



NORA SEGRETO

Collectionner sous le Second Empire : l'exemple du « Musée Rétrospectif » de 1865.

Communication présentée le 28 janvier 2016

Article publié le 28 mars 2019

Résumé :

Les collectionneurs et les collections ont été aussi bien des acteurs que des événements sociaux dominants au XIX^{ème} siècle, grâce au fait d'avoir compris et représenté la vocation didactique, pédagogique et éducative qui a traversé les décennies de l'Empire. Rendre l'art utile et plus proche du public, le populariser et le démocratiser, permettre sa jouissance, instruire et proposer des modèles esthétiques, éduquer les masses et contribuer au développement industriel et économique du pays, tel a été le rôle des collectionneurs sous Napoléon III et au cours des années suivantes. Les collectionneurs et les collections ont été aussi bien des acteurs que des événements sociaux dominants au XIX^{ème} siècle, grâce au fait d'avoir compris et représenté la vocation didactique, pédagogique et éducative qui a traversé les décennies de l'Empire, dont la République a hérité et dont elle s'est appropriée.

A l'époque des expositions universelles, de la course au progrès et du processus de développement économique, commercial, industriel et social, l'Etat français avait compris qu'il fallait s'appuyer sur l'art pour se garantir le plus grand succès au niveau international.

L'exposition universelle au Crystal Palace, en proposant pour la première fois une comparaison entre l'industrie anglaise et française, aurait pu marquer un moment décisif pour l'industrie manufacturière de l'Hexagone, en la poussant dans la direction de certaines industries de l'Angleterre, c'est-à-dire, celle d'une production mécanisée de masse. Mais les commentateurs français de l'époque voyaient la France réussir avec succès plutôt en investissant dans le style et dans la qualité des produits que dans les prix rabaissés et les grands volumes productifs. Il semblait véritablement que le succès de la France en 1851 à Londres soit dû au goût remarquable de ses consommateurs qui avait comme conséquence, seulement a posteriori, le discours sur les politiques économiques de la production¹. En fait, la plupart des consommateurs des biens manufacturiers en France au XIX^{ème} siècle appartenaient aux classes moyennes, à une bourgeoisie urbaine qui demandait des produits à la mode et de haute qualité, des produits de luxe, qu'il s'agisse d'objets d'utilisation quotidienne, de vêtements ou d'objets d'art. Les raisons pour lesquelles la France répondait à cette demande, qui insistait sur la présentation et la qualité supérieure des marchandises, se trouvent dans l'importance accordée aux élites en France par rapport à l'Angleterre. Ce sont aussi les années du boom des grands magasins et des magasins de nouveautés, fruits de cette époque et de cet esprit, qui répondent à l'attente d'une clientèle qui se donne l'illusion de s'enrichir et de hausser son niveau de vie à travers l'acquisition des produits de consommation nouveaux, de luxe.

En suivant l'exemple anglais et son esprit libéral, promouvoir le luxe devint un moyen de contribuer à l'enrichissement de l'Etat ; la France s'appropriera des conclusions du débat sur le luxe qui eut lieu en Angleterre dès le XVIII^{ème} siècle, à l'époque du libéralisme économique, social et politique, de l'idéologie du progrès et du libre-échange. Selon les théories d'Adam Smith dans l'ouvrage *Recherches sur la nature et les causes*

¹ WALTON, Whitney, *France at the Crystal Palace: bourgeois taste and artisan manufacture in the nineteenth century*, Berkeley, University of California press, 1992, p. 5.

de la richesse des nations de 1776², la richesse individuelle est la base nécessaire pour un marché dynamique et pour la stimulation de l'économie. Toutefois, le débat ne se réduit pas uniquement à la sphère économique ; il s'agit aussi d'une réflexion sur la morale. Si on tente de concilier morale et économie, il faut affirmer que le luxe peut être considéré comme un moyen de civilisation et de cohésion sociale, et non pas comme un vice, une faiblesse, une corruption. En fin de compte, le luxe et la prospérité privées se transforment et se justifient en devenant des biens publics et, par conséquent, un moteur de la prospérité économique d'un pays, car ils peuvent être redistribués en faveur du plus grand nombre (on pourrait penser, par exemple, aux donations ou bien aux échanges). En tous les cas, l'idéologie positive qui va se développer est strictement liée au fait que l'on pense toujours à l'Etat, à son enrichissement et, donc, finalement, au bien commun.

