

Créer son propre musée sous la IIIe République ; regards
croisés sur les musées Gustave-Moreau, Denys-Puech,
Rodin et Ziem

Clémentine Olchanski
Sous la direction de Monsieur Arnaud Bertinet

Volume 1 — Texte

Mémoire de M2 Patrimoine et musées
2021-2022

Résumé

À l'aube du XX^{ème} siècle, alors que la III^e République est féconde d'opportunités, quatre artistes décident de créer leur propre musée ; entre 1898 et 1916, les peintres Gustave Moreau (1826-1898) et Félix Ziem (1821-1911), et les sculpteurs Denys Puech (1854-1942) et Auguste Rodin (1840-1917) offrent leurs collections à l'État et ses municipalités en échange de la création immédiate de musées à leur nom. Si les moyens qu'ils emploient et leur implication dans ces projets diffèrent, les quatre artistes témoignent de la même volonté de survivre à la mort par le biais du musée personnel, garant de leur oeuvre et de leur mémoire. Ces institutions novatrices s'inscrivent dans un paysage muséal en pleine mutation qui va de pair avec la naissance du marché de l'art et de l'apparition, pour les artistes, de nouveaux moyens d'affirmation. Moreau, Rodin, Puech et Ziem se saisissent de ce contexte changeant et assurent leur réputation par l'affirmation de leur statut d'artistes reconnus, les multiples commandes qu'ils reçoivent de l'État et leur succès commercial. Forts de ces réussites, ils semblent alors prendre conscience de l'intérêt que représente la création d'un musée personnel. Malgré les critiques et les obstacles auxquelles se heurtent leurs ambitions, ces institutions représentent un intérêt non négligeable pour l'État ; à l'heure des nationalismes, la France souhaite affirmer son identité sur la scène internationale, et les musées, lieux de représentation du beau et du progrès, deviennent des enjeux symboliques et civilisationnels. Les musées Gustave-Moreau, Denys-Puech, Rodin et Ziem participent alors de cette mise en récit des génies français et ces musées d'artiste, qui apparaissent à la croisée de ces circonstances favorables, deviennent des outils politiques, juridiques et administratifs de l'État et de ses formes décentralisées. Ces institutions tombent alors sous la protection de l'Administration qui leur confère une indépendance relative, les menant parfois aux limites de leur santé financière. Ces musées, tant symboliques que concrets, illustrent ainsi à la fois le caractère novateur, les risques et la complexité que représentent les musées personnels créés par les artistes des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Abstract

At the dawn of the 20th Century, in an opportunity-ridden and flourishing IIIrd Republic, four artists decide to create their own museum ; between 1898 and 1916, painters Gustave Moreau (1826-1898) and Felix Ziem (1821-1911), and sculptors Denys Puech (1854-1942) and Auguste Rodin (1840-1917) gift their artworks to the French state and its cities in exchange for the creation of museums dedicated to their life's work. While the way they proceed and their involvement differ, these projects are a testimony of their will to outlive death through the museum. These innovative institutions appear in the midst of institutional changes, the rise of the art market, along with the birth of new ways for artists to assert themselves. Moreau, Rodin, Puech and Ziem seize the opportunity of this changing environment and strengthen their reputation through the affirmation of their status, multiple State orders and thanks to their commercial success. Building on these achievements, they seem to realize the benefits of creating their own museum. Despite criticism and obstacles, the Republic is interested by these institutions; with nationalism rising across Europe, France wishes to assert its identity, and museums — as places devoted to beauty and progress — become items of symbolic and civilizational interests. Gustave-Moreau, Denys-Puech, Rodin and Ziem museums are part of this narrative as they showcase the work and lives of French geniuses. These artist's museums appear at the crossing of these favorable circumstances and become political, legal and administrative instruments for the State and its decentralized forms. These museums are then placed under the Administration's protection, which gives them a relative independence, sometimes to the point of straining their financial health. These institutions, both symbolic and practical, thus illustrate the innovative aspects, the risks and the difficulties encountered by personal museums created by artists themselves during the 19th and 20th Century.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier M. Arnaud Bertinet, maître de conférence à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Sa direction bienveillante a été essentielle à la réalisation de ce mémoire. Je le remercie également pour ses encouragements, sa confiance et pour son respect ; son intégrité et son honnêteté m'ont permis de m'épanouir en histoire de l'art et de me sentir soutenue.

Je remercie également Sandra Boujot, archiviste institutionnelle du musée Rodin, pour son enthousiasme et son soutien constant. Je suis également reconnaissante à Franck Joubin, documentaliste et chargé des colloques au musée Rodin, pour ses conseils avisés ainsi que Pauline Chevallier, bibliothécaire du service de la recherche, pour sa gentillesse. Je remercie plus généralement toutes les personnes qui m'ont accueillie au musée Rodin, et particulièrement Aude Chevalier, Laurence Goux et Marie Clergue dont la bienveillance a été infiniment appréciée. Je remercie également Véronique Mattiussi, cheffe du service de la recherche, de la documentation, de la bibliothèque et des archives et responsable des activités scientifiques du fonds historique du musée Rodin.

