte d'acquérir cette coupe pour 2500 francs, et donc de la faire passer sur le « crédit des travaux d'art »⁶¹⁸, c'est à dire sur le crédit du bureau des travaux d'art. Le nom de gouttes de sang est celui de la fleur rose-rouge que Thesmar a choisi de représenter en émaux cloisonnés à jour et translucides dans cette œuvre virtuose dont la structure imite une corbeille en vannerie. Comme dans la coupe petites anémones violettes on retrouve l'éclosion des fleurs et l'extravagance des tiges folles, dans une forme de répétitivité dont n'est pas exempte la production de l'artiste, aux compositions florales souvent très proches. Néanmoins, la coupe est partiellement ajourée, ce qui augmente l'impression de fragilité et de préciosité qui s'en dégage et qui se démarque du fond laiteux de la coupe anémones violettes. En 1906, une dernière œuvre de Thesmar est attribuée au musée, une coupe en porcelaine de Sèvres, décorée d'émaux cloisonnés d'or. Comme nombre d'œuvres de Thesmar, elle est d'un coût trop élevé pour être payée par le seul bureau des manufactures et de l'enseignement mais celui-ci participe à hauteur de 500 francs sur les 1800 que reçoit l'artiste⁶¹⁹.

2.L'année 1892 puis les années 1910-14 : deux périodes d'attributions plus importantes à Sèvres d'artistes extérieurs à la manufacture

L'année 1892 constitue une forme d'année de transition entre le modèle d'envois multipolaires des œuvres ayant cours dans les années 1880 et celui de la seconde moitié des années 1890 marqué par l'attribution des pièces majeures au Luxembourg. Ainsi, en 1892, la première œuvre d'Edmond Lachenal rentrant dans les collections de l'État n'est pas destinée au musée du Luxembourg mais à la manufacture de Sèvres. Il s'agit de la potiche en faïence, *Printemps*, acquise à l'artiste pour 200 francs au Salon de la SNBA de 1892⁶²⁰. Datée d'avril 1892 par l'artiste, sur la pièce elle-même, cette potiche présente un décor naturaliste. Au milieu des

⁶¹⁸ AN F/21/2194

⁶¹⁹ AN F/21/4276, dossier 36

⁶²⁰ AN F/21/2176

fleurs roses des cerisiers, des papillons bleus volètent, représentant ainsi le bouillonnement de la vie au printemps.

Dans le domaine de la céramique, on pense aussi à Jules Pull auprès duquel un seul achat est effectué, envoyé à la manufacture de Sèvres. Jules Pull, fils et élève de son père Georges, est installé rue Blomet à Paris et produit des grès flammés après avoir, comme son père, proposé des céramiques dans le style de Palissy. Un vase en grès lui est acquis à l'exposition des arts de la femme de 1892 pour la somme très modique de 70 francs⁶²¹, à une époque où les acquisitions d'objets d'art, destinés souvent à la section du même nom au Luxembourg, sont réalisées en grand nombre à des prix importants. Ce prix modeste et cet envoi à Sèvres, en 1893, s'expliquent sans doute par le peu de notoriété de l'artiste, dont la production n'est pas de tout premier plan. Malgré tout l'œuvre avait été recommandée par le ministre lui-même, Raymond Poincaré, ce qui a sans doute contribué à son acquisition. L'œuvre acquise à l'exposition des Arts de la Femme est un sobre grès flammé bleu mat à côtes.

Le plat *Hirondelles de mer*, faïence d'Ernest Carrière, acquis en 1892 pour 400 francs au Salon de la SNBA⁶²² et envoyé cette même année à Sèvres est représentatif de la production de cet artiste, ancien élève de Théodore Deck et frère du peintre Eugène Carrière, dans les années 1891-93. A cette époque, l'artiste réalise en effet nombre d'assiettes en faïence à cloisonné comme celle-ci. La composition et les motifs de ce plat semble marqué par le japonisme : on y voit des hirondelles de mer, autrement appelées goélettes ou sternes pierregarins en vol sur un fond bleu de hautes vagues.

Dans les années 1910, d'autres pièces sont de nouveau attribuées directement à Sèvres. C'est le cas d'œuvres d'artistes novateurs comme Félix-Victor Massoul. Formé comme peintre à l'école des arts décoratifs de Paris, il réalise ses premières céramiques vers 1895 et s'installe à Alfortville en 1900, où son premier four est situé. Grand technicien, il redécouvre les émaux bleus égyptiens. Définis comme « mâle », correspondant à un émail bleu foncé réalisé à partir d'oxyde de cobalt et comme « femelle », d'un bleu plus clair dû à l'oxyde de cuivre, ces émaux deviennent sa spécialité. Au Salon des indépendants de 1911, l'État lui achète pour la première fois une œuvre, un vase d'une valeur de 200 francs envoyé au musée du Luxembourg en 1916 puis, la même année, au secrétariat d'État aux Beaux-Arts⁶²³. Elle n'est pas actuellement

⁶²¹ AN F/21/2187

⁶²² AN F/21/2160

⁶²³ AN F/21/4244 dossier 72, on évoque cet artiste ici dans la mesure où aucune de ses œuvres envoyées au Luxembourg n'a survécu jusqu'à nous.

localisée. Au Salon d'automne de 1912, un des vases de l'artiste est acquis pour 250 francs et envoyé à la manufacture de Sèvres⁶²⁴. Toujours à Sèvres de nos jours, le vase présente une belle couleur bleue vert, celui de l'émail dit « femelle ». Décoré de rosaces et de bandes de motifs de couleur sombre, le vase est typique de la production du céramiste, par la simplicité de la forme tout autant que par la couleur. Un de ses gobelets, acquis au Salon d'automne de 1914 pour 150 francs, est non localisé, après avoir été, comme le vase de 1911, envoyé au musée du Luxembourg en 1916 puis, la même année, au secrétariat d'État aux Beaux-Arts. Sa couleur bleue, sans surprise, est précisée par les archives⁶²⁵.

Certains artistes de premier plan n'étaient, eux aussi, représentés qu'à Sèvres avant-guerre comme Edgar William Brandt dont un cache-pot selle en fer forgé, actuellement non localisé, avait été acquis au salon de l'Automobile club de France de 1911 pour 500 francs et affecté au musée de Sèvres la même année⁶²⁶. On ne sait rien de cette œuvre du futur maître du fer forgé Art déco mais on peut penser, vu le salon où elle a été acquise, qu'il s'agissait d'un objet destiné à la selle, c'est-à-dire au siège, d'une voiture automobile.

3. Une politique de commandes co-financées par le bureau des travaux d'art

La manufacture réalise aussi des commandes, parfois inscrites, du fait de leur coût, au moins en partie, sur le crédit des travaux d'art. Toutefois, on ne les mentionne ici que rapidement, car elles sont rarement réalisées et seuls les modèles en plâtre sont en partie payés par le bureau des travaux d'art. C'est le cas d'un modèle de surtout commandé au sculpteur Frémiet en 1896, Cette commande est payée à hauteur de 15000 francs par le bureau des travaux d'art et pour 10000 francs par le bureau de l'enseignement et des manufactures. La commande est complétée par la création de quatre nouveaux modèles de pièces de surtout en 1898 par l'artiste pour 19500 francs, somme réglée à moitié par le bureau des manufactures et par le bureau des travaux d'art. Le surtout représentait Persée et Andromède, Minerve et Neptune et Amphitrite et il ne semble pas avoir été réalisé⁶²⁷. On peut aussi évoquer la commande d'un modèle pour un salon boudoir de la manufacture de Sèvres de Lalique a priori détruit, destiné au Salon Lalique de l'Exposition Universelle de 1911 de Turin, payé intégralement par le bureau des travaux d'art pour 13000 francs. La réalisation finale, aujourd'hui perdue, a bien vu le jour et elle a même été remontée

⁶²⁴ AN F/21/4244 dossier 73

⁶²⁵ AN F/21/4244 dossier 74

⁶²⁶ AN F/21/4179 dossier 24

⁶²⁷ AN F/21/2171

au Salon des artistes décorateurs de 1912⁶²⁸ mais elle n'a pas été payée par le bureau des travaux d'art. Enfin, cette même année 1910, on peut évoquer la commande d'un modèle en plâtre de service à thé et de service à café « destinés à être traduits en matière définitive »⁶²⁹ en l'occurrence le grès blanc, à Dammouse. Cette affaire est intéressante en ce qu'elle marque la frontière poreuse entre le budget des travaux d'art et celui de l'enseignement et des manufactures. Alors que le chef de ce dernier bureau écrit une lettre à Bigard-Fabre, chef du bureau des travaux d'art pour obtenir le paiement par les travaux d'art de cette commande, Bigard-Fabre précise « qu'une dépense de cette nature ne paraît pas pouvoir être supportée par le chapitre des Travaux d'art »⁶³⁰. Pour en finir, Bigard-Fabre cède et les 2500 francs demandés par Sèvres au bureau des travaux d'art sont versés, mais seulement pour les modèles, commandés par le sous-secrétaire d'État à Dammouse, membre du comité technique de la manufacture de Sèvres. L'accomplissement « en matière définitive »⁶³¹ du service ne nous paraît pas certaine. Les œuvres de Dammouse sont en effet très présentes parmi les collections du musée de Sèvres, ce qui s'explique aussi par le fait que l'artiste est membre du comité technique de Sèvres dans la droite ligne de son père, sculpteur à la manufacture de Sèvres, et de son maître, le décorateur de la manufacture de Sèvres, Marc-Louis Solon, dit Milès Solon.

Ainsi, un vase en porcelaine et émaux de grand feu de l'artiste est par ailleurs acquis au Salon de la SNBA en 1911 pour 200 francs⁶³². Il est attribué cette même année au musée de Sèvres où il est toujours présent. Ce vase de 21 par 20 centimètres est orné de grands motifs floraux bleus et blancs se détachant sur un fond rouge, il porte d'ailleurs le titre *Fleurs*.

Après la première-guerre mondiale, Sèvres devient un centre plus important encore de réception des objets d'art acquis par l'État et supplante peu à peu le musée du Luxembourg. Certaines pièces achetées antérieurement à 1914 y sont envoyées, comme un des trois plats en terre vernissée de Metthey acquis pour 1400 francs au Salon d'automne de 1911 qui rejoint le musée de Sèvres⁶³³. Ce grand plat de 59 centimètres de diamètre y est toujours localisé et présente un décor végétal d'arbres bruns et de fleurs blanches et or sur un fond beige.

⁶²⁸ Marcihac, 2011, première éd. 2004, p.206

⁶²⁹ AN F/21/4194, dossier 14

⁶³⁰ AN F/21/4194, dossier 14

⁶³¹ AN F/21/4194, dossier 14

⁶³² AN F/21/4194, dossier 18

⁶³³ AN F/21/4247, dossier 43

4. Le musée des arts décoratifs : une destination marginale des œuvres du bureau des travaux d'art

A partir des années 1890, le musée des arts décoratifs ne reçoit que très peu d'envois de l'État, c'est à l'UCAD d'enrichir les collections de son musée, malgré le soutien matériel de l'État qui accorde en concession le pavillon de Marsan. Les rares achats du bureau des travaux d'art qui rejoignent le musée des arts décoratifs à l'époque sont des œuvres demandées expressément par le musée ou l'artiste ou pour lesquelles la direction des Beaux-Arts souhaite proposer une attribution spécifiquement au musée des arts décoratifs, laissant à l'UCAD le choix de l'accepter ou de la refuser. Les œuvres acquises par l'État à l'exposition des travaux d'art féminins de 1911 relèvent de la première logique : leur attribution au musée des arts décoratifs, où s'est tenue l'exposition, est demandée par François Carnot, président de l'UCAD. A l'inverse, 4 vases en grès de Charles Gréber acquis par la direction des Beaux-Arts en 1910 sont attribués au musée des arts décoratifs de Paris sur demande d'Henri Gréber, statuaire frère de l'artiste, transmise par Dujardin-Beaumetz à François Carnot qui accepte volontiers ces quatre œuvres d'un artiste non représenté dans les collections du musée. Cette même année, un panneau en bois brûlé et teinté, *Salomé*, de Gaston Marquet est attribué au musée des arts décoratifs suite à la proposition d'attribution du secrétaire d'État à François Carnot, qui accepte volontiers⁶³⁴.

Un petit vase bleu en grès de Vallombreuse, acquis en 1908 à la SNBA pour 60 francs est attribué cette même année au musée des arts décoratifs. Il est difficile d'en connaître la raison mais, dans la mesure où l'œuvre a eu du mal à obtenir les suffrages de la commission des achats d'office, qui n'en valide l'acquisition qu'à 5 voix contre 5, après l'arrivée d'un retardataire et un premier tour où l'œuvre n'avait réuni que 4 voix pour elle contre 5 suffrages défavorables, elle a sans doute été jugée comme plutôt faible et indigne du musée du Luxembourg, qui possédait déjà deux pièces de l'artiste⁶³⁵.

Après-guerre la logique change et certaines œuvres acquises avant 1914 rejoignent le musée sans demande de l'artiste ni du musée des arts décoratifs, ni même de proposition du secrétaire d'État. C'est le cas d'un vase de Lenoble en grès tourné et émaillé rouge, à décor géométrisant d'inspiration végétale, peint en noir sous couverte. Acquis d'office, à l'unanimité de la commission au Salon de la SNBA pour 350 francs en 1914⁶³⁶, la pièce entre au Musée des Arts

⁶³⁴AN F/21/4243, dossier26

⁶³⁵ AN F/21/4092/A

⁶³⁶ AN F/21/4235, dossier 35

décoratifs en Janvier 1922. Cette destination montre bien que, dès la fin de la guerre le musée du Luxembourg n'est plus le destinataire unique ou très majoritaire des objets d'art les plus importants acquis par l'État. Le dépôt cette même année d'une coupe en grès émaillé verte de Simmen, œuvre anciennement déposée au secrétariat d'État aux Beaux-Arts depuis 1916, le démontre également : lorsque le secrétariat des Beaux-Arts s'en sépare, l'œuvre ne retrouve pas le musée du Luxembourg où elle avait été attribuée de 1913 à 1916⁶³⁷.

Bien entendu, certaines œuvres du musée du Luxembourg ont rejoint le musée des arts décoratifs ultérieurement, notamment dans les années 1930 comme le désirait le conservateur Hauteceur, mais ces œuvres sont étudiées dans la partie de ce mémoire consacrée aux œuvres attribuées au musée du Luxembourg.

C. Les envois dans les musées de province : un soutien réel de l'État mais un désir limité des établissements eux-mêmes

En ce qui concerne les musées de province, il semble que les attributions sont rares, représentant moins d'un tiers du total des œuvres achetées, le reste d'entre elles restant en effet à Paris ou à Sèvres. Bien sûr, certains envois d'objets d'art ne relèvent pas du chapitre des achats aux artistes vivants puisqu'il s'agit d'œuvres anciennes ou d'œuvres de manufactures, réalisées grâce au crédit du bureau des manufactures et de l'enseignement, elles ne sont donc pas non plus étudiées ici. En ce qui concerne les envois d'œuvres d'artistes contemporains dans le domaine des arts décoratifs, la plupart sont médiocres ou en tout cas de second plan. De plus, nombre d'œuvres ne sont pas attribuées avant les années 1930 et restent au dépôt pendant 20 ou 30 ans. D'autres sont attribuées à des administrations, ce qui ne laisse qu'une part congrue aux musées de province. Comme on l'a évoqué, cela s'explique par une politique institutionnalisée de préférence donnée au Luxembourg. On peut évoquer un courrier de 1893 du directeur des beaux-arts au directeur des musées nationaux demandant que les œuvres destinées au Luxembourg soient rapidement choisies et passées devant le Comité consultatif des musées nationaux « avant la répartition qui sera faite entre les Musées des Départements »⁶³⁸ des œuvres non demandées par les musées nationaux. On peut aussi citer une lettre de Bénédict au directeur des Beaux-Arts, Henry Roujon, du 9 décembre 1896, où il précise, après les dernières séances annuelles du Comité consultatif, alors que les attributions pour 1896 sont achevées, "Vous voyez que nous avons été très modérés et qu'il vous en restera pas mal pour vos musées

⁶³⁷ AN F/21/4271, dossier 73

⁶³⁸ AN 20144785/10

de province"⁶³⁹. C'est le conservateur du Luxembourg qui fait le premier choix et, il faut bien le reconnaître, dans les années 1890, pour constituer la section des objets d'art, Léonce Bénédite fait demander quasiment toutes les œuvres relevant du domaine des arts décoratifs. Certaines sont envoyées dans les musées de province du fait du refus de Comité consultatif de les accepter pour le Luxembourg et quelques-unes sont directement attribuées aux musées de province, souvent parce qu'elles sont jugées inférieures⁶⁴⁰.

Toutefois, en ayant étudié notamment les archives de Roger Marx à l'INHA, qui officie en tant qu'inspecteur des Musées départementaux, on s'aperçoit que les musées de province demandent eux-mêmes rarement des œuvres relevant du domaine des arts décoratifs mais plutôt des peintures et sculptures, sans plus de précisions. Comme le précise un article du *Petit Bleu* consacré aux « Achats de l'État », accepter des envois de l'État, notamment des pièces volumineuses ou fragiles, présente un coût pour les musées de province qui, en conséquence « se refusent depuis longtemps à accepter des dons qu'on lui envoyait généreusement, en port dû. »⁶⁴¹. Les archives révèlent en effet une procédure contraignante comprenant le nécessaire aval du préfet de département pour chaque proposition d'envoi, préfet qui juge notamment en fonction de critères politiques l'adéquation de la demande de la municipalité, notamment en punissant, faute d'envois les municipalités en opposition avec la politique gouvernementale⁶⁴² ; puis l'accord écrit à supporter les frais de port et d'emballage de la part du dépositaire. Ces raisons expliquent peut-être en partie que, dans les années 1900-1914, nombre d'œuvres d'art décoratif demeurent au dépôt des œuvres d'art de l'État, faute de demande d'attribution. Toutefois, avec un inspecteur comme Roger Marx, les musées de province qui désirent constituer une section d'art décoratif bénéficient d'une oreille attentive. Le rapport du budget des Beaux-Arts de 1907 révèle bien l'importance de ces musées d'arts décoratifs pour l'État « [...] ils rendent déjà de grands services aux industriels, aux artisans, aux jeunes gens. En même temps qu'ils font admirer les modèles prestigieux de naguère, dont l'assemblage fait saisir la belle tradition, la grâce, le style de la spécialisation décorative de la province, ils

⁶³⁹ AN 20144785/10

⁶⁴⁰ Ainsi, à propos du vase en grès de Dammouse envoyé finalement en 1896 au musée de Troyes, l'inspecteur Charles Yriarte écrit ainsi "d'une forme et d'une Dimension Décorative, elle ne saurait lutter avec les objets délicats qui sont dans les vitrines du Luxembourg, mais elle peut très honorablement figurer dans un musée comme celui de Limoges par exemple, ou être offerte en prix dans quelque Concours d'Art ». L'œuvre est finalement remise au musée de Troyes, ce qui montre tout de même une forme d'indifférence de l'administration centrale pour les musées de province, considérés comme identiques et interchangeable, jamais prioritaires et sans cesse jugés insuffisants pour accueillir des chefs d'œuvres. La situation s'avère toute de fois plus complexe qu'il n'y paraît concernant les envois, dans cette ville, cf. infra. AN F/21/2164/B

⁶⁴¹ *Anonyme*, 1913

⁶⁴² Voir à ce sujet Georgel, 1992 même si nous ne l'avons pas observé dans les archives que nous avons étudiées.

présentent des collections d'œuvres d'art appliqué, choisies parmi les meilleures de celles qu'ont récemment produites l'effort industriel et décoratif du pays et l'effort des nations voisines. »⁶⁴³. Cette longue citation reflète l'attachement au terme d'art industriel en sus de celui de décoratif. Peu admise au Luxembourg, l'industrie est valorisée en province dans une perspective d'établissement de musées-écoles à destination des ouvriers d'art, pour refléter leur contribution à la gloire française mais aussi pour provoquer l'émulation et l'émergence de vocations nouvelles ou peu affirmées. Le rapport met en avant le rôle nécessaire de l'État dans ce développement, en prenant exemple sur les modèles étrangers plus avancés. « L'État envoie régulièrement, échange, prête ou donne de nouvelles pièces décoratives encore ignorées ; et de la sorte la population industrielle d'un centre provincial, si éloigné qu'il soit, se tient, par l'intermédiaire du musée, au courant du mouvement international d'art industriel décoratif moderne, auquel elle peut ainsi collaborer »⁶⁴⁴.

Il nous semble qu'il est possible d'étudier ici les œuvres selon leur lieu de destination. Dans la mesure où les musées dépositaires sont tout de même assez nombreux, on a choisi de ne pas traiter ici de la muséographie de chacun d'entre eux, d'autant plus que, la plupart du temps, les envois de l'État ne constituent qu'une partie infime des collections de ces musées en développement.

1. Les envois anciens aux musées : 1890-1914 un vrai désir d'art décoratif en province ?

L'un des premiers musées à bénéficier d'envois est celui de Troyes. Les envois dans cette ville s'expliquent par la création d'un musée des arts décoratifs (Musée Piat) en 1894 du nom du sculpteur fondateur Eugène Piat qui a soutenu par des dons la Société Académique de l'Aube dans ce projet de musée. La présence de Roger Marx, représentant l'État, lors de l'inauguration atteste d'un intérêt pour ce nouveau musée dès sa fondation. En réalité, il s'agit là encore de l'ouverture d'une salle d'art décoratif au sein du musée de la ville⁶⁴⁵ mais cette salle prend toujours, même sur les plans d'époque le nom de « Musée d'Art décoratif »⁶⁴⁶. Roger Marx est chargé d'étudier des demandes d'envois d'œuvres de la manufacture de Sèvres, émises par le musée. En plus de recommander l'attribution de pièces « d'élite » de la manufacture, œuvres ne relevant pas du bureau des travaux d'art mais de celui de l'enseignement et des manufactures,

⁶⁴³ Georgel, 1992

⁶⁴⁴ F/21/4010

⁶⁴⁵ Actuel Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

⁶⁴⁶ AN F/21/2282, dossier 9

et donc exclues de notre sujet, il propose « sans attendre la répartition annuelle », c'est-à-dire notamment avant même que le Luxembourg ait déjà présélectionné les plus belles pièces, l'envoi de « deux des objets acquis par l'État au Salon »⁶⁴⁷. Il précise « qu'il serait mauvais que la municipalité pût croire à de l'indifférence de notre part à l'égard d'une action si utile »⁶⁴⁸. Il n'est pas immédiatement écouté mais en 1896, le musée reçoit en effet des pièces issues des Salons.

Dès 1896 en effet, année où la première œuvre de Dammouse entre au musée du Luxembourg, un vase en grès de cet artiste rejoint les collections du musée des arts décoratifs, Musée Piat, de Troyes. Il s'agit d'un vase quadrilobé, émaux "sang de dragon" de 31 par 21 centimètres. Loin d'être anodin, cet envoi d'une pièce moderne, de qualité, acquise pour 400 francs à la SNBA traduit l'engagement de l'État en faveur des nouveaux musées d'art décoratif qui constituent leurs collections, comme le Musée Piat. Sans ornementation autre que les effets de matière cette œuvre s'inscrit dans le courant rénovateur des arts de la céramique qui met le grès au premier plan.

L'envoi cette même année d'une verseuse en étain d'Alexandre Charpentier, acquise pour 600 francs au Salon de la SNBA de 1893 traduit également ce soutien à la collection naissante du Musée Piat⁶⁴⁹.

Autre signe de générosité, le musée Piat de Troyes reçoit en 1903 un portrait d'Alexandre Dumas fils en émail réalisé par Eugène Autran⁶⁵⁰. Cette œuvre, peinte en 1889 du vivant de l'écrivain et dramaturge, est acquise par l'État pour 250 francs en 1901⁶⁵¹, honorant ainsi l'auteur de la *Dame aux Camélias*, décédé en 1895. Assez convenu, ce portrait est peu représentatif de l'œuvre de l'émailleur genevois Autran plus connu pour des allégories féminines néo-Renaissance. Il s'agit en l'occurrence davantage d'un soutien à un artiste en difficulté, demandé par le ministre et qu'Armand Dayot a pu déguiser sous la forme d'un achat réalisé en tant qu'inspecteur, au prix convenu avec l'artiste. C'est de fait un envoi d'une qualité toute relative.

⁶⁴⁷ AN F/21/2282, dossier 9

⁶⁴⁸ AN F/21/2282, dossier 9

⁶⁴⁹ La verseuse à anse en osier, autrement appelée pot à tisane, ornée d'un corps de femme nue sur la panse et d'un masque féminin sur le couvercle fait partie des étains de Charpentier qui rejoignent le Luxembourg en 1893 mais est ensuite envoyé à Troyes, ce qui s'avère exceptionnel, la plupart des œuvres de la section des objets d'art du musée ne le quittant pas avant les années 1920-30.

⁶⁵⁰ AN F/21/2282, dossier 9

⁶⁵¹ AN F/21/4166, dossier 44

Lors de la publication en 1905 du catalogue des collections du musée Piat par Louis Le Clert, son conservateur, celui-ci cite des passages du discours d'inauguration de Roger Marx, et rappelle que, comme promis, l'État a soutenu le musée. Le Clert écrit « L'État n'a pas démenti son représentant ; par des envois successifs et très importants, il a montré combien il avait en haute estime la création du musée Piat »⁶⁵². Les œuvres ayant fait l'objet, selon la terminologie de l'époque de « don de l'État », sont mentionnées dans le catalogue⁶⁵³.

Les attributions à Besançon relèvent de la même logique. En effet, en 1896, l'Union comtoise des arts décoratifs, créée en 1893, et la chambre de commerce et d'industrie du Doubs fondent un musée d'art industriel à Besançon. Le peintre bisontin, Jean-Adolphe Chudant, prend une part active à ce mouvement, jusqu'à ce qu'il devienne le cofondateur, avec Victor Prouvé, de l'Union provinciale des arts décoratifs en 1907, dans laquelle se fond notamment l'Union comtoise. Par ailleurs, il devient le conservateur de l'ensemble des musées de la ville à partir de 1909 mais est déjà en charge du musée d'art industriel à la fin des années 1890. Il obtient, au nom de l'union comtoise, du directeur des Beaux-Arts, Monsieur Roujon, le soutien du musée et l'envoi de pièces d'art décoratif. Afin de traiter cette demande, Roujon avait demandé le 16 novembre 1896 conseil à Roger Marx⁶⁵⁴ ce qui atteste du rôle central de celui-ci dans le soutien au développement de sections d'art décoratif dans les musées de province. Roger Marx prend contact avec Chudant et recommande à Roujon le musée. Le projet de Chudant et de l'Union comtoise, est celui de l'intégration du Musée d'art décoratif au sein du Musée de la ville dans une salle spéciale « à côté de la Salle du Musée d'Archéologie »⁶⁵⁵. Le musée, dédié à « toute industrie relevant d'un sentiment artistique, soit par le seul souci de la forme, soit par le caractère du décor »⁶⁵⁶ serait composé d'une partie « fixe » comprenant les acquisitions et les legs, une partie « volante » constituée par les prêts des artistes notamment (« spécimens de notre industrie régionale et française »⁶⁵⁷) et une bibliothèque. La ville soutiendrait l'établissement en offrant une salle au sein du musée mais l'Union comtoise conserverait la gestion quotidienne des collections, sur le modèle du Musée des arts décoratifs de Paris. Marx est séduit par le projet et précise que Chudant désire « quelques objets d'art industriel mais

⁶⁵² Cet éloge très vif s'explique aussi par des envois importants d'œuvres des manufactures, non traités dans ce mémoire pour les raisons évoquées *supra* page 5.

⁶⁵³ Le Clert, 1905

⁶⁵⁴ Bibliothèque de INHA, fonds Roger Marx, carton 4

⁶⁵⁵ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁵⁶ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁵⁷ AN F/21/2235, dossier 1

surtout des moulages »⁶⁵⁸. Il propose « d'encourager la ville de Besançon »⁶⁵⁹ et c'est lui-même qui indique les deux pièces à proposer pour le musée : un vase à reflet de Clément Massier et un encrier en bronze vert de Morren. Marx soutient aussi la demande de subventions pour le musée, émise par Chudant en 1901. Marx propose le montant de 500 francs pour soutenir l'installation de vitrines et, plus généralement, le projet de « son très intelligent conservateur, m. Chudant »⁶⁶⁰. Le conservateur de Besançon s'appuie aussi pour ses demandes sur son homologue du Luxembourg : il écrit en 1899 à Léonce Bénédite, qui avait déjà représenté l'État à l'inauguration du musée, pour lui demander des œuvres du Luxembourg et de Sèvres pour fonder une section céramique dans le musée « d'art appliqué à l'industrie de Besançon »⁶⁶¹. Léonce Bénédite y est favorable.

Du fait de Roger Marx puis de Bénédite, le musée d'art industriel reçoit des envois de l'État. Dès février 1897, soit quelques mois à peine après l'accord de principe donné par Henry Roujon, les deux pièces proposées par Roger Marx, un encrier en bronze vert du peintre et sculpteur belge Morren, acheté à 125 francs au Salon de la SNBA en juillet 1895⁶⁶² et un vase de Clément Massier, en l'occurrence un don au Luxembourg et non un achat⁶⁶³, sont attribués au musée. Cet encrier non localisé est acquis sur demande de l'artiste, sans doute avec le soutien de Fernand Thesmar, chargé de remettre l'œuvre de l'artiste à l'État en son absence⁶⁶⁴. Cette pièce s'inscrivait dans un parcours multidisciplinaire, Morren exposant dans toutes les sections des salons, aussi bien des peintures que des objets d'art ou vitraux. Il fait partie des artistes exposés par Siegfried Bing dans sa Galerie l'Art nouveau cette même année 1895, où il réalise d'autres encriers similaires aux étains de Charpentier. Ce type d'œuvres, proche de la petite sculpture, semble être particulièrement apprécié à Besançon, sans doute du fait de l'histoire longue de la Franche-Comté dans le travail des métaux. Ainsi, un vase en étain, *Sirènes*, du sculpteur, Georges Engrand, acquis en 1893, est-il attribué au musée d'art industriel de Besançon en 1904⁶⁶⁵. Cette œuvre avait été présentée au Salon de la SNBA de 1893 et acquise 800 francs. Cette acquisition faisait suite à une demande de l'artiste d'un achat : il désirait plutôt une commande d'un buste, se plaignant de ne pas avoir reçu de commandes en plus de 20 ans de carrière, mais offrait aussi ses vases en étain, sans illusion « comme je ne les vendrais pas

⁶⁵⁸ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁵⁹ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁶⁰ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁶¹ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁶² AN F/21/2184

⁶⁶³ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁶⁴ AN F/21/2235, dossier 1

⁶⁶⁵ AN F/21/2266, dossier 13

cher, vous pourrez peut-être les faire acquérir par l'État »⁶⁶⁶. C'est cette option que le rapporteur Paul Lefort défend finalement soulignant « les coûteux essais [de l'artiste] pour faire revivre l'art de la poterie d'étain décorée »⁶⁶⁷ et « l'importance et la valeur d'art »⁶⁶⁸ du vase. Enfin, il admire « son galbe comme[...] sa décoration, d'un joli relief, à la fois sobre et délicate »⁶⁶⁹. Le vase *Sirènes* est une production typique des sculpteurs qui travaillent aussi l'étain et réalisent des vases décoratifs aux reliefs très importants, qui font la part belle aux figures féminines : ici les *Sirènes*, en très fort méplat, semblent presque sortir du vase. Sans en posséder la virtuosité, cette œuvre s'inscrit dans le courant des suiveurs de Charpentier.