En effet, le luxe devient « démocratique » quand il appartient, idéalement ou véritablement, à un nombre de personnes plus élevé et pas uniquement aux riches. C'est l'évolution de ce concept qui explique le succès des magasins de nouveautés que l'on vient de citer.

C'est aussi l'attitude de la masse à cet égard qui évolue, c'est-à-dire la prise de conscience du fait que l'art n'était plus l'exclusivité des artistes ou des aristocrates, et qu'il existait aussi d'autres expressions artistiques à la portée de tous, appelées art industriel.

C'est dans ce contexte de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle qui s'affiche un vrai culte pour l'objet industriel, l'objet d'art industriel, qui pouvait être compris, apprécié et possédé parce qu'il était vu et perçu « plus proche » de soi, non seulement physiquement, mais aussi métaphoriquement. Un plus grand nombre de personnes purent posséder des objets d'art, et tout le monde pouvait profiter ne serait-ce que de leurs reflets dans l'enthousiasme et l'optimisme de la population, dans la richesse et la splendeur de la ville et de l'Etat modernes.

Adolphe Blanqui, spécialiste d'économie politique, a affirmé que « le résultat capital de l'Exposition pour les Français, c'est la reconnaissance universelle, absolue, incontestée, de leur supériorité en matière d'art et de goût... »³. En 1851, le Comte de Laborde, archéologue, homme politique et critique d'art français, dans son rapport sur la section de l'exposition anglaise consacrée aux applications des arts à l'industrie, avait souligné à quel point, pour les plus grands succès, y compris sur le plan économique, non seulement la valeur d'usage d'un produit était d'une importance fondamentale, mais aussi sa qualité esthétique. C'est pour cette raison qu'il fallait inclure l'art dans le dispositif industriel⁴. Quand on parle de production d'un objet d'art, ce qui est produit n'est pas seulement l'objet en soi, mais aussi son décor et sa qualité artistique. Il s'agit donc aussi d'un choix esthétique, d'un goût que l'on veut transmettre, voire imposer. Les œuvres d'art

² SMITH, Adam, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Londres, W. Strahan and T. Cadell, 1776.

³ BLANQUI, Adolphe, *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*, Paris, Capelle, 1851, p. 107.

⁴ « Les nations étrangères se rencontrèrent donc, en quittant l'Exposition, dans cette pensée commune, qu'il ne suffisait pas d'avoir des machines, du charbon de terre, des capitaux ; qu'il fallait encore avoir du goût; et [...] elles résolurent de faire les plus grands sacrifices pour, à l'imitation de la France, encourager les arts, non plus seulement du point de vue des jouissances supérieures, mais sous l'influence des préoccupations les plus positives et les plus graves, dans le but de développer l'industrie, le bien-être des peuples et la puissance des Etats. » LABORDE, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie (Rapport sur les Beaux-Arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-Arts)*, vol 1, Paris, 1856, p. 385.

produites, reproduites et exposées deviennent des paradigmes, des modèles de ce qui est beau à l'époque actuelle. C'est en ce sens que l'œuvre s'actualise et se lie à l'industrie. En réalité, l'art était en relation avec l'évolution des temps et ses changements qui étaient permanents, dynamiques. Une exposition d'art était, par conséquent, le miroir de l'époque moderne, et une source d'instruction pour les visiteurs. Des collections qui se prêtaient à cette manifestation étaient, de leur côté, le miroir d'un goût, un modèle culturel sur lequel on voulait faire converger les tendances du public ; les œuvres d'art avaient donc une fonction sociale et éducative. Linda Aimone, dans son ouvrage *Le esposizioni universali : 1851 -1900 : il progresso in scena*, affirme que « les expositions sont capables de nous restituer dans son ensemble la société de la seconde moitié du XIXème siècle. Emblèmes de progrès, modèle de classification, symboles des transformations en cours dans le monde de la production ou de la ville, disséquées et étudiées par secteurs, elles trouvent leur unité dans les études sur le goût, la mode, l'effet de surprise et de contamination dans le monde du précaire et de l'éphémère. »⁵. A travers les œuvres d'art, la France napoléonienne démontrait alors, d'un côté, l'état de son progrès, son pouvoir sur le marché et le succès obtenu ; de l'autre côté, elle cherchait à éduquer les masses et à canaliser leurs choix esthétiques grâce à la formation d'un goût. L'achat d'un objet de luxe produit industriellement donnait une sensation à la fois de modernité et d'élégance sobre et raffinée d'autrefois.