J'adresse ma profonde reconnaissance à Emmanuelle Macé, documentaliste au musée Gustave-Moreau, pour son accueil et sa générosité. Je remercie également Marie-Cécile Forest, directrice des musées nationaux Jean-Jacques Henner et Gustave-Moreau, de m'avoir accordé sa confiance pour la consultation et l'utilisation des fonds du musée.

Je remercie également Carole Bouzid, directrice du musée Denys-Puech, ainsi que Thierry Alcouffé pour son accueil chaleureux et bienveillant. Je le remercie d'avoir pris le temps de sortir les plans d'archives, de m'avoir fait visiter les réserves, de m'avoir permis de consulter de la documentation et, surtout, d'avoir pris le temps de me parler de Denys Puech et de son héritage artistique à Rodez. Ma reconnaissance va également à Estelle Frayssinet, archiviste de la ville de Rodez, qui a bien voulu me sortir tous les bulletins municipaux avec patience. Je remercie également Pierre Lançon, bibliothécaire de la Société des Lettres de l'Aveyron, qui m'a accueillie aux bureaux de la Société, et qui a bien voulu me sortir toutes les correspondances, photographies et

documentations nécessaires à la compréhension de la création du musée Denys-Puech. Sa générosité a été décisive dans le bon déroulement de mon mémoire !

Je souhaite également remercier Lucienne Del’Furia, directrice du musée Ziem de Martigues, d’avoir pris le temps de me recevoir afin de me parler de la création du musée et de me montrer les correspondances de Alice Ziem. Je suis également reconnaissante aux archives municipales de la Ville de Martigues pour leur accueil.

J’adresse mes remerciements chaleureux aux professeurs et chercheur.euse.s qui ont pris le temps de me rencontrer afin de parler de mon mémoire ; en premier lieu, je remercie le professeur Dominique Poulot pour ses encouragements et ses conseils. Je tiens également à remercier Thierry Laugée, maître de conférence à l’Université Paris IV, d’avoir pris le temps de me recevoir et de m’avoir aidée à ouvrir mon sujet à de nouvelles problématiques. Son soutien et ses conseils m’ont été précieux. Enfin, je remercie Hélène Zanin de sa gentillesse et de m’avoir conseillé sur mes recherches.

J’adresse mes remerciements particuliers à Claire Denis et Fabienne Stahl, qui ont eu l’immense gentillesse de me recevoir au musée Maurice Denis afin de me raconter la création de ce musée personnel ; le témoignage de Madame Denis m’a permis de comprendre les difficultés que posent la création d’un musée monographique à l’époque contemporaine. Mesdames Denis et Stahl m’ont permis de mettre en perspective mon sujet en m’offrant un exemple d’institution actuelle et le témoignage direct d’une inventrice de musée.

J’adresse ma plus profonde reconnaissance à mes ami.e.s, qui ont longuement écouté mes doutes et qui n’ont jamais cessé de m’encourager : Maéva Boudierlique, Dina Dignaes Eikeland, Clément Navarro-Vivial et Verena Simmenauer.

Je ne remercie cependant pas la personne qui a volé mon ordinateur avec mes recherches dessus.

Enfin, je remercie ma famille : Sophie Olchanski, ma mère et Victor Zetlaoui, mon compagnon, mes véritables sources d’inspiration quotidienne. Dans la langue de ma famille, je leur dis :

« Me sispi pro pea prav, me lovi pe ».

Avant-propos

Dans un premier temps, il nous semblait nécessaire d'informer le jury qu'il trouvera, dans ce mémoire, des parties rédigées en écriture inclusive, en accord avec nos convictions politiques. De nombreux passages de ce travail sont cependant écrits au masculin : il ne s'agit nullement d'une inconstance ou d'une erreur, mais simplement du reflet de l'absence des femmes dans les institutions culturelles des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

Nous remercions par avance le jury de sa compréhension et de sa bienveillance quant à ce choix d'écriture, et nous espérons qu'il ne détournera pas son attention du travail de fond qui a été réalisé pour ce mémoire de Master 2.

Dans un second temps, il nous paraissait important d'apporter des précisions au jury quant à certains fonds d'archives utilisés pour ce mémoire. Nous souhaitons d'abord notifier que le musée Gustave-Moreau ne disposant pas d'un cadre de classement pour ses fonds, certaines archives mentionnées dans ce mémoire n'ont pas de cote. De la même manière, à l'exception des plans d'architectes et de photographies, le musée Denys-Puech ne conserve pas d'archives relatives à sa création. Ces dernières sont essentiellement conservées aux Archives municipales ou à la Société des Lettres de l'Aveyron.