En même temps, le 7 mars 1904, un bijou de Robert Nau, la bague *Hibou crucifié*, actuellement non localisée, rejoint également le musée bisontin⁶⁷⁰. Cette œuvre avait été acquise en 1900 pour 300 francs. L'artiste, qui demande l'achat de cette bague ou de tout autre objet, est recommandé par le directeur des Beaux-Arts, Henry Roujon, à l'inspecteur Armand Dayot. Il s'agit en fait pour Roujon de satisfaire Gustave Geffroy qui était attaché à l'œuvre de l'artiste. Dayot est envoyé à l'atelier de Nau qu'il loue comme « très chercheur, très curieux »⁶⁷¹ et d'une grande « ingéniosité »⁶⁷². Dayot admire la « réelle originalité »⁶⁷³ de la bague mais déplore « l'insuffisance un peu naïve de l'exécution ». Il précise qu'il « ne concluerai[t] pas à l'achat si l'œuvre était signée du nom d'un artiste déjà connu par d'autres travaux »⁶⁷⁴ mais Robert Nau ayant seulement 18 ans⁶⁷⁵, Dayot est favorable à l'achat de cette œuvre d'un artiste « très laborieux, plein d'avenir ». Il ne demande pas de réduction du prix, soulignant la pauvreté du jeune homme et l'atelier d'artiste que celui-ci doit louer au prix de 80 francs. Malgré la demande de la mère de l'artiste, l'œuvre acquise avec des réserves si importantes, n'est pas attribuée au Luxembourg mais, comme celle d'Engrand, elle végète au dépôt des objets d'art jusqu'à ce qu'un envoi commun à Besançon soit décidé. Une plaque en cuir repoussé *Les Serpents*, d'Edouard Bénédictus est envoyée en même temps⁶⁷⁶ mais elle est aussi actuellement non localisée. Ces envois renforcent l'analyse selon laquelle l'État soutient volontiers les musées

⁶⁶⁶ AN F/21/2169

⁶⁶⁷ AN F/21/2169

⁶⁶⁸ AN F/21/2169

⁶⁶⁹ AN F/21/2169

⁶⁷⁰ AN F/21/2266, dossier 13

⁶⁷¹ AN F/21/2185

⁶⁷² AN F/21/2185

⁶⁷³ AN F/21/2185

⁶⁷⁴ AN F/21/2185

⁶⁷⁵ Il participe en 1901 à l'atelier de Haute-Claire autour d'Armand Point mais sa carrière est peu connue. Voir Doré, 2008

⁶⁷⁶ AN F/21/2266, dossier 13

de province avec des envois, sans pour autant proposer uniquement des pièces de très belle qualité.

En mars 1910, l'envoi de la cheminée de Dalpayrat et Lesbros, attribuée jusqu'alors au Luxembourg, est certes de grande qualité mais il tient avant tout au manque de place au sein du musée des artistes vivants, et à la demande de Chudant à Bénédite d'envoi de pièces céramiques. Il s'agit d'ailleurs d'un souhait spécifique de Chudant, soutenu par le sénateur du Doubs, Grosjean, et le maire de Besançon, au secrétariat d'État aux Beaux-Arts. La requête est formulée en ces termes : « Conçue et exécutée en 1893 par le Sculpteur Voisin-Delacroix, né à Besançon et décédé, en collaboration avec Dalpayrat cette œuvre de notre compatriote serait donc tout particulièrement à sa place dans notre Musée d'Art appliqué »⁶⁷⁷. Chudant met ainsi en avant l'origine bisontine de l'artiste. En fait l'œuvre a été réalisée par Dalpayrat et Lesbros comme l'atteste le dossier d'achat⁶⁷⁸ mais Chudant ne semble pas le savoir et quoiqu'il en soit Adèle Lesbros était aussi bisontine, de même que Dalpayrat.

Léonce Bénédite ne trouve rien à y redire jugeant que, alors même que l'artiste n'est pas encore mort, la cheminée « n'a plus sa place au Luxembourg et a dû être remise en magasin » et « sera avantageusement placée au musée des Arts décoratifs de Besançon »⁶⁷⁹. Selon Chudant, Bénédite considère que « de plus récentes et intéressantes œuvres de Dalpayrat étaient entrées au Musée du Luxembourg »⁶⁸⁰ et il n'exposait plus la cheminée depuis « quelques années déjà »⁶⁸¹. Il peut sembler étonnant que Bénédite ait considéré que des œuvres plus importantes de Dalpayrat avaient rejoint le Luxembourg dans la mesure où la cheminée était une œuvre unique et historique et que seuls quelques vases de l'artiste étaient entrés au Luxembourg postérieurement mais c'est peut-être aussi un moyen pour le conservateur de se débarrasser d'une cheminée au fort encombrement.

Enfin, un cabinet de Henri Husson acheté à l'artiste en 1912 à la galerie Hébrard sur demande du secrétaire d'État est accordé au musée d'Art et d'Industrie de Besançon en 1914⁶⁸². Actuellement localisée au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, cette œuvre surprend à plusieurs égards : d'une part il s'agit de l'envoi en province d'une œuvre d'un artiste déjà présent au musée du Luxembourg mais surtout il s'agit d'un des rares meubles achetés par

⁶⁷⁷ AN F/21/2266, dossier 13

⁶⁷⁸ AN F/21/2164/B

⁶⁷⁹ AN F/21/2266, dossier 13

⁶⁸⁰ AN F/21/2266, dossier 13

⁶⁸¹ AN F/21/2266, dossier 13

⁶⁸² AN F/21/4222, dossier 64

l'administration des Beaux-Arts, qui plus est au prix extrêmement important de 9000 francs. L'achat d'un meuble s'inscrit certes dans la plus grande ouverture de l'administration des Beaux-Arts à ce type d'art décoratif après le Salon d'Automne de 1911 et la surprise causée par les Vereinigte Werkstätten de Munich. Néanmoins, le caractère néo-médiéval de ce meuble, cabinet rectangulaire en bois d'ambroisie posé sur deux doubles pieds en fer forgé, contraste avec la modernité du mobilier allemand et de l'art déco français naissant. Ce néogothique est certes d'un style très étudié par l'artiste, inspiré par les planches d'Alphonse Didron, publiées dans les annales archéologiques mais on est loin de l'innovation formelle et technique des meubles de Jallot attribués au Luxembourg à la même époque, et on a du mal à comprendre le paiement d'un prix si élevé pour une œuvre aussi traditionnelle. Comportant deux anses en fer forgé à ses extrémités latérales, ce cabinet présente un décor de placage et des éléments rapportés en fer forgé, et ce rôle du fer forgé explique sans doute l'attribution au Musée d'art industriel de Besançon, qui reçoit principalement des œuvres faisant la part belle aux métaux.

C'est sans doute le musée d'art et d'industrie de Roubaix, adossé à une école, qui constitue l'exemple le plus marquant de soutien de l'État aux musées d'art décoratif mais cela s'explique en grande partie par la personnalité de son dirigeant : Victor Champier. Celui-ci, ancien fondateur et directeur de la très influente *revue des Arts décoratifs*, entre 1879 et 1902 est évidemment un grand défenseur du Musée parisien des arts décoratifs mais à partir de 1903 il dirige le musée de Roubaix. Le développement de ce musée, qui végétait en partie même s'il était adossé à une école nationale d'art et d'industrie textile depuis 1882, est très marqué sous sa direction. Il obtient des prêts de la collection du musée des arts décoratifs et des envois nombreux du bureau de l'enseignement et des manufactures, : pièces de Sèvres, de Beauvais, de la Savonnerie, des Gobelins.

En ce qui concerne le bureau des travaux d'art, les envois d'œuvres d'artistes vivants de premier plan ne se fait pas attendre et ce qui frappe particulièrement c'est la qualité des envois obtenus. Victor Champier a lui-même choisi directement certaines sculptures⁶⁸³ au dépôt des marbres mais on ne peut pas l'affirmer avec certitude dans le domaine de l'art décoratif. Certes, l'encrier artistique de Blanche Hément acquis en 1905 pour 250 francs⁶⁸⁴ et attribué cette même année au musée est une œuvre d'un intérêt tout relatif, avec son décor végétal simplifié. Mais l'année suivante, en 1906, Victor Champier obtient l'attribution par l'État d'un bandeau orné de marguerites de René Lalique acquis à l'Exposition Universelle de Liège de 1905 pour 50

⁶⁸³ AN F/21/2278, dossier 6

⁶⁸⁴ AN F/21/4220, dossier 69

francs⁶⁸⁵. Il s'agit d'un des bandeaux en soie brodée qui ornaient le Palais français à cette exposition ordonné autour du thème des *Fleurs de France*. Il a été confectionné pour Lalique et sur le dessin de ce dernier mais le nom de la brodeuse ou du brodeur n'est jamais mentionné dans le dossier d'achat⁶⁸⁶ et l'œuvre n'est pas localisée. En avril 1909, d'autres pièces importantes sont attribuées au musée de Roubaix et on peut supposer que Champier les demanda de façon précise. Il obtient ainsi le premier éventail de Georges Bastard acquis par l'État, en 1907, pour 75 francs à l'exposition de Méru⁶⁸⁷, mais aussi une petite boîte en buis à décor de chrysanthèmes de Charles HIRON, acquise pour 100 francs en 1908 à la SNBA⁶⁸⁸. Il parvient aussi à faire attribuer au musée une œuvre achetée au même salon pour 150 francs, un vase en grès d'Emile Lenoble⁶⁸⁹. Ces trois attributions constituent une entorse à la règle : en effet, l'œuvre de Lenoble et celles d'HIRON sont attribuées très rapidement à Roubaix, au bout de moins d'un an, alors que le musée du Luxembourg n'a pas forcément achevé son choix et alors même qu'Emile Lenoble avait désiré que cette œuvre rejoigne le Luxembourg où il n'était pas encore représenté malgré plusieurs achats d'État. Il ne semble pas que Champier ait choisi lui-même les œuvres attribuées au musée en 1909⁶⁹⁰ mais la qualité des envois atteste du respect qu'inspire cette personnalité du monde artistique.

Il est certain que, du fait de l'aura nationale de Victor Champier, le musée reçoit très clairement les plus beaux envois après le Luxembourg et Sèvres. Par ailleurs, le musée obtient un nombre inédit de subventions pour acquisitions et aménagements : entre 500 et 1500 francs, à un rythme quasi-annuel dès 1903. Champier reçoit en effet le soutien chaleureux de Roger Marx, comme celui-ci l'explique dans une lettre au directeur des Beaux-Arts, Henry Marcel, le 25 Janvier 1904, où il précise désirer que le musée reçoive des objets d'art⁶⁹¹. Encore une fois, les fonds Bénédite et Marx de l'INHA révèlent un tout petit nombre d'acteurs qui soutiennent âprement toutes les tentatives d'ouverture de sections et musées d'art décoratif et leur développement.

A une échelle plus modeste, le cas de Saumur est également révélateur d'un soutien rapide de l'État aux projets favorables aux arts décoratifs. Suite à son rachat par la ville en 1906, le château de Saumur devient un musée municipal qui présente rapidement une section d'art décoratif. L'État soutient cet effort avec des envois en 1908 et 1910, à l'iconographie néo-

⁶⁸⁵ AN F/21/4229, dossier 29

⁶⁸⁶ AN F/21/4229, dossier 29

⁶⁸⁷ AN F/21/4169, dossier 1

⁶⁸⁸ AN F/21/4219, dossier 43

⁶⁸⁹ AN F/21/4235, dossier 31

⁶⁹⁰ AN F/21/2278, dossier 6

⁶⁹¹ B INHA, fonds Roger Marx, carton 4

Renaissance en accord avec le style du château. Ainsi, dès 1908, le panneau *La Source*, en bois brûlé et teinté, de Gaston Marquet, acquis pour 600 francs en 1906⁶⁹², est envoyé au château-musée⁶⁹³. Représentant une jeune femme nue se baignant dans une fontaine encadrée de putti l'œuvre renvoie à un idéal bien peu novateur.

En 1910, la plaque en émail bleu sur fond blanc *La Nuit*, achetée à Madeleine Boissard en 1906 pour 200 francs⁶⁹⁴, est attribuée à Saumur. Cette œuvre représente une allégorie de la Nuit, sous la forme d'une jeune femme assise dans un char traîné par des créatures fantastiques, tenant du hibou et de la chauve-souris, à la nuit tombée. Par son caractère quasi-mythologique comme par sa technique, cette œuvre, sans modernité aucune, tente de raviver l'art renaissant des émaux limousins.

De même à Arras, la création d'une section d'Art industriel au sein du musée des Beaux-Arts, semble-t-il en 1908⁶⁹⁵, explique sans doute l'envoi simultané de quatre œuvres au musée en 1911⁶⁹⁶. Il s'agit sans doute d'une demande expresse du conservateur du musée. Toujours est-il que le musée reçoit un panneau décoratif incrusté de marqueterie de cuivre d'Edouard Bénédicte, acquis par l'État au Salon de la SAF de 1907⁶⁹⁷, deux plats en argent de Berthe Cazin née Yvart, épouse de Michel Cazin, acquis pour 100 francs, au Salon de la miniature et des arts précieux⁶⁹⁸, et un plat en cuivre argenté de la danoise Borghild Arnesen acquis en décembre 1909 à l'exposition de l'artiste se tenant à la Galerie Georges Petit, pour 100 francs⁶⁹⁹. Toutes ces œuvres ont été détruites en 1915 lorsque le musée fut bombardé mais elles étaient toutes les quatre en partie composées des métaux, ce qui implique peut-être une demande spécifique d'objets relevant des arts du métal de la part du musée d'Arras, sans que l'on puisse l'assurer.

Des situations de soutien plus ponctuelles existent aussi, avec l'envoi d'une seule œuvre, mais de qualité, à des musées de province. Ainsi, de l'envoi à Marseille en 1904 du coffret aux serpents d'Armand Point⁷⁰⁰, au Luxembourg depuis 1899 mais qui faisait doublon depuis l'attribution en 1903 d'un second coffret au musée, *Ophélie*, d'autant plus qu'Armand Point se montrait exigeant concernant les conditions d'expositions. C'est ainsi que, lorsque le

⁶⁹² AN F/21/4243, dossier 25

⁶⁹³ AN F/21/2280, dossier 10

⁶⁹⁴ AN F/21/4175, dossier 58

⁶⁹⁵ Couyba, 1908a, p.4

⁶⁹⁶ AN F/21/4500/B, dossier 2, pièce 30

⁶⁹⁷ AN F/21/4165, dossier 69

⁶⁹⁸ AN F/21/4185, dossier 82

⁶⁹⁹ AN F/21/4171, dossier 52

⁷⁰⁰ AN F/21/2275, dossier 2

conservateur du musée de Marseille demande à Roger Marx un envoi d'art décoratif, éventuellement une œuvre qui serait présente en deux exemplaires ou de façon redondante au musée du Luxembourg⁷⁰¹, il obtient le *coffret aux serpents*, qui a depuis finalement rejoint le musée d'Orsay.

D'autres musées reçoivent des œuvres d'art décoratif dans la mesure où l'artiste qui les a produites est originaire de la région. C'est le cas de deux objets d'art déjà évoqués, destinés au Luxembourg et refusés par le comité consultatif : l'un est le *baguier aux Sirènes* de Jules Desbois⁷⁰², envoyé à Angers en février 1897, et l'autre est la *coupe aux fruits* de Jean Baffier⁷⁰³, déposée en 1904 au musée de Bourges après avoir longtemps orné la cheminée du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts⁷⁰⁴. Le conservateur du musée de Bourges précise dès 1894 souhaiter recevoir la coupe de Baffier car il « désire tout particulièrement donner aux artistes du Berry la place qui leur revient dans un musée berrichon »⁷⁰⁵

Il est plus difficile de comprendre certains envois, comme celui qui est fait d'un vase de Lucien Bonvallet à décor de queues de paons en cuivre acquis au salon de la SNBA de 1905 pour la forte somme de 900 francs⁷⁰⁶ et envoyé en 1912 au musée du château de Blois⁷⁰⁷. Il semble néanmoins que cette ville possède une tradition importante de dinanderie, ce qui l'explique peut-être. Il s'agit sans doute d'une demande de la municipalité. Il n'est pas actuellement localisé.

L'envoi au musée des Beaux-Arts de Dijon d'un vase exceptionnel de Décorchemont, dès décembre 1915, soit deux ans après son acquisition pour 500 francs au salon d'Automne de 1913⁷⁰⁸, n'est pas non plus très aisément compréhensible, d'autant qu'aucune archive aux Archives nationales ne l'explique. Ce vase intitulé *Gros scarabées*, en pâte de verre moulé à la cire perdue est le premier exemplaire du modèle 4 de Décorchemont, dont 7 versions sont connues entre 1913 et 1920. Le motif du scarabée a été traité par Décorchemont probablement à partir de photographies, d'études d'après nature, de ses collections d'insectes rares mais aussi

⁷⁰¹ Il écrit, dans une lettre du 4 juin 1904, pour répondre à une sollicitation sur les œuvres que le musée pourrait désirer « et même si cela était possible quelque objet d'art décoratif (il paraît que le Luxembourg a des doubles, mais sont-ils bons ?) » B INHA, fonds Roger Marx, Carton 4

⁷⁰² L'artiste est originaire de Parçay-les-Pins, dans le Maine-et-Loire. Sur l'artiste, voir Huard et Maillot, 2000

⁷⁰³ L'artiste est originaire de Neuvy-le-Barrois, dans le Cher. Sur l'artiste, voir Mc William, 2000

⁷⁰⁴ L'œuvre avait été reprise quelques temps en 1894 par l'artiste pour modification : la « galerie » de la corbeille/coupe avait été refaite par Baffier qui la jugeait trop lourde. Il avait également repatiné l'œuvre à l'occasion. AN F/21/2156

⁷⁰⁵ AN F/21/2236 dossier 4

⁷⁰⁶ AN F/21/4176, dossier 3

⁷⁰⁷ AN F/21/4500/B, dossier 2, pièce 67

⁷⁰⁸ AN F/21/4196, Dossier 47

en s'inspirant du scarabée Goliath Drury représenté en planche III de l'article de Joseph Gauthier⁷⁰⁹ sur les insectes et leur interprétation décorative, paru dans la revue *L'art décoratif* en 1912. Très présent dans ses œuvres entre 1912 et 1919, le scarabée est étudié avec une grande précision anatomique par Décorchemont et les différentes espèces sont clairement identifiables, des buprestes aux scarabées élatères. L'œuvre est déposée depuis 2005 au musée des arts décoratifs de Paris. C'est le seul envoi à l'époque au musée des Beaux-Arts de Dijon et l'artiste n'est même pas originaire de cette région. Pourquoi la pièce n'a-t-elle pas été conservée au dépôt des œuvres de l'État jusqu'en janvier 1916, moment où Léonce Bénédicté fait une sélection importante de pièces pour le musée du Luxembourg ? Est-ce en réaction à cet envoi majeur que Léonce Bénédicté décide un mois plus tard de faire entrer au musée du Luxembourg de nombreuses pièces non encore envoyées, alors même que depuis plus de deux ans il n'en avait sélectionné aucune ? Il est probable en tout cas que Léonce Bénédicté aurait sans doute récupéré la pièce en janvier 1916 si elle avait encore été au dépôt des œuvres d'art de l'État. Le conservateur a en effet demandé l'entrée au musée du Luxembourg de la grande majorité des œuvres de Décorchemont acquises par l'État. Le musée de Dijon reçoit un autre envoi important en 1932 : un vase de Dammouse de 21 par 20 centimètres orné de grandes fleurs bleues et blanches se détachant sur un fond rouge. La pièce avait été acquise dès 1910⁷¹⁰.

Le vase de Marius Fourmont conservé au Musée des beaux-Arts de Tours est la seule œuvre d'art décoratif localisée parmi toutes celles qui ont été acquises à l'exposition des travaux des écoles d'art des départements qui s'était tenue en 1911. Premier, et seul exemple d'une politique d'acquisition aux écoles d'art, cet achat multiple illustre une tentative timide du secrétaire d'État pour encourager l'art industriel et les écoles d'art, notamment appliqué. Achetées pour des sommes modiques, les œuvres de ces expositions étaient ensuite envoyées dans les écoles où les élèves étaient scolarisés. Ainsi, Marius Fourmont est-il élève à l'école des arts de Tours, ce qui explique que l'œuvre se trouve actuellement au musée des Beaux-Arts de cette ville. En effet, destinées à servir de modèles aux élèves, ces œuvres ont parfois rejoint le musée local, proche de l'école voire contigu à elle mais aucune des autres pièces envoyées n'a été retrouvée par le CNAP. L'œuvre de Fourmont, grand vase de 53 centimètres de haut en céramique, à décor de monnaies de pape, ne retient pas l'œil et apparaît clairement comme le travail d'élève qu'il est. L'artiste en reçoit tout de même la somme de 150 francs⁷¹¹, l'une des plus importantes

⁷⁰⁹ Joseph Gauthier, professeur à l'école des beaux-arts de Nantes, auteur de nombreux modèles, voir Ayroles, 2006

⁷¹⁰ AN F/21/4194 dossier 11

⁷¹¹ AN F/21/4209, dossier 109

consenties à un des élèves artistes de l'exposition, très proche de sommes versées à des artistes reconnus pour leur talent céramique.

Avant-guerre, les quelques cas évoqués sont quasiment les seuls envois par le bureau des travaux d'art attestés et il faut attendre les années 20 voire 30 pour que d'autres musées reçoivent des œuvres d'art décoratif antérieures à la guerre qui n'avaient jamais quitté le bureau des travaux d'art.

Il est vrai que certaines œuvres sont aussi attribuées à des administrations très ponctuellement avant 1914. Plus encore que les peintures et sculptures, déjà largement perdues ou non localisées, les objets d'art déposés dans des administrations ne sont presque jamais localisés. Parmi les rares envois en ministère avant-guerre, on peut citer deux dépôts importants et simultanés d'œuvres, au ministère des Finances et de l'Intérieur en janvier 1908. Le ministère des Finances obtient ainsi un vase en grès à l'émail jaspé, à deux anses de Decoeur, acquis au salon des artistes décorateurs fin 1907 pour 400 francs⁷¹² et un *vase calice* dit *aux mouettes* de Carrier⁷¹³ tandis que le ministère de l'Intérieur recoit un coffret en cuir de Gabrielle Lesage acquis pour 100 francs au salon des Artistes Femmes Peintres et Sculpteurs de 1907⁷¹⁴ et un flambeau, une salière, une coupe en grès cérame, une paire de vases en grès flammé d'Edouard Knoepflin acquis pour 300 francs au Salon de la SNBA de 1907⁷¹⁵. Toutes ces œuvres ont disparu sauf la salière et le flambeau de Knoepflin en dépôt au musée d'art et d'industrie André Diligent de Roubaix depuis le 23 mai 1995⁷¹⁶. Parmi les rares attributions à des administrations avant 1914, on peut également citer un vase acheté à Simmen pour 400 francs au Salon de la SAD de 1912 et déposé à l'Office national du Commerce extérieur en 1913⁷¹⁷ puis au Mobilier national. Ce vase possède une forme d'urne sans pied, un col saillant et plat. Il est décoré d'une frise de femmes en noir, stylisées sur fond de couleur grès naturel. Il s'agit peut-être d'une représentation des vierges folles. En grès vernis au sel, cette œuvre remet ainsi en usage une technique ancienne, très employée notamment par Ziegler au milieu du XIX^e siècle, mais peu en usage chez les contemporains de Simmen.

⁷¹² AN F/21/4196, dossier 4

⁷¹³ AN F/21/4184, dossier 64

⁷¹⁴ AN F/21/4236, dossier 78

⁷¹⁵ AN F/21/4227, dossier 63

⁷¹⁶ Information fournie par le CNAP

⁷¹⁷ AN F/21/4271, dossier 71

2. Les œuvres non envoyées avant 1914, une catégorie homogène ?

La grande corrélation entre la création de sections d'art décoratif ou industriel voir de musées spécialisés dans cet art et l'envoi d'objets d'art par l'État laisse penser que la rareté des envois tient avant tout au manque de volonté des musées de province de se consacrer à l'art décoratif et de demander des œuvres relevant de ce domaine. Léonce Bénédite comme Roger Marx semblent tous deux avoir encouragé immédiatement les nouvelles ouvertures de musées ou de sections, en assistant aux inaugurations et en facilitant des envois rapides, parfois même antérieurs à l'ouverture officielle de ces musées. On ne peut pas nier que les envois proposés concernent souvent des œuvres de second plan ou considérées comme des doublons au Luxembourg mais des pièces importantes sont parfois accordées et il nous semble que le manque de désir d'art décoratif des musées de province est la cause principale de cette rareté des envois, bien plus que la médiocrité supposée ou réelle des œuvres que l'État est disposé à mettre en dépôt. Cela semble d'autant plus vrai que nombre d'œuvres ne recouvrent aucune attribution avant les années 1930 voire postérieurement, ce qui illustre une demande très faible des musées de province. Comme on le montre plus loin⁷¹⁸, Dujardin-Beaumetz, sous la pression d'un petit nombre de députés et sans doute par goût personnel pour ce type de collections, acquiert de nombreux objets d'art mais ceux-ci ne sont pas toujours affectés à des musées, faute de désir de les recevoir de la part des institutions territoriales.

Ces œuvres non attribuées pendant de longues années n'ont pas nécessairement de points communs, si ce n'est qu'elles ne sont généralement pas de la première qualité, qu'elles ne sont que rarement des œuvres des artistes les plus marquants de l'époque mais plutôt d'artistes modestes pour lesquels il s'agit d'une acquisition unique, à prix modique, tenant davantage du secours apporté à l'artiste ou d'un éclectisme de l'État que d'un véritable enrichissement des collections nationales.

Pour d'autres, plus clairement essentielles, il semble envisageable qu'elles soient restées au dépôt des objets d'art parce que Léonce Bénédite aurait désiré les obtenir pour le musée du Luxembourg, dans le cadre d'un agrandissement du musée tant désiré par le conservateur.

2.1 Les dépôts tardifs dans les musées : un taux de localisation plus élevé

Dans les années 1920, la politique de dépôt des œuvres d'art acquises avant 1914 s'intensifie quelque peu.

⁷¹⁸ Voir III. C

Ainsi, en 1925, deux vases en étain *L'Algue* et *le Houx*, rejoignent le musée d'art et d'histoire de Belfort⁷¹⁹. En 1910, ces deux pièces avaient été achetées au sculpteur Jules Jouant⁷²⁰. Ces œuvres, s'inscrivent dans la belle production d'objets décoratifs en étain acquis par l'État à des sculpteurs, souvent praticiens de Rodin, comme Jules Jouant. Exposant au salon à partir de 1885, Jouant réalisa, comme beaucoup de sculpteurs, une grande production d'œuvres en étain édité par Eugène Blot comme ici ou par Barbedienne, en plus de ses sculptures en marbre. Il a aussi collaboré avec Daum pour des lampes et luminaires. Le vase *l'Algue* représente une figure féminine ressemblant à une sirène dont le corps se termine par des éléments végétaux aquatiques. Les anses du vase se terminent également en végétaux aquatiques, sans doute des algues, dans une grande étrangeté Art nouveau.

En 1926, deux vases émaillés de Paul Bonnaud acquis par l'État en 1914⁷²¹ sont déposés : l'un est envoyé à l'ambassade de France à Washington en 1926, il n'est pas localisé, tandis que l'autre rejoint le musée Comtadin-Duplessis de Carpentras⁷²² où il se trouve encore, sans que l'on puisse savoir pourquoi ce musée est choisi. Paul Bonnaud est l'un des grands rénovateurs de l'émail limousin au début du XX^{ème} siècle : tout en produisant des plaques d'émail, il redonne toute leur place aux pièces en forme et notamment aux vases objets. Il introduit aussi les effets de coulures ou de moire dans cet art limousin. Il est typique de cette production originale et il présente des effets colorés très nuancés : l'émail appliqué est un dégradé de bleu, partie supérieure de la panse glacurée de bleu, vert, jaune et blanc translucide ; intérieur du col émaillé de couleur saumon. C'est aussi le créateur de la galerie *L'Art décoratif*, première galerie d'art moderne de Limoges, ouverte en 1911.

Un vase d'Ernest Carrière est envoyé au château de Vizille en 1928⁷²³. L'artiste, qui est devenu chef d'atelier de décoration à la manufacture de Sèvres et qui expose au Salon de la SNBA de 1904 à sa mort en 1908, propose à l'époque des céramiques aux motifs en fort relief, qui continuent à s'inspirer du monde animal. C'est à cette catégorie qu'appartient le vase *Grenouille*, seul vase localisé parmi ceux achetés pour 1000 francs en 1908 à sa veuve, Madame Carrière⁷²⁴. Le vase *Grenouille* est en céramique de couleur marron à glaçure métallique blanche. Il comporte un décor en relief représentant 3 grenouilles, la base du vase présente une

⁷¹⁹ AN F/21/4500/B, dossier 2 pièce 59

⁷²⁰ AN F/21/4225, dossier 99

⁷²¹ AN F/21/4175, dossier 102

⁷²² AN F/21/4500/B, dossier 2 pièce 89

⁷²³ AN F/21/4184, dossier 79

⁷²⁴ Les autres vases, dont un vase *navet* et un vase *crabe*, ont été brisés lors de la tempête de 1928, AN F/21/4184, dossiers 79-82

frise composée de lignes ondulées en oblique, surmontées d'une double ligne. La couleur foncée du vase évoque heureusement la mare ou patauge les grenouilles.