Cette culture esthétique n'est pas exclusivement le reflet d'un choix personnel ou universel ; au contraire, un facteur social et politique, donc aussi, par définition, général et sensible aux mutations historiques, est apparu. Le goût des consommateurs représentait le moyen grâce auquel ils tentaient d'obtenir une légitimité sociale. Les objets d'art et le luxe symbolisaient le signe d'appartenance, directe ou indirecte, à une élite, la marque d'une identité qui promouvait un nouveau modèle de beauté artistique, caractérisée, comme on l'a déjà rappelé, par un goût raffiné, mais, en même temps, par des notions de confort et de praticité.

Quand le vice privé, le choix, la direction ou le goût de certains deviennent ceux du plus grand nombre, ou du moins, passent dans le domaine public, on assiste à l'enrichissement de l'Etat réel et idéal. Si l'Etat s'enrichit, lui aussi se rend capable d'enrichir, dans un cercle vertueux de renouvellement, de bien-être et d'exaltation communes que Laborde a appelé « la stabilité esthétique »⁶, c'est-à-dire la capacité de l'Etat de s'approprier une définition d'art et de beauté individuelle dans le but de renforcer son pouvoir. Le futur de la puissance industrielle française dépendait, toujours selon Laborde, de la faculté de transformer le goût public.

C'est dans cette optique que les expositions universelles deviendront un test décisif, prouvant, avec leur caractère cosmopolite, qu'elles se prêtaient aisément à la promotion des valeurs nationales.

Les expositions universelles ont représenté des événements qui ont changé la tendance dominante jusqu'à la seconde moitié du XIXème siècle, elles se sont chargées d'établir l'inventaire de tout ce que l'homme avait produit. Mais, étant donné que le but

⁵ AIMONE, Linda, *Le esposizioni universali : 1851-1900: il progresso in scena*, Turin, Allemandi e c, 1990, p. 9.

⁶ WALTON, 1992, pp. 197-198.

était pédagogique, on classait, mais on récapitulait également pour dresser un bilan, pour témoigner du chemin parcouru et pour poser des jalons afin de mesurer la progression à venir. Les expositions universelles ont un double visage : elles témoignent et elles anticipent. C'est aussi dans cet esprit, c'est-à-dire avec un objectif pédagogique bien clair, qu'en 1864, un groupe d'industriels et d'artistes industriels décide de fonder l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, qui prendra l'initiative, à partir de l'année suivante, d'organiser des expositions qui se proposaient de rendre hommage aux arts du passé pour les renouveler et les rendre vivants dans le présent, grâce aussi aux applications de la science et aux inventions de l'industrie. Pendant la course au progrès, il fallait légitimer cette idéologie du passé, ce grand retour à l'histoire et cette revendication de l'objet ancien qui devient inspiration de l'objet moderne. La mémoire du passé devient le moyen grâce auquel on peut rappeler des racines et une perception du temps communes et, à partir de ceux-ci, construire ou bien reconstruire une identité dans la contemporanéité. En fait, la vraie modernité est dans la capacité de se réinventer et non pas dans celle d'effacer ou d'oublier tout ce qui a été fait auparavant.

C'est toujours dans cet esprit qu'en 1865, un an après la formation de l'Union centrale, l'exposition d'art « Musée Rétrospectif » a été organisée. D'emblée, le terme de « rétrospective » nous rappelle l'intention de se tourner vers le passé, de résumer le travail qui a été fait pour se rendre compte de l'état de progrès auquel on est arrivé.

Le « Musée Rétrospectif », la première exposition organisée dans des salles du Palais de l'industrie de Paris par l'Union centrale ouvrit ces portes le 10 août 1865, deux ans avant la deuxième exposition universelle de Paris, celle de 1867. « Le Comité d'organisation de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie a décidé qu'au moment où nos industriels se préparent au concours européen de 1867, une exposition d'objets d'art, d'industrie et d'ameublement des temps passés serait organisée par ses soins et à ses frais... un appel serait adressé à tous les principaux collectionneurs et propriétaires des objets les plus saillants de l'antiquité, du moyen âge, de la renaissance et des siècles derniers, de tous les pays, pour les inviter à prendre part à cette exposition, qui aura un véritable intérêt pour l'histoire de l'art et pour son application au développement de l'industrie »⁷. Il s'agit d'une exposition organisée, avant tout, pour les industriels français qui participaient au concours international de 1867. On a remarqué que la France à l'époque était convaincue de sa suprématie ou de la nécessité d'une suprématie dans le domaine de l'art et donc l'idée était que les industriels, pour pouvoir gagner des prix aux expositions universelles, auraient dû prendre inspiration des œuvres d'art, des lignes, des dessins et du décor des objets d'art pour réaliser leurs produits industriels. Mais comme le « Musée Rétrospectif » était public, le but alors n'était pas seulement celui d'instruire les industriels, mais aussi d'éduquer le plus large public à l'art, de proposer un modèle esthétique et de canaliser les choix esthétiques des visiteurs qui étaient également des consommateurs de la gamme supérieure et qui auraient pu ensuite acheter les objets produits sous base industrielle inspirés des œuvres qu'ils avaient admiré à l'exposition de l'Union centrale.