Enfin, si certains documents d'importance se trouvent dans le fonds 20144795/41, conservé aux Archives nationales, ils ne seront cependant pas reproduits dans les annexes de ce mémoire : le carton fait l'objet d'une interdiction de photographie. Certains de ces documents y seront cependant transcrits, afin de ne pas priver le jury de leur intérêt.

Liste des abréviations

Le présent volume propose l'**essai** de ce mémoire et se distingue en trois parties dans lesquelles le lecteur.ice pourra rencontrer les abréviations suivantes :

- **AMR** : Archives du musée Rodin.
- **MGM** : Archives du musée Gustave-Moreau.
- **Archives SLA** : Archives de la Société des lettres de l'Aveyron.
- **AMVR** : Archives municipales de la ville de Rodez.
- **AMZ** : Archives du musée Ziem
- **AN** : Archives Nationales.
- **BCMN** : Archives de la Bibliothèque centrale des musées nationaux.
- (Fig. X) = Renvoie vers la partie Catalogue du deuxième volume de ce mémoire, au numéro de notice de la reproduction auquel il fait référence.
- (Annexe XX, p. XX...) = Renvoie vers la partie Annexes du deuxième volume de ce mémoire, à la page du document visuel transcrit ou non.
- S.d. : Document non daté.
- S.t. : Sans titre

Le **Catalogue** et les **Annexes** se trouvent dans le deuxième volume de ce mémoire.

Table des matières

Remerciements	4
Avant-propos	6
Liste des abréviations	7
Introduction	11
Partie I — Créer son musée sous la IIIe République : entre contexte favorable et jeux d'influence	21
Chapitre I — Le XIXème siècle, une période de mutation des institutions culturelles françaises	22
I — Les institutions culturelles de la IIIe République : entre libéralisme artistique et instabilité	22
1. Une politique culturelle en faveur de la liberté	22
2. Les bouleversements du Salon : un changement de paradigme en faveur de l'émancipation des artistes	24
II — La reconnaissance officielle des artistes	27
1. Des artistes honorés par la commande publique : la reconnaissance financière de l'État	27
2. Façonner la matière et les artistes du futur : la reconnaissance du statut de l'artiste par l'État	31
Chapitre II — Des nouvelles perspectives au tournant du XXème siècle : la prise en main du succès et de la postérité	34
I — Le développement du marché de l'art comme circuit parallèle de reconnaissance	34
1. Le développement du marché de l'art au tournant du XXème siècle	34
2. L'opportunité du marché de l'art : la prise en main du succès commercial	37
II — La possibilité nouvelle du musée monographique : choisir les modalités de son passage à la postérité	42
1. Créer son musée pour préserver son souvenir	42
2. Créer son musée pour consacrer son oeuvre	44
Chapitre III — Les musées d'artistes de la IIIe République : des projets rendus possibles par des jeux d'influence	47
I — Des artistes partageant des cercles communs	47
1. Le réseau étendu des artistes parisiens	47
2. Le partage d'un cercle d'intellectuels et d'experts	50
II — Le musée Gustave Moreau : un conte moral inspirant	52
1. Le legs Gustave Moreau : un exemple de générosité	52
2. Le musée Gustave Moreau : une mise en garde	53

Partie II — Offrir un musée à un artiste : le discours mémoriel au service de la République	57
Chapitre I — Le musée d’artiste, une opportunité pour l’État	58
I — Le XIXème siècle, un âge d’or du musée	58
1. <i>L’inflation des musées français</i>	58
2. <i>Un siècle en recherche de héros nationaux</i>	60
II — La IIIème République et l’instrumentalisation politique du musée monographique	63
1. <i>Le musée et le nationalisme : l’exaltation du talent national</i>	63
2. <i>Le musée et le républicanisme : la pastorale républicaine idéale de Puech</i>	66
Chapitre II — Mettre en scène l’intime ; le musée d’artiste comme lieu de mémoire	70
I — La symbolique du lieu : un musée empreint de l’identité de l’artiste	70
1. <i>La nécessité d’un lieu ayant un lien intime avec l’artiste</i>	70
2. <i>Ériger le musée, un enjeu stratégique</i>	72
II — L’éloge du quotidien : la patrimonialisation de la vie privée au service de la mémoire de l’artiste	75
1. <i>Institutionnaliser le présent pour le futur</i>	75
2. <i>Patrimonialiser le privé pour le rendre publique</i>	77
Chapitre III — Des succès conditionnés et variables : l’importance d’une identité forte	81
I — L’importance de la cohérence entre parti pris scientifique et collection	81
1. <i>Une collection monographique pour un musée monographique : la cohérence du discours scientifique</i>	81
2. <i>Une collection monographique pour un musée municipal : une transformation de facto du parti pris de l’institution</i>	83
II — L’importance de la réputation : des artistes au succès variables et des musées aux débuts polarisants	87
1. <i>Le musée Moreau, une institution aux débuts déconcertants</i>	87
2. <i>Le musée Denys-Puech, une institution aux débuts décriés</i>	91
Partie III — Survivre au temps par le musée : la pérennisation de l’institution par le cadre administratif	96
Chapitre 1 — Doter le musée par le don ou le legs	97
I — Donner son oeuvre ; une dépossession définitive et totale	97
1. <i>La donation d’oeuvres d’art : une pratique courante poussée à son paroxysme par Rodin</i>	97
2. <i>Un geste généreux mais controversé</i>	100
II — Léguer son oeuvre ; un héritage artistique échappant au testateur	103
1. <i>Le legs d’oeuvres d’art en France, une pratique courante et des modalités problématiques</i>	103
2. <i>Le legs Gustave Moreau, une postérité contraignante et onéreuse</i>	105