Certains envois sont d'importance et s'expliquent par le poids du musée destinataire à l'échelle nationale. Cette catégorie d'œuvres est particulièrement bien illustrée par l'envoi majeur au musée Adrien Dubouché de Limoges -consenti en plusieurs fois en 1935-36-constitué notamment de 9 œuvres significatives dans le domaine de la céramique produites avant 1914⁷²⁵. Les envois au musée Adrien Dubouché de Limoges, proportionnellement très nombreux, s'expliquent par le rachat par l'État du musée et de l'école en 1880, à charge pour l'État d'en reconstruire le bâtiment. Ces nouveaux achats sont destinés à alimenter un musée en construction et l'un des rares musées de l'État en province à l'époque. D'autres pièces acquises après 1914 sont aussi demandées par le musée autour du milieu des années 30. Cela s'explique de nouveau par la personnalité du directeur du musée qui de lui-même fait de nombreuses demandes de dépôt. Il s'agit de Georges Bastard, le fameux tabletier aux nombreux achats d'État pour ses somptueux éventails et menus objets en nacre. Du fait de sa grande compétence dans le domaine des arts décoratifs, il demande des pièces majeures, et bien entendu nombre d'entre elles sont ses œuvres personnelles de tabletterie, dont certaines n'avait jamais été attribuées. En 1935, il obtient ainsi l'attribution de 17 objets d'art décoratif dont certaines pièces réalisées avant la seconde guerre mondiale comme un plat d'Emile Lenoble (1912)⁷²⁶, un plat et une assiette vernissée d'André Metthey (1909⁷²⁷) et un plat d'Emile Decoeur (1913)⁷²⁸. Certaines de ces œuvres proviennent du musée du Luxembourg dont la section des objets d'art est en cours de démantèlement, elles ont donc été décrites précédemment mais leur entrée atteste du prestige reconnu du musée Adrien Dubouché qui reçoit des pièces importantes. D'autres œuvres sont de grande qualité mais n'ont jamais été attribuées faute de demande : ainsi d'un plat rouge et blanc en faïence vernissée d'André Metthey, acquis au salon des Indépendants pour 100 francs, au décor abstrait de taches de couleurs.

De nouveau, Bastard se rend au dépôt des œuvres d'art de l'État en 1936 pour sélectionner 14 objets d'art « parmi les achats de l'ÉTAT disponibles, c'est-à-dire, n'ayant aucune affectation »⁷²⁹. Certaines de ces œuvres sont modernes mais d'autres sont plus anciennes et toutes de grande qualité : il obtient notamment l'attribution d'une tête d'enfant en grès de

⁷²⁵ AN 20144795/47

⁷²⁶ AN F/21/4235, dossier 34

⁷²⁷ AN F/21/4247, dossier 40

⁷²⁸ AN F/21/4196, dossier 13

⁷²⁹ AN 20144795/47

Carriès (1892)⁷³⁰, un vase en grès de Simmen (1911)⁷³¹, un vase en grès de Decoeur (1912)⁷³², un vase en grès flammé de Jacques Lachenal (1906)⁷³³ et d'autres pièces postérieures à 1914, par conséquent non évoquées ici. Le vase de Jacques Lachenal, frère de Raoul et fils d'Edmond, acquis pour 300 francs, fait partie de l'ensemble des œuvres envoyées au musée Adrien Dubouché de Sèvres en 1936 et jamais affectées auparavant. Il s'agit d'une potiche en grès flammée de forme ovale à deux anses. La partie supérieure de la potiche est évidée par endroits et sculptée de motifs floraux. La partie inférieure est recouverte d'un bel émail bleu. Des objets essentiels font partie de cet envoi : le vase en grès de Decoeur a couverte blanc craquelée acquis au salon de l'Eclectique pour 300 francs en 1911⁷³⁴ est sans doute l'une des premières pièces monochromes blanches de l'artiste achetée par l'État, qui en acquiert beaucoup à l'artiste après-guerre.

Ces deux envois extrêmement importants par leur qualité et dans une certaine mesure par leur nombre, montre bien que c'est le manque de volonté des villes et musées d'accueillir des œuvres d'art décoratif qui explique principalement la non-attribution de nombreuses œuvres d'art décoratif dans les années 1914-1930.

On pense aussi aux flacons et boîte en verre de Lalique acquis dès 1912 et qui ne sont, dans leur majorité, répartis au Collège de France et dans des musées de province qu'en 1937⁷³⁵ et 1939⁷³⁶, après avoir passé 25 à 27 ans au dépôt des œuvres de l'État. Il s'agit d'un remarquable ensemble de 14 œuvres acquises collectivement pour le prix assez modeste de 1200 francs. Aucune n'est attribuée rapidement à un musée alors qu'il s'agit quasiment du seul exemple d'achat de l'œuvre en verre de Lalique par l'État avant la première guerre mondiale. Certaines de ces œuvres sont actuellement non localisées mais leurs modèles sont connus. Tous créés entre 1910 et 1912, ces modèles de flacon illustrent une forme de modernité de l'administration des Beaux-Arts dans ses achats mais leur non-attribution atteste du peu de suites de cette action artistique. Certains sont perdus mais d'autres exemplaires en sont connus. Il ne s'agit pas de la production de flacons de parfumeurs, notamment réalisés par Lalique avec René Coty mais plutôt de boîtes et bonbonnières artistiques, et de flacons réalisés sans associé par Lalique. Les premières de ces œuvres figurèrent au Salon des artistes décorateurs de 1910 mais l'État choisit,

⁷³⁰ AN F/21/2160

⁷³¹ AN F/21/4271, dossier 70

⁷³² AN F/21/4192, dossier 12

⁷³³ AN F/21/4228, dossier 44

⁷³⁴ AN F/21/4196, dossier 9

⁷³⁵ AN F/21/4229, dossier 34 à 47

⁷³⁶ AN F/21/4229, dossier 34 à 47

en en acquérant 14, de proposer un vrai ensemble représentatif de la production de l'artiste dans ce domaine, ce qui est fort rare parmi les achats du bureau des travaux d'art et est le signe d'un grand attachement à l'œuvre de Lalique, reconnu dans sa force et sa singularité. Il s'agit de pièces en verre moulé-pressé ou en soufflé-moulé. Il s'agit d'une pleine reconnaissance de l'œuvre verrier de Lalique, jusqu'alors moins soutenu par l'État que sa production passée de joaillier. Elles ont été réalisées à la période pendant laquelle l'artiste décide de se consacrer uniquement au verre. Les thèmes animaliers (lézards, guêpes, scarabées, cigales, papillons, coq), végétaux (cheveux de Vénus, grappe de raisins, fleurs, chrysanthèmes) ou humains (la figure féminine) y sont particulièrement présents.

2.2 La disparition des œuvres envoyées en administration : une règle quasi-générale

Dans les années 20 et 30, certaines administrations reçoivent déjà des pièces anciennes non attribuées. Les plus hautes administrations en bénéficient, comme le Sénat et la Chambre des députés. Alors que les objets d'art n'avaient presque jamais rejoint les administrations durant la période de leur réalisation, entre 1890 et 1914, l'envoi de pièces anciennes, sur un modèle qui serait proche de celui actuellement suivi par le CNAP ou le Mobilier national, se généralisent dans les années 20. Dès 1922, la commission des finances du Sénat reçoit des pièces majeures : un bol en céramique d'André Metthey⁷³⁷, une boîte en cuir de Marguerite de Félice⁷³⁸, tous deux issues du musée du Luxembourg, un plat en cuivre de Matthieu Gallerey⁷³⁹, la seule coupe en pâte de verre de Georges Despret jamais acquise par l'État⁷⁴⁰ et un vase aux cardons en bronze argenté de Lelièvre Frères⁷⁴¹. Aucune de ces œuvres n'est plus localisée. En 1924, le Sénat reçoit d'autres objets importants : deux flacons de René Lalique⁷⁴², dont le flacon à oreilles *lézards*, un lustre bronze et vitraux de Paul Follet⁷⁴³, un plat d'André Metthey⁷⁴⁴, un vase de Rumèbe acquis au salon de la SAD de 1912⁷⁴⁵ et un cuir d'art dit *le platane* réalisé par Madame Noury-Roger, seul objet d'art de l'époque 1890-1914 envoyé au Sénat, dont la localisation nous est connue⁷⁴⁶. La qualité des œuvres envoyées atteste d'un véritable choix des pièces importantes mais leur perte actuelle traduit sans doute un désintérêt progressif pour leur sauvegarde matérielle, avec de nombreux bris mais aussi sans doute un manque de surveillance,

⁷³⁷ AN F/21/4247, dossier 44

⁷³⁸ AN F/21/4027, dossier 68

⁷³⁹ AN F/21/4211, dossier 45

⁷⁴⁰ AN F/21/4200, dossier 27

⁷⁴¹ AN F/21/4234, dossier 70

⁷⁴² AN F/21/4229, dossiers 38-39

⁷⁴³ AN F/21/4208, dossier 74

⁷⁴⁴ AN F/21/4247, dossier 43

⁷⁴⁵ AN F/21/4267, dossier 82

⁷⁴⁶ L'œuvre est au CNAP mais présente un intérêt tout relatif, AN F/21/4253, dossier 22

conduisant à des vols. Un article du *Petit Bleu* intitulé « Les Achats de l'État » laisse d'ailleurs à penser que la distinction entre la propriété publique et la propriété privée des œuvres déposées dans les ministères n'était pas clairement établie. Evoquant l'engorgement du Luxembourg, ne pouvant accueillir toutes les œuvres, le journaliste précise « Alors qu'arrive-t-il ? Une chose bien simple : les malheureux achats échouent dans les bureaux de nos ministères et sous-secrétariats, et à cette heure, il n'est point un sous-chef de troisième classe qui ne possède sa petite œuvre »⁷⁴⁷. Le possessif traduit sans doute la conception de certains employés de l'administration qui emportèrent les œuvres déposées dans leurs bureaux. C'est ce qu'affirme Jean-Philippe Vachia, président de la commission de récolement des objets d'art, en charge du récolement des dépôts de l'État, indiquant en juillet 2019 au *Parisien* que « jusque dans les années 2000, il faut le reconnaître, nous avons beaucoup de salariés de grandes institutions qui prenaient un souvenir en quittant les lieux »⁷⁴⁸. On remarque en tout cas de nombreuses pièces de céramique, appartenant pour certaines à Sèvres mais d'autres sans doute provenant du bureau des travaux d'art, parmi les photographies de bureaux au Sénat antérieures à 1945, parfois sous vitrine, parfois sur le dessus des cheminées ou des bureaux, et dans certains cas, de très petites dimensions. Cette situation se produit à l'Assemblée nationale, en 1924 : un vase en faïence d'André Metthey acquis au Salon d'automne de 1907 pour 200 francs, y est attribué⁷⁴⁹ et est actuellement non localisé. Un vase de Decoeur, acquis au salon des artistes décorateurs de 1910⁷⁵⁰, envoyé en même temps n'est pas non plus localisé.

Des envois à des mairies (hôtel de ville d'Oullins) aux ambassades de France (à Berlin, Tokyo, Washington, Varsovie, Bucarest ...) ou à des préfectures (préfecture du Jura à Lons-le-Saunier, préfecture de Seine-et-Oise à Versailles, préfecture de Châteauroux, préfecture de police de Paris...) ou à d'autres ministères (ministère des colonies notamment) voire à la présidence de la République, à l'Élysée, se soldent aussi majoritairement par la perte des œuvres, non localisées actuellement. Il y a néanmoins des exceptions. 3 vases en biscuit de Michel Cazin sont acquis à l'exposition de la porcelaine, de son décor et de sa monture du musée Galliera pour le total important de 1000 francs⁷⁵¹. L'un n'est plus localisé mais les deux autres, dits vases nénuphars sont envoyées en 1936 à la mairie de Sermaize-les-Bains qu'ils décorent toujours. Vases fuseaux de grande dimension, ils portent un décor végétal et une monture en

⁷⁴⁷ Anonyme, 1913

⁷⁴⁸ Gautronneau Vincent et Djamshidi Ava, « Vol d'œuvres d'art à l'Élysée : enquête sur les objets disparus de la République », *Le Parisien*, 6 juillet 2019, p.4

⁷⁴⁹ AN F/21/4247, dossier 35

⁷⁵⁰ AN F/21/4196, dossier 8

⁷⁵¹ AN F/21/4185, dossier 93

bronze doré. Assez peu modernes, ces vases évoquent davantage la production de la manufacture de Sèvres sous le Second Empire qu'un vase créée en 1907.

Dans nombre de cas, aucun dossier de dépôt n'est conservé, ce qui ne permet pas de connaître les circonstances précises de l'envoi, seul la date et le lieu de dépôt étant indiqués sur la pochette du dossier d'achat de l'œuvre et dans le registre des mouvements du bureau des travaux d'art, conservé au CNAP.

Parmi ces destinataires pour lesquels aucune œuvre n'est plus localisée, on peut citer des envois de belle qualité comme à la mairie d'Issoire, dont le maire possédait sans doute un grand goût artistique puisqu'il demande et obtient une coupe en corne d'Eugène O'Kin (1911)⁷⁵², une des rares pièces de l'artiste non attribuées au musée du Luxembourg, et une coupe en faïence verte et blanche d'André Methey (1911 également)⁷⁵³. On évoquera également le Collège de France, dont l'administrateur, Edmond Faral, obtient en novembre et décembre 1937 le dépôt de plus d'une quarantaine d'objets d'art, certains achetés antérieurement à 1914. Cet envoi s'inscrit dans une vaste rénovation de la partie officielle de l'appartement de l'administrateur du Collège de France, rénovation menée par Francis Jourdain, Pierre Chareau et Sogniot⁷⁵⁴. Parmi les pièces antérieures à la première guerre mondiale envoyées, on peut citer deux reliures d'Ambroise Saint-André de Lignereux⁷⁵⁵, une boîte noire et or, cuir repoussé sur bois de Marguerite de Félice⁷⁵⁶, un vase feuille morte grès grand feu de Jacques Ponchelet⁷⁵⁷, un petit et un grand vase en grès vert Pompéi de Gréber⁷⁵⁸, une boîte cheveux de Vénus, une boîte chrysanthème noir et une boîte en verre noir trois scarabées de René Lalique⁷⁵⁹.

Lorsque des archives ont été constituées et demeurent, les envois peuvent presque toujours s'expliquer par une demande de l'homme politique en charge de l'administration en question qui demande pour décorer l'établissement dont il a la charge, des œuvres d'art, dont des œuvres relevant du domaine des arts décoratifs. Ainsi, du Préfet de Seine et Oise, actuel département des Yvelines, qui, « récemment nommé »⁷⁶⁰ en 1919 demande de nombreuses œuvres pour meubler les trois « salons très vastes »⁷⁶¹ que la Préfecture comporte en son rez-de-chaussée.

⁷⁵² AN F/21/4253, dossier 65

⁷⁵³ AN F/21/4247, dossier 42

⁷⁵⁴ AN F/21/4848, dossier 62

⁷⁵⁵ AN F/21/4268, dossier 36 et AN F/21/4268, dossier 37

⁷⁵⁶ AN F/21/4207, dossier 67

⁷⁵⁷ AN F/21/4258, dossier 91

⁷⁵⁸ AN F/21/4216, dossier 32

⁷⁵⁹ AN F/21/4229, dossier 46

⁷⁶⁰ AN F/21/4873, dossier 32

⁷⁶¹ AN F/21/4873, dossier 32

Entre février et septembre 1919, il obtient le dépôt de plus d'une cinquantaine de pièces qu'il a lui-même choisies au dépôt des œuvres de l'État. Certaines d'entre elles sont des objets d'art acquis antérieurement à 1914, de belle qualité au regard du nom des artistes, même si aucun, sauf un, n'est localisé. En mars 1919, il obtient un pot en faïence vernissée de Metthey⁷⁶². En mai, c'est un vase en étain de Dunand qui rejoint la préfecture. En septembre, une sellette de Dufrene⁷⁶³, la seule œuvre de l'artiste acquise avant 1914.

Certains dossiers d'archives d'envois de pièces acquises avant 1914, pour des ambassades dans les années 1920 et 1930 sont également conservés. Ainsi, la légation de France à Bucarest reçoit-elle des œuvres pour décoration de ses salons en 1923⁷⁶⁴ dont un vase en porcelaine bleu et gris vert à décor de monnaies du pape de Georges Bourgeot⁷⁶⁵ ainsi que d'autres pièces plus récentes. C'est aussi le cas de l'ambassadeur de France à Washington⁷⁶⁶, à l'époque Paul Claudel, en juillet et août 1926. Il obtient d'assez nombreuses pièces notamment d'art décoratif dont aucune n'est malheureusement localisée. Il s'agit d'un vase de Barboteau à décor de pommes de pins⁷⁶⁷, d'un vase en porcelaine d'Emmanuel Lempérière⁷⁶⁸, d'un coupe papier artistique, en corne ouvragé avec application de myosotis en nacre de Jorel⁷⁶⁹, d'une boîte en émail bleu sur argent de Feuillâtre⁷⁷⁰ et d'un vase en émail de Paul Bonnaud⁷⁷¹, sans compter des pièces acquises postérieurement à 1914. Il est difficile de savoir si les choix ont été réalisés par les ambassadeurs eux-mêmes mais il est certain, même si l'immense majorité d'entre elles ont disparu, que les pièces antérieures à la fin des années 1900, trop peu modernes, ne rencontrent pas leur faveur, au contraire des pièces art déco ou annonçant déjà cette tendance.

D'autres œuvres sont attribuées en Pologne, à l'Institut Français en 1937. Il s'agit de satisfaire le directeur de l'Institut, Monsieur Mazaud, qui regrette, avec le conservateur Georges Huisman l'absence « d'œuvres représentant honorablement la sculpture et la peinture françaises modernes »⁷⁷² (photo de 11 h 47) mais deux objets d'art sont aussi envoyés, dont un paravent trois feuilles *Le Printemps* acquis dès 1906 à Marguerite Bauban-Binet⁷⁷³. Monsieur Mazaud

⁷⁶² AN F/21/4247, dossier 37

⁷⁶³ AN F/21/4204, dossier 1

⁷⁶⁴ AN F/21/4890, dossier 3

⁷⁶⁵ AN F/21/4178, dossier 15

⁷⁶⁶ AN F/21/4888, dossier 22

⁷⁶⁷ AN F/21/4167, dossier 93

⁷⁶⁸ AN F/21/4889, dossier 44

⁷⁶⁹ AN F/21/4225, dossier 78

⁷⁷⁰ AN F/21/4207, dossier 109

⁷⁷¹ AN F/21/4175, dossier 102

⁷⁷² AN F/21/4889, dossier 45

⁷⁷³ AN F/21/4169, dossier 43

avait pourtant spécifié qu'il désirait « uniquement des peintures et des sculptures »⁷⁷⁴ (114732). On peut donc légitimement se demander s'il n'y a pas de la part de l'administration des Beaux-Arts de volonté de se débarrasser de ces objets d'art anciens.

Globalement, il semble que dans les années 1930 et même dès la fin des années 1920, des objets d'art achetés dans les années 1900 et 1910 commencent à être envoyés, avec des pièces plus modernes en plus grand nombre, pour des décorations d'ensemble d'administrations et de bureaux, parfois dans le cadre de grandes commandes décoratives. Ainsi, ces pièces anciennes s'intègrent enfin dans la vie quotidienne comme le réclamaient nombre d'artistes : elles ne sont pas envoyées en musées mais bien dans des administrations, ce que désiraient tant les membres de la SAD et globalement nombre d'artisans dans les années 1910-1914. Leur disponibilité au dépôt des objets d'art et leur non-attribution pendant de nombreuses années leur ont permis d'être utilisées dans ce cadre mais la conséquence négative de cette situation est que ces pièces ont disparu.

Certains artistes majeurs étaient représentés dans les envois aux administrations de l'État mais leurs œuvres ne sont plus localisées. Ainsi d'un vase en bronze de Guimard, acquis dès 1907 pour 300 francs au Salon des artistes décorateurs ; attribué en 1915 à la préfecture de police de Paris⁷⁷⁵, il est déjà signalé comme non localisé en 1925, ce qui montre que l'œuvre de l'artiste est reconnue : la plupart des œuvres actuellement non localisées n'ont pas fait l'objet d'un récolement, fût-il informel, avant les années 1990 au plus tôt. L'œuvre a sans doute été volée. Il s'agit certes d'un achat d'une audace limitée puisqu'il s'inscrit dans la typologie des vases, si bien représentée parmi les acquisitions de l'État, et non dans celle du mobilier, pourtant également présent dans l'œuvre de Guimard.

Les œuvres acquises connaissent ainsi des vies matérielles très différentes, en grande partie en fonction de leurs lieux d'attribution. En ayant conscience de cette grande diversité, il semble possible de dresser un bilan global de la politique d'acquisition du bureau des travaux d'art dans le domaine des arts décoratifs sur la période. On a choisi de ne pas inclure les années 1870-1890 dans cette analyse : les objets d'art acquis sont très peu nombreux et ne relèvent, comme on l'a vu, que partiellement des arts décoratifs, ce qui explique leur prix d'acquisition très élevé ; Pour les années 1891-1914, il paraît plus aisé de proposer un panorama des acquisitions d'œuvres d'art décoratif, en distinguant deux périodes, les années 1891-1903 et la décennie

⁷⁷⁴ AN F/21/4889, dossier 45

⁷⁷⁵ AN F/21/4218, dossier 64

1904-1914, rupture due principalement à l'ouverture de nouveaux salons, comme on l'évoque plus bas⁷⁷⁶.

D. Quelles tendances d'achat et de commandes sur l'ensemble de la période ?

1.1891-1903 : une politique d'acquisition limitée à un petit nombre de salons et d'expositions

Jusqu'en 1903, les acquisitions d'objets d'art par l'État sont toujours à au moins 50% réalisées aux Salons principaux, ceux de la SNBA et la SAF, pour une moyenne d'environ 70, 13% entre 1891 et 1903. La SNBA s'ouvre aux arts décoratifs dès 1891 et la SAF en 1895 mais comme on l'a montré précédemment la SAF est en fait d'une certaine façon ouverte vis-à-vis des arts décoratifs à partir de 1891 et, plus nettement, de 1893. De 1891 à 1896, les acquisitions à la SNBA restent systématiquement majoritaires du fait de cette plus claire et plus rapide admission des arts décoratifs ce qui a conduit nombre d'artistes de premier plan (Gallé, Chaplet, Carriès, Thesmar, Delaherche...) à la rejoindre. Il s'agit d'une période d'acquisitions très nombreuses à la SNBA, particulièrement en 1892-93 afin de constituer la section des objets d'art du musée du Luxembourg : ce court moment de très fortes disparités entre les acquisitions à ces deux salons explique en bonne partie l'écart final entre les acquisitions à la SNBA et à la SAF sur la période 1891-1914, la première étant un peu mieux représentée⁷⁷⁷.

Lalique, en choisissant d'exposer au salon de la SAF contribue à établir le prestige de celle-ci et l'achat de son bijou *Pavot* en 1897 à ce Salon atteste de la très grande qualité de certaines des productions qui y étaient exposées. D'autres artistes assez importants, tels qu'Alexandre Bigot avaient aussi fait le choix de ce salon et les sculpteurs s'adonnant aux arts décoratifs (Gardet, Allouard, Larche) la choisissent également dans la mesure où il s'agit de la société la plus reconnue dans le domaine de la sculpture et de la peinture. Toutefois, c'est sans doute la décision de Lalique qui est cruciale pour le prestige de cette section des objets d'art de la société. A partir de 1898, les deux sociétés attirent tour à tour, selon les années, la majeure partie des achats de l'État mais la période 1898-1903 est celle d'un fort ralentissement de la politique d'achats d'objets d'art, à l'exception de l'Exposition Universelle de 1900.

Comme on le montrera, la domination des deux grandes sociétés sera remise en cause à partir de 1904-1905 mais dès les années 1890-1903, les objets d'art ne sont jamais acquis

⁷⁷⁶ Voir infra D.2

⁷⁷⁷ Les deux salons représentent, pour la période 1890-1914, respectivement 16, 93% des achats pour la SAF et 25, 3% pour la SNBA.

exclusivement à ces deux salons. Ainsi, à la fin de l'année 1892, l'exposition des Arts de la Femme entraîne de nombreux achats, majoritairement payés en 1893 : ils représentent 31, 58% des dépenses d'objets d'art en 1893.

De même, dès cette année 1893, Léonce Bénédite effectue un achat d'objet d'art à l'exposition d'art dit musulman, c'est-à-dire orientalisant. En 1894, pour un paiement en 1895, c'est à la galerie Bing que l'État achète des pièces, achat renouvelé en 1896 et en 1901. Il s'agit, comme on le montrera plus en détail plus loin, d'une logique d'acquisitions d'œuvres d'artistes dont Bing est le vendeur exclusif ce qui explique sans doute cette récurrence d'achats. En 1897, les premières acquisitions à la Galerie Georges Petit, effectuées par Léonce Bénédite, sont attestées et elles sont suivies de nouveaux achats en 1899 et 1903. Il s'agit d'achats lors d'expositions monographiques (Dalpayrat, Lachenal, Armand Point). Nous sommes donc face à des achats à un très petit nombre d'artistes, qui présentent un nombre considérable de leurs œuvres à la galerie. C'est en conséquent un modèle très différent des achats aux Salons, destinés à faire rentrer dans les collections de l'État des œuvres d'artistes très divers et si possible nombreux.

A l'exception de ces deux galeries, de la première exposition des Arts de la Femme, de l'exposition d'art musulman de 1893 et de l'Exposition Universelle de 1900, le modèle reste toutefois celui d'un achat dans un très petit ensemble de manifestations artistiques. Ainsi, si les deux salons ne concentrent pas tous les achats, on peut dire que la Galerie Bing, la Galerie Georges Petit et les deux Salons, à l'exception d'expositions ponctuelles déjà évoquées, concentrent l'immense majorité des achats, système d'acquisition bien différent de ce qui pourra être observé entre 1904 et 1914.

2.1904-1914 : Les transformations de la politique d'achats

A partir de 1904, une politique d'acquisition nouvelle voit le jour : les premières acquisitions au Salon d'Automne, crée en 1903, et au Salon de la SAD, fondé en 1904, sont réalisées.

Par ailleurs, à partir de cette période, les conditions d'achats aux deux grands Salons semblent changer : la commission des achats d'office est presque systématiquement convoquée et elle est écoutée dans ses propositions d'acquisition.

Les deux éléments semblent fondamentalement liés : dans la mesure où des commissions d'acquisitions se tiennent pour les deux grands salons, les autres manifestations artistiques deviennent des lieux privilégiés pour des achats plus personnels, au choix du seul inspecteur, conservateur ou secrétaire d'État aux Beaux-Arts. Cette évolution tient aussi bien sûr à la

création du Salon d'Automne, du Salon des Artistes décorateurs et d'autres lieux d'expositions de moindre ampleur, y compris de nombreuses galeries. Mais, plus généralement, et c'est particulièrement le cas sous le secrétariat d'État de Dujardin-Beaumetz (1905-1912) à qui cela a beaucoup été reproché, les dépenses, souvent de sommes modestes, à des petits salons, par le seul fait du prince et sans consulter les commissions, deviennent une pratique courante.

Ainsi, si en 1904 le premier achat à une galerie non représentée à la période précédente, la Galerie Barbazanges, est attesté, l'ouverture au Salon d'Automne date de 1905 et les premiers achats au Salon des artistes décorateurs de 1906. Dès 1905 aussi, les premiers achats à la Société des amis des arts de Versailles, pourtant fondée dès 1857, sont effectués tandis que le seul achat d'œuvre à l'international, et spécifiquement à l'Exposition Universelle de Liège de 1905, mais dans la section française, a également lieu. En 1906, outre les premiers achats au SAD, sont attestées les premières acquisitions à l'exposition d'art industriel du musée Galliera, qui se déroule annuellement depuis 1902 et porte généralement sur un art décoratif donné (comme la reliure ou le verre par exemple). Cette même année, le salon des Femmes Peintres et Sculpteurs, salon issu de l'union du même nom et fondé dès 1882, reçoit aussi les premiers achats de l'État. En 1909, les premières acquisitions à la Galerie du fondeur Hébrard peuvent être remarquées, de même que les premiers achats au Salon des Indépendants, pourtant fondé dès 1884. En 1910, c'est le salon de l'Eclectique, ouvert à toutes les formes d'art et qui s'était déjà tenu de 1894 à 1897, qui reçoit les faveurs d'achats d'État. En 1912, un premier achat de l'État est effectué au salon d'Hiver, qui s'était ouvert aux arts décoratifs en 1910, possédait un fonctionnement proche de la SAF mais dont les artistes étaient moins cotés.

Si cette liste peut sembler longue et répétitive, on n'a cité ici que les manifestations ayant fait l'objet d'achats au moins deux années, consécutives ou non, de la part de l'administration des Beaux-Arts. Cela atteste donc d'un bouleversement total du système d'achats : alors que la SNBA et la SAF représentaient toujours au minimum 50% des achats d'art décoratif avant 1905-1906, ce n'est plus le cas à partir de cette date et jusqu'en 1914. En moyenne, elles concentrent à elles deux seulement 35, 54% des achats de la période 1904-1914. La part des deux grands salons atteint même parfois des niveaux inférieurs à 30% en 1907 (29,63%), 1908 (25, 93%), 1910 (27, 59%), voire inférieurs à 20% en 1911 (19,15%) et 1914 (18, 75%). Une lecture trop rapide ne doit cependant pas être faite de ce phénomène : il ne s'agit pas d'une diminution du nombre d'achats aux deux grands salons dans le domaine des arts décoratifs, au contraire de tels achats sont plutôt en hausse par rapport à la période 1898-1903 mais d'une augmentation considérable des achats d'objets d'art aux autres salons et manifestations

artistiques, voire aux galeries d'art. Dujardin-Beaumetz a de nombreuses raisons pour acquérir plus d'œuvres du domaine des arts décoratifs dans des petits salons : confronté à des députés demandant une augmentation des achats dans le domaine des arts décoratifs, amateur lui-même de ces œuvres qu'il a défendues très tôt, faisant face à la multiplication des salons, il est par ailleurs indépendant et désireux de faire ses propres choix artistiques,. Dès 1906, première année où Dujardin-Beaumetz est seul responsable de la direction des Beaux-Arts, le nombre d'achats dans le domaine des arts décoratifs a ainsi plus que doublé.

Il faut toutefois souligner particulièrement l'importance du Salon des artistes décorateurs : en effet, celui-ci fait l'objet de pas moins de 20, 55% des acquisitions soit 45 achats entre 1906 et 1914, atteignant quasiment le total des acquisitions au salon de la SAF entre 1895 et 1914. Prenant assez rapidement la mesure de cette manifestation artistique, le sous-secrétaire d'État accepte le passage d'un système où les arts décoratifs s'intégraient aux salons traditionnels des Beaux-Arts à une autonomisation du champ des arts décoratifs. Ainsi, alors qu'aucun achat au salon de la SAD n'avait été effectué en 1904 et 1905, époque où Dujardin-Beaumetz n'était pas encore secrétaire d'État, 5 pièces sont acquises dès 1906. C'est considérable et c'est presque autant que le nombre d'achats à la SAF (6) et à la SNBA (7) cette année-là. En 1910, en 1911 et en 1914, les acquisitions au SAD sont plus nombreuses que les acquisitions aussi bien à la SNBA qu'au SAF. Les artistes ne cessent pas pour autant d'exposer dans l'une ou l'autre des deux sociétés rivales que sont la SNBA et la SAF mais ils proposent leurs œuvres à la fois au SAD et, soit à la SNBA, soit à la SAF.