Afin que l'exposition soit la plus réussie possible, l'Union centrale lança un appel aux collectionneurs d'objets d'art décoratif en leur demandant d'y participer en prêtant les œuvres de leurs collections privées. Ce n'est pas alors seulement la pratique de la

⁷ Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Exposition de 1865. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif, Catalogue*, Paris, Librairie centrale, Julien Lemer libraire-éditeur, 1867, pp. V-VI.

collection qui change sous le Second Empire, mais c'est aussi la figure du collectionneur qui a muté avec les temps et qui a évolué non seulement de curieux à amateur, mais aussi d'excentrique, qui garde ses richesses enfermées dans sa demeure, à mondain qui ouvre ses portes et exhibe ses biens. « Les musées de l'Etat, les grandes collections publiques renferment d'immenses richesses mises à la disposition de tous et dans lesquelles l'art et l'industrie modernes ont su puiser, dans ces derniers temps surtout, de si précieux enseignements ; mais des trésors en tous genres sont accumulés dans les galeries particulières où peu d'élus sont admis à pénétrer ; des objets d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art sont disséminés de côté et d'autre »⁸. On ne collectionne plus pour son plaisir personnel, pour l'art de vivre aristocratique ni pour faire partie d'un groupe d'élite restreint. Ceux qui collectionnent des œuvres d'art ont un devoir, une fonction sociale : il fallait instruire toutes les classes sociales, ouvrir et montrer ses trésors et travailler dans cette direction. A travers cet esprit d'ouverture et la conscience du rôle pédagogique et didactique de ses collections, c'est notamment la bourgeoisie de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle qui a voulu se légitimer comme nouvelle classe dirigeante et se distinguer d'une part de l'aristocratie et, de l'autre, des travailleurs dans le contexte socio-économique du libéralisme⁹. Effectivement, « la collection est un élément de prestige social à condition que son propriétaire organise autour d'elle une véritable sociabilité »¹⁰.

Si la pratique du collectionnisme a représenté un fait dominant au XIX^{ème} siècle, c'est parce qu'elle a eu la capacité de capter les changements sociopolitiques et économiques de ces décennies et de se les approprier, en incarnant l'esprit éducatif et pédagogique de l'époque où eut lieu l'exposition rétrospective organisée par l'Union centrale en 1865.

Parmi les amateurs qui ont prêté leurs œuvres au Musée Rétrospectif, on trouve alors toute la bourgeoisie libérale qui se reconnaît dans ces idéaux. L'ensemble des catégories socio-professionnelles sont représentées : les banquiers, les hommes d'affaires, les hommes politiques et les diplomates, les industriels, les commerçants et les artistes. Selon l'idée, typiquement bourgeoise, de la réussite individuelle à travers l'esprit d'initiative, chacun pourrait s'enrichir grâce au travail, à des efforts et à la persévérance. En affirmant que tous les entrepreneurs ont la possibilité de s'enrichir et de s'élever socialement, on veut transmettre l'enthousiasme de l'application récompensée au niveau économique et social. C'est à ce moment-là que le collectionneur prend conscience du besoin de respectabilité dans le cadre du modèle bourgeois. Le collectionneur s'engage dans l'idée que sa fortune a un rôle dans la société ; il s'agit de la fonction éducative, scientifique et pédagogique que nous avons rappelée plusieurs fois. Le collectionneur reconnaît l'importance de son rôle d'utilité publique en s'insérant dans l'action politique et sociale de l'Etat ; en d'autres termes, il lui faut assurer le progrès social et maintenir la compétitivité économique à travers l'éducation à l'art. Pour sa part, l'art n'était plus à considérer comme étant strictement lié au collectionnisme, mais évalué comme un

⁸ Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 1867, p. VI.