Chapitre 2 — Protéger le musée par une gestion adaptée	109
I — L'établissement public ; une forme privilégiant l'indépendance du musée	110
1. <i>La personnalité civile et l'autonomie financière ; l'acte de naissance de l'établissement public</i>	110
2. <i>Une protection à double-entrée ; l'indépendance du musée, la dé-responsabilisation de l'État</i>	112
II — La gestion en régie directe ; un mode de fonctionnement privilégiant la sécurité	114
1. <i>Le musée Denys-Puech, une institution dépendante de la Ville de Rodez</i>	114
2. <i>Le musée Denys-Puech, une institution dépendante mais durable</i>	116
Chapitre 3 — Faire prospérer le musée ; les risques de l'autonomie financière	119
I — De l'autonomie à la précarité : le cas du musée Gustave-Moreau	119
1. <i>Un musée aux ressources insuffisantes</i>	119
2. <i>Un musée en précarité financière</i>	122
II — La précarité financière face à l'inaliénabilité des collections : compromettre un principe sacré pour survivre	124
1. <i>L'inaliénabilité des collections publiques : un principe ancien et fondamental</i>	124
2. <i>Aliéner pour prospérer : un projet de vente d'oeuvres au musée Gustave-Moreau</i>	127
Conclusion	132
Bibliographie	138
Index des noms propres	153

Introduction

En 2012, l'historien de l'art suisse Dario Gamboni encourage son cousin, Libero, à partir à la découverte des musées d'artistes et de collectionneurs du monde. Du Museo Vincenzo Vela de Ligornetto jusqu'au musée Masumiyet Müzesi d'Istanbul, Libero Gamboni se lance dans une quête grâce à laquelle il observe les expériences que proposent ces musées particuliers. Les échanges électroniques entre Libero et son cousin Dario permettent au lecteur.ice.s d'appréhender quinze musées personnels, répartis à travers le monde, avec une approche à la fois scientifique et intimiste ; les discussions que ces musées suscitent sont alimentées d'éléments de contexte historiques, et d'archives, et révèlent les liens entre les différents acteur.ice.s de ces institutions. Lorsque ces échanges sont publiés aux éditions Hazan en 2020 sous le titre *Le musée comme expérience – Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*¹, le chapitre 5 est consacré au musée Gustave-Moreau, sis au 14 rue Catherine de la Rochefoucauld, dans le IX^{ème} arrondissement de Paris. Dario et Libero Gamboni reviennent sur la création de ce musée, qui naît des volontés testamentaires du peintre Gustave Moreau (1826-1898). Dario Gamboni s'interroge sur les raisons qui ont poussé l'artiste à organiser son propre musée ; en effet, alors que le musée des artistes vivants vient à peine d'ouvrir ses portes et que les musées d'art contemporain restent minoritaires en France, Gustave Moreau décide de se saisir de sa postérité et d'assurer la protection de sa collection par la création d'un musée devant lui être dédié. Ce projet, à vocation posthume, est préparé pendant les dernières années de la vie du peintre, lors desquelles il réalise des travaux avec les architectes Édouard Dainville et Albert Lafon afin de préparer sa maison de famille à devenir un musée. En avril 1898, lorsque Moreau décède, son légataire universel Henri Rupp (1837-1918) est chargé de mener à bien le projet en s'assurant du concours de l'État ; le musée Gustave-Moreau

¹ GAMBONI, Dario, GAMBONI, Libero, *Le musée comme expérience – Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*, Paris, éditions Hazan, 2020.

ouvre ses portes en 1903 et devient le premier exemple de musée créé par un artiste pour lui-même en France. Dario Gamboni s'appuie alors sur les écrits du peintre² afin d'apprécier la dimension symbolique de son musée, qu'il rapproche alors de la Terre promise ;

« C'était bien l'intention de Moreau, dont le projet de musée s'adressât à la postérité (...). Il s'identifiait sûrement à la figure de Moïse près de mourir, qui, ayant mené son peuple à la Terre promise, ôte ses sandales, car il ne doit pas lui-même y pénétrer »³.