Ces deux sociétés historiques font globalement jeu égal à cette période, avec des acquisitions légèrement plus nombreuses pour la SNBA, surtout vers 1904-1908. Cette égalité globale est visible depuis la fin des années 1890 et cela atteste d'une bonne résistance de la SNBA : alors que dans le domaine de la peinture ou de la sculpture la SAF domine clairement les acquisitions face à la SNBA à hauteur de deux tiers pour la première contre un tiers pour la seconde⁷⁷⁸, la qualité des objets d'art de la SNBA, dont l'engagement plus rapide et plus volontaire pour les arts décoratifs n'a pas été oublié par les artistes, est considérée comme au moins égale à celle de la SAF. La plupart des artistes exerçant dans le domaine des arts décoratifs privilégient toujours la SNBA tandis que la SAF attire davantage les sculpteurs proposant des objets d'art mais aussi certains artistes majeurs tels que Lalique, et son ancien émailleur Feuillâtre, ou Décorchemont.

⁷⁷⁸ Vaisse, 1995, p.110

Les achats en galerie ne prennent jamais une importance très considérable avant 1914 même s'ils deviennent effectivement plus nombreux, La galerie Georges Petit continue à être très visitée par l'État, mais cette fois davantage pour les salons qui s'y tiennent que pour des expositions personnelles et monographiques, comme c'était le cas précédemment.

Enfin, l'ouverture aux nouveaux salons n'implique pas une institutionnalisation des achats à ces manifestations : sans commissions d'achats de l'État organisées, faute aussi de longue tradition d'acquisition dès la constitution de la section des objets d'art du Luxembourg, les autres salons, à l'exception du SAD, ne font pas systématiquement l'objet d'acquisitions dans le domaine des objets d'art : au Salon d'Automne aucune œuvre relevant des arts décoratifs n'est acquise en 1906, 1909, 1910, 1912 ou 1913 tandis qu'au Salon des Indépendants aucune n'est achetée en 1910 et 1914 .

En revanche, même dans cette période d'intense ouverte aux manifestations artistiques les plus diverses, aucune acquisition en vente publique n'est attestée, la direction des Beaux-Arts craignant d'influer sur ce marché.

3.Une vision globale

Si l'on considère l'ensemble des achats effectués durant la période qui court de 1891 à 1914, les deux salons principaux concentrent une part importante, respectivement 16, 93% pour la SAF et 25, 3% des achats pour la SNBA. Elles représentent donc nettement moins de 50% du total. Avec les 13, 39% d'acquisitions à la SAD, ces trois manifestations dépassent les 50% pour atteindre 55, 66% du total. D'autres lieux et expositions permettent également d'assez nombreuses acquisitions, comme les différentes expositions des Arts de la Femme, représentant 6, 91% des achats, celles de la galerie Georges Petit : 8, 33%, le salon d'Automne : 4, 17%, le salon de l'Eclectique : 2, 98%, et le Salon des Indépendants : 2, 38%. Ainsi, 69, 94% des acquisitions sont effectuées dans les 5 premiers lieux d'achats, et 84, 53% dans les dix premiers lieux d'achat. Plus de 15% des pièces sont toutefois acquises à d'autres occasions et dans d'autres lieux, particulièrement après 1904 et l'on peut considérer que, si la politique d'acquisition reste très parisienne, limitée aux Salons et expositions se déroulant dans la capitale ou la proche banlieue, elle est néanmoins multipolaire, notamment entre 1904 et 1914, période au cours de laquelle plus de 20 types de lieux ou d'expositions sont visités par l'administration des Beaux-Arts et l'on n'évoque ici que les visites se soldant par une acquisition d'œuvres relevant des arts décoratifs .

Par ailleurs, il s'agit véritablement d'une politique d'acquisition choisie : si les demandes d'achats émanant d'artistes sont parfois bien accueillis, la plupart des requêtes des artistes sont rejetées si l'on en croit les registres des demandes d'achat, conservés aux Archives nationales ; nombre de demandes d'achats se soldent en effet par un refus, même si l'artiste peut recommencer sa demande de salon en salon et d'année en année et, souvent finir par obtenir un achat, si son œuvre paraît digne d'acquisition. Il reste que la sélectivité demeure et que les artistes achetés ne sont pas forcément les plus recommandés. La recommandation n'assure pas un achat, de même que l'absence de recommandation n'obère pas les chances d'un artiste à entrer dans les collections de l'État.

Il ne semble pas véritablement que le Luxembourg bénéficie d'une part plus importante d'achats aux grands salons. C'est quelque peu le cas au salon de la SAF et au salon de la SNBA mais pas très nettement. Toutefois, l'immense majorité des œuvres achetées d'office sont attribuées au musée du Luxembourg, ce qui atteste que les meilleures pièces sont bien souvent destinées à ce musée.

Aux plus petits salons, la part des achats destinés au musée du Luxembourg n'est pas non plus très nettement supérieure à son poids dans le total des achats à l'exception du Salon d'Automne (71% des achats) et du salon de l'éclectique (80%), et des galeries (Galerie Hébrard, 77%, Galerie *l'Art nouveau* de Bing, 100%) dans la mesure où il s'agit de lieux visités directement par Léonce Bénédicté ou par le secrétaire d'État aux Beaux-Arts en vue d'acquisitions pour le musée des artistes vivants principalement.

En outre, les artistes dont les œuvres sont acquises le plus souvent, et auprès desquels les achats ne s'apparentent donc pas une politique de secours ponctuel mais bien à un intérêt artistique, sont largement représentés au musée du Luxembourg. Seuls 14,03% des artistes dans le champ des arts décoratifs dont les œuvres ont été acquises à au moins deux reprises ne sont pas représentés au musée du Luxembourg. Encore s'agit-il souvent d'artistes dont les œuvres n'ont été acquises qu'à deux occasions. En effet, aucun artiste acheté plus de trois fois n'est absent du musée du Luxembourg. Dans 35,09% des cas, les artistes achetés à plusieurs reprises voient même toutes leurs œuvres achetées avant 1914 rejoindre initialement le musée du Luxembourg, ce qui s'explique sans doute par la flexibilité quant au nombre d'œuvres de chaque artiste pouvant être exposées au musée du Luxembourg, la limite de 3 œuvres par artiste, déjà peu respectée pour la peinture et la sculpture à l'époque, ne s'applique pas pour les objets d'art. Le Luxembourg est le lieu d'attribution des pièces des artistes confirmés : seuls 38,81% des artistes présents au musée du Luxembourg sont des artistes auxquels un seul achat a été

consenti, alors que l'acquisition unique est la norme pour les œuvres d'artistes non attribuées ou attribuées à des institutions secondaires.

Le musée du Luxembourg représente une part considérable des dossiers d'acquisitions, plus de 50%, et une part encore plus grande si l'on ne prend en compte que les œuvres attribuées avant 1916, pour atteindre environ les 63%. Si l'on ajoute le musée des arts décoratifs et le musée de Sèvres, on s'aperçoit que plus de 80, 18% des œuvres sont attribuées à des institutions de Paris ou de sa banlieue, et à un très petit nombre d'entre elles. Cela s'explique par le manque d'intérêt des musées de province pour les arts décoratifs, puisque, comme on l'a vu, les musées de Roubaix, Troyes, Besançon ou Limoges qui s'intéresse à ce champ artistique reçoivent plusieurs œuvres.

En ce qui concerne la part des arts décoratifs dans le total des achats, elle est facile à établir pour les années 1907-1912, dans la mesure où toutes les acquisitions sont systématiquement publiées : elle monte à 8,23% en 1907, 2, 56% en 1908, 3, 77% en 1909, 5, 6% en 1910, 12, 05% en 1911 et 5, 32% en 1912, pour tourner en moyenne autour de 6% des achats à cette période, contre autour de 2-3% dans les années antérieures, même si le chiffre est moins aisé à préciser. La part consacrée aux arts décoratifs est toujours beaucoup moins élevée que le pourcentage des arts décoratifs parmi le total des œuvres exposées aux Salons de la SNBA et de la SAF, autour de 10%, ce qui laisse à penser que l'État défend moins cette forme d'art que les autres même si le secrétariat de Dujardin-Beaumetz constitue une avancée notable au regard des achats antérieurs. Du fait de ce budget assez limité dédié aux arts décoratifs, des lacunes nettes apparaissent au sein de cet ensemble des acquisitions d'État. D'autres facteurs expliquent sans doute les manques très marqués au sein des achats de l'État.

III. Les faiblesses de la politique d'acquisition d'objets d'art

A. Absents ou minorés, les artistes étrangers et les artistes femmes parmi les achats de l'État dans le domaine des arts décoratifs

1. Les artistes étrangers : une présence limitée au Luxembourg et une absence quasi-complète parmi les autres acquisitions

Pour ce qui concerne les artistes étrangers, ceux-ci sont quasi absents des achats non attribués au musée du Luxembourg, sur lequel nous nous concentrons donc ici. Mais, même au sein du musée des artistes vivants, et alors que Bénédite ouvre le musée du Luxembourg aux artistes étrangers dès le tout début des années 1890 puis plus amplement à partir de 1893 en développant une section propre à ces artistes⁷⁷⁹, on peut s'étonner du faible pourcentage d'étrangers parmi les artistes s'illustrant dans le champ des arts décoratifs acquis par le musée. Jusqu'à la première guerre mondiale, les artistes peintres et sculpteurs étrangers sont présentés par roulement dans une salle. En 1915, une salle du musée est dédiée à une école de peinture étrangère, l'école anglaise⁷⁸⁰ et en 1919, 300 des 1200 toiles du Luxembourg sont les œuvres d'artistes étrangers⁷⁸¹, c'est-à-dire un quart, contre à peine 10 des plus de 300 objets d'art du Luxembourg, soit à peine 3,3%. Ce n'est pas faute d'artistes : les étrangers représentent 20% du total des exposants environ dans la section des objets d'art⁷⁸². Comme expliquer cette différence ? Il faut tout d'abord reconnaître que, à peine après avoir accueilli les peintres étrangers, Léonce Bénédite propose, avec l'achat d'œuvres de Tiffany à Bing, en 1895, l'entrée au musée du Luxembourg des artistes étrangers exerçant dans le champ des arts décoratifs. Le débat très intense qu'entraîne cet achat massif de 7 vases par Bénédite, déjà relaté plus haut, a peut-être en partie à voir avec l'origine de l'artiste, américain, comme de celle du vendeur, Siegfried Bing, allemand et juif qui plus est. Antisémitisme, antigermanisme et antiaméricanisme tiennent peut-être une part dans le refus d'une partie du Comité consultatif des musées nationaux d'accepter pour le Luxembourg ces œuvres. Il est tout de même à noter que la proposition de faire entrer 7 œuvres, fussent-elles des objets d'art, d'un même artiste,

⁷⁷⁹ Voir Wiesinger, 1993 et Lacambre, 1994

⁷⁸⁰ Criqui et Liucci-Goutnikov (dir.), 2018, p.23

⁷⁸¹ Wiesinger, 1993, p.265

⁷⁸² A LA SNBA entre 1899 et 1904 : 19, 16% (1899), 30,38% (1901), 20,73% (1902), 16, 55% (1903), 16, 67% (1904), Gaudichon, Lobstein, Rivière et Héran, 2003, p. 25

d'un seul coup au Luxembourg, est extrêmement rare et elle traduit l'enthousiasme de Bénédite pour l'œuvre de Tiffany. Le Luxembourg devient en effet un des premiers musées au monde à exposer des œuvres du maître verrier. Toutefois, l'expérience a sans doute paru particulièrement difficile à Léonce Bénédite. Cela explique peut-être la correspondance qu'il a avec Bigard-Fabre lorsqu'il décide de faire rentrer deux coupes en verre de l'Allemand Karl Koepping et que la crainte d'un rejet des œuvres par le Comité affleure dans leurs échanges.

Ce qui est certain c'est que, comme pour les peintures et sculptures, Léonce Bénédite propose une catégorie « écoles étrangères » dans son supplément de 1898 au *catalogue des collections du musée du Luxembourg*⁷⁸³. Il y indique la présence des deux coupes de Koepping et des quatre vases de Tiffany que le Comité a finalement accepté pour le Luxembourg. Cette classification signifie peut-être que Léonce Bénédite désire également laisser une place plus importante aux étrangers dans la section des objets d'art au fil de l'accroissement des collections. Toujours est-il qu'il choisit également d'acquérir un coffret en acier damasquiné d'un artiste étranger, Placido Zuloaga, le père du peintre espagnol Ignacio Zuloaga dont Bénédite est proche, à l'Exposition Universelle de 1900. A cette même exposition, deux vases de Tiffany sont également acquis par Bénédite, ainsi que trois vases de la Rookwood Pottery Company⁷⁸⁴. Un vase de Wilhelmina Post pour la Grueby Faïence Company, dont les œuvres étaient comme celles de Tiffany et de Rookwood, vendues en France par Siegfried Bing, est également sans doute donné à Léonce Bénédite en même temps⁷⁸⁵.

Il faut aussi souligner l'influence essentielle de Siegfried Bing : extraordinaire marchand, il est attesté que celui-ci tentait toujours de convaincre les musées d'acquérir les œuvres des artistes qu'il représentait en rappelant à ses correspondants les exemples des autres musées ayant déjà acquis des œuvres du même artiste. Ainsi, d'une lettre de 1897 au conservateur du musée des arts décoratifs de Vienne où il précise, afin de le pousser à l'achat d'un vase de Tiffany, que le musée Galliera, le musée de Sèvres, le musée Adrien Dubouché, le musée de Bruxelles, de Saint-Pétersbourg et le South Kensington⁷⁸⁶ possèdent déjà une œuvre au moins de cet artiste. Alors que les manufactures Grueby et Rookwood gagnent le grand prix à l'Exposition Universelle de 1900, Bing continue à mettre en place la même stratégie pour ces artistes dont il est aussi le marchand exclusif : il obtient suite à l'exposition l'achat de 5 vases de Rookwood

⁷⁸³ Bénédite, 1898

⁷⁸⁴ AN F/21/4274, dossier 24

⁷⁸⁵ Aucun dossier d'achat de cette œuvre n'est indiqué mais elle est présente au Luxembourg dès 1901 et elle est localisée actuellement à Orsay, où elle a été transférée en 1978. Numéros d'inventaire : OAO 163, LUX 126

⁷⁸⁶ Weisberg, Becker et Possémé, 2004. On pourrait ajouter le musée de Berlin qui en possède un depuis 1893, l'un des premiers acquis, voir Schou-Christensen, 2002, p.165

par le musée des arts décoratifs de Berlin, d'un certain nombre d'autres par le musée des arts décoratifs de Nuremberg, de Vienne et de Prague⁷⁸⁷. De Grueby, il vend plusieurs pièces au Kunstindustrimuseet de Copenhague et d'autres à Vienne et au South Kensington Museum⁷⁸⁸. En jouant de cette stratégie de course à la modernité dans le domaine des arts décoratifs entre les musées européens, Bing a sans doute pu plus facilement vendre ces œuvres américaines à Léonce Bénédict à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900.

Quoi qu'il en soit, presque aucune œuvre d'artiste étranger⁷⁸⁹ ne rejoint plus la section des objets d'art après l'exposition de 1900. Deux remarques s'imposent : d'une part, à partir de 1905, Bénédict n'est plus véritablement maître des acquisitions que l'Administration des Beaux-Arts réalise, sauf dans de rares cas ; d'autre part, les musées étrangers d'arts décoratifs acquérant énormément d'artistes français, en plus des œuvres de leurs traditions nationales respectives, il apparaît que les productions décoratives françaises sont considérées par les musées d'Europe comme les plus insignes. Dotée d'un faible budget d'acquisition, l'administration des Beaux-Arts n'a peut-être pas jugé utile d'acquérir des pièces jugées inférieures, provenant d'autres centres de production européens.

La seule exception est peut-être un ensemble de sept broches, bijoux et boucles en argent fondu de Francisco Durrio de Madrón dit Paco Durrio qui seraient rentrées au musée du Luxembourg en 1911. Elles sont bien à l'inventaire, sont mentionnées par les journaux⁷⁹⁰ mais aucune archive n'en précise l'acquisition ni le prix. Il s'agit de pièces réalisées par l'artiste avant 1904 et présentées initialement au Salon d'Automne de cette même année. Leur acquisition est donc très postérieure à leur date de création, ce qui est rare au musée du Luxembourg. Il s'agit peut-être d'un don. Sculpteur mais aussi céramiste, ami de Gauguin, Paco Durrio réalise quelques bijoux entre 1895 et 1904, dont certains sont présentés à la Galerie Bing, d'autres à la galerie Berthe Weil et d'autres enfin au Salon d'Automne. C'est une production rare, dont il semble qu'à l'exception d'Orsay, seuls des musées espagnols puissent se prévaloir⁷⁹¹. Il s'agit souvent d'un même modèle de bijou, répété avec des variations en trois ou quatre exemplaires, souvent en argent ciselé, parfois en or. Moins que la préciosité du matériau, c'est avant tout la figure humaine représenté et ses courbes qui constituent l'attrait de ces bijoux de sculpteurs, qui

⁷⁸⁷ Weisberg, Becker et Possémé, 2004 p.90

⁷⁸⁸ Weisberg, Becker et Possémé, 2004 p.92

⁷⁸⁹ Hormis les suisses ou belges francophones installés en France et dont toute la carrière s'y inscrit.

⁷⁹⁰ « Est-on chez le délicat artiste dont le musée du Luxembourg vient d'accueillir et d'exposer des bagues, des boucles et des pendentifs » Arnyvelde, 1911, p.3

⁷⁹¹ Notamment le musée de Bilbao qui lui demande en 1923 de réaliser des répliques de ses bijoux 1900 pour ses collections. Voir González de Durana, Alzuri et Amezaga, 2013

comprennent rarement des pierres précieuses. Choisisant la voie d'un Art nouveau non floral, Durrio fait l'objet de nombreuses critiques dans la mesure où il n'étudie pas la plante mais bien les formes de l'homme. De ces sept bijoux acquis par le Luxembourg à l'artiste, seuls cinq sont encore conservés, au musée d'Orsay. Dans un pendentif aux masques affrontés, Gislaine Plessier lit l'influence de Gauguin, indéniable « Même profils aux traits lourds, mêmes yeux clos, mêmes visages impénétrables, hors du temps, mais s'inscrivant dans des courbes-et contre-courbes savantes alors que les œuvres de Gauguin sont hiératiques, mêmes mains nerveuses aux doigts allongés, même intemporalité »⁷⁹². En ce qui concerne une bague, simplement ornée d'une sobre améthyste, elle voit un symbolisme douloureux « Dans la bague, quelle force contenue dans ce visage de femme exprimant une souffrance intolérable et d'autant plus insupportable que son bras placé devant sa bouche l'empêche de crier ! »⁷⁹³. De ces deux bijoux, il existe au moins trois autres versions, comme d'une troisième, la broche égyptienne, à l'inspiration originale, alors que l'égyptomanie est si rare parmi les œuvres du Luxembourg. Sur cette broche, simplement ornée d'une amazonite, se déploie une Cléopâtre tout en muscle qui embrasse le serpent et dont les mains viennent puissamment sortir en relief à l'extérieur de la boucle. Une autre boucle présente un corps d'homme et de femme affrontés, dans une position très dynamique qui se rapproche des étains de Desbois et de Charpentier bien plus que des œuvres de bijoutiers comme Lalique ou Vever. Jouant aussi des pleins et des vides, un dernier pendentif représente une figure féminine recroquevillée sur elle-même et protégée par un cygne qui s'enroule autour d'elle pour former le contour du bijou.

Au regard de tous ces facteurs et de la qualité des pièces entrées au Luxembourg, on peut donc juger la politique de Bénédite comme relativement ouverte aux artistes étrangers, comme l'illustre sa correspondance⁷⁹⁴, en français et en anglais, avec de nombreux conservateurs anglais et ses relations avec Alfred Litchwark, conservateur à la Kunsthalle de Hambourg, étudiées par Mathilde Arnoux⁷⁹⁵. Bénédite présente d'ailleurs également des objets d'art dans l'exposition que les deux hommes co-organisent à Hambourg en 1895⁷⁹⁶.

Malgré un contexte financier et géopolitique tendu, Bénédite tente de faire entrer les écoles décoratives étrangères, y compris allemandes. Avec les vases de Tiffany, il fit d'ailleurs entrer des œuvres étrangères majeures dans les collections du Luxembourg. On peut d'ailleurs penser

⁷⁹² Gislaine Plessier, 1982, p.201

⁷⁹³ Gislaine Plessier, 1982, p.206

⁷⁹⁴ Bibliothèque de l'INHA, fonds Léonce Bénédite Ms 375 (06-01-07)

⁷⁹⁵ Arnoux, 2006

⁷⁹⁶ Arnoux, 2006, p.63

que l'artiste américain ne l'oubliera pas : il fait ainsi don de plusieurs de ses *favrile glasses* au musée en 1919⁷⁹⁷. Bien évidemment on regrettera l'absence d'artistes de premier plan mais pas français ou du moins pas nés en France, comme Édouard Colonna, Georges de Feure et Carlo Bugatti.

Mais, en la comparant avec les acquisitions effectuées pour le Luxembourg après 1905, lorsque Bénédite ne dirige plus véritablement la politique d'achat, et aux achats pour les autres musées, on mesure l'ouverture d'esprit de Bénédite. En effet, presque aucune œuvre d'artiste étranger, si l'on excepte les Belges et les Suisses francophones qui mènent carrière en France⁷⁹⁸, n'est acquise par l'État hors des interventions de Bénédite⁷⁹⁹. Certains artistes, comme Eugénie O'Kin ou William Lee, ont certes des origines en partie étrangères mais ils sont tous deux français.

De plus, les discours de soutien aux arts décoratifs s'appuient sans cesse sur le redressement des industries nationales et la lutte contre ce qui est perçu comme une invasion par les objets d'art allemands, ce qui ne laisse aucune place à des achats d'œuvres d'art décoratif étrangères. A mesure que la guerre approche, les discours sur la guerre industrielle entre la France et l'Allemagne résonnent de plus en plus comme des appels à la revanche qui ne se limitent pas aux domaines artistiques.

Alors que le secrétaire d'État doit, année après année, inlassablement défendre ses acquisitions dans le domaine des arts décoratifs, face à des députés qui lui en demandent plus, et de meilleure qualité, les achats à des artisans étrangers sont inenvisageables à budget contraint.

Ainsi, malgré la curiosité artistique de Bénédite, les artistes étrangers ne sont qu'extrêmement peu nombreux parmi les achats d'art décoratif de l'État et même complètement absents à partir de 1905⁸⁰⁰.

2. Une place en apparence plus grande des artistes femmes

Les femmes semblent beaucoup mieux représentées parmi les achats de l'État dans le champ des arts décoratifs. Elles représentent environ 13% des artistes achetés. C'est certes moins que

⁷⁹⁷ Actuellement conservés à Orsay, inv. OA0 310 et 311

⁷⁹⁸ Comme Henri Simmen ou Jean Dunand.

⁷⁹⁹ Et de l'exception de Borghild Arnesen, une artiste danoise à qui un plat en cuivre est acheté en 1909 et envoyé au musée d'Arras. Son mariage avec Armand Point explique cependant sans doute en partie cet achat.

⁸⁰⁰ A l'exception, là encore des artistes francophones travaillant en France.

leur représentation au Salon, autour de 20%⁸⁰¹, mais c'est bien plus que pour les artistes étrangers. Certaines explications peuvent être avancées. La plus évidente relève des discours sur la nature essentiellement féminine des arts décoratifs. Étudiés par Charlotte Foucher-Zarmanian⁸⁰², les propos encourageant la participation des femmes à l'art décoratif visent à la fois à accroître les forces de la France dans la compétition industrielle internationale mais aussi à restreindre l'expression des femmes artistes à l'espace domestique et à la vie intérieure. Il s'agit alors de mettre en avant la valeur d'usage des arts décoratifs, supposément peu créatifs et bien adaptés à la nature considérée comme pratique et pragmatique des femmes. Ces discours d'encouragement à la création décorative par les femmes sont particulièrement portés par l'Union centrale des arts décoratifs.

En effet, après avoir organisé deux expositions des Arts de la Femme en 1892 et 1895 et d'avoir participé au pavillon de la Femme de l'exposition internationale de Chicago en 1893, l'UCAD crée un comité des Dames⁸⁰³. Comprenant de nombreuses femmes de la bonne société, ce Comité vise à assurer un travail moral aux ouvrières, si possible au sein du foyer. D'abord dirigé par une femme, Madame Février, le comité des dames est ensuite, à partir de 1897, mené par le président de l'UCAD, toujours un homme et en premier lieu Georges Berger. Ce dernier a dès 1896 lancé un « Appel aux femmes françaises » dans la *revue des arts décoratifs* pour engager les femmes à rejoindre les arts décoratifs.⁸⁰⁴ C'est aussi cette revue qui accueille un appel similaire formulé la même année par Gustave Larroumet, ancien directeur des Beaux-Arts, exprimant d'une certaine façon une implication de l'État aux côtés de l'UCAD dans cette mission. Insistant sur l'esprit de nouveauté des femmes, tournées vers le présent et l'avenir et non le passé selon lui, il précise « A leurs qualités de qualité et d'élégance, indispensables en l'espèce, les femmes en joignent une autre, quelles possèdent à un haut degré : elles sont pratiques. Or, le beau dans l'utile, c'est la définition même de l'Art décoratif. »⁸⁰⁵

Il serait peu utile de multiplier les exemples. Ce qui compte ici, c'est à quel point l'art décoratif est perçu comme typiquement féminin : les expositions des Arts de la Femme de l'UCAD, tout du moins la première d'entre elle en 1892, n'accueillent pas que des exposantes, et leur nom vient seulement du fait qu'elles réunissent des objets d'art, perçus comme des productions éminemment destinées à la femme et inspirées par elle. De fait, si l'État achète nombre

⁸⁰¹ A la SNBA entre 1899 et 1904 elles représentent ainsi 16,67% (1899), 18,35 (1901), 23, 24% (1902), 30,21% (1903) et 29,33% (1904) des exposants, Gaudichon, Lobstein, Rivière et Héran, 2003, p. 25.

⁸⁰² Foucher, 2015, pp.94-121

⁸⁰³ Delaporte, Tharaud et Kerschenbaum, 2012, p.2

⁸⁰⁴ Berger, 1896

⁸⁰⁵ Larroumet, 1896

d'œuvres à l'exposition des arts de la femme de 1892, ce ne sont que des objets réalisés par des hommes.

Une évolution voit toutefois le jour : à mesure que ces expositions des Arts de la Femme laissent une place de plus en plus importante aux exposantes, la politique d'achats de l'État aux artistes femmes se limite quasi totalement à ce type d'expositions peu mixtes. Ainsi, une part importante des achats de l'État à des artistes femmes provient de l'exposition des travaux d'art féminins de 1911⁸⁰⁶. Le cas est particulièrement intéressant : toutes les œuvres sélectionnées relèvent du domaine textile (broderies, dentelles...) quasi absent de la politique d'acquisition de l'État et elles sont présélectionnées par Madame de Ganay et validées seulement formellement par le secrétaire d'État qui lui avait accordé un crédit de 1000 francs pour des propositions d'acquisitions. Les œuvres sont de plus cédées à des prix d'une extrême modicité : certaines pièces sont vendues pour bien moins de 100 voire de 50 francs, prix exceptionnellement bas, même pour les arts décoratifs. Il s'agit plutôt d'une reconnaissance symbolique que d'un véritable soutien matériel. Le président de l'UCAD, François Carnot, qui demande et obtient l'attribution de ces œuvres pour le musée des arts décoratifs, rappelle dans une lettre au secrétaire d'État que les artistes ont réduit drastiquement le prix de vente de leurs œuvres⁸⁰⁷. Œuvres relevant d'une discipline normalement peu acquise par l'État et associée au féminin, le textile, acquises par une femme, à des femmes, dans une exposition de travaux féminins à laquelle un budget ridiculement bas est consacré, ces broderies et dentelles illustrent bien la nature toute particulière des achats aux artistes femmes dans le domaine des arts décoratifs, et la réalité derrière des pourcentages d'acquisition d'artistes femmes en apparence élevés.

Six achats à des artistes femmes ont lieu au salon de l'union des femmes peintres et sculpteurs ce qui renforce cette essentialisation des femmes dont les œuvres sont acquises à des expositions spécifiques. Les prix consentis aux artistes pour ces œuvres ne s'élèvent pas à plus de 200 francs et certaines, comme un bol en céramique craquelé acheté à Madame Blanche Wallet-Josse en 1912⁸⁰⁸ ou une reliure buvard achetée à Mademoiselle Carré en 1906⁸⁰⁹, ne dépassent pas les 40 et 50 francs. Le nom de l'artiste n'est pas toujours mentionné, et par conséquent pas toujours

⁸⁰⁶ AN F/21/4079

⁸⁰⁷ AN F/21/4079

⁸⁰⁸ Bol en faïence craquelée comportant un décor géométrique bleu et vert sur fond blanc. Bande marron-clair rayée de traits noirs formant une frise sur l'extrémité du bol. Frises de losanges blancs sur fond bleu alternant avec des filets verts horizontaux et verticaux. Pied orné d'une frise bleue et verte. 40 francs, salon des femmes peintres, 12 mars 1912, Musée comtadin-Duplessis de Carpentras, janvier 1926, AN F/21/4283, dossier 23

⁸⁰⁹ AN F/21/4184, dossier 84

connu, ce qui est systématiquement le cas dans le cas d'achats à des hommes artistes. C'est le statut marital, Madame ou Mademoiselle qui semble le plus importer à l'époque et la sujétion à l'homme est ainsi marquée.