⁹ WALTON, 1992, p. 26.

¹⁰ MARTIN-FUGIER, Anne, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Audibert, 2007, p. 333.

phénomène de consommation pour la collectivité¹¹. En fin de compte, les objets exposés par les collectionneurs au Musée Rétrospectif ne sont que le bric-à-brac des appartements : tapis, céramiques, horloges et meubles avec une valeur esthétique au présent, mais une valeur d'usage au passé.

Les œuvres d'art étaient réparties en série, classées selon les différentes branches de l'art et de l'industrie, et identifiées grâce à un numéro d'ordre qui renvoyait à un inventaire spécial, à une description sommaire, au nom du propriétaire, et à la mention de leur valeur¹².

Les objets étaient exposés dans les salles du Palais de l'industrie en suivant un ordre chronologique et stylistique : au tout début, il était possible d'admirer les antiquités, notamment les marbres et les bronzes grecs et romains, mais aussi les terres cuites, les camées, les ivoires et les vases. Les antiquités occupaient les trois premières salles, tandis que la quatrième était dédiée à l'art chrétien, de sa naissance aux XVIIème et XIXème siècles, avec des Bibles, des manuscrits et des reliquaires ornés de pierres précieuses. L'espace d'exposition suivant était totalement réservé aux trésors de la famille Basilewsky, qui a réuni une vaste série d'objets retraçant une période historique presque complète allant de l'art chrétien des catacombes à la fin de la Renaissance. L'extraordinaire collection d'Alexandre Petrovic Basilewsky¹³ méritait sans doute une place de prestige dans le cadre de l'exposition rétrospective ; il avait acheté, conseillé par Edmond Bonnaffé et Alfred Darcel, qui rédigea un catalogue en 1874¹⁴, un nombre remarquable d'œuvres d'art décoratif qui faisaient partie des collections Debruge-Dumenil, Solitkoff et Pourtalès. Il y avait des ivoires, des verres, des diptyques, des pièces d'orfèvrerie et des émaux.

En continuant la visite du Musée Rétrospectif, on trouvait deux salles qui exposaient les richesses de la période de la Renaissance avec des chefs-d'œuvres remarquables de Donatello, Mino da Fiesole, Luca della Robbia, Bernard Palissy, Perino del Vaga, Rosso ; les XVème et XVIème siècles, avec leurs sculptures, faïences, médailles, montres, armes, dessins, émaux et tapisseries constituent, avec l'époque moderne, la période la plus représentée. Mais avant d'entrer dans les trois salles dédiées aux siècles les plus récents, les pièces de la collection du prince et de la princesse Czartoryski étaient exposées. La « famille Czartoryski, par exemple, a fourni à elle seule de quoi décorer magnifiquement une salle entière : damasquinerie, reliures, tapisseries, cuirs repoussés, splendides étoffes, pièces d'orfèvrerie, armes, gemmes, bijoux, tout ce qui a été recueilli autrefois des meubles et bijoux ayant appartenu à la couronne de

¹¹ CATALDO, Luciana, PARAVENTI, Marta, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milan, Hoepli, 2007, p. 30.

¹² Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 1867, Articles 5-6, p. X.

¹³ Alexander Petrovic Basilewsky (1829- 1889), membre du corps diplomatique russe, était un grand amateur d'art qui avait réuni une remarquable collection d'œuvre qu'il a dû vendre en 1885 pour des changements au niveau de fortune économique. La collection Basilewsky fut achetée par le tzar Alexandre III et, maintenant, elle se trouve à Saint-Pétersbourg au Musée de l'Hermitage.

¹⁴ DARCEL, Alfred, BASILEWSKY, Alexander, *Collection Basilewsky, catalogue raisonné*, Paris, A. Morel, 1874.

Pologne, a été exposé par cette illustre famille, avec bon nombre d'autres objets précieux qu'elle a hérités... »¹⁵.

Ce n'est pas un hasard si les objets d'art datant du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle sont placés dans les dernières salles du parcours de l'exposition. Le principe de la pédagogie imposait un parcours chronologique qui présentait une histoire jusqu'à l'époque contemporaine des arts industriels, de l'art appliqué à l'industrie et de l'industrie qui produit des œuvres d'art. De plus, si l'on observe le catalogue de l'exposition, on remarque clairement cette volonté de montrer une progression dans les différentes catégories de l'art, car l'on retrouve des objets appartenant aux mêmes techniques qui avaient été identifiées pour les œuvres des époques les plus anciennes : sculptures, objets d'ameublement, orfèvreries, montres, armes, dessins, manuscrits, faïences et porcelaines.