Si le musée est la Terre promise, alors Moreau est bien Moïse qui, au crépuscule de sa vie, réalise qu'il ne jouira pas du salut qu'il offre à son peuple. Son musée, travail de sa vie, ne lui est pas destiné et appartient aux générations qui doivent lui succéder. En comparant le peintre au prophète, Dario Gamboni invoque alors les écrits et les oeuvres (*Fig. 1*)⁴ du peintre qui témoignent d'une appréciation certaine pour le patriarche hébreu ; Moreau le représente stoïque, sage, raisonné, face à la mort, contenté par l'accomplissement de sa mission. Dans l'analogie de Dario Gamboni, cette mission est, pour Moreau, la création de son musée. Deux autres artistes poursuivent pareille quête au tournant du XXème siècle ; le premier est le sculpteur aveyronnais Denys Puech (1854-1942) qui s'allie à la municipalité de Rodez pour créer son musée personnel, qui ouvre ses portes officiellement en 1910⁵, et le deuxième est Auguste Rodin (1840-1917), qui donne toutes ses oeuvres à l'État en 1916, en échange de la création immédiate d'un musée à son nom. Si son musée n'ouvre ses portes qu'en 1919, deux ans après sa mort, il est initialement pensé pour être créé du vivant de Rodin, qui doit en devenir le conservateur. Le musée Denys-Puech est créé avec la même intention ; dès lors, les musées des deux sculpteurs se distinguent du musée Gustave-Moreau, que

² MOREAU, Gustave, *Écrits sur l'art*, t. 1., éd. Peter Cooke, Geneviève Lacambre, Saint-Clément-de-Rivière, éditions Fata Morgana, 2002.

³ Dario Gamboni, Libero Gamboni, *op.cit.*, 2020, p. 179.

⁴ Gustave Moreau, *Moïse, en vue de la Terre Promise ôte ses sandales*, s.d., huile sur toile, 245 cm x 151 cm, Paris, Musée Gustave-Moreau, Cat.21.

⁵ Le musée est inauguré le 17 juillet 1910 mais n'ouvre véritablement au public qu'à la fin des travaux, 19 mai 1914, voir GAICH, Catherine, « L'artiste et son musée », in Catherine Chevillot, Catherine Gaich, *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993, p. 20.

son créateur n'a pas vocation à connaître. Les trois institutions partagent cependant la même volonté de transmission, et sont empreint de la même idée de survivance symbolique ; les musées Gustave-Moreau, Rodin et Denys-Puech sont les temples qui doivent survivre à leurs prophètes.

Ces trois institutions illustrent les enjeux, matériels et symboliques, et les problématiques des musées d'artistes. Ces derniers semblent se placer en marge du musée monographique ; tandis que ce dernier peut naître d'une volonté extérieure à l'artiste, comme celles de sa famille, de ses ayants-droit ou d'une collectivité territoriale. Le musée d'artiste est un type de musée personnel, créé par un artiste dont il conserve le travail et transmet le souvenir. Autrement dit, le musée d'artiste naît de la volonté propre d'un artiste ainsi que des moyens concrets qu'il déploie pour mener bien son projet ; les musées Gustave-Moreau, Rodin et Denys-Puech témoignent tous les trois d'une véritable implication de leurs artistes tutélares qui font des choix, créent des actes légaux, et organisent leur institution future. Ces institutions, qui sont les trois seuls exemples français véritables de cette définition, sont donc des musées dont l'étude est incontournable. Il initialement était question de joindre le musée Ziem de Martigues à cette sélection, dans la mesure où cette institution, qui ouvre ses portes en 1910, naît d'un don du paysagiste Félix Ziem (1821-1911), qui offre une oeuvre (*Fig 2*) à la ville en 1908. Notre travail l'écarte cependant du coeur du corpus dans la mesure où Ziem n'est pas à l'origine du projet et ne s'y investi pas réellement ; Félix Ziem et son musée seront cependant utilisés comme exemples réguliers, dans la mesure où ils permettent d'interroger l'importance du musée personnel comme testament artistique, et de voir comment ces institutions deviennent des opportunités accessibles aux artistes des XIXème et XXème siècles. Autrement dit, si le musée Ziem n'a pas une place centrale dans notre développement, il permet de mettre en lumière des éléments indispensables à la bonne compréhension du sujet, notamment dans la mesure où l'artiste connaît l'abandon soudain d'un premier projet de musée personnel à Beaune en 1887, suscitant chez lui une vive déception⁶. Par

⁶ Lettre de F. Ziem à un destinataire inconnu, Paris, mai 1897, AMZ, boîte 25.

ailleurs, la création du musée Rodin est largement étudiée dans notre mémoire de Master 1, *Le musée Rodin de Léonce Bénédite (1859-1925) ; les défis de l'institutionnalisation d'un artiste vivant* soutenu en 2021, sous la direction de M. Arnaud Bertinet. Ainsi, si l'institution rodinienne est incontournable, tant par les circonstances de sa création que par son importance actuelle, sa naissance juridique est moins développée ici, au profit d'une étude portant davantage sur le parti pris de l'institution et sur la manière dont elle s'insère dans son époque.