De fait, certaines artistes femmes ne reçoivent des achats que du fait de recommandations d'hommes, de leur statut ou de leurs collaborateurs masculins. Cette situation spécifique est clairement explicitée dans les archives. Ainsi du portrait en émail peint du président de la République acquis à Marcelle Beaudouin en 1901, du fait de sa demande d'appui, dans des conditions économiques difficiles mais surtout parce que l'artiste est recommandée par le journaliste Yves Guyot et l'inspecteur Armand Dayot dans la mesure où elle est la fille du peintre paysager Baudouin et la petite fille "du bon républicain qui s'appelait Noel Parfait"⁸¹⁰, ancien opposant à la monarchie et au Second Empire devenu député de la Troisième République, décédé seulement cinq années plus tôt. C'est également le cas de la buire de style Renaissance acquise à Delphine de Cool, née Arnould, en 1893, du fait de nombre de recommandations politiques qui mettent en avant la vaillance républicaine de son mari, l'artiste peintre malade et appauvri Gabriel de Cool. Il s'agit de la seule œuvre acquise par le bureau des travaux d'art à être attribuée au musée Adrien Dubouché⁸¹¹ postérieurement à l'ouverture de la section des objets d'art du musée du Luxembourg en 1892, ce qui traduit un intérêt faible de l'administration des Beaux-Arts pour la qualité artistique de l'œuvre. Ces achats, qui relèvent plutôt du « secours poli »⁸¹² selon le terme employé par le directeur des Beaux-Arts Henry Roujon, s'expliquent principalement pour des raisons politiques d'hommage à des hommes ayant défendu la République et dont ces femmes artistes sont proches.

Des recommandations président aussi à l'achat, après une forte réduction⁸¹³, d'un panneau *néuphar* en étain repoussé exposé par Jeanne Rosenfeld au salon d'Hiver et soutenu par le ministre Léon Bérard ou à l'acquisition d'une sellette en noyer de Marie Croix⁸¹⁴ au salon des artistes décorateurs, recommandée par René Guilleré, le président de ce salon.

Les femmes sont par ailleurs souvent dépossédées de la négociation voire de la vente de leurs œuvres. Ainsi, en 1906, alors qu'elle s'oppose au prix très bas que l'État lui propose pour son paravent, Marguerite Bauban-Binet, voit son frère, l'architecte René Binet, répondre à sa place

⁸¹⁰ AN F/21/4169, dossier 78

⁸¹¹ En 1896, au bout de trois ans passés sans attribution. AN F/21/2128

⁸¹² AN F/21/2128

⁸¹³ Il s'agit d'une réduction de 20%. Vendu à 1000 francs initialement mais acheté au prix tout de même de 800 francs, très élevé pour une œuvre d'artiste femme. AN F/21/4265, dossier 56

⁸¹⁴ AN F/21/4192, dossier 93

pour accepter un prix inférieur de 100 francs à celui que l'artiste demandait, arguant que sa sœur s'était trompée, la privant ainsi de son œuvre et du libre choix de son prix. C'est également Maurice Daurat, à qui un plateau en bronze est acheté cette même année 1906, avec un chemin de table en dentelle *algues et écrevisses* réalisé par sa sœur Madeleine Marie-Louise, qui mène la négociation et récupère l'ensemble de l'argent, à charge à lui de le répartir ensuite avec sa sœur⁸¹⁵.

Enfin, comme on l'a déjà noté à propos de l'exposition des travaux d'art féminins de 1911, les femmes acceptent presque toujours des prix qui seraient pris pour des offenses par des hommes s'ils leur étaient proposés. Le paiement inférieur des femmes est attesté dans tous les autres domaines professionnels à l'époque, il ne nous surprend pas ici : les femmes n'ayant pas vocation selon la pensée de l'époque à devenir indépendantes et à vivre seules, l'argent qu'elles reçoivent pour leur labeur n'est destiné qu'à assurer un revenu complémentaire au foyer qu'elles constituent avec leur époux et enfants. La majorité des achats à des femmes se soldent par un paiement inférieur à 100 francs et souvent autour de 50 francs, prix très rare pour les achats à des hommes. La différence est spectaculaire. Les femmes voient rarement leurs œuvres acquises dans les deux grands salons, mais plutôt dans des manifestations spécifiques aux femmes (salon de l'union des femmes peintres et sculpteurs, exposition des arts de la femme) ou relativement confidentielles (salon des Beaux-Arts de Versailles, salon d'Hiver) mais même dans le cas où leurs œuvres sont exposées à la SNBA ou au SAF, elles sont achetées moins chères que celles de leurs homologues masculins, et là encore souvent à moins de 100 francs, ce qui prouve que l'effet de côte du Salon ne justifie pas totalement les écarts de prix observés.

Nombre d'œuvres acquises à des artistes femmes ne sont par ailleurs pas attribuées et restent au dépôt des œuvres d'art de l'État pendant des années voir des dizaines d'années, ce qui prouve que ces œuvres ne sont pas perçues comme d'une grande valeur, ce que révélait déjà leur faible prix d'achats.

Il faut certes reconnaître que certaines artistes parviennent tout de même à faire valoir leurs œuvres et à recevoir un prix d'achat décent où à entrer dans un musée prestigieux. Ainsi, de la princesse Ténicheff, de son nom de naissance Maria Tenicheva, dont un plateau en émail est acquis en 1907 pour 300 francs au Salon de la SNBA par l'inspecteur Armand Dayot sur proposition du ministre. L'œuvre est attribuée au musée des arts décoratifs mais seulement en

⁸¹⁵ AN F/21/4194, dossier 92

1930⁸¹⁶, postérieurement à la mort de l'artiste et après avoir passé vingt-trois ans au dépôt des objets d'art ! Il s'agit d'un plateau réalisé par cette artiste russe à partir de celui qu'elle avait réalisé pour le tsar Nicolas II.

Certaines réussissent même à entrer au musée du Luxembourg. Si Léonce Bénédite a beaucoup encouragé l'entrée d'artistes étrangers au musée, y compris dans le cas des arts décoratifs malgré une situation complexe, il n'a pas œuvré de la même façon pour les femmes artistes. Citons toutefois quelques exemples de femmes dont les œuvres sont entrées dans la section des objets d'art, parfois à d'assez nombreuses reprises.

Adèle Lesbros, fille d'un avocat aisé et cousine éloignée d'Adolphe Voisin-Delacroix, également bisontine, participe déjà financièrement au partenariat conclu par Voisin-Delacroix et Pierre-Adrien Dalpayrat en 1893. A la mort du premier en 1893, elle prend sa place auprès de Dalpayrat et signe un contrat d'association avec ce dernier. Il est difficile toutefois de connaître exactement son rôle : si Voisin-Delacroix proposait des formes et jouait une place dans le processus créatif de la production de courte durée qu'il mena avec Dalpayrat, la question est moins claire en ce qui concerne Adèle Lesbros. Son soutien financier est évident et, si elle est parfois oubliée dans certains documents d'archives relatifs aux sept œuvres de Dalpayrat et Lesbros acquises par l'État entre 1893 et 1897, elle est généralement mentionnée, ce qui laisse à penser qu'elle a participé à la création des œuvres. Une œuvre acquise par l'État en 1893 pour le musée de Sèvres est même décrite comme l'œuvre d'Adèle Lesbros, même s'il semble, selon le cartel actuel de la Cité de la Céramique⁸¹⁷ que Dalpayrat y ait aussi participé. Il est marquant tout de même que l'œuvre, estimée à 1500 francs par le conservateur du musée de Sèvres Edouard Garnier, doive être cédée par l'artiste à seulement 600 francs, soit moins de moitié moins, somme payée laborieusement à part égale par le bureau des manufactures et celui des travaux d'art⁸¹⁸. Contrairement à Alphonse Voisin-Delacroix, Adèle Lesbros n'est pas mentionnée par Léonce Bénédite dans son *catalogue sommaire des collections du musée du Luxembourg*⁸¹⁹, ce qui laisse penser que, selon lui, elle n'est pas intervenue dans la conception ou la réalisation de ces œuvres. Les prix payés pour les œuvres des deux partenaires sont relativement importants mais il est difficile de savoir si Adèle Lesbros aurait obtenu les mêmes valeurs d'achat seule, sans associé masculin.

⁸¹⁶ AN F/21/4275, dossier 70

⁸¹⁷ Extraction de la base Micromusée de Sèvres, fournie par Sonia Banting.

⁸¹⁸ AN F/21/2179

⁸¹⁹ Bénédite, 1898

Quoi qu'il en soit, à partir de 1901, Adèle Lesbros se sépare de Pierre-Adrien Dalpayrat et fonde une maison de commerce de céramiques en concurrence directe avec son ancien associé, et à partir de cette date, il est certain qu'elle ne participe pas à la création des œuvres qu'elle met en vente.

De son côté, Eugénie O'Kin cumule deux inconvénients pour entrer au Luxembourg : c'est une femme et elle est franco-japonaise puisque seul son père est français. Du fait de leur belle qualité, cinq de ses œuvres sont néanmoins acquises par l'État dont trois sont attribuées au musée du Luxembourg entre 1912 et 1914⁸²⁰. Ses œuvres sont achetées globalement peu chères au regard de leur coûteux matériau, généralement l'ivoire, mais à un prix qui, sans être élevé, n'est pas ridicule pour des arts décoratifs, autour de 200 francs. La minutie, la sobriété et l'élégance des formes simples de ce type d'œuvres expliquent leur acquisition, s'inscrivant dans un mouvement de valorisation par le bureau des travaux d'art de la tableterie dans l'immédiat avant-guerre. Le succès d'O'Kin auprès de l'État se poursuit un peu après-guerre. Toutefois, après son mariage avec le céramiste Henri Simmen à la fin des années 10, Eugénie O'Kin ne produit peu à peu plus d'œuvres en son nom propre, ce qui montre que l'exemple exceptionnel d'O'Kin tenait aussi à sa liberté de créatrice et célibataire. Elle participe en fait à l'œuvre de son mari, qui signe leurs créations communes.

Toutefois, l'entrée au musée du Luxembourg n'est pas nécessairement le signe d'une réussite éclatante. D'autres femmes artistes rejoignent aussi le musée des artistes vivants mais il semble plus difficile d'évoquer une reconnaissance de leur art : il s'agit généralement d'attributions ne concernant qu'une seule œuvre, souvent acquise à un prix modique. Ainsi, de la clef en argent ciselé *Muguet* de Marguerite Lecreux, femme du président de la société des Arts réunis, acquise, malgré le matériau coûteux qui la compose, pour la somme ridicule de 20 francs au Salon des Arts réunis de 1910 et attribuée sur demande de Léonce Bénédite au Luxembourg en août 1912⁸²¹. C'est le cas dans une moindre mesure d'un éventail, gouache sur soie représentant une jeune femme en robe à la française XVIIIème, sur une monture en écaille blonde de Léone George, acquis en 1907 pour 100 francs au salon de la miniature et des arts précieux, rejoignant le Luxembourg en 1912⁸²² mais aussi d'une boîte et d'un coupe-papier en palissandre et cuir repoussé et ciselé à décor floral de Marguerite de Félice acquis pour 100 francs en 1911 à l'exposition des travaux féminins et attribués au musée du Luxembourg en 1916⁸²³. Il semble

⁸²⁰ AN F/21/4265 ensemble des dossiers O'Kin en AN F/21/4265

⁸²¹ AN F/21/4233, dossier 42

⁸²² AN F/21/4213, dossier 29

⁸²³ AN F/21/4207, dossier 67 et dossier 68

que le nombre d'œuvres de femmes artistes augmente dans les années d'immédiat avant-guerre mais comme le montrent ces exemples, il s'agit souvent d'œuvres acquises à bas ou même vil prix, et non d'une politique d'achats ciblés et répétés. C'est d'ailleurs une constante, que les œuvres soient, ou non, attribuées au musée des artistes vivants : à quelques exceptions déjà mentionnées, les artistes femmes ne reçoivent presque jamais d'achats successifs et doivent souvent se contenter d'un achat unique à prix médiocre. De fait, les artistes achetés à plusieurs reprises sont, sans surprises, très majoritairement des hommes et seuls 10,53% d'entre eux sont des femmes et un tiers de ces femmes dont les œuvres sont acquises plusieurs fois ne sont pas présentes au musée du Luxembourg, soit beaucoup plus que la part moyenne (14,03%) des artistes achetés à plusieurs reprises dont les œuvres ne sont jamais attribuées au musée du Luxembourg.

De plus, certaines œuvres en partie réalisées par des femmes rejoignent le Luxembourg sans que leur nom ne soit mentionné. Ainsi, de l'artiste danoise Borghild Arnesen, spécialiste des arts des métaux, et épouse d'Armand Point, qui participe à l'atelier de Haute-Claire et sans doute aux deux coffrets attribués au Luxembourg, dont les dossiers d'achat mentionnent seulement Armand Point. De plus, celui-ci est le seul interlocuteur du bureau des travaux d'art et le seul artiste payé. Il faut néanmoins reconnaître qu'un plat en cuivre argenté de Borghilde Arnesen est néanmoins acquis en décembre 1909 à l'exposition de l'artiste se tenant à la Galerie Georges Petit, mais pour la somme très modeste de 100 francs. Il est attribué au musée d'Arras en 1911⁸²⁴.

Hors du Luxembourg, seules Berthe Cazin, née Yvart, épouse de Jean-Michel Cazin, reçoit deux achats. Elle voit deux de ses plats en étain acquis en 1909 au salon de la miniature et des arts précieux pour 100 francs et attribués également au musée d'Arras en 1911⁸²⁵ et un troisième plat en argent, *Sycomore*, acquis en 1910 à l'édition suivante du même salon mais jamais attribué⁸²⁶. Contrairement à celles de son mari, achetées à de plus nombreuses reprises, ses œuvres n'entrent jamais au musée du Luxembourg.

Malgré quelques exceptions, une situation générale se dégage : si les acquisitions à des femmes ne sont pas si rares qu'on pourrait le penser, il s'agit d'achats sous-payés, souvent attribués tardivement ou jamais attribués, rarement destinés au musée du Luxembourg. Leurs œuvres sont de plus généralement achetées dans certains salons spécifiques (salon des Amis des Arts

⁸²⁴ AN F/21/4287, dossier 29

⁸²⁵ AN F/21/4185, dossier 82

⁸²⁶ AN F/21/4185, dossier 83

de Versailles, salon d'Hiver⁸²⁷, les différentes expositions des Arts de la Femme ou des travaux d'arts féminins), dans une forme d'essentialisation d'une nature féminine supposée.

Pour mieux comprendre les limites de ces acquisitions, il faut prendre conscience de la dimension éminemment politique qui les caractérise : rarement exploitées en histoire de l'art, les sources parlementaires (notes préparatoires des rapporteurs et des directeurs des Beaux-Arts, rapports définitifs du budget des Beaux-Arts, discussion de ce budget à la Chambre des députés et au Sénat...) permettent de mieux percevoir les évolutions du rapport des hommes politiques aux arts décoratifs et ainsi d'analyser les bouleversements des tendances d'acquisitions qui en découlent.

B. 1894-1914 : la défense des arts décoratifs, un sujet de débat houleux et intarissable à la Chambre des députés

1.1894-1904 : un soutien limité des députés aux objets d'art qui ignore la question du décor d'ensemble

Dans les années 1890, le soutien de l'État aux arts décoratifs prend une plus grande ampleur : alors que, comme on l'a vu, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts fait pression auprès de la SAF pour qu'elle s'ouvre aux arts décoratifs, le rapporteur du budget des Beaux-Arts pour 1894, Pierre Merlou, offre à la Chambre un discours vibrant de défense de l'égalité des formes d'art. Particulièrement intéressante est l'association qu'il propose entre l'unité de l'art et l'égalité du régime républicain, dans une approche solidariste, déjà défendue par le ministre Léon Bourgeois. Ainsi, selon lui, loin de devoir être associés aux régimes monarchiques et aux dépenses somptuaires, les arts décoratifs peuvent être défendus et encouragés par la Troisième République, car ils font partie de la vie quotidienne et peuvent donc être constitutifs d'un art social. Il prononce ces mots « Quant à l'unité de l'art, il importe d'autant plus d'en prendre conscience que la conception d'une Administration favorisant certaines manifestations au détriment d'autres et en contradiction formelle avec l'esprit égalitaire de notre régime, avec la destination sociale de l'art »⁸²⁸. Au contraire, même le « grand art »⁸²⁹ et les divisions entre typologie d'œuvres sont associés aux régimes monarchiques et à la société d'ordres de l'Ancien Régime « Nous vivons sous l'empire de

⁸²⁷ Même si ce salon est ouvert aussi aux hommes, seuls des artistes femmes y font l'achat d'objets d'État. Voir Sánchez, 2013

⁸²⁸ F/21/4008

⁸²⁹ F/21/4008

théories étroites, monarchiques, hiérarchisant les arts, divisant les artistes en castes. Or il ne saurait y avoir ni art majeur ni art mineur : l'art est un »⁸³⁰.

Dans la suite de son discours, Merlou regrette que nombre d'artisans potentiels, sans génie mais non dénués d'habileté, se soient tournés vers la peinture et la sculpture pour encombrer les salons d'œuvres médiocres plutôt que de consacrer leur énergie à des travaux d'art décoratif au service de l'industrie. Merlou rappelle que l'État doit soutenir le développement de l'art décoratif et qu'il en va de « l'intérêt économique et social »⁸³¹ de la France, qui rayonne et s'exporte à l'étranger grâce à toutes les formes d'art. En République, il s'agit aussi pour Merlou de montrer que la défense de l'unité de l'art permet de donner du sens à l'action de l'Administration des beaux-Arts et l'utilisation qu'elle fait des deniers publics. Ce positionnement nouveau « légitimera les sacrifices que le pays s'impose pour elle [pour l'administration] »⁸³². Il salue ensuite l'ouverture des achats de l'État aux arts décoratifs et propose de modifier l'intitulé du chapitre 22 du budget des Beaux-Arts. Intitulé « Commandes et acquisitions d'ouvrages d'artistes vivants (peinture et sculpture) », on y adjoint, sur la proposition de Merlou le terme d'objets d'art, « consacrant ainsi les droits des décorateurs et des artisans de toute matière aux commandes et aux acquisitions de l'État »⁸³³. Si, en pratique, ce changement n'a pas d'effet, l'achat d'œuvres d'art décoratif étant déjà pratiqué par l'administration, il s'agit symboliquement d'une démarche forte qui normalise les acquisitions d'objets d'art par l'État, et les légitime pleinement comme une politique majeure d'égalité républicaine.

L'année suivante, le député Georges Trouillot, dans son rapport de 1894 pour le budget des Beaux-Arts de 1895, est tout aussi engagé pour la défense de l'unité de l'art. Il propose qu'un ample plan de commandes dans le secteur des arts décoratifs soit engagé : « Ce ne sont pas seulement des objets de détail que l'État devrait acquérir ou commander ; il faudrait que, pour remplir son véritable rôle, l'État put faire à de grands artistes la commande de grands ensembles décoratifs, un salon, par exemple, une chambre toute [sic] entière, depuis les lames du plancher jusqu'aux moulures du plafond ; depuis les meubles proprement dits jusqu'aux lustres et aux tentures »⁸³⁴. Dès 1894, Trouillot fait ainsi état de la nécessité de soutenir les arts du mobilier et du décor dans leur ensemble, de penser l'art décoratif dans son unité, dans sa nature collective

⁸³⁰ F/21/4008

⁸³¹ F/21/4008

⁸³² F/21/4008

⁸³³ F/21/4008

⁸³⁴ F/21/4008

et collaborative recouvrant les lieux de la vie entière, sans le limiter à l'objet de vitrine. Cette proposition, sans doute trop novatrice, n'est pas entendue mais elle sera reprise plus de quinze ans après par la SAD.

Ce projet de Trouillot n'est pas pris en compte mais un programme en partie analogue est mis en avant par Georges Berger, député et président de l'Union centrale des Arts décoratifs, lors des séances de discussion du budget. Ainsi dans la séance du 16 février 1895, il déclare « Le moment est venu de substituer aux belles choses d'usage qui sont la trace du passé, et qu'on voit disperser un peu partout dans nos palais nationaux, dans nos hôtels ministériels, voire même dans les bureaux des grandes administrations, d'autres meubles, d'autres tentures, d'autres objets de décoration, qui laisserait la trace du style de notre époque »⁸³⁵. Cette idée de participation des administrations au soutien au renouvellement de tous les arts décoratifs par des aménagements de style moderne des bureaux fait elle aussi son chemin quinze ans plus tard mais elle est peu audible à l'époque. Dans un autre registre, plus symbolique, non contraignant d'un point de vue budgétaire et donc mieux accepté alors, le peintre Dujardin-Beaumetz, futur sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, dans la discussion à la Chambre des députés dont il est membre, déclare que la direction des Beaux-Arts devrait être renommée « direction du service artistique »⁸³⁶. Il précise, défendant l'unité de l'Art que « de l'union intime des artistes et des artisans va sortir la Renaissance moderne »⁸³⁷. Puis, il s'interroge : « Pourquoi « beaux » ? Il n'y a pas d'art laid, il n'y a pas d'art beau, il n'y a que l'Art ».⁸³⁸

Cette question de l'unité de l'art, en principe de mieux en mieux acceptée fait l'objet de débat en ce qui concerne ses conséquences pratiques. Ainsi, lorsque Georges Berger, propose de faire passer le budget du chapitre 22 des achats aux artistes vivants de 246 000 à 256 000 francs réserver ces dix mille francs supplémentaires aux arts décoratifs, le ministre Poincaré, en accord avec le rapporteur Trouillot, s'y oppose. Il s'en justifie « Si nous acceptons [...] un libellé qui établit une distinction entre les œuvres des beaux-arts et des arts décoratifs, nous irions contre le but qu'on se propose, et nous séparerions précisément ce qu'il s'agit de réunir. Je n'ai nul besoin d'un crédit spécial, avec un vocable déterminé, pour acheter des objets d'art dans les expositions, puisque nous avons fait des acquisitions de cette nature en 1891 pour 7,700 francs, en 1892 pour 25, 610 francs, en 1893 pour 17, 757 francs et en 1894 pour 24, 100 francs »⁸³⁹.

⁸³⁵ F/21/4008

⁸³⁶ F/21/4008

⁸³⁷ F/21/4008

⁸³⁸ F/21/4008

⁸³⁹ F/21/4008

Dans une période où la section des objets d'art du Luxembourg croît significativement, pour atteindre une représentativité suffisante, le ministre a beau jeu de défendre les acquisitions nombreuses dans le domaine des arts décoratifs, pour mieux refuser une augmentation du budget des Beaux-Arts, qui aurait sans doute il est vrai été rejetée par le ministre des Finances. A la fin des années 1890 et au début des années 1900 cette somme de 10000 francs consacrée aux arts décoratifs n'est de fait pas systématiquement atteinte.

Il faut toutefois souligner que, même en 1892 et 1894, la part consacrée aux arts décoratifs ne dépasse jamais véritablement les 10% du budget des acquisitions, même s'il faut aussi admettre que les peintures et les sculptures sont souvent vendues par leurs créateurs à des prix plus élevés. De fait Georges Berger rappelle au ministre que « Les Anglais et les Allemands achètent chaque année pour 500, 000 francs d'objets d'art décoratif ! »⁸⁴⁰, ce à quoi le ministre répond « Si vous voulez dire qu'il serait préférable que nous puissions acheter davantage, nous sommes d'accord »⁸⁴¹. Quoiqu'il en soit, Poincaré, qui a défendu au Salon de la SAF de l'année précédente l'ouverture de ce lieu d'exposition aux arts décoratifs, est cependant sans doute sincère dans sa défense de l'unité de l'art. Il semble aussi favorable au changement de nom de la direction des Beaux-Arts proposé par Dujardin-Beaumetz mais ne la met pas en place dans les faits. Mais il n'en demeure pas moins que la part consacrée par l'État français aux arts décoratifs est, comme le fait remarquer justement Berger⁸⁴², très faible comparé à nombre de ses voisins de l'Europe de l'Est et du Nord.

Georges Berger, rapporteur des budgets des Beaux-arts pour 1897 et 1898 défend de nouveau une politique ambitieuse de soutien aux arts décoratifs. Pour 1899 et 1900, c'est Dujardin-Beaumetz qui est rapporteur du budget des Beaux-Arts.

C'est de nouveau Berger pour 1901. Ainsi, pendant 7 ans (entre les budgets pour les années 1894 et 1901), les rapporteurs du budget des Beaux-Arts sont systématiquement des hommes soutenant, parfois avec ferveur, comme dans le cas de Georges Berger, l'art décoratif. Néanmoins, les rapporteurs du budget ne participent pas aux acquisitions, pas plus que les autres députés s'exprimant, et leur défense des arts décoratifs n'ont pas forcément d'effets concrets, comme l'illustre le faible nombre d'acquisitions dans le domaine des arts décoratifs en 1898, 1899 et 1901 par exemple⁸⁴³.

⁸⁴⁰ F/21/4008

⁸⁴¹ F/21/4008

⁸⁴² F/21/4008

⁸⁴³ Voir supra I.A.2

Faute de défenseurs parmi les rapporteurs, les arts décoratifs, sans être oubliés⁸⁴⁴, sont moins évoqués dans les années 1901-1905. Lorsque Dujardin-Beaumetz devient secrétaire d'État aux Beaux-Arts, ils reviennent en force dans les discussions du budget, certainement parce que les députés et sénateurs se doutent que le secrétaire peut prêter une oreille attentive à de tels débats.

2.1904-1914 : Une place croissante du sujet des arts décoratifs dans les débats politiques et la reconnaissance de la question du mobilier

En effet, lors de la discussion des beaux-arts de 1906 à la Chambre des députés, le 15 février 1906, Adolphe Simonet, député de la Creuse, se plaint de la faible part consacrée aux arts décoratifs parmi les achats et commandes de l'État. Il s'insurge « en parcourant la liste des commandes, des acquisitions et des encouragements [...] au milieu de commandes de peintures, de sculptures et de gravures, à 20,000, à 18,000, à 15,000, à 12,000, à 10,000 fr. chacune, aux pages 199, 200 et 207 du rapport, à la loupe, j'ai découvert l'achat de deux objets d'art décoratif : un encrier d'étain artistique, 100 fr. ; un peigne artistique, 200 fr., et deux encouragements de 500 fr. chacun [...] 1, 300 fr. sur 1 million ! »⁸⁴⁵. L'implication de Simonet, dont la circonscription comprend la ville d'Aubusson et sa manufacture s'explique par des intérêts électoraux évidents à soutenir les industries d'art.

Dujardin-Beaumetz réplique que son prédécesseur avait déjà dépensé la quasi-totalité des crédits annuels au moment de son arrivée en 1905 et que, malgré la pauvreté des crédits dont il dispose, il tâchera de remédier à cette situation. Le secrétaire d'État, attaqué de nouveau sur cette question le 19 février 1906, rappelle avec une certaine démagogie que « le grand principe moderne en art c'est l'unité de l'art ; il n'y a pas de petit et de grand art. »⁸⁴⁶. De fait, Dujardin-Beaumetz met en place une politique de fortes acquisitions dans le domaine des arts décoratifs. Il a parfaitement conscience de l'enjeu, comme le montre une note à ce sujet qu'il se fait envoyer et reçoit le 25 novembre 1906, dans le cadre de la préparation du budget pour 1907. Cette note, faisant expressément référence à la question du député Simonet l'année précédente, fournit au secrétaire d'État la liste des achats d'art décoratif et une défense de l'action de l'État dans ce domaine. Le texte précise ainsi que « plusieurs vitrines ont été placées au musée du Luxembourg afin d'y exposer un grand nombre d'objets d'art de grande valeur provenant d'achats ou de commandes faits par l'adm[inistrati]on des Beaux-Arts »⁸⁴⁷. Le Luxembourg

⁸⁴⁴ Voir notamment rapport du budget des beaux-arts 1902 pour 1903 et 1903 pour 1904, voir AN F/21/4009

⁸⁴⁵ AN F/21/4010

⁸⁴⁶ AN F/21/4010

⁸⁴⁷ AN F/21/4010

continue ainsi d'apparaître comme le cœur de la politique d'achats par l'État dans le domaine des arts décoratifs, même si cette note évoque aussi la subvention de 3000 francs accordée annuellement à Henry Cros pour ses recherches à Sèvres sur la pâte de verre, et la commande en 1906 d'un vase en argent qui Aristide Barré vient d'achever⁸⁴⁸. Cette note souligne bien que la direction des Beaux-Arts a conscience de l'importance des arts décoratifs comme sujet majeur et même essentiel de la politique d'acquisition.

Lors de la discussion du budget en séance, le 1er décembre 1906, le député Paul Dussaussy, député du Pas-de-Calais, demande, comme Simonet l'année précédente, plus d'achats dans le domaine des arts décoratifs. Il précise « Evidemment, l'encouragement que M. Simonet demande pour les jeunes artistes décorateurs est excellent. Mais M. le ministre et la Chambre me permettront de faire remarquer qu'un encouragement encore plus utile pour nos arts décoratifs et industriels consisterait à faire plus d'achats d'objets de ce genre. »⁸⁴⁹ Il s'agit ensuite de favoriser la mobilité des œuvres sur le territoire, afin de soutenir les jeunes ouvriers de province « ayant acquis ces chefs d'œuvres nouveaux de nos brodeurs, de nos tapissiers, verriers ou ébénistes, vous pouvez les transporter aisément, avec le concours des villes qui n'ont pas toujours de musée, et surtout de musée d'art décoratif [...] mais qui ont des ouvriers d'art, des artisans et des apprentis »⁸⁵⁰.

Sans s'intéresser spécifiquement à la proposition de ces musées ambulants, sur le modèle anglais, le secrétaire d'État répond sur la question du nombre d'objets d'art acquis « Comment voulez-vous que je fasse beaucoup d'achats ? Je ne puis acheter que dans la limite des crédits dont je dispose pour les acquisitions annuelles. J'ai acheté de 30 à 40 objets d'art décoratif ; accordez-moi de nouveaux crédits, et je ferai bien volontiers des achats plus nombreux. »⁸⁵¹

Limité par un budget d'acquisitions indigent, Dujardin-Beaumetz augmente tout de même considérablement le nombre d'œuvres d'art décoratif acquises. Ainsi, s'il est à relativiser, l'intérêt de Dujardin-Beaumetz pour les arts décoratifs semble incontestable, d'autant qu'il achète lui-même nombre d'œuvres relevant de ce domaine. De même, jusqu'à la guerre, l'implication dans la défense des arts décoratifs d'une partie de la Chambre, souvent des députés issus de régions industrielles ou manufacturières, ne cesse pas et s'intensifie même dans les années 1911-1914, sans doute là encore du fait de l'impression extraordinaire et angoissante

⁸⁴⁸ AN F/21/4010

⁸⁴⁹ AN F/21/4010

⁸⁵⁰ AN F/21/4010

⁸⁵¹ AN F/21/4010

laissée par les Vereinigte Werkstätten de Munich au Salon d'Automne de 1910. Ainsi, dans la discussion du budget des Beaux-Arts de 1911, le député socialiste du Rhône, également ouvrier sculpteur et fondateur de la fédération de l'ameublement et du syndicat des ouvriers sculpteurs, Etienne Rognon, attaque-t-il la politique du gouvernement. S'appuyant sur le rapport du budget des Beaux-Arts de l'année précédente, 1910, rédigé par Paul-Boncour, qui défendait de nouveau l'unité de l'art et l'égalité entre ses différentes manifestations, il regrette que les arts décoratifs « ne reçoivent que 4 p. 100 des fonds d'encouragement. »⁸⁵². Il montre que la solution à adopter doit couvrir tous les secteurs sur lesquels l'État agit : « Vous savez quelle part plus large il faut accorder aux artistes décorateurs dans les commandes, dans les achats, dans les subventions, dans les bourses de voyage, dans les constructions, dans l'ameublement et l'ornementation des futurs édifices publics »⁸⁵³.