Du côté du public, après tout ce que l'on a affirmé, il nous semble pouvoir dire que les collectionneurs ne cherchaient pas à apparaître en montrant leurs œuvres. Au contraire, en les exposant et en les offrant à la jouissance potentielle de tout le monde, ils légitimaient et justifiaient le niveau de richesse obtenue. Si l'on parle uniquement de l'exposition des œuvres et des objets d'art, il faut peut-être réfléchir au fait que la volonté de voir son propre nom écrit dans les salles du Palais de l'industrie ou dans un catalogue ne provenait pas du désir de se rendre immortel dans la mémoire des générations suivantes. On pense plutôt que le collectionneur du Musée Rétrospectif avait des exigences plus immédiates, plus proches dans le temps ; ce qui était le plus important, c'était le présent, l'image qu'il était capable de se donner dans la société contemporaine. En lisant son propre nom dans une liste ou à côté d'un objet d'art, l'amateur confirmait l'achèvement de son statut de collectionneur officiellement reconnu, et il s'insérait dans le cercle des bourgeois qui aimaient s'entourer des beaux objets de décoration, comme s'il s'agissait du résultat naturel du rôle social qu'ils représentaient. De plus, au moment où tous les efforts de la nation étaient dirigés vers le progrès et le développement de la culture, du travail, de l'industrie et de l'économie, le collectionneur se sentait protagoniste de ce « spectacle du changement »¹⁶ en qualité d'acteur qui joue un rôle en s'engageant à « entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile... aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise... exciter l'émulation des artistes dont les travaux, tout en vulgarisant chez nous le sentiment du beau et améliorant le goût public, tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence »¹⁷. En exposant ses œuvres au public, alors, le collectionneur voit définitivement reconnu son rôle dans la société : formellement, celui d'une personnalité généreuse qui se dévoue pour le bien-être et l'enrichissement métaphorique et réel de l'Etat.

¹⁵ BLANC, Charles, in : « L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1865, p. 201.

¹⁶ PLUM, Werner, *Les expositions universelles au 19^{ème} siècle : spectacle du changement socio-culturel*, Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977.

¹⁷ Union centrales des beaux-arts appliqués à l'industrie, *Catalogue des œuvres et des produits modernes. Exposition de 1869 de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie*, Paris, Union centrale, 1869, p. 10.

Ce qui se manifeste surtout à travers la donation de quelques pièces ou de la collection entière, c'est le désir d'entrer dans la postérité. Mais, en 1865 et, plus en général sous le Second Empire, les donations étaient moins nombreuses que sous la Troisième République, où cette pratique connut un plus vaste développement.

Par ailleurs, il est très intéressant de souligner que, à l'exposition du Musée Rétrospectif, le public avait la possibilité de revoir des œuvres et des objets admirés dans les fameuses ventes publiques, et dont on avait perdu les traces. L'activité des collectionneurs devient alors encore plus utile car elle a pour but de retrouver et non pas de créer des œuvres d'art que l'on pensait perdues, que l'on voulait détruire ou qui n'avaient plus leur valeur d'autrefois. La majorité des collectionneurs opta en fait pour la vente, exprimant ainsi une autre philosophie. Dans son testament, Edmond de Goncourt nous offre un témoignage de cette idée : « ma volonté est que mes dessins, mes estampes, mes bibelots, enfin les choses d'art qui ont fait le bonheur de ma vie, n'aient pas la froide tombe d'un musée et le regard bête du passant indifférent. Je demande qu'elles soient toutes éparpillées sous les coups du commissaire-priseur et que la jouissance que m'a procurée l'acquisition de chacune d'elles soit redonnée, pour chacune d'elles, à un héritier de mes goûts »¹⁸. Nous pensons pouvoir expliquer le nombre réduit de donations jusqu'à la proclamation de la République, où les actes de philanthropie sont encouragés en premier lieu par l'Etat, grâce à l'idéologie des ventes aux enchères, à travers la volonté de faire revivre un objet, et l'image d'une redistribution des œuvres d'art qui vont nourrir et enrichir d'autres collections. Grand événement et spectacle social et mondain, la vente aux enchères permettait un échange culturel entre amateurs et, à la fois, un échange matériel d'objets, tout en mettant en exergue une communauté culturelle de bourgeois qui exprimaient leur réputation d'amateurs et trouvaient aussi dans ces occasions un moyen pour s'affirmer de nouveau publiquement et socialement. Cette idéologie de la vente correspond donc encore une fois à l'idéologie libérale, du libre-échange et de circulation des objets, ainsi qu'au goût et aux idées de l'époque.