Les musées choisis sont tous les quatre créés au début du XX^{ème} siècle et témoignent des mutations socio-économiques de la fin du siècle précédent. Ainsi, si les musées étudiés sont créés entre 1897 et 1923, dates correspondant au testament de Gustave Moreau⁷ et à l'ouverture de l'annexe meudonienne du musée Rodin, les bornes chronologiques de notre travail se veulent plus larges : afin d'inclure ces institutions dans leur contexte historique et sociologique, notre travail évoque des événements compris entre 1870 et 1939.

La spécificité de ces musées engage à s'interroger sur les circonstances qui ont favorisé leur apparition ; conséquences d'un contexte socio-culturel propice, symptômes d'une volonté de politique mémorielle ou illustration de l'émancipation des artistes, ces institutions semblent naître au croisement de circonstances favorables. En outre, ces musées d'artistes interrogent sur les difficultés que posent la création des musées personnels du début du XX^{ème} siècle, et sur les moyens qu'ils ont adopté pour surmonter leurs obstacles et survivre au passage du temps.

Les musées d'artistes font l'objet de quelques études qui, si elles semblent peu nombreuses, se veulent cependant exhaustives. En 1975, l'historien allemand Franz Rudolf Zankl (1937-2016) publie un ouvrage intitulé *Das Personalmuseum : Untersuchung zu einem Museumstypus*⁸ aux éditions Walter de Gruyter, à l'occasion duquel il étudie les différentes formes que prennent ces institutions. ; il étudie les premiers musées-ateliers d'Antonio Canova (1757-1822), de Bertel

⁷ Testament du 10 septembre 1897, déposé légalement chez Me Ernest Legay le 19 avril 1898, AN, MC/ET/XXIII/1441, [Annexe 33, p. 142].

⁸ « Le musée personnel : étude sur un type de musée », trad. Clémentine Olchanski.

Thorvaldsen (1770-1824), les musées d'historiens, les musées de littérateurs, de musiciens, de politiciens, de militaires et de scientifiques. Son étude, qu'il souhaite généraliste afin d'établir les principes fondamentaux de ces institutions singulières, est ensuite suivie d'une liste non-exhaustive des musées personnels du monde. Cet ouvrage est alors essentiel pour comprendre comment le musée d'artiste, dont Zankl n'étudie que les formes de musées-ateliers, s'incluent dans la typologie du musée personne : ses enjeux, bien que spécifiques à son type, sont sous-tendus par les mêmes questions que les autres musées dédiés à des personnalités particulières dans la mesure où ils mobilisent tous des questions de mémoire et de recreation de l'intimité. La dimension biographique de ces institutions est notamment étudiée par différent.e.s auteur.ice.s au sein du catalogue *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXème siècle*, publié en 1994 par Chantal Georgel à l'occasion de l'exposition homonyme qui s'est déroulée du 7 février au 8 mai 1994 au musée d'Orsay. Chantal Georgel y consacre notamment un article sur le musée Ingres de Montauban⁹ qui replace le peintre dans son époque et qui met en valeur sa personnalité ; la vie privée de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) se joue en parallèle de ses oeuvres, donnant à voir ce que Chantal Georgel qualifie comme un « mémorial de l'artiste ». L'historienne de l'art Anne Pingot participe aussi à cet ouvrage par l'écriture d'un article sur les musées créés par les sculpteurs¹⁰ ; elle y propose une liste des institutions créée à partir des collections, léguées ou données, de divers sculpteurs européens. L'article ne propose cependant pas de cas d'étude et ne s'attarde pas sur les spécificités de ces musées, dont la liste ne fournit que la date de création et un bref contexte. Si elle permet de situer ces institutions et de comparer succinctement leur type et leurs modes de création, Anne Pingot ne les étudie pas réellement. Ainsi, un article de Dominique de Font-Réaulx, publié en 2016, permet une véritable avancée dans l'étude des problématiques que posent ces musées

⁹ GEORGEL, Chantal, « Le musée Ingres de Montauban, mémorial de l'artiste », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, Chantal Georgel, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 226.