Le rapporteur, Albert Sarraud, répond à Etienne Rognon avec gravité : « Je ne connais pas présentement dans le domaine des arts, de question qui, au double point de vue des intérêts moraux et matériels d'un pays comme le nôtre, mérite davantage d'appeler l'attention et de retenir la sollicitude de ses représentants »⁸⁵⁴. Le soutien aux arts décoratifs est ainsi reconnu comme la question majeure de la politique artistique. Plus concrètement, le rapporteur rappelle que Dujardin-Beaumetz a soutenu les arts décoratifs depuis le début des années 1890 et qu'il encourage, malgré son maigre budget, les arts décoratifs comme les tendances nouvelles. A travers ces discours, il semble que l'égalité des arts continue à être associée à la modernité artistique et à la gauche politique, dans une égalité des arts perçue comme un reflet de l'égalité des citoyens, comme le confirme les applaudissements particulièrement forts « à l'extrême gauche »⁸⁵⁵ obtenus par Rognon, certes député de gauche lui aussi, lorsqu'il s'oppose à « l'art aristocratique »⁸⁵⁶ terme par lequel il désigne les Beaux-Arts. L'association des Beaux-Arts à la monarchie et à la noblesse est constamment employée pour mieux montrer le caractère démocratique de l'art décoratif, destiné à relever les industries nationales et à donner du travail à tous les ouvriers.

Ce type de discours s'appuie aussi sur une forme d'antigermanisme ou a minima d'intense compétition avec l'Allemagne, et dans une moindre mesure avec l'Angleterre, pour la domination des industries d'art, longtemps sous l'influence du « goût français »⁸⁵⁷ mais en

⁸⁵² AN F/21/4013

⁸⁵³ AN F/21/4013

⁸⁵⁴ AN F/21/4013

⁸⁵⁵ AN F/21/4013

⁸⁵⁶ AN F/21/4013

⁸⁵⁷ Société des artistes décorateurs, 1911, p.9

passé de s'en défaire. Alors qu'une exposition internationale des arts décoratifs, demandée en avril 1911 par la SAD⁸⁵⁸, commence à être envisagée à l'époque pour 1915– la guerre la repoussera en 1925– cette question devient centrale et incontournable. Face à l'enjeu, le gouvernement met en place une politique inédite de soutien au domaine du mobilier et d'achats aux arts décoratifs en général, qui représentent 12% des œuvres acquises en 1911, 63 œuvres sur 523. C'est deux fois plus qu'en 1910 (5, 6%) et plus même, qu'en 1907 (8, 23%), la seconde année du secrétariat d'État du Dujardin Beaumetz où la part des arts décoratifs dans le total des acquisitions est la plus élevée. Toutefois, la demande de Rognon que les artistes décorateurs reçoivent des commandes pour la décoration des édifices publics, qui fait écho à la requête formulée dans le même temps par laSAD, n'est pas entendue en 1911.

Le rapport du budget des Beaux-Arts de 1912, confié de nouveau à Paul-Boncour rappelle fortement la nécessité d'un plus grand soutien de l'État aux arts décoratifs « Quatre commandes sur cent réservées aux arts décoratifs, quelle meilleure preuve du chemin qui reste à faire [sic] pour rompre avec les errements qui, depuis le XVIII^e siècle, ont conduit l'art décoratif français où il en est. Enfin, nous demandons qu'on s'inspire des mêmes préoccupations dans les achats opérés lors des salons annuels, de manière à bien ancrer dans la tête des artistes, que l'art décoratif n'est plus un parent pauvre, auquel on fait l'aumône d'un vestibule obscur entre deux escaliers »⁸⁵⁹. S'ensuit une description par Paul-Boncour de l'égalité supposée des arts à la Renaissance, où il invoque notamment la salière de Cellini⁸⁶⁰, et se lamente ensuite de la fin des corporations, précipice de l'art décoratif selon lui.

Faisant suite à un rapport si fervent et alarmiste, la discussion du budget des Beaux-Arts de 1912 s'avère évidemment tendue : Etienne Rognon reprend l'assaut, s'étonne de l'inaction relative de l'État alors même qu'il reconnaît que Dujardin-Beaumetz s'est toujours montré favorable aux arts décoratifs. Il rappelle de nouveau l'exemple allemand, qui risque de dominer sur le long terme les industries d'art du fait de lourds investissements consentis pour les arts décoratifs, depuis l'éducation jusqu'aux achats de l'État⁸⁶¹.

L'administration tente dans des notes conservées aux Archives nationales, de répondre aux accusations de Paul-Boncour : elle met en avant les 17000 francs consacrés à l'art décoratif en

⁸⁵⁸ Mais défendue par Charles Couyba dès 1908 puis par Roger Marx en 1909 et par l'Union provinciale des arts décoratifs assez rapidement. Son organisation est étudiée avec bienveillance par Dujardin-Beaumetz dès cette époque.

⁸⁵⁹ AN F/21/4014

⁸⁶⁰ AN F/21/4014

⁸⁶¹ AN F/21/4014

1910 et rappelle les difficultés financières à soutenir l'art décoratif alors que le budget des achats et commandes a perdu 100 000 francs annuels en 1890 « et 100. 000 francs supprimés pendant 20 années de suite font 2.000.000 francs »⁸⁶². L'année 1911, en cours au moment où le rapport Paul-Boncour est rédigé, est une année exceptionnelle en termes d'achats de l'État dans le domaine des arts décoratifs, on peut donc difficilement parler d'inaction mais force est de reconnaître que l'administration répond principalement sur des questions budgétaires sans se remettre en question sur le fond.

Lors de la discussion du budget des Beaux-Arts de 1913, c'est Joseph Paul-Boncour qui revient à la charge, en demandant au nouveau sous-secrétaire d'État, Léon Bérard une part plus grande de l'État dans les commandes aux artistes décorateurs. Il affirme ainsi, reprenant certains de ces arguments passés : « vous n'aurez rien fait tant que vous n'aurez pas introduit dans ces commandes un souci plus vif de l'art décoratif français, tant que par l'action délibérée avec laquelle vous aurez augmenté les commandes de l'État concernant l'art décoratif, vous n'aurez pas prouvé de la façon la plus évidente qu'il ne doit pas être un parent pauvre [...] et qu'un artiste s'honore autant en dessinant le galbe d'un vase ou en composant les teintes d'une tapisserie qu'en peuplant de statues funéraires les carrefours de nos cités »⁸⁶³. Face à ces critiques, le secrétaire d'État répond « ce que l'État peut faire et ce qu'il fera- je tiens à vous en donner l'assurance – c'est d'accorder à l'art décoratif une juste part, c'est-à-dire une part très large dans ses encouragements »⁸⁶⁴. Il rappelle ensuite que l'État ne reconnaît pas de « frontières artificielles » entre les formes artistiques et qu'il les soutient toutes.

Menées par un petit nombre de députés largement applaudis, les initiatives de défense de l'art décoratif se concentrent sur quelques objectifs : reconnaître l'égalité des arts, augmenter la part des achats destinée aux arts décoratifs et soutenir par la commande la réalisation de grands ensembles faisant travailler nombre d'artistes décorateurs, notamment pour l'ameublement des bureaux de l'administration. Si les deux premières revendications sont assez rapidement soutenues, si l'État se montre même volontaire dans cette démarche en forçant l'ouverture du Salon des Artistes français aux objets d'art, la troisième n'est pas véritablement entendue⁸⁶⁵ avant l'immédiat après-guerre.

⁸⁶² AN F/21/4014

⁸⁶³ AN F/21/4015

⁸⁶⁴ AN F/21/4015

⁸⁶⁵ A l'exception d'une commande à Jallot en 1914, pour le secrétariat des Beaux-Arts, voir infra III.C.2

C. De l'objet de vitrine vers une extension aux domaines du mobilier et du décor : avancée timide ou véritable évolution de la politique d'acquisition ?

1.1890-1911 : des acquisitions de meubles extrêmement limitées

Si l'on excepte la cheminée de Dalpayrat et Lesbros, presque aucune pièce de mobilier n'est acquise par la direction des Beaux-Arts avant les années 1910. Alors que des ensembles récréant des intérieurs domestiques sont proposés à la SNBA depuis 1896, l'État se contente d'acheter des objets d'art de petite dimension, vases et coupes en tête. Il faut toutefois reconnaître que, comme le dénonce Gabriel Mourey dans un article sur « la Faillite de l'art décoratif moderne » paru en 1904 dans *Les Arts de la vie*, les Salons, sans rejeter les ensembles comme on l'a vu, soutenaient plutôt, en n'acceptant que les objets « originaux et non reproduits » et en encourageant les « travailleurs isolés », une forme de « dilettantisme stérile »⁸⁶⁶ enferré dans l'art du bibelot artistique. En conséquence de ces stricts règlements, toute création utile et toute collaboration avec l'industrie étaient rendues difficiles et découragées.

2.1911-1914 : une prise de conscience de la question des ensembles mobiliers

Mais ces contraintes évoluent, avec l'apparition de salons nouveaux comme le salon d'Automne et le salon de la SAD en 1903 et 1904, et l'action de l'État s'en trouve aussi modifiée. En 1911, plusieurs pièces de mobilier rejoignent ainsi les collections de la direction des Beaux-Arts, sans doute comme une forme de réaction au salon d'Automne de 1910 où le groupe des Vereinigte Werkstätten de Munich a prouvé l'importance de l'unité des artistes, sous la direction de l'architecte et la nécessité de renouveler collectivement l'ensemble du décor, sans se limiter à le parer de quelques objets réalisés individuellement. En effet, ce groupe s'était réuni avant le Salon d'Automne avec un projet, décidé en accord par tous les participants, et exécuté collectivement par des spécialistes de chaque discipline artistique dans une formidable union⁸⁶⁷. Le choc est terrible pour les artisans français, tous divisés et s'attelant à des projets individuels mais il était déjà annoncé par Rupert Carabin qui, envoyé par la ville de Paris en 1908 à Munich pour étudier les industries allemandes, dans son rapport de mission évoque un « Sedan » commercial tant l'industrie décorative allemande semble prospère et unifiée⁸⁶⁸. Les achats de

⁸⁶⁶ Mourey, 1904

⁸⁶⁷ Coret (dir.), 2003

⁸⁶⁸ Carabin, 1909, p. 66

mobilier en 1911 constituent aussi une réponse directe à la demande adressée par la SAD à Dujardin-Beaumetz d'un nombre plus important d'achats de l'État dans le domaine des arts décoratifs et d'encourager « les artistes décorateurs du mobilier et de la décoration intérieure »⁸⁶⁹. Le texte traite des deux domaines dans lesquels l'État peut agir : celui des achats pour les musées et celui des commandes. Les signataires rejettent avant tout les arguments défendus par la direction des Beaux-Arts « On objecte que l'État ne peut acheter de meubles pour les musées. La réinstallation du musée du Luxembourg lui en donnera cependant peut-être l'occasion utile et heureuse »⁸⁷⁰. Si le musée des artistes vivants ne peut finalement pas être relocalisé, cet extrait révèle combien, vers 1910, la section des objets d'art du musée du Luxembourg est encore perçue comme le centre de la politique de soutien de l'État aux arts décoratifs. La lettre avance ensuite « Si pour l'installation somptuaire de ses services, l'État trouve, en général, dans le garde-meuble national des ressources abondantes, il est néanmoins des cas nombreux et pour des destinations plus communes où il lui serait possible, au lieu d'acheter des copies de mobilier ancien, de commander à des artistes des meubles de style moderne »⁸⁷¹.

En réponse à ces signaux d'alarme et aux demandes qui en surgissent, rien que durant l'année 1911, près de 10 meubles sont achetés par l'État. L'achat le plus conséquent est celui qui est consenti à Léon Jallot, ébéniste installé à son compte depuis 1904 qui, au Salon des artistes décorateurs de 1911, vend quatre œuvres à l'État : une sellette, deux fauteuils et une bibliothèque pour la somme importante de 2735 francs⁸⁷². L'achat de cette bibliothèque est particulièrement significatif : mesurant 205 x 227 x 55 cm, ce meuble fait partie d'un ensemble pour cabinet de travail, c'est la première reconnaissance par l'État du rôle essentiel des ensembliers, si impliqués dans la rénovation du décor et qui prennent une place de plus en plus considérable. Réalisé quelques mois seulement après le salon d'Automne de 1910, cet achat assez onéreux est donc un signal fort d'inflexion. En choisissant cette pièce, décorée de loupe d'orme, qui orne les panneaux de la bibliothèque, les fauteuils et la sellette, un véritable soutien à un style nouveau, en transition vers l'Art déco et loin des bois sombres de l'Art nouveau, est également défendu par l'État. Attribuées au secrétariat d'État aux Beaux-Arts à partir de 1916, elles ne sont pas actuellement localisées.

Les autres achats aussi marquent une forme de soutien à la modernité stylistique, même si nombre d'entre eux ne sont plus localisés : on pense à une sellette et à une lampe de Maurice

⁸⁶⁹Société des artistes décorateurs, 1911, p.9

⁸⁷⁰ Société des artistes décorateurs, 1911, p.9

⁸⁷¹ Société des artistes décorateurs, 1911, p.9

⁸⁷² AN F/21/4224, dossier 65

Dufrène, acquises pour 250 francs à ce même Salon des artistes décorateurs de 1911⁸⁷³ et premier achat de l'État au célèbre ébéniste qui prône l'union du décor et de l'architecture. Cette œuvre n'est hélas pas localisée.

Les achats de sellettes à Eugène Gaillard⁸⁷⁴ et à Tony Selmersheim⁸⁷⁵ cette même année, quoique moins audacieux stylistiquement témoignent d'un intérêt pour des artistes de premier plan dans le domaine du mobilier. Elles ne sont malheureusement pas localisées. Ce premier achat à Gaillard démontre un intérêt bien tardif pour un des ébénistes majeurs de l'Art nouveau, dont la carrière s'achève vers 1914 et qui développe à la fin de sa vie un style plus géométrique, plus sobre⁸⁷⁶. Il faut néanmoins souligner que Gaillard est aussi un des plus grands opposants à l'alliance des artistes dans des projets d'ensemble, sur le modèle allemand. Comparant les installations munichoises à l'invasion allemande de 1870, il s'était insurgé par ces mots « Moi, je sors de là enragé, hurlant vive la liberté ! vive l'indépendance ! vive la personnalité et vive le combat pour l'art en ordre dispersé ! – tout se rejoindra, tout s'unifiera spontanément et beaucoup mieux grâce à notre seule unité de race et de tendances »⁸⁷⁷. Selmersheim, quant à lui, a fait partie du groupe de l'Art dans Tout, et le choix d'acquérir une des pièces d'un artiste qui a toujours désiré réaliser des ensembles complets, est également un symbole de l'engagement de l'État vers une nouvelle compréhension des arts décoratifs.

Deux autres sellettes, d'un intérêt artistique moindre, sont localisées. L'une d'entre elles est due à l'artiste quasi-inconnue Marie Croix. Acquisée également en 1911, pour 125 francs au Salon des artistes décorateurs, elle est déposée au Sénat depuis 1936⁸⁷⁸. En noyer, elle est surmontée de deux personnages sculptés difficilement identifiables. Il ne s'agit donc pas véritablement d'un meuble. Une autre sellette, acquise avec un vase et un encrier, est vendue par Georges Bourgeot, céramiste, ébéniste et peintre-verrier élève de Grasset, à l'État. A double plateau en bronze, acajou et loupe d'orme, elle est constituée d'essences de bois divers : bois feuillu, bois exotique, acajou. Son profil est plutôt japonisant et ses lignes assez droites sont adoucies par la courbe des bronzes⁸⁷⁹.

⁸⁷³ AN F/21/4204, dossier 1

⁸⁷⁴ Au Salon des artistes décorateurs de 1911, pour 120 francs, AN F/21/4211, dossier 26

⁸⁷⁵ Au Salon des artistes décorateurs de 1911, pour 150 francs, AN F/21/4224, dossier 65

⁸⁷⁶ Salmon (dir.), 2006a

⁸⁷⁷ Gaillard, 1910, p. 14

⁸⁷⁸ AN F/21/4192, dossier 93

⁸⁷⁹ La pièce est actuellement déposée depuis 2010 par le CNAP au musée d'Orsay, le premier lieu de dépôt de l'histoire de ce meuble. Information fournie par le CNAP

Ces acquisitions démontrent certes un intérêt pour le mobilier et, dans une certaine mesure, une bonne connaissance des maîtres de cet art. Toutefois, la proportion très importante de sellettes atteste des limites de cette politique : le petit mobilier est privilégié, du fait de son faible encombrement et la prise de conscience de l'importance d'une approche globale des arts décoratifs, accompagnant la vie entière, n'est que partielle. De plus, la plupart de ces œuvres sont laissées au dépôt des œuvres de l'État, parfois jusqu'aux années 30 : cela révèle un net désintérêt des musées pour ces pièces un peu encombrantes, quoique de dimensions relativement restreintes. L'envoi, assez rapide-dès 1916- des deux fauteuils de Jallot au secrétariat des Beaux-Arts est néanmoins capital : il montre que l'administration répond enfin aux demandes de la SAD de réaliser des achats et des commandes pour l'administration, d'encourager un art décoratif embellissant le quotidien des services de l'État plutôt qu'un art de vitrine à seule destination des musées. Cette année 1911, malgré les progrès, on ne peut tout de même pas parler d'une acquisition massive des nombreux ensembles présentés par les artistes au salon des artistes décorateurs et au salon d'Automne de 1911⁸⁸⁰.

Néanmoins, autour là encore des œuvres de Léon Jallot, le monde des musées n'est pas en reste puisque, dès janvier 1912, la sellette de Jallot rejoint le musée du Luxembourg. Plus imposante encore, une vitrine, en poirier et camphrier, de 184 x 196 x 44 centimètres, acquise pour 2500 francs au Salon des artistes décorateurs de 1912, est attribuée au Luxembourg dès décembre 1912⁸⁸¹. En 1913, deux autres vitrines de l'artiste, acquises pour 1300 francs destinées à fournir l'écrin des objets d'art présentés à l'exposition de Munich⁸⁸², en merisier et loupe de poirier de Perse, font, à la suite de l'exposition, leur entrée au musée du Luxembourg. L'utilisation de la loupe de poirier de Perse montre aussi une évolution vers l'Art déco par le recours à des bois précieux extra-européens, ce tournant stylistique étant aussi illustré par la sobriété et la rigidité des lignes de ces vitrines.

Ces attributions successives sont destinées aux services de la conservation du musée et ne sont pas exposées au public. Même si ces objets d'art sont inscrits à l'inventaire et acquises comme des œuvres et non comme du mobilier muséographique, elles relèvent donc plus d'une logique proche de celle de l'ameublement, qui est certes ce que semble attendre les sociétés d'artistes-décorateurs, que de la présentation du mobilier dans les collections des musées. Il faut noter toutefois que, même si le musée des arts décoratifs se risque aux *period rooms*⁸⁸³, une partie de

⁸⁸⁰ Brunhammer (dir.), 1990

⁸⁸¹ AN F/21/4224, dossier 66

⁸⁸² Internationalen Kunstausstellung de Munich, voir AN F/21/4224, dossier 67

⁸⁸³ Froissart-Pezzone in Georgel, 1994

la critique est très hostile à la présence du mobilier dans les musées. Ainsi de Maurice de la Sizeranne qui écrit en 1900 « Ce ne sont point-là des serviteurs familiers de la vie. Bibliothèques où l'on ne peut mettre de livres, bureaux où l'on ne saurait ranger aucun papier, chenets qui défendent aux pieds de s'approcher du feu, poignées de porte qui empêchent les mains d'ouvrir, lavabos où c'est une entreprise que de faire sa toilette, voilà peut-être du grand art, mais non assurément de l'art appliqué. La seule fonction à laquelle ces monuments paraissent propres [...] c'est à contenir d'autres objets d'art [...]. Ils sont si précieux, d'ailleurs, que leur entretien suffit à les exclure de l'usage quotidien [...]. « Ce sont des meubles de musée ! » disent avec orgueil leurs admirateurs. De fait, on est venu de Kensington, de Berlin, de Bergen, de Tokio [sic], en acheter en foule pour les Musées. On a fort bien fait, car ces meubles ne peuvent pas servir à autre chose. Là, dans ces nécropoles de l'art, on trouvera tout naturel que des fauteuils soient faits pour ne pas s'asseoir, des coupes pour ne pas y boire, et des assiettes pour ne pas y manger. [...] Seulement, du jour où l'objet d'art décoratif ne peut être utilisé dans la vie, il ne faut plus prétendre qu'il embellit la vie. Il n'embellit que les Musées⁸⁸⁴ ». Si la citation évoque tous les objets d'art, elle est particulièrement critique en ce qui concerne l'achat de mobilier (bibliothèques, bureaux, lavabos, fauteuils) conçu purement pour les musées, inutilisable, particulièrement artificiel et éloigné de l'animation de la vie.

On soulignera que le texte de de la Sizeranne mentionne uniquement des musées étrangers et non français. En plus du Luxembourg, il est en effet à noter à ce sujet que le musée Galliera, qui lui-même met bien davantage en avant la dimension industrielle des expositions qu'il propose et des œuvres qu'il acquiert, ne laisse lui-aussi qu'une place assez faible au domaine du mobilier. Si lors de ses expositions, le musée Galliera décide de présenter, à partir de 1903, le mobilier dans toute les salles plutôt que dans un espace unique, ce qui permet d'accentuer l'effet de vie, il est à noter que les ensembles mobiliers y restent rares et peu représentés et surtout que la ville de Paris n'acquiert pas elle-même pour les collections du musée de meuble, ce que Rossella Froissart-Pezone attribue à un budget trop faible⁸⁸⁵ mais qui s'explique aussi sans doute pour les raisons déjà évoquées en ce qui concerne les achats de l'État.

En 1913, Léon Jallot reçoit enfin la commande, une première dans le domaine, d'un ensemble *Mobilier Meuble de salon*⁸⁸⁶ pour 12000 francs à destination de l'antichambre du sous-

⁸⁸⁴ La Sizeranne (de), 1900, p.877

⁸⁸⁵ Froissart-Pezone, 1997, p.101

⁸⁸⁶ Il s'agit d'un ensemble décoratif comprenant lambris, glaces, bureau, banquette circulaire, quatre chaises et une console, AN F/21/4224, dossier 68

secrétariat des Beaux-Arts. Cette commande au prix très élevé⁸⁸⁷ constitue un changement considérable quant au regard de l'administration des Beaux-Arts sur la commande et la politique d'acquisition et de soutien accordée par l'État aux arts décoratifs. C'est aussi une des raisons qui permettent de délimiter notre mémoire en 1914, la logique d'acquisition et de commande étant profondément modifiée vers cette date. C'est peut-être le moment où l'administration prend enfin conscience de la critique de Sizeranne sur le caractère figé et inutile que peuvent acquérir les meubles lorsqu'ils rejoignent les collections de musée. C'est aussi une réponse aux demandes sans cesse répétées de parlementaires pugnaces qui demandent, soutenant ainsi une requête de la SAD, que les commandes de l'État encouragent enfin le mobilier moderne dans son ensemble et son application aux administrations et, plus globalement, à la vie quotidienne.

On retrouve aussi ici l'écho de la défense d'un art social par Roger Marx, d'un art qui dépasserait le bibelot pour englober l'existence entière de tous, du plus humble au plus aisé⁸⁸⁸. Déçu par l'État à la politique duquel il avait tant participé dans les années 1890, attristé par le musée des arts décoratifs qui se contente d'accueillir les amateurs et collectionneurs sans soutenir les artisans et ouvriers, Marx, toujours inspecteur mais en froid avec les secrétaires d'État aux Beaux-Arts à partir de 1905, considère que « l'exemple venu d'en haut entraînerait les volontés hésitantes ; sollicités de concourir à de vastes ensembles, les maîtres puiseraient une émulation certaine et des gages du succès dans les occasions enfin données de s'employer et de produire »⁸⁸⁹. L'art social de Marx est un art dont les manifestations varient selon la classe sociale et les moyens mais capable d'embellir tous les lieux, un art qui nécessite l'impulsion de l'État. Modeste, réalisée de façon individuelle par l'artiste, unidisciplinaire, la commande à Jallot n'en est pas moins exemplaire d'une évolution profonde de la politique de l'État dans le domaine de arts décoratifs.

C'est là véritablement une césure majeure : en effet, malgré des évolutions tardives prometteuses dans les années 1911-1914, le mobilier est globalement absent des achats de l'État avant-guerre. Trop encombrant, trop lourd, perçu comme trop utilitaire, trop industriel, souvent plus cher que les objets d'art, il n'est pas considéré comme méritant d'être acheté. Nécessitant souvent la collaboration, il est discrédité comme trop proche des manufacturiers et sa dimension

⁸⁸⁷ Le prix de l'œuvre est monté à 16000 francs en 1919, dernière année de paiement, AN F/21/4224, dossier 68

⁸⁸⁸ Sur ce sujet voir Méneux, 2007

⁸⁸⁹ Marx, 1909, p.51

pratique blesse sans doute l'œil de certains conservateurs et inspecteurs pour qui le mobilier a vocation à accueillir des collections et non à en faire partie.

Pourtant, Léonce Bénédite, dès son commentaire sur le Salon de 1895, écrivait « Mais ce qui est fait pour nous intéresser vivement, c'est de voir que les décorateurs ont compris désormais la vraie voie qu'ils ont à suivre. Ils ont senti que l'art de vitrine est une impasse, qu'une fois qu'ils auront saturé leur clientèle forcément restreinte, ils seront obligés d'éteindre leurs feux et de jeter leurs outils pour ne pas être obligés de se ruiner ou de ravalier leur art à des objets d'industrie banale et courante. Ils ont compris qu'il ne s'agit point de transporter des éléments empruntés à la peinture ou à la sculpture, sur des formes usuelles le plus souvent déformées et inutilisables pour faire œuvre de décorateur, mais qu'il faut essayer d'appliquer aux besoins de la vie, aux objets qui nous entourent, sobrement et simplement, sans les modifier ni les déformer, le génie de la matière qu'on emploie. Les céramistes surtout, dont l'art a fait des conquêtes admirables ces dix dernières années, n'ont pas hésité à aborder la décoration monumentale. MM. Delaherche, Dalpayrat et Lesbros, Dammouse, Bigot, nous montrent, à côté d'objets d'intérieur auxquels nous n'avons pas à marchander notre admiration, des efforts nouveaux dans ce sens qui ne manqueront pas d'aboutir triomphalement pour l'Exposition Universelle de 1900 »⁸⁹⁰. On s'étonne d'une telle compréhension des enjeux alors que les achats du Luxembourg, même menés par Bénédite, sont plutôt classiques, se limitant principalement à l'art de vitrine, excluant quasi-systématiquement le mobilier et la décoration céramique monumentale. On notera toutefois que Bénédite a fait ce qu'il a pu pour soutenir des acquisitions d'œuvres d'ampleur à plusieurs reprises, à partir du moment où elles avaient une utilité réelle pour le musée: ainsi, 50 carreaux de céramiques pour encadrer l'entrée de la galerie de sculpture⁸⁹¹ sont-ils commandés à Auguste Delaherche en 1896 pour la forte somme de 2000 francs, très importante dans le domaine du grès, commande faisant l'objet d'un dossier d'archives comme pour un achat d'objet, commande complétée en 1902 par le paiement de 200 francs pour l'encadrement de la porte de la salle Caillebotte. Ce deuxième paiement ne va pas sans difficulté pour Léonce Bénédite et malgré son caractère modique, il illustre l'extrême dépendance financière du conservateur du Luxembourg vis-à-vis de la direction des Beaux-Arts comme l'indique une lettre à Roujon du 21 octobre 1902 « Sur le moment j'avais cru à une proposition gratuite [en ce qui concerne les portes de la salle Caillebotte, pas celles de la salle de sculpture], mais j'avais fait confusion. Aujourd'hui Monsieur Delaherche m'en réclame le

⁸⁹⁰ Bénédite, 1895, p.95

⁸⁹¹ Annexe Fig.8

prix que, d'ailleurs, il a réduit autant que possible et qui ne s'élève qu'à la somme très minime de 200francs. Je vous serais très reconnaissant, monsieur le Directeur, de bien vouloir me libérer de cette petite dette et de bien vouloir autoriser le paiement »⁸⁹². Un article de Thargelion dans *l'Aurore* note cette volonté de Bénédite d'inscrire les arts décoratifs dans l'ornementation du musée « M. Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, a compris que les pièces d'art décoratif devaient dans un musée avoir comme place spéciale, celle-là même que leur avait assigné, en les faisant, leur auteur. Et il s'est efforcé autant que cela lui a été possible, d'appliquer partout ce principe. C'est ainsi que nous retrouvons les encadrements de porte, en grès au grand feu, de Delaherche, décorant les deux portes qui donnent accès dans la salle Caillebotte et celle des artistes étrangers qui lui fait pendant »⁸⁹³. En 1911, Bénédite et Dujardin-Beaumetz décide d'acquérir une grille en fer forgé d'Emile Robert, avec médaillons en cristal de Lalique, présenté à la SNBA et acquis pour 4000 francs, prix minimum accepté par Lalique. La pièce a été acquise pour l'entrée du séminaire de Saint-Sulpice dont on pensait à l'époque qu'il accueillerait le Luxembourg. Elle n'est pas localisée actuellement. Malgré ces quelques exemples qui attestent que Bénédite a tenté d'acquérir et d'utiliser des œuvres d'art décoratif monumentales ou du moins volumineuses, il semble que, pour ce conservateur comme pour de la Sizeranne, le musée ne peut devenir le centre de cette rénovation, de ce chantier consistant à remettre la décoration au service de la vie qui doit se déployer ailleurs, et partout, et que l'institution muséale ne peut recueillir que quelques objets d'art, de vitrine, qu'il reconnaît certes comme admirables.

⁸⁹² AN F/21/4196, dossier 107

⁸⁹³ Coupure de presse recueillie dans AN 20144707/28

Conclusion :

Alors que les arts décoratifs ont toujours été intégrés, sous les régimes monarchiques et impériaux, comme des éléments majeurs et essentiels de la pompe et des fastes de la cour, la Troisième République doit se poser la question de leur inclusion dans le nouveau système politique. Bien sûr les expositions des produits de l'Industrie puis les Expositions Universelles constituent des lieux cruciaux pour la vente d'objets d'arts décoratifs après 1870 mais la fin du mécénat curial affecte profondément les artistes du décor en France. Pour concilier le soutien à ce secteur avec le caractère démocratique du nouveau régime, les gouvernements, après des hésitations, décident de mener désormais des acquisitions dans le domaine des arts décoratifs mais cette fois à destination des musées, pour l'éducation de tous et non pour le confort et l'admiration d'une élite restreinte.