Rendre l'art utile et plus proche du public, le populariser et le démocratiser, permettre sa jouissance, instruire et proposer des modèles esthétiques, éduquer les masses et contribuer au développement industriel et économique du pays, tel a été le rôle des collectionneurs sous Napoléon III et au cours des années suivantes. Les objets d'art, les expositions d'art, les ventes aux enchères, ainsi que les collectionneurs, les marchands et la communauté bourgeoise qui y tournait autour ont représenté l'idéologie libérale de l'époque et ont permis de créer une identité collective.

¹⁸ SALMON, Pierre, *De la collection au musée*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1958, p. 91.

Liste officiel des collectionneurs-prêteurs au « Musée Rétrospectif » de 1865.

Abadye	M.me Gustave Bonnaffé
Agaisse	Bouvenne
Aigoïn	Comte de Brigges
Alexandre	Buon
Marquis Lau d'Allemans	Burty
Arosa	Cardon
Ernest André	M.me la comtesse des Cars
Comte d'Armaillé	Castellani
Bach père	De Caubry
Léon Bach	Charvet
M.me la baronne de Bastard	Chocqueel
Comte de Bastard	Abbé Colas
Basilewski	Marquis de Clerc
Baur	Coqueret
Bérard	Corbyn
Berthon	M.me Maurice Cottier
Beurdeley	Amiral Coupvent-des-Bois
De Beaucorps	Courcelle
De Belleyme	M.me Court
Général Beuret	Crémieux
Baron de Boissieu	M.me Amélie Crémieux
Brion	Princesse Iza Czartoryska
Léon Boilly	Prince Czartoriski
Bourouet	Darcel
Bonnaffé	

Nora Segreto | 123-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie

Dauriac	Emile Galichon
Davillier	Maruis de Ganay
Delaherche	Gasnault
Delange	Gatteaux
Delaporte	Gaudet
M.me Gabriel Delessert	Gauthier
Demachy	Germeau
Destailleurs	Giuliani
Baron Dasvallières	Glaize
Didier	Gouellain
Double	De Grave
Duplessis	Abbé Grimot
Dutuit	Guérard
Duval-Lecamus	Ernest Guichard
M.me Fernand Duval	Henry
Duvauchel	Prince d'Henin
Comte d'Estampes	His de Lassalle
Estienne	Hoffmann
Veuve Evans-Lombe	Hottinger
Henri Fau	Jacques
Joseph Fau	Jules Jacquemart
Fichet	Albert Jacquemart
Fleuriot	Jarves
Fleury	M.me Jollivet
Forget	M.me et M. Achille Jubinal
Forgeron	Juste
Fourau	Jules Labarte
Friedland	P.-A. Labouchère

Nora Segreto | 123-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie

Ch. Laffitte	Miallet
De lagrange	Michelin
De Lahante	Minot
Lambin	Mobilier de la Couronne
Lance	Moisson
Comte de Lavalette	Mombro
Marquis de Lavalette	George de Monbrison
Lavinée	M.me G. de Monbrison
Lecarpentier	Baron de Monville
Lechevalier-Chevinard	Morderet
Lecomte	Moreau
Lemeunier	Comte de Mornay
Lepel-Cointet	Marquis de Mornay
Abbé Lerebours	Duc de Mouchy
Leroux	Comte de Nieuwerkerke
Leroy-Ladurie	Nollet
De Liesville	De Nolivos
De Loubitz	M.me O'Connell
Louvrier de Lajolais	Oppermann
Maillet du Boullay	Orville
Malinet	Parguez
Marchal	M.me Michel Pascal
Adolphe Martin	Ch. Penchand
Mathieu-Meusnier	Perilieux-Michelez
De Saint-Maurice	Picard
Mayer	Pichon
Maystre	Docteur Piogey
Mazaroz	
Mélairie	