¹⁰ PINGEOT, Anne, « Les sculpteurs créent leurs musées », in *ibid.*, p. 256.

personnels¹¹ : alors directrice du musée national Eugène-Delacroix, la conservatrice Dominique de Font-Réaulx souligne la difficulté de mêler le travail d'un artiste à son souvenir. En se concentrant sur les musées-ateliers, elle souligne le risque de faire disparaître l'artiste derrière la personne, par l'exposition dé-contextualisée de ses effets personnels ; ils deviennent alors les reliques laïques d'un.e génie, mais encourrent le risque de détourner l'institution de sa fonction première de musée dédié à un.e créateur.ice. En 2020, lorsque Dario et Libero Gamboni publient leur ouvrage à quatre mains *Le musée comme expérience - Dialogue itinérant sur les musées d'artistes et de collectionneurs*¹², ils mettent en lumière la fonction de reliquaire qu'emprunte le musée personnel. À travers treize chapitres, les cousins conversent à propos de la création de quinze musées d'artistes ou de collectionneurs et apprécient l'expérience que ces institutions proposent aux visiteur.ice.s : une immersion dans l'intériorité de l'artiste où se côtoient oeuvre, vie, ambition et postérité. L'ouvrage des cousins Gamboni met cependant en lumière l'importance d'étudier ces musées via l'étude de cas dans la mesure où, si toutes peuvent se raccrocher à des principes et des ambitions semblables, ces institutions sont aussi singulières que les artistes qui les ont voulues. Les ouvrages dédiés spécifiquement à ces musées sont donc incontournables. Concernant le musée Rodin, les ouvrages de Léonce Bénédite (1859-1925) et Judith Cladel (1873-1958), publiés entre 1926 et 1936 permettent d'abord de comprendre la chronologie des donations Rodin : Bénédite et Cladel, tous deux fortement impliqués dans la création du musée, respectivement en tant que mandataire et amie, sont aux premières loges de la naissance de cette institution et en bravent les oppositions de plein front. En 2007, alors qu'elle est conservatrice au musée Rodin, Antoinette Le Normand-Romain, publie un catalogue des bronzes accompagné de textes reprenant les premières gestions du musée par Bénédite et son successeur Georges Grappe (1879-1947) ; si l'ouvrage permet de comprendre la manière dont les deux premiers directeurs organisent l'institution, il ne revient que brièvement sur

¹¹ DE FONT-RÉAULX, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n°173, 2016/3, p. 45-55.

¹² GAMBONI, Dario, GAMBONI, Libero, *op.cit.*, 2020.

la création du musée Rodin qui est davantage exploré par les écrits de Véronique Mattiussi, cheffe sur service de la recherche, de la bibliothèque, des archives et de la documentation du musée. À travers ses collaborations, notamment celle avec le conservateur Raphaël Masson en 2004 et avec Catherine Chevillot, ancienne directrice du musée Rodin, en 2014, elle explore les trois donations Rodin et soulève les difficultés que le statuaire rencontre dans son entreprise. Sa participation à l'ouvrage *Le musée de Rodin, dernier chef-d'oeuvre du sculpteur*, revient notamment sur les difficultés que Rodin, Bénédite et Cladel rencontrent à faire accepter les donations et l'attribution de l'hôtel Biron au projet de futur musée Rodin. Pour le musée Gustave-Moreau, divers écrits permettent de comprendre la création du musée et la volonté qui animait le peintre qui, dès 1862, envisage son musée. Dès 1976, l'historien de l'art et docteur ès lettres Pierre-Louis Mathieu consacre une thèse au peintre symboliste, qu'il suit par différentes études qui l'amènent à s'intéresser à la création du musée. La version revue et augmentée de sa thèse, publiée aux éditions ACR en 2005 sous le titre *Gustave Moreau, monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*¹³ reprend le coeur de ses recherches et déroule le fil du musée Gustave Moreau. Parallèlement, Geneviève Lacambre, spécialiste du peintre symboliste, dirige plusieurs ouvrages sur le musée lui-même : entre 1997¹⁴ et 2014, elle étudie la création de l'institution à l'aide des archives conservées au musée ou aux Archives Nationales. L'un des plus précis, concernant la création du musée, est sans doute l'ouvrage *La Maison-musée de Gustave Moreau*¹⁵, publié aux éditions Somogy en 2014 sous la codirection de Thierry Cazaux, Geneviève Lacambre et Audrey Peylhard. L'ouvrage propose une chronologie précise du projet de musée en s'appuyant sur des archives retraçant l'histoire du bâtiment, le déroulé des travaux que Moreau réalise en 1895 pour transformer sa maison en futur musée, les correspondances entre le peintre et des tiers, ... Le chapitre « De la

¹³ MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau, monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*, Courbevoie, ACR Éditions, 2005.

¹⁴ LACAMBRE, Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée : l'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Les dossiers du Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1997.