En plus de vouloir renoncer aux dépenses somptuaires des époques antérieures, les hommes politiques de la Troisième République désirent montrer que le nouveau régime reconnaît tous les arts à égalité, alliant égalité politique et égalité artistique. Pour assurer ce noble objectif, seules les œuvres insignes, présentées dans les mêmes conditions que les peintures et les sculptures, et loin de toute dimension industrielle, peuvent être acquises. Il résulte de ce parti pris aussi bien les pressions des ministres successifs de l'Instruction publique et des Beaux-Arts et leurs directeurs des Beaux-Arts pour l'admission des arts décoratifs aux salons que l'ouverture d'une section des objets d'art au musée du Luxembourg. Ainsi, au sein du temple du Beau qu'est le musée des artistes vivants les objets d'art peuvent-ils être recueillis. A l'inverse, le musée des arts décoratifs alors en constitution, qui, du fait de son objectif spécifique, ne soutient pas l'unité de l'art, est considéré comme trop spécialisé et est peu soutenu par l'État et laissé à l'initiative privée. La nature de ces établissements diffère en effet profondément : si le musée des arts décoratifs de Paris a peu à peu perdu son rôle de musée destiné aux ouvriers d'art⁸⁹⁴, laissant cette fonction au seul musée Galliera⁸⁹⁵, le musée du Luxembourg ne l'a jamais eu véritablement et sa mission se limite à la représentation des meilleures pièces du domaine des objets d'art.

Peu à peu, la distance avec le reste du continent se creuse: alors que les autres pays européens, notamment en Europe de l'Est et du Nord, développent, bien souvent sur fonds publics quant à

⁸⁹⁴ Voir Froissart-Pezone in Georgel, 1994 p.56-63. Elle y montre que le musée est peu à peu devenu avant tout un établissement présentant des collections anciennes à destination des amateurs, fermant trop tôt pour les ouvriers et situé dans un quartier peu facile d'accès pour nombre d'entre eux.

⁸⁹⁵ Froissart-Pezone, 1997

eux, des musées d'art décoratif, l'État français se contente d'acquérir plus de pièces, quasi-uniquement françaises, par le biais du bureau des travaux d'art et de les envoyer dans un certain nombre de musées sur tout le territoire. Un manque d'intérêt de beaucoup de musées de province eux-mêmes pour ce type d'œuvres conduit au stockage de nombre d'entre elles sans destination. Il faut aussi reconnaître que l'État, par ses envois, soutient alors davantage les musées de Beaux-Arts ouvrant une section d'art décoratif plutôt que la création de véritables musées d'art décoratif, contrairement aux modèles étrangers, anglais et allemands en tête⁸⁹⁶. Ce choix impose de renoncer aux œuvres par trop volumineuses et encombrantes, conduisant l'État à négliger largement le mobilier, malgré une légère inflexion vers cet art dans l'immédiat avant-guerre. A l'époque, les musées soutenus par l'État se limitent souvent à présenter des objets d'art dans le sens le plus étroit du terme et la dimension éducative, pourtant envisagée en appui aux ouvriers de l'industrie, est assez souvent absente des établissements, et, en tout état de cause, peu encouragée par l'État. En choisissant la voie des objets de vitrine, l'Etat français a renoncé, avant-guerre, à acquérir nombre de pièces de premier plan et a conduit beaucoup d'artistes français à vendre avant tout leur production à des établissements étrangers. Toutefois, ce que notre travail a tâché de montrer, c'est que les administrations successives des Beaux-Arts et les conservateurs, au premier chef, Bénédictine, ont véritablement tenté de tracer un chemin vers l'égalité des arts, en représentant toutes les formes artistiques dans des musées pluridisciplinaires, au premier rang desquels le Luxembourg. En ne consacrant qu'une part assez faible du budget d'acquisition aux arts décoratifs, l'État ne s'est pas pleinement donné les moyens d'assurer cette égalité ; mais ce qui a particulièrement scellé l'échec de cette politique c'est l'incompréhension de la nature des œuvres d'art décoratif, destinées à s'étendre et à embellir la vie entière. Une meilleure compréhension de cet enjeu s'est développée dès les années 20 et les musées, et notamment Orsay qui a hérité des œuvres du Luxembourg, ont depuis lors tâché de combler ce manque. Orsay a laissé une place aux ensembles et au mobilier Art nouveau, du fait notamment d'achats importants d'œuvres d'artistes français et étrangers⁸⁹⁷ dans le domaine du meuble⁸⁹⁸ et de de la très riche donation Rispal⁸⁹⁹.

⁸⁹⁶ De cette période, il résulte que le réseau des musées d'art décoratif en Allemagne est beaucoup plus dense qu'en France.

⁸⁹⁷ Le contexte de guerre industrielle n'ayant plus cours, les achats du musée d'Orsay, qui acquiert d'ailleurs des pièces désormais anciennes ou à tout le moins non contemporaines, peuvent sereinement s'ouvrir à l'Europe entière.

⁸⁹⁸ Dès sa création, les équipes du Musée d'Orsay ont pris conscience de l'importance de rattraper le retard accumulé par rapport notamment à Londres ou Hambourg dans le domaine des arts décoratifs et notamment du mobilier français et étranger, voir Lacambre et Thiébaud, 1983, pp. 58 et ss.

⁸⁹⁹ Thiébaud, Gabet, Héran et Massé, 2006

Toutefois, et même si ce sujet mériterait lui aussi une étude détaillée et approfondie, il nous semble pouvoir avancer que le mobilier reste minoritaire dans les collections d'arts décoratifs, notamment les collections du XIX et XX^e siècle⁹⁰⁰, des musées de Beaux-Arts, à l'inverse des musées de pur art décoratif qui lui accordent une place plus considérable. On peut peut-être y lire, au moins dans certains musées de Beaux-Arts, un héritage de cette conception de l'objet d'art de vitrine, si chère à nombre de défenseurs de l'égalité des arts mais si stérilisante pour les arts décoratifs.

⁹⁰⁰ Pour les collections anciennes, le département des objets d'art du Louvre et ses nombreuses period rooms, est un contre-exemple important, qui a suscité de nombreuses controverses.

Sources :

Archives

I) Archives nationales Pierrefitte-sur-Seine

1) Bureau des Travaux d'art. Budgets, achats et commandes.

A. Dossiers d'artistes :

F/21/239 Dossiers CROS, Henry (années 1880) et THESMAR, Fernand (années 1870)

F/21/255 Dossiers THESMAR, Fernand (années 1880) et MEYER, Alfred (années 1870)

F/21/258 Dossier VERNIER, Emile (années 1870)

F/21/2069 Dossiers CROS, Henry (suite années 1880)

F/21/2075 Dossiers DOAT, Taxile (années 1880)

F/21/2114/A Dossiers THESMAR, Fernand (suite années 1880)

F/21/2116 Dossier VERNIER, Emile (années 1880)

F/21/2128 Dossier DE COOL, Delphine

F/21/2141 Dossier MEYER, Alfred

F/21/2145 Dossier POINT, Armand (années 1890)

F/21/2154 : Dossier ALLOUARD, Henri

F/21/2155 : Dossiers AUBE, Paul

F/21/2156 Dossier BAFFIER, Jean

F/21/2158/B Dossiers BIGOT, Alexandre, et Bing, Siegfried

F/21/2159 Dossiers BRATEAU, Jules et BROCARD, Joseph

F/21/2160 Dossiers CARRIERE, Ernest (années 1890), CARRIES, Jean, CAZIN, Michel (années 1890) et CAZIN, Berthe (années 1890)

F/21/2161/B Dossiers CHAPLET, Ernest, CHARPENTIER, Alexandre, CHARPENTIER, Maurice-Felix

F/21/2164/A Dossiers CROS, Henry (années 1890)

F/21/2164/B Dossiers DALPAYRAT/LESBOS, Alexandre/Adèle et DAMMOUSE, Albert
(années 1890)

F/21/2165 Dossiers DELAHERCHE, Auguste (années 1890)

F/21/2166 Dossiers Desbois, Jules et DESMANT, Louis-Etienne

F/21/2168 Dossiers DOAT, Taxile (années 1890)

F/21/2169 Dossier ENGRAND, Gustave

F/21/2170 Dossier FALIZE/MOREAU-VAUTHIER, Alexis/Paul

F/21/2172/A : Dossier GARDET, Georges

F/21/2172/B Dossiers GALLE, Emile, GARNIER, Jean, GRANDHOMME, Paul et
GAULARD, Emile

F/21/2176 Dossiers LACHENAL, Edmond, LALIQUE, René (années 1890) et LAMBERT,
Gustave (années 1890)

F/21/2177 Dossier LARCHE, Raoul

F/21/2178 Dossiers LEMAIRE, Georges (années 1890)

F/21/2179 Dossiers LESBOS, Adèle, LEVILLAIN, Ferdinand et LEVEILLE, Ernest

F/21/2182 Dossiers MASSIER, Clément

F/21/2183 Dossier MICHEL, Monsieur

F/21/2184 Dossier MORREN, Georges

F/21/2185 Dossier NAU, Robert

F/21/2187 Dossier PULL, Jules

F/21/2188 Dossier RAULT, Louis

F/21/2192 Dossiers SERVAT, Albert et SIOT-DECAUVILLE (fondeurs),

F/21/2194 Dossiers THESMAR, Fernand (années 1890), THIEBAUT, Henri, TIFFANY, Louis
Comfort et TONNELIER, Georges

F/21/2195 Dossiers VALLGREN, Ville, VEVER, Henri, VOISIN-DELACROIX, Alphonse et
ZULOAGA, Ignacio

F/21/4165 Dossier ARNESEN, Borghilde

F/21/4166 Dossier AUGÉ, Marie

F/21/4167 Dossier BARBOTEAU, William

F/21/4168 Dossier BARRE, Aristide

F/21/4169 Dossiers BASTARD, Georges et BAUBAN-BINET, Marguerite

F/21/4171 Dossier BENEDICTUS, Edouard

F/21/4173 Dossiers BEAU, Mademoiselle et BIGAUX, Monsieur

F/21/4174 Dossier n° 24, BING, Samuel

F/21/4175 Dossiers BOCQUET, François, BOISNARD, Madeleine et BONNAUD, Paul

F/21/4176 Dossiers BONVALLET, Lucien

F/21/4178 Dossiers BOURGEOIS, Eugène et BOURGEOT, Georges

F/21/4180 Dossiers BRUNET, Mademoiselle

f/21/4184 Dossiers CARRE, Mademoiselle, CARRIER, Auguste et CARRIERE, Ernest (années 1900-1914)

F/21/4185 Dossiers CAZIN, Berthe (années 1900-1914) et CAZIN, Michel (années 1900-1914)

F/21/4189 Dossier CLOSTRE, Ferdinand

F/21/4192 Dossier CROIX, Marie

F/21/4194 Dossiers DAMMOUSE, Albert (années 1900-1914) et DAURAT, Maurice

F/21/4196 Dossiers DECOEUR, Emile, DECORCHEMONT, François et DELAHERCHE, Auguste (années 1900-1914)

F/21/4199 Dossiers DESBOIS, Jules et DESDOUITS, Mademoiselle

F/21/4200 Dossiers DESMA, Marthe-Louise et DESPRET, Georges

F/21/4201 Dossier n°91, DOAT, Taxile (années 1900-1914)

F/21/4203 Dossiers DUBRET, Henri

F/21/4204 Dossier DUFRENE, Maurice et DUNAND, Jean

F/21/4207 Dossiers FEUILLATRE, Eugène

F/21/4208 Dossier FOLLOT, Paul

F/21/4209 Dossier FOURMONT, Marius

F/21/4211 Dossier GALLEREY, Mathieu

F/21/4213 Dossier GEORGE, Leone

F/21/4216 Dossier GREBER, Henri

F/21/4217 Dossier GRUBER, Jacques

F/21/4218 Dossier GUIMARD, Hector

F/21/4219 Dossiers HAMM, Henri

F/21/4220 Dossier HEMENT, Blanche

F/21/4221 Dossiers HIRTZ, Lucien

F/21/4222 Dossiers HUSSON, Henri

F/21/4224 Dossiers JALLOT, Leon

F/21/4225 Dossiers JEANMAIRE, Mademoiselle et JOREL, Alfred

F/21/4226 Dossier JOUHAUD, Léon

F/21/4227 Dossier KARAGEORGEVITCH, Prince Bojidar et KNOEPFLIN, Edouard

F/21/4228 Dossiers LACHENAL, Jacques et LACROZE, Mademoiselle

F/21/4229 Dossier LAMBERT, Gustave (années 1900-1914)

F/21/4231 Dossier LAS CASES, Madame de

F/21/4233 Dossiers LE COUTEUX, Lionel et LEE, William

F/21/4234 Dossiers LELIEVRE, Frères et LEMAIRE, Georges (années 1900-1914)

F/21/4235 Dossiers LEMOINE, Mademoiselle, LEMPERIERE, Emmanuel, LENOBLE, Emile, LERIDON, Alice et LEROY-DESRIVIERES, Gabrielle

F/21/4236 Dossier LESAGE, Gabrielle

f/21/4241 Dossier MALATESTA, Adeodato

F/21/4242 Dossiers MARE, André et MARINOT, Maurice

F/21/4243 Dossiers MARQUET, Monsieur et MARROU, Ferdinand

F/21/4244 Dossiers MASSOUL, Félix

F/21/4246 Dossiers MERE, Clément

F/21/4247 Dossiers METTHEY, André et MIAULT, Henry

F/21/4248 Dossier MINOT, Léon

F/21/4249 Dossiers MONOD-HERZEN, Edouard et MOREAU-NELATON, Etienne

F/21/4251 Dossiers MUHLEMANN, Raoul et NAUDOT, Camille

F/21/4253 Dossiers NOURY-ROGER, Madame, O'KIN, Eugénie et ORY-ROBIN, Blanche

F/21/4254 Dossier PARIS, Armand

F/21/4258 Dossier n°58, POINT, Armand (années 1900-1914)

F/21/4260 Dossiers PUIGAUDEAU, Clotilde de et PUTHOD, Mademoiselle

F/21/4261 Dossier RAYMOND, Monsieur

F/21/4262 Dossier REGIUS, Edouard

F/21/4263 Dossier RIOU, Mademoiselle

F/21/4264 Dossier ROBERT, Emile et ROCHE, Mademoiselle

F/24/4265 Dossiers ROLLINCE, Jeanne, ROQUES, François et ROSENFELD, Jeanne

F/21/4267 Dossiers RUMEBE, Fernand

F/21/4268 Dossiers SAINT-ANDRE DE LIGNEREUX, Ambroise

F/21/4270 Dossiers SELMERSHEIM, Tony et SERINGE, Madame

F/21/4271 Dossiers SEYRIG, Madame et SIMMEN, Henri

F/21/4275 Dossiers TATON, Maurice et TENICHEFF, Princesse Marie

F/21/4276 Dossiers THESMAR, Fernand et THESMAR, Emile

F/21/4277 Dossier TOURRETTE, Etienne

F/21/4279 Dossiers VALLIN, Eugène et VALLOMBREUSE, Henri de

F/21/4281 Dossier VESPERINI, Madame

F/21/4283 Dossier WALLET-JOSSE, Madame et WASLEY, Léon John

B. Listes relatives aux commandes, acquisitions, salons. Demandes d'achats et récompenses

F/21/488 Commandes et acquisitions. Arrêts et certificats de paiement collectifs, 1871-1881

F/21/535 Salons annuels 1873-1882

F/21/538 Salons, Affaires diverses, notamment : Achats, distribution des œuvres achetées, règlement, 1879-1886

F/21/562 Relevé des acquisitions de 1870 à 1884, états des dépenses à liquider sur les crédits des travaux d'art, 1879-1886

F/21/4089/A Grands salons annuels, 1883 - 1885

F/21/4089/B Idem 1891-1892

F/21/4090/A Idem 1893-94

F/21/4090/B Idem 1895-97

F/21/4091/A Idem 1898, 1900-1903

F/21/4091/B Idem 1904-1907

F/21/4092/A Idem 1908

F/21/4092/B Idem 1909

F/21/4093/A Idem 1910

F/21/4093/B Idem 1911

F/21/4094/A Idem 1912

F/21/4094/B Idem 1913

F/21/4095/A Idem 1913

F/21/4103 Salon d'Automne, 1903-1914

F/21/4105 Salon des Indépendants, 1891-1914

F/21/4106 Expositions annuelles à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris des œuvres d'art achetées par l'État et des demandes livrées, 1906 - 1913

F/21/4107 Exposition des arts de la femme, 1891-92

C. Documents relatifs à l'organisation du bureau des travaux d'art

F/21/3982/A Personnel de l'administration des Beaux-Arts, comités, commissions et conseils dépendant des Beaux-Arts

F/21/3982/B - Extraits des rapports des rapporteurs du budget, 1879 - 1930.

F/21/3983 Extraits des rapports des rapporteurs du budget, 1879-1930 (suite)

F/21/4031 Dossiers des Inspecteurs généraux des Beaux-Arts et des Musées, 1875-1911

D. Budget des beaux-arts : brouillons, notes, correspondances, rapports définitifs, débats à la Chambre

F/21/4007/B 1882-1889

F/21/4008 Idem 1891-1900

F/21/4009 1901-1906

F/21/4010 1906-1908

F/21/4011 1909

F/21/4012 1910

F/21/4013 1911

F/21/4014 1912

F/21/4015 1913

F/21/4016 1914

2) Archives des musées nationaux

A. Musée du Luxembourg

Organisation, Rapports, notes, inventaires

F/21/4485/B Collections du musée : Commandes d'œuvres d'art, 5 octobre 1886 - 4 juillet 1899. Achats, 4 juin 1888 - 8 octobre 1938. Attributions (arrêtés), 29 mai 1880 - 30 août 1888

F/21/4486 Idem, musée du Luxembourg, collections : Attributions (arrêtés), 4 janvier 1889 - 11 juillet 1896. 23 janvier 1897 - 23 novembre 1907, 9 janvier 1908 - 8 décembre 1909

F/21/4487/A Idem, musée du Luxembourg, collections : Attributions (arrêtés), 4 janvier 1910 - 8 avril 1935. Correspondance diverse, 9 novembre 1883 - 15 novembre 1935

F/21/4488 Correspondance relative à l'ouverture de la section des objets d'art, 1892

20144707/24 Notes de Léonce Bénédite au sujet de la reconstruction du musée du Luxembourg (sans date). Reconstruction du musée du Luxembourg : correspondance, 1898-1912

20144707/36 Brouillons d'inventaires du Luxembourg, 1917-1922

20144707/46 Rapports d'inspections de M. Hautecoeur, 1932-1936. Rapport de M. Hautecoeur au Ministre des Beaux-Arts, 1936-1937

20144707/525 État sommaire des œuvres du Musée du Luxembourg par salle, 1905-1921

20144707/527 Inventaire des œuvres du musée du Luxembourg au 1er janvier 1931 établi par Gaston Poulain, sous la direction de M. Hautecoeur : peintures, sculptures, médailles, miniatures, objets d'art, dessins

20144785/1 Note portant sur la création d'une section d'art décoratif au musée du Luxembourg et le choix des œuvres qui pourront être exposées, 21 novembre 1892

20144785/2 Consultation du comité sur l'attribution au Luxembourg d'une coupe en émail translucide de M. Thesmar, 28 octobre 1891. Note au sujet de l'exposition au Luxembourg d'objets de l'art industriel contemporain, 21 novembre 1892

20144785/10 Inventaires : origine, échanges, attributions d'œuvres

20144785/11 Idem

20144785/15 Commandes, acquisitions acceptées

20144785/29 Dépôt au musée du Luxembourg de différentes pièces de la manufacture de Sèvres, 21 janvier 1893

20144785/31 Acquisitions, attributions, Musée du Luxembourg, 1891-1892

20144785/37 Le directeur des Beaux-arts demande que le Coffret aux serpents de Armand Point soit exposé au musée du Luxembourg, 17 octobre au 9 novembre 1899. Lettre du joaillier Alexis Falize, au sujet de la boîte en ivoire léguée par P. Martin, 18 juillet-18 décembre 1901. Lettre

du joaillier Fouquet, concernant un bracelet et une bague, réalisés pour Sarah Bernhard, 27 décembre 1901

B. Mobilier, objets d'art et tapisseries (Série M et sous-série MT)

20144787/4 Attributions d'œuvres des manufactures de Sèvres et des Gobelins pour le musée du Luxembourg, 1875-1898

20144787/9 Acquisitions acceptées, Musées nationaux.

C) Archives du Comité consultatif des musées nationaux

1 BB 29 [autre cotation : 20150157/29] : Séances des années 1890-1891

1 BB 30 [autre cotation : 20150157/30] : 1892-1893

1 BB 31 [autre cotation : 20150157/31] : 1894-95

1 BB 32 [autre cotation : 20150157/32] : 1896-97

1 BB 33 [autre cotation : 20150157/33] : 1898-99

1 BB 34 [autre cotation : 20150157/34] : 1900-1902

1 BB 35 [autre cotation : 20150157/35] : 1903-1905

1 BB 36 [autre cotation : 20150157/36] : 1906-1908

1 BB 37 [autre cotation : 20150157/37] : 1909-1912

1 BB 38 [autre cotation : 20150157/38] : 1912-1919

II) Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet

Fonds Léonce Bénédite de la Bibliothèque Centrale des Musées nationaux, conservé à la bibliothèque de l'INHA. Principalement la correspondance passive de Léonce Bénédite.

Ms 375 (05-01) Correspondance adressée à Léonce Bénédite ou à sa femme. Lettres d'artistes, critiques, hommes politiques, conservateurs, marchands de tableaux, 647 folios

Ms 375 (06-01-07) Idem, 1916 folios

III) Archives du musée national de céramique de Sèvres

4W70

Edouard Garnier. - Gestion du Musée, dont autorisations et demandes de photographies, activités du Musée, renseignements sur la céramique, droits de douane, gestion de la bibliothèque, catalogue du Musée (1903), dépenses du Musée (1894), 24 acquisitions (1894-1895), fabrique de Carouze, vols (1896), manufactures et Musées étrangers : correspondance, listes, arrêtés.

4W157

1976

Acquisitions, comptabilité, budget, gestion du personnel, relations extérieures, commercial, décoration de Monsieur Soustiel, commission des Musées de Province, Réunion des Musées Nationaux, Direction des Musées de France : correspondance, notes de services, listes, arrêtés, plans.

Sources imprimées d'époque (antérieures à 1914)

Anonyme, 1913

ANONYME, « Les achats de l'État », *Le Petit Bleu*, 6 mars 1913

Arnyvelde, 1911

ARNYVELDE Louis « Chez Francisco Durrio », *Gil Blas*, 31 décembre 1911, p.3

Bénédite, 1892b

BENEDITE Léonce, « La nouvelle section d'objets d'art décoratif au musée du Luxembourg », *Revue des arts décoratifs*, novembre 1892, pp. 125-131.

Bénédite, 1894a

BENEDITE Léonce, *Le musée du Luxembourg*, Paris, France, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1894.

Bénédite, 1894b

BENEDITE Léonce, *Catalogue sommaire des peintures, sculptures, dessins, gravures en médailles et sur pierres fines et objets d'art divers de l'école contemporaine exposés dans les galeries du musée national du Luxembourg*, Paris, France, Librairies-Imprimeries réunies, 1894.

Bénédite, 1895

BENEDITE Léonce, *Le Salon de 1895, cent planches en photogravure par Goupil et Cie*, Paris, France, Bousson, Valadon et Cie, 1895,

Bénédite, 1898

BENEDITE Léonce, *Le Musée national du Luxembourg : catalogue raisonné et illustré des peintures, sculptures, dessins, gravures en médailles et sur pierres fines, et objets d'art divers des écoles contemporaines*, Paris, France, Librairies-Imprimeries réunies, 1898.

Bénédite, 1900a

BENEDITE Léonce, « Le Bijou à l'Exposition Universelle », *Art et décoration*, septembre 1900, n° 9, p. 65-82.

Bénédite, 1900b

BENEDITE Léonce, « La bijouterie et la joaillerie à l'exposition universelle de 1900 – René Lalique », *Revue des arts décoratifs*, juillet 1900, t. XX, n° 7, pp. 201-210.

Bénédite, 1900c

BENEDITE Léonce, « La bijouterie et la joaillerie à l'exposition universelle de 1900 – René Lalique (2) », *Revue des arts décoratifs*, août 1900, t. XX, n° 8, pp. 237-244.

Bénédite, 1905

BENEDITE Léonce, *Histoire des Beaux-Arts 1800-1900 : peinture, sculpture, architecture, médaille et glyptique, gravure et art décoratif en France et à l'étranger*, Paris, France, Ernest Flammarion, 1905.

Bénédite, 1911

BENEDITE Léonce, *Ignacio Zuloaga*, Paris, France, Librairie Artistique Internationale, coll. « L'art et le beau » 1911

Bénédite, 1912

BENEDITE Léonce, *Catalogue sommaire des peintures et sculptures de l'école contemporaine exposées dans les galeries du musée national du Luxembourg*, Paris, Braun, 1912.

Bénédite, 1924

BENEDITE Léonce, *Le musée du Luxembourg : musée annexe du Jeu de Paume, peintures, pastels, aquarelles, dessins des écoles étrangères*, Paris, Laurens, 1924.

Berger, 1896

BERGER Georges, « Appel aux femmes françaises », *Revue des arts décoratifs*, 1895-1896, Vol XVI, p.73-80

Carabin, 1909

CARABIN François-Rupert, « Rapport présenté au nom de la Délégation envoyée par la Ville de Paris au 2^e Congrès de l'Union Provinciale des Arts Décoratifs à Munich », *L'Art et les Métiers*, n° 3, janvier 1909, p. 62-67.

Champier, 1891

CHAMPIER Victor, « Les arts fraternels au Salon du Champ-de-Mars », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, vol. XII, pp. 5-16.

Champier, 1895

CHAMPIER Victor, « Les arts décoratifs et le budget des beaux-arts de 1895 » *Revue des arts décoratifs*, 1894-1895, vol. XV, pp.289-96.

Couyba, 1902

COUYBA Charles Maurice, *L'Art et la Démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, France, Flammarion, 1902.

Couyba 1908a

Couyba Charles Maurice, « Les musées de province », *Le Figaro-supplément littéraire*, 8 août 1908, p. 4

Couyba, 1908b

COUYBA Charles Maurice, *Les Beaux-Arts et la Nation*, Paris, France, Hachette, 1908.

Dujardin-Beaumetz, 1913

DUJARDIN-BEAUMETZ Henri-Charles-Étienne, *Discours prononcés de 1905 à 1911*, Paris, France, Imprimeries Paul Dupont, 1913.

Fourcaud, 1890

FOURCAUD Louis de, « L'art décoratif au Salon des Champs-Élysées », *Revue des arts décoratifs*, 1889-1890, vol. X, pp. 329-343.

Fourcaud, 1892a

FOURCAUD Louis de, « L'art décoratif au Salon du Champ de Mars », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, vol. XII, pp. 20-31.

Fourcaud, 1892b

FOURCAUD Louis de, « Le droit des arts décoratifs au Salon des Champs-Élysées », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, vol. XII, pp. 257-259.

Fourcaud, 1892c

FOURCAUD Louis de, « Les arts décoratifs exclus du Salon », *Revue des arts décoratifs*, 1891-1892, vol. XII, pp. 293-295.

Frantz, 1900

FRANTZ, Henri, « La Céramique française à l'Exposition », *L'Art décoratif*, septembre 1900, p.241-247

Guymon, 1899

GUYMON Charles, Journal officiel des sessions de l'académie des Beaux-Arts, année 1899, n.p.

Gaillard, 1910

GAILLARD Eugène, *Nos arts appliqués modernes. Le mobilier au Salon d'automne 1910. Impressions et opinions*, Paris, France, E. Floury, 1910, 27 p.

Galichon, 1870

GALICHON Émile, « L'art et l'industrie considérés au point de vue économique », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1870, n.p.

Geffroy, 1895

GEFFROY Jules, « Le musée du soir », *Revue des arts décoratifs*, 194-95, vol XIV, pp.70-72

Larroumet, 1895

LARROUMET Gustave, *L'Art et l'État en France*, Paris, France, Hachette et Cie, 1895.

Larroumet, 1896

LARROUMET Gustave, « L'art décoratif et les femmes », *L'Art décoratif*, 1896, p. 100-105

La Sizeranne, 1900

LA SIZERANNE, Robert (de), « L'art à l'Exposition universelle de 1900. Avons-nous un style moderne ? », *La Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1900, p. 866-897

Le Clert, 1905

LE CLERT Louis, *Catalogue descriptif et raisonné des arts décoratifs (Musée Piat) suivi d'un premier supplément*, Troyes, France, ed. inconnu, 1905

Marx, 1889

MARX Roger, « Le Salon de 1889 », *Le Voltaire*, 1er mai 1889, p. 1.

Marx, 1891a

MARX Roger, « Le Salon de 1891 », *Le Voltaire*, 1er mai 1891, p. 1.

Marx, 1891

MARX Roger, « Les arts décoratifs et industriels », *La Revue encyclopédique*, 15 septembre 1891, n° 19, pp. 584-589.

Marx, 1892a

MARX, Roger, « Le Salon au Champ de Mars », *Le Voltaire*, 7 mai 1892, p. 1

Marx, 1892

MARX Roger, « Beaux-Arts : mouvement des arts décoratifs », *La Revue encyclopédique*, 15 octobre 1892, n° 45, p. 1486-1505.

Marx, 1893

MARX, Roger, « Le Salon du Champ de Mars », *Le Voltaire*, 10 mai 1893, p. 1

Marx, 1894

MARX Roger, « Beaux-Arts. Les arts décoratifs (1893-1894) », *La Revue encyclopédique*, 15 février 1894, n° 77, pp. 73-81.

Marx, 1901

MARX Roger, *La Décoration et les industries d'art à l'Exposition universelle de 1900*, Paris, France Librairie Ch. Delagrave, 1901.

Marx, 1904

Roger Marx, « Les Salons de 1904 », *Revue universelle*, t. IV, n° 112, 15 juin 1904, p. 313-324.

Marx, 1909

MARX Roger, « De l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exhibition », *Idées modernes*, vol. I, janvier 1909, p. 46-57

Société des artistes décorateurs, 1911

SOCIETE DES ARTISTES DECORATEURS « Expositions » *Art et décoration*, janvier 1911, p.8-9

Société nationale, 1891

SOCIETE NATIONALE DES BEAUX-ARTS, Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure et objets d'art, exposés au Champ-de-Mars, Évreux, Ch. Hérissey (vol. de 1891 et 1892).