Nora Segreto | 123-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie

Vicomte Ponton d'Amécourt	Taigny
Prudhomme	Techener
Georges Pull	Thayer
Récappé	Vicomte de Tusseau
Rivet	Valpinçon
Rollin et Feuardent	Valtat
Roth	Van Clef
Rigny	Van Kuyck
M.me Rimbaud	Baron de la Villestreux
Baron Alph. de Rothschild	D'Yvon
Baron James de Rothschild	Walfredin
Baron Gust. De Rothschild	Warnet
M.me Roussel	Wasset
Rouze	William
Rutter	
Comte de Saint-Seine	
Sajou	
Patrice Salin	
M.me Sampayo	
Sampson	
Schmidt	
Baron de Schwitter	
Sicard	
Signol	
Spitzer	
Stevens	
Tainturier	

Collectionneurs-prêteurs au « Musée Rétrospectif » de 1865 qui ne sont pas mentionnés dans la liste officielle.

Amboise Firmin Didot	Marchand
Edouard André	De Marguery
Arondelet	Colonel Marmier
G. Bach	De Maynard
Barre	Millet
Belle	Monnot
Berthen	Michel Pascal
Nina Bianchi	Pépin
Le Blant	Perillieux
Jules Boilly	Eugène Petit
Boisville	Pinel
Bretagne	Porquet
Brion	Poulet
W. Burger	Pourtalès
M.me Cabarrus-Lesseps	Rattier
De Cambry	Riand
Carrier-Belleuse	Richelot
Chanton	Rivet
Marquis de Chennevière	Baronne Salomon de Rothschild
Clément	Conte Ryszczewski
Vicomte Clerc	Sanlot Baguenault
Corplet	Sauvageot
Vicomtesse de Courval	Schefer
Damour	De Sevastianof
M.lle Léonie Davillier	Verdier
Delahante	Zachoreni
Mannheim	

TABLE DES ILLUSTRATIONS



Fig. 1 Terres cuites, appartenant à MM. Jadis, le marquis du Lau d'Allemans



Fig. 2 Urne étrusque, collection Castellani



Fig. 3 Fers de hallebardes, collection Spitzer



Fig. 4 Pot en faïence de Beauvais, aiguière en cuivre doré et pot en argent repoussé, collection Comte d'Yvon



Fig. 5 Faïences, collections Burty, Fleury, Gasnault, Leblant, Moreau, Salin

BIBLIOGRAPHIE

- AIMONE, Linda, *Le esposizioni universali: 1851-1900: il progresso in scena*, Turin, Allemandi e c, 1990.
- BLANC, Charles, in : « L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie », *Gazette des Beaux-Arts*, XIX, 1865.
- BLANQUI, Adolphe, *Lettres sur l'Exposition universelle de Londres*, Paris, Capelle, 1851.
- CALLU, Agnès, *La Réunion des Musées nationaux (1870-1940) : genèse et fonctionnement*, Paris, Ecole des chartes, 1994.
- CARON, François, *Histoire économique de la France : XIXe-XXe siècle*, Paris, Colin, 1995.
- CATALDO, Luciana, PARAVENTI, Marta, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milan, Hoepli, 2007.
- DARCEL, Alfred, BASILEWSKY, Alexander, *Collection Basilewsky, catalogue raisonné*, Paris, A. Morel, 1874.
- KLINGENDER, Francis, *Art and the industrial revolution*, London, Evelyn, Adams and Mackay, 1968.
- LABORDE, Léon de, *De l'union des arts et de l'industrie (Rapport sur les Beaux-Arts et sur les industries qui se rattachent aux Beaux-Arts)*, vol 1, Paris, 1856.
- MAINARDI, Patricia, *Art and Politics of the second empire. The universal expositions of 1855 and 1867*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Audibert, 2007.
- PETY, Dominique, *Poétique de la collection au XIXe siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.
- PLUM, Werner, *Les expositions universelles au 19ème siècle : spectacle du changement socio-culturel*, Bonn, Friedrich-Ebert-Stiftung, 1977.
- SALMON, Pierre, *De la collection au musée*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1958.
- SMITH, Adam, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Londres, W. Strahan and T. Cadell, 1776.
- WALTON, Whitney, *France at the Crystal Palace: bourgeois taste and artisan manufacture in the nineteenth century*, Berkeley, University of California press, 1992.
- Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Exposition de 1865. Palais de l'industrie. Musée rétrospectif*, Catalogue, Paris, Librairie centrale, Julien Lemer libraire-éditeur, 1867.
- Union centrales des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Exposition de 1869 de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie*, Paris, Union centrale, 1869.