Saunier, 1901

SAUNIER Charles, « Les Salons de 1901 : céramique, verrerie, émaillerie », *L'Art décoratif*, juillet 1901, p. 147-158

Verneuil, 1904

VERNEUIL, M.-P., « Taxile Doat », *Art et décoration*, 2e semestre 1904, p. 77-86.

Bibliographie

Histoire des techniques, des styles et des artistes dans le domaine de l'art décoratif XIX^{ème}-XX^{ème}

Arthur, 2015

Arthur Paul, *French art nouveau ceramics: an illustrated dictionary*, Paris, France, Norma, 2015, 423 p.

Arwas, 1987

Arwas Victor, *Glass : art nouveau to art deco*, Londres, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Academy Editions, 1987, 384 p.

Ayroles et Olivié, 2006

Ayroles Véronique et Olivié Jean-Luc, *François Décorchemont : maître de la pâte de verre 1880-1971*, Paris, France, Norma, 2006, 351 p.

Bardin, 2004

Bardin Christophe, *Daum, 1878-1939 : une industrie d'art lorraine*, Metz, France, Éd. Serpenoise, DL 2004, 2004, 323 p.

Bascou, 1994

Bascou Marc, *L'émail Français au XIX^e siècle : le renouveau dans l'orfèvrerie et la bijouterie Française*, Limoges, France, La Biennale internationale des arts du feu de Limoges, 1994, 89 p.

Boucaud, 2003

Boucaud Jean-Christophe, *Jules Brateau, 1844-1923*, Maraussan, France, J.-C. Boucaud, 2003, 190 p.

Cappa, 2001

Cappa Giuseppe, *Le génie verrier de l'Europe : témoignages. De l'historicisme à la modernité (1840-1998)*, Sprimont, Belgique, Mardaga, 2001, 572 p.

Cartier, 2007

Cartier Jean, *L'art céramique des Gréber, 1868-1974*, Beauvais, France, Groupe de recherches et d'études de la céramique du Beauvaisis, 2007, 215 p.

Censier, Coullaré et Tersen (dir.), 2015

Censier Dorothée, Coullaré Béatrice et Tersen Sylvie (dir.), *Ferdinand Levillain : le théâtre des dieux*, Sens, France, Musées de Sens, 2015, 71 p.

Charpentier, 2006

Charpentier, Françoise (éd.), *Lettres pour l'Art : correspondance, 1882-1904*, Gallé Émile et Marx Roger, Strasbourg, France, La Nuée Bleue, 2006, 349 p.

Charpentier et Thiébaud, 1985

Charpentier, Françoise et Thiébaud, Philippe. *Gallé* : exposition, Paris, Musée du Luxembourg, 29 novembre-2 février 1986, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985, 320 p.

Dahhan et Marcilhac, 2000

Dahhan Philippe et Marcilhac Félix, *Étains 1900 : 200 sculpteurs de la Belle Époque*, Paris, France, Ed. de l'Amateur, 2000, 432 p.

Ducret et Monjaret, 1997

Ducret Marc et Monjaret Patricia, *L'école de Carriès: l'art céramique à Saint-Amand-en-Puisaye, 1888-1940*, Paris, France, Amateur, 1997, 208 p.

Ducrot, 2008

Ducrot Brigitte, *Second Empire & III^e République : de l'audace à la jubilation*, Manufacture nationale de Sèvres, Paris, France, Ed. courtes et longues, 2008, 136 p.

Eidelberg et Cass, 2007

Eidelberg Martin P. et Cass Claire, *Edmond Lachenal & His Legacy*, New York, États-Unis, Hudson Hills, 2007, 216 p.

Forest et Forest, 1995

Forest Dominique et Forest Marie-Cécile, *La dinanderie française : 1900-1950*, Paris, France, Ed. de l'Amateur, 1995, 251 p.

Foucher, 2015

Foucher Charlotte, *Créatrices en 1900 : femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, France, Mare & Martin, 2015, 358 p.

Froissart-Pezone, 2004

Froissart Pezone Rossella et Bouillon Jean-Paul, *L'art dans tout : les arts décoratifs en France et l'utopie d'un art nouveau*, Paris, France, CNRS éditions, 2004, 266 p.

Galiègue et Giguet, 2001

Galiègue Josette et Giguet Bernard, *Auguste Delaquerre: rêves d'argile, secrets d'émail* :, Paris, France, Somogy éd. d'art, 2001, 63 p.

Galiègue (dir.), 2013

Galiègue Josette (dir.), *L'idéal Art nouveau : une collection majeure du Musée départemental de l'Oise : [exposition, Évian, Palais Lumière, 12 octobre 2013-12 janvier 2014]*, Paris, France, Alternatives, 2013, 205 p.

Giraud et Fravallo, 2008

Giraud Michel et Fravallo Fabienne, *Émile Decoeur: 1876-1953* :, traduit par Michael Taylor, Paris, France, Galerie Michel Giraud éd., 2008, 237 p.

González de Durana, Alzuri et Amezaga, 2013

González de Durana Javier, Alzuri Miriam et Amezaga María, *Francisco Durrio (1868-1940): sobre las huellas de Gauguin* :, *Bilboko Arte Ederren Museoa--Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 3 de junio-15 de septiembre de 2013, Bilbao, Espagne, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013, 302 p.

Gril-Marotte, 2018

Gril-Marotte Aziza (dir.), *L'artiste et l'objet : la création dans les arts décoratifs, XVIII^e-XX^e siècle*, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2018, 238 p.

Gros, 2018

Gros Anne, « Les montures Art nouveau de Cardeilhac autour de 1900 », *Revue des musées de France*, n°3, 2018, pp.89-99

Howard, 1996

Howard Jeremy, *Art Nouveau. International and national styles in Europe*. Manchester, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Manchester University Press, 1996, 240 p.

Huard et Maillot, 2000

Huard Raymond et Maillot Pierre, *Jules Desbois : 1851-1935 : une célébration tragique de la vie*, Paris, France, Le cherche midi ed., 2000, 111 p.

Huybrechts et Castor, 2016

Huybrechts Willy et Castor Louis-Géraud, *O'Kin : rétrospective*, Paris, 2016, 34 p.

Jones, 2014

Jones Claire Bethsedia, *Sculptors and design reform in France, 1848 to 1895: sculpture and the decorative arts*, Farnham, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Ashgate Publishing, 2014, 248 p.

Lavergne-Durey et Volle (dir.), 2012

Lavergne-Durey Valérie et Volle Christian (dir.), *Album amicorum: oeuvres choisies pour Arnauld Brejon de Lavergnée*, Trouville-sur-Mer, France, Librairie des musées, 2012, 227 p.

Leniaud et Tharaud, 2009

Leniaud Jean-Michel et Tharaud Marie-Amélie, *L'art nouveau*, Paris, France, Citadelles & Mazenod, 2009, 619 p.

Letourmy-Bordier et Le Guen, 2015

Letourmy-Bordier Georgina et Le Guen Sylvain, *L'éventail : matières d'excellence : la nature sublimée par les mains de l'artisan*, Musée de la nacre et de la tableterie, Villeneuve-les-Sablons, France, Communauté de communes des Sablons, 2015, 176 p.

Le Tacon, 1998

Le Tacon François, *L'oeuvre de verre d'Émile Gallé*, Paris, France, Éd. Messene, 1998, 242 p.

Makus (dir.), 2014

Makus Horst (dir.), *Adrien Dalpayrat, 1844-1910: französische Jugendstil-Keramik : Kunst aus dem Feuer/céramique française de l'Art nouveau : art du feu*, Stuttgart, Allemagne, Arnoldsche, 1998, 232 p.

Marcilhac, 1991

Marcilhac Félix, *Jean Dunand : vie et oeuvre*, Paris, France, les Éd. de l'Amateur, 1991, 351 p.

Marcilhac, 2011 première éd. 2004

Marcilhac Félix, *René Lalique: 1860-1945, maître-verrier : analyse et catalogue raisonné de l'oeuvre de verre*, Paris, France, Ed. de l'Amateur, 2011, première éd. 2004, 1062 p.

Marcilhac et Marcilhac, 2013

Marcilhac Félix et Marcilhac Joséphine, *Maurice Marinot, 1882-1960: artisan verrier : catalogue raisonné de l'oeuvre de verre*, Paris, France, L'Amateur, impr. 2013, 2013, 756 p.

Massé, 1996

Massé Marie-Madeleine, « Acquisitions », *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Réunion des musées nationaux, Paris, janvier 1996

McKirdy, 1981

McKirdy Kristin, *Emile Lenoble, céramiste de grand feu 1875-1940*, Mémoire de maîtrise, S.I., 1981, 263 p.

McWilliam, 2000

McWilliam Neil, *Monumental intolerance : Jean Baffier, a nationalist sculptor in fin-de-siècle France*, University Park, Pennsylvania state university Press, États-Unis, 2000, 326 p.

Nourrisson, 2005

Nourrisson Pascale, *Léon Jouhaud : Souvenirs de la grande guerre*, Limoges, France, Presses Univ. Limoges, 2005, 240 p.

Olivié, 1982

Olivié Jean-Luc, « Jalons pour une histoire des pâtes de verre », *Revue de la céramique et du verre*, n°6, septembre-octobre 1982, pp.8-13

Olland, 2007

Olland Philippe, *L'art verrier 1900 : de l'art nouveau à l'art déco au travers des collections privées*, Dijon, France, Ed. Faton, 2007, 223 p.

Papet, 2018

Papet Edouard (dir.), *En couleurs : la sculpture polychrome en France, 1850-1910 [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 12 juin-9 septembre 2018]*, Paris, France, Hazan, 223 p.

Pelichet et Duperrex, 1976

Pelichet Edgar et Duperrex Michèle, *La Céramique, art nouveau*, Lausanne, Suisse, Bibliothèque des arts, 1976, 207 p.

Pepall (dir.), 2009

Peppall Rosalind (dir.), *Le verre selon Tiffany : la couleur en fusion*, Musée des beaux-arts de Montréal, Musée du Luxembourg et Virginia Museum of fine arts, Canada, États-Unis, France, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 2009, 261 p.

Pingeot, Le Normand-Romain, Margerie (de), 1986

Pingeot, Anne, Le Normand-Romain Antoinette et (de) Margerie Laure, *Catalogue sommaire illustré des sculptures*, Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1986, 299 p.

Simier et Morel (dir.), 2007

Simier Amélie et Morel, Dominique (dir), *Jean Joseph Marie Carriès : la matière de l'étrange*, Paris, France, Gallimard : Paris musées, 2007, 245 p.

Thiébaud (éd.), 2007

Thiébaud Philippe (éd.) *René Lalique : correspondance d'un bijoutier art nouveau 1890-1908*, Lausanne, Suisse, la Bibliothèque des Arts, 2007, 205 p.

Thomas et Perrin (dir.), 2018

Thomas Valérie et Perrin Jérôme (dir.), *L'École de Nancy : art nouveau et industrie d'art*, Nancy, Musée de l'École de Nancy, Paris, France, Somogy éditions d'art, 2018, 215 p.

Troy, 1991

Troy Nancy J., *Modernism and the decorative arts in France : Art nouveau to Le Corbusier*, New Haven, États-Unis d'Amérique, 1991, 300 p.

Voisin, 2007

Voisin, Éléonore, *Georges Gardet, sculpteur animalier : la certitude de l'artisan*, mémoire de deuxième année de deuxième cycle, histoire de l'art appliqué aux collections, sous la direction d'Emmanuelle Héran, École du Louvre, 2007, 173 p.

Weisberg, Becker et Possémé (dir.), 2004

Weisberg Gabriel P., Becker Edwin et Possémé Évelyne (dir.), *Les origines de l'art nouveau : la maison Bing* : Amsterdam, France, Belgique, Van Gogh museum Anvers : Fonds Mercator, 2004, 295 p.

Thiébaut, 2004

Thiébaut Philippe « Acquisitions », *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Réunion des musées nationaux, Paris, printemps 2004

Thiébaut, 2005

Thiébaut Philippe « Acquisitions », *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Réunion des musées nationaux, Paris, printemps 2005

Les musées et les collections d'art décoratif

Ayroles, 2004

Ayroles Véronique, « A propos d'une collection inédite : les pâtes de verre de François Décorchemont du musée Adrien Dubouché à Limoges », *Sèvres*, n°13, 2004

Bardin (dir.), 2000

Bardin Christophe (dir.), *Daum : collection du Musée des beaux-arts de Nancy*, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 2000, 215 p

Bertinet, 2015

Bertinet Arnaud, *Les musées de Napoléon III : une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, France, Mare & Martin, 2015, 677 p.

Brunhammer, 1992

Brunhammer Yvonne, *Le beau dans l'utile : un musée pour les arts décoratifs*, Paris, France, Gallimard : Union des arts décoratifs, 1992, 128 p.

Cartier et Magnan, 2001

Cartier Jean et Magnan Audrey, *Céramiques de l'Oise : la collection du Musée départemental de l'Oise*, Paris, France, Somogy éd. d'art, 2001, 419 p.

Chazal (dir.), 2002

Chazal Gilles (dir.), *Paris 1900 : dans les collections du Petit Palais, Musée des beaux-arts de la Ville de Paris*, Bruxelles, Belgique, Marot, 2002, 234 p.

Christensen et Nielsen, 2008

Christensen Charlotte, Nielsen Anne Marie, *1900 - the year of Art Nouveau: the Danish Museum of Art & Design and the Paris World Exhibition: catalogue of the collection ; [Paris - Copenhagen ; Copenhagen – Paris]*, Copenhague, Danemark, The Danish Museum of Art & Design, 2008, 368 p.

Coullaré, 2002

Coullaré Béatrice *La section d'art de la médaille du musée national du Luxembourg (1868-1940)*, Thèse de doctorat sous la direction de Bruno Foucart Lille, France, A.N.R.T., 2002, 712 p.

Delaporte, Tharaud et Kerschenbaum, 2012

Delaporte Guillemette, Tharaud Marie-Amélie et Kerschenbaum Elise, *Le Comité des dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union centrale des arts décoratifs (1892-1925)* Paris, France, *Je me souviens / La mémoire neuve*, 2012 8 p.

Delot, Liot, Polignac (de) et al. 2003

Delot Catherine, Liot David, Polignac (de) Alain et al., *L'œil d'un collectionneur : catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier* :, Paris, France, Somogy éd. d'art, 2003, 214 p.

Galard, 1993

Galard Jean, *Visiteurs du Louvre*, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 1993, 212 p.

Georgel (dir.), 1994

Georgel Chantal (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Musée d'Orsay, Paris, France, Réunion des musées nationaux, 1994, 404 p.

Froissart-Pezone, 1997

Froissart-Pezone Rossella. « Quand le palais Galliera s'ouvrait aux « ateliers des faubourgs » : le musée d'art industriel de la ville de Paris », *Revue de l'Art*, 1997, n°116. pp. 95-105.

Lacambre et Thiébaud (dir.), 1983

Lacambre Geneviève et Thiébaud Philippe (dir.) *Catalogue sommaire des nouvelles acquisitions du musée d'Orsay : 1980-83*, Paris, France, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 212 p.

Horváth(dir.), 2018

Horváth Hilda (dir.), *Art nouveau : an Hungarian perspective*, Budapest, Hongrie, Ed. Musée des Arts appliqués, 99 p.

Massé, 2001

Massé Pascal, « Gustave Moreau, Botticelli et la peinture des maîtres dans les arts du feu sur métaux à la fin du XIXe siècle », *Sèvres : revue de la céramique*, n°10, 2001

Morel, 2011a

Morel Dominique, *Poèmes de cristal : de Gallé à Lalique, les verreries Art nouveau du Petit Palais*, Paris, France, Paris musées, les collections de la Ville de Paris, 2011, 71 p.

Morel, 2011b

Morel Dominique, « Les céramiques de Chaplet conservées au Petit Palais : originalité et singularité d'une collection », *Revue de la société des amis du musée national de céramique*, 2011, n° 21, pp. 119-126

Olivié et Ayroles, 2012

Olivié Jean-Luc et Ayroles Véronique, *Verres, XX^e-XXI^e siècles : collection du Musée des arts décoratifs*, Paris, France, les Arts décoratifs, 2012, 223 p.

Pezone, 1991

Pezone Rossella « Controverses à propos d'un musée des Arts décoratifs », *Histoire de l'art*, 1991, n° 16, pp. 55-65.

Possémé, 2002

Possémé Évelyne, *La collection de bijoux du Musée des arts décoratifs à Paris*, Paris, France, les Arts décoratifs, 2002, 31 p.

Poulot, 1994

Poulot Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, France, Ed. du CTHS, 1994, 182 p.

Poulot, 2008

Poulot Dominique, *Une histoire des musées de France : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, France, La Découverte, 2008, 195 p.

Poulot, 2012

Poulot Dominique (dir.), *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation : XVIII^e-XXI^e siècle, travaux de l'École doctorale Histoire de l'art*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 2012, 396 p.

Rolland et Murauskaya (dir.), 2008

Rolland Anne-Solène et Murauskaya Hanna (dir.), *De nouveaux modèles de musées ? : formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe : XIXe-XXIe siècles*, Paris, France, L'Harmattan, DL 2008, 2008, 339 p.

Salmon (dir.), 2006a

Salmon Béatrice (dir.), *Chefs-d'oeuvre du musée des Arts décoratifs*, Paris, France, Les Arts décoratifs, 2006, 222 p.

Salmon (dir.), 2006b

Salmon Béatrice (dir.), *Céramiques XX^e siècle : collection du musée des Arts décoratifs*, Paris, France, Les Arts décoratifs, 2006, 191 p.

Schou-Christensen, 2002

Schou-Christensen Jørgen, *Modern glass 1890-2000 : catalogue of the collection*, Copenhagen, Danemark Danish museum of Decorative arts, 2002, 200 p.

Tharaud, 2018

L'Art nouveau dans les arts décoratifs et l'architecture à l'Exposition universelle de 1900, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Michel Leniaud, École Pratique des Hautes Études, 2018, 524 p.

Thiébaut, Gabet, Héran et Massé, 2006

Thiébaut Philippe, Gabet Olivier, Héran, Emmanuelle et Massé, Marie-Madeleine *Un ensemble art nouveau : la donation Rispal* : Paris, France, Musée d'Orsay : Flammarion, impr. 2006, 2006, 286 p.

Les Salons**Bouillon, 1986**

Bouillon Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, 4^{ème} trimestre 1986, n° 54, pp. 88-113.

Brauer, 2013

Brauer Fae, *Rivals and conspirators: the Paris salons and the Modern Art Centre*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Cambridge scholars publishing, 2013, 431 p.

Brunhammer (dir.), 1990

Brunhammer Yvonne (dir.) , *Les Artistes décorateurs, 1900-1942*, traduit par Béatrix Blavier, Paris, France, Flammarion, 1990, 1990, 285 p.

Cazenave (dir.), 2017

Cazenave Sabine (dir.), *Gut wahr schön: Meisterwerke des pariser Salons aus dem Musée d'Orsay*: Paris, France, Hypo-Kulturstiftung, Munich, Allemagne, 2017, 273 p.

Coret (dir.), 2003

Coret Noël-Marie (dir.), *L'art en effervescence : 100 ans de salon d'automne, 1903-2003*, Grigny, France, Casta diva, 2003, vol. 2, 350 p.

Dugnat et Lobstein, 2000

Dugnat Gaité et Lobstein Dominique, *Les catalogues des salons de la SNBA. I, 1890-1895*, Dijon, France, L'Echelle de Jacob, 2000, 455 p.

Dugnat et Lobstein, 2001

Dugnat Gaité et Lobstein Dominique, *Les catalogues des Salons de la SNBA. II, 1896-1900*, Dijon, France, l'Échelle de Jacob, 2001, 377 p.

Dugnat et Lobstein, 2002

Dugnat Gaïté et Lobstein Dominique, *Les catalogues des Salons de la SNBA. III, 1901-1905*, Dijon, France, l'Échelle de Jacob, 2002, 510 p.

Dugnat et Lobstein, 2004

Dugnat Gaïté et Lobstein Dominique, *Les catalogues des Salons de la SNBA. IV, 1906-1910*, Dijon, France, L'Échelle de Jacob, 2004, 559 p.

Dugnat et Lobstein, 2005

Dugnat Gaïté et Lobstein Dominique, *Les catalogues des Salons de la SNBA. V, 1911-1920*, Dijon, France, L'Échelle de Jacob, 2005, 590 p.

Duncan, 1998

Duncan Alastair, *The Paris salons, 1895-1914. Volume 4, Ceramics and glass*, Woodbridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Antique Collector's Club, 1998, 463 p.

Duncan, 1999

Duncan Alastair, *The Paris salons, 1895-1914. Volume 5, Objets d'art & metalware*, Woodbridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Antique Collector's Club, 1999, 578 p.

Gaudichon, Lobstein, Rivière et Héran, 2003

Gaudichon Bruno, Lobstein Dominique, Rivière Anne et Héran Emmanuelle, 2003, *Des amitiés modernes : de Rodin à Matisse : Carolus-Duran et la SNBA : 1890-1905*, Roubaix, La Piscine-musée des beaux-arts et d'industrie André Diligent, Paris, France, Somogy éditions d'art, 2003, 295 p.

Kearns et Vaisse, 2010

Kearns James et Vaisse Pierre (dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* » : *le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Peter Lang, 2010, 164 p.

Maingon, 2014

Maingon Claire, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, France, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, 346 p.

Sánchez, 2012

Sánchez Pierre, *La Société des artistes décorateurs : répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs, et liste des oeuvres présentées, 1901-1950*, Dijon, France, l'Échelle de Jacob, 2012, vol. 2, 975 p.

Sánchez, 2013

Sánchez Pierre, *Le salon d'hiver : répertoire des exposants et liste de leurs oeuvres, 1897-1950*, Dijon, France, l'Échelle de Jacob, 2013, 2013, vol. 3, 1664 p.

Sánchez et Bréon, 2008

Sánchez Pierre et Bréon Emmanuel, *Dictionnaire des Indépendants : répertoire des exposants et liste des œuvres présentées, 1920-1950*, Dijon, France, l'Échelle de Jacob, 2008, vol. 3/, 1484 p.

Sánchez et Delatour, 2011

Sánchez Pierre et Delatour Jérôme, *Les expositions de la Galerie Georges Petit (1881-1934): répertoire des artistes et liste de leurs oeuvres*, Dijon, France, Echelle de Jacob, 2011, vol. 4, 1944 p.

Sánchez et Meslay, 2006

Sánchez Pierre et Meslay Olivier, *Dictionnaire du Salon d'automne : répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées, 1903-1945*, Dijon, France, L'Echelle de Jacob, 2006, vol. 3/, 1426 p.

Schvalberg, 2007

Schvalberg Claude, *La critique d'art à Paris, 1890-1969 : chronologie-bibliographie, avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1889*, Paris, France, la Porte étroite, 2007, 331 p.

La politique de l'Administration des Beaux-Arts

Auslander, 1996

Auslander Leora, *Taste and power: furnishing modern France*, Berkeley (Calif.), États-Unis d'Amérique, University of California Press, 1996, 495 p.

Callu, 1994

Callu Agnès, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940 : genèse et fonctionnement*, Paris, France, École des chartes : diff. H. Champion, 1994, 551 p.

Dubois, 2001

Dubois Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés & Représentations*, 2001-1, n° 11, pp. 229-261.

Dubois, 2012

Dubois Vincent, *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, France, Belin, 2012, 512 p.

Fohr (dir.), 2003

Fohr Robert (dir.) *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe: colloque du Bicentenaire de l'arrêté consulaire dit arrêté Chaptal (14 fructidor an IX-1er septembre 1801)*, Auditorium des Galeries nationales du Grand Palais, mardi 4 et mercredi 5 décembre 2001, Paris, France, Direction des musées de France, 2003, 326 p.

Genet-Delacroix, 1985

Genet-Delacroix Marie-Claude, « Esthétique officielle et art national sous la Troisième République », *Le Mouvement Social*, 1985, n°131, pp. 105-120

Genet-Delacroix, 1992

Genet-Delacroix Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République : le système des beaux-arts : 1870-1940*, Paris, France, Publications de la Sorbonne, 1992, 433 p.

Genet-Delacroix, 1996

Genet-Delacroix, Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, pp. 39-50.

Georgel, 1993

Georgel Chantal, « L'État et "ses" musées de province », *Le Mouvement Social*, 1992-3, n°160, pp. 65-78.

Laurent, 1983

Laurent Jeanne, *Arts & pouvoirs en France de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, France, Université de Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1983, 190 p.

Levin, 1986

Levin Miriam, *Republican art and ideology in late nineteenth-century France*, Ann Arbor (Mich.), États-Unis d'Amérique, UMI research press, 1986, 339 p.

Mainardi, 1993

Mainardi Patricia, *The end of the Salon: art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, Cambridge university press, 1993, 210 p.

Monnier, 1995

Monnier Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, France, Gallimard, 1995, 462 p.

Orgogozo et Lintz (dir.), 2008

Orgogozo Chantal et Lintz Yannick (dir.), *Les dépôts de l'État au XIXe siècle: politiques patrimoniales et destins d'œuvres* [auditorium du musée du Louvre, 8 décembre 2007], Paris, France, Direction des musées de France : Musée du Louvre, 2008, 339 p.

Sherman, 1989

Sherman Daniel J., *Worthy monuments: art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge (Mass.), États-Unis d'Amérique, Harvard University Press, 1989, 337 p.

Silverman, 1989

Silverman Debora, *Art nouveau in fin-de-siècle France : politics, psychology, and style*, Berkeley, États-Unis d'Amérique, University of California Press, 1989, 415 p.

Vaisse, 1995

Vaisse Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, France, Flammarion, 1995, 475 p.

Wiesinger, 1993

Wiesinger Véronique, « La Politique d'acquisition de l'État français sous la Troisième République en matière d'art étranger contemporain : l'exemple américain (1870-1940) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1993, pp. 263-299

Les figures essentielles de l'administration : les inspecteurs et les conservateurs

Masson, 2016

Masson Geraldine, *Préserver et transmettre les collections de la nation : les conservateurs des musées de province sous la III^e République*, Thèse de doctorat sous la direction de Poulot Dominique, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, France, 2016.

Meneux (dir.), 2006

Meneux Catherine (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, Nancy, Musée des beaux-arts, Musée de l'École de Nancy, Nancy, France, Ville de Nancy, 2006, 318 p.

Meneux, 2007

Meneux Catherine, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, Thèse de doctorat sous la direction de Foucart Bruno, Université Paris-Sorbonne, Paris, France, 2007.

Meneux, 2008

Meneux Catherine (dir.), 2008, *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx (1859-1913)*, Rennes, Paris, France, Institut national d'histoire de l'art, Presses Universitaires de Rennes, 2008, 224 p.

Poinsot (dir.), 2006

Poinsot Jean-Marc (dir.), *Critiques d'art et collectionneurs, Roger Marx et Claude Roger-Marx, 1859-1977*, Paris, France, Institut national d'histoire de l'art, 2006, 58 p.

Rémond, 1998

Rémond Philippe, « Une existence au service des arts : Henry Havard (1838-1921) », *Annales de Bourgogne*, numéro 70, 1998, pp.281-292

Ribémont, 2005

Ribémont Thomas, « Les historiens chartistes au cœur de l'affaire Dreyfus », *Raisons politiques*, 2005, no 18, n° 2, p. 97-116.

Sénéchal et Barbillon, s.d.

Sénéchal Philippe et Barbillon Claire (dir.) *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Institut national d'Histoire de l'art, en ligne

Vaisse, 1996

Vaisse Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, France, Editions OPHRYS, 2014, 122 p.

Léonce Bénédite, l'ancien Musée du Luxembourg et ses collections :

Alary, 1995

Alary Luc. « L'art vivant avant l'art moderne », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Avril-juin 1995, tome 42 n°2, pp. 219-239.

André-Guy, 1925

André-Guy, Michèle, « L'Art décoratif en 1925 », *Foi et vie : revue de quinzaine religieuse, morale, littéraire, sociale*, 16 avril 1925, p.434-442

Arnoux, 2006

Arnoux Mathilde, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle ». *Revue de l'art*, 2006-3, n° 153, pp. 57-68.

Bascou, Massé et Thiébaut, 1988

Bascou Marc, Massé Marie-Madeleine, Thiébaut Philippe, *Catalogue sommaire illustré des arts décoratifs du Musée d'Orsay*, Paris, France, Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1988, 246 p.

Bastoen, 2015

Bastoen Julien, *L'Art contre l'État ? La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique, 1848-1920*, Thèse de doctorat sous la dir. de Pinon, Pierre, Université Paris-Est, Paris, France, 2015.

Criqui et Liucci-Goutnikov (dir.), 2018

Criqui Jean-Pierre et Liucci-Goutnikov, Nicolas, « Histoire (s) d'une collection », *Cahiers du MNAM*, hors-série n°5, 2018

Lacambre, 1994

Lacambre Geneviève, « 1893 : les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », *48/14 La revue du Musée d'Orsay*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1994

Marcle, 2008

Marcle Céline, « Léonce Bénédite : apôtre de la beauté moderne », *Histoire de l'art*, 2008, n° 62, pp. 99-108.

Thiébaut, 2003

Thiébaut Philippe, *Orsay : les arts décoratifs*, Paris, France, Scala, 2003, 127 p.

Tordjman-Belz, 2004

Tordjman-Belz Emmanuelle, *Léonce Bénédite et le musée du Luxembourg*, Mémoire d'étude. Paris, France, École du Louvre, sous la dir. de Georgel Chantal., 2004.

Art et Industrie, Art social

Daumas, 2006

Daumas Jean-Claude (dir), *La mémoire de l'industrie : de l'usine au patrimoine*, Besançon, France, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, 424 p.

Froissart-Pezone in Tillier, 2016

Froissart-Pezone Rossella, « Art et industrie », in Tillier Bertrand (dir.), *L'art du XIX^e siècle*, Paris, France, Citadelles & Mazenod, 2016, pp. 358-419

Laurent, 1998

Laurent Stéphane, *L'art utile : les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris, France, L'Harmattan, 1998, 319 p.

Meneux, 2006

Meneux Catherine, « L'art social au tournant du siècle », [*Lettre du séminaire de Sciences Po*, 2006, n° 7, 21 septembre, Centre d'histoire de Sciences Po, Paris, pp. 1-3](#)

Meneux, McWilliam et Ramos, 2014

Mc William, Neil, Meneux, Catherine et Ramos, Julie, *L'art social en France, de la Révolution à la Grande Guerre*, Rennes, Paris, France, Institut national d'histoire de l'art, Presses Universitaires de Rennes, 2014, 491 p.

Stoskopf et Lamard, 2013

Stoskopf Nicolas et Lamard Pierre (dir.), *Art et Industrie (XVIII^e-XXI^e siècle)*, Paris, France, Picard, 2013, 292 p.