¹⁵ CAZAUX, Thierry, LACAMBRE, Geneviève, *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris, Somogy éditions d'art, 2014.

maison au musée »¹⁶ écrit par Geneviève Lacambre est notamment riche en détails sur la disposition du 14 rue de la Rochefoucauld du vivant de la famille de l'artiste et permet de comprendre comment Moreau et ses parents, Louis et Pauline Moreau, entendaient leur cohabitation. Si ces ouvrages permettent de comprendre les difficultés qu'ont rencontré Henri Rupp, Georges Rouault (1871-1958) et Georges Desvallières (1861-1950), futurs membres de la direction du musée, pour défendre le legs de Gustave Moreau, ils éludent cependant les questions juridiques et financières. En effet, les études citées ne s'attardent pas sur la spécificité du mode testamentaire ni sur la forme de gestion du musée qui cause, de 1903 aux années 1940, un déficit budgétaire extrêmement sérieux qui menace l'institution de fermeture plusieurs fois. L'histoire du musée Ziem, quand à elle, est relatée dans quelques ouvrages : par exemple, l'article de Sophie Biass-Fabiani, ancienne conservatrice du musée Ziem, dans le catalogue *Félix Ziem, peintre voyageur (1821-1911)* retrace l'histoire du musée et de ses collections. Le livret, publié à l'occasion des cent ans du musée¹⁷, sous la direction de l'actuelle directrice Lucienne Del'Furia, explore cependant la naissance de l'institution avec plus de détails : des créateurs du musée à l'inventaire des oeuvres ayant été données par des artistes, l'ouvrage offre une chronologie précise du musée de Martigues. Les travaux de Léa Saint-Raymond portant sur le marché de l'art parisien ont également permis de comprendre les comportements commerciaux de Félix Ziem. Son article « How to Get Rich as an Artist : The Case of Félix Ziem — Evidence from His Account Book from 1850 through 1883 »¹⁸ publié dans la revue en ligne *Nineteenth-Century Art Worldwide* propose une analyse minutieuse des livres de comptes du peintre, permettant d'apprécier la manière dont il développe une compréhension approfondie des dynamiques du marché artistique et sa façon de s'en servir afin d'assurer son succès commercial. Ces recherches permettent ainsi de replacer le peintre dans son

¹⁶ *Ibid.* p. 25-49.

¹⁷ DEL'FURIA, Lucienne (dir.), *Le musée de Ziem*, Martigues, musée Ziem, 2008.

¹⁸ SAINT-RAYMOND, Léa, « How to Get Rich as an Artist : The Case of Félix Ziem — Evidence from His Account Book from 1850 through 1883 », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 15, n°1, 2016, [<https://www.19thc-artworldwide.org/spring16/saint-raymond-on-how-to-get-rich-as-an-artist-felix-ziem>], consulté le 01/03/2022.

époque et de comprendre les ressorts de sa postérité. Le musée Denys-Puech est quant à lui sérieusement délaissé par les études : seul le catalogue publié sous la co-direction de Catherine Chevillot et Catherine Gaich, ancienne conservatrice du musée Denys-Puech, reprend l'histoire du musée. Le catalogue *Denys Puech : 1854-1942*¹⁹, propose le catalogue raisonné de Puech, sa biographie ainsi qu'un texte sur les discussions ayant entouré la création du musée. Aussi riche soit-il, le catalogue ne replace pas le musée ruthénois dans le contexte muséal de la France du XXe siècle, ni dans la typologie des musées personnels. Aussi, il souligne l'importance de mettre les divers musées d'artistes en relation afin de comprendre les dynamiques qui les sous-tendent et la manière dont ils s'incluent dans l'histoire du patrimoine et des musées français.

Ces études de cas doivent alors être liées par des études générales ; or, les musées créés par les artistes ne se détachent généralement pas des recherches menées sur les musées personnels. Leurs conditions de création sont cependant inédites et soulèvent des enjeux uniques ; ainsi, ils doivent être étudiés à l'aune de l'histoire, de l'art mais aussi du droit. Si les ouvrages sur les musées personnels permettent de donner un contexte à ces institutions, il semble qu'elles doivent être étudiées séparément : plus que des musées monographiques, elles sont l'expression légale et historique de la volonté d'une personne dont le génie artistique participe, à l'époque, d'un discours mémoriel particulièrement politique.

Les musées Gustave-Moreau, Rodin, Denys-Puech et Ziem semblent témoigner d'un siècle changeant et d'une République dont les enjeux s'expriment à travers les institutions culturelles. Leur étude peut alors être séparé en trois parties thématiques ; dans un premier temps, il s'agit d'étudier le contexte socio-culturel de la IIIe République, la manière dont les artistes y trouvent leur place, et les nouvelles possibilités qu'il offre, dont celle de créer un musée personnel. Dans un second temps, il semble nécessaire d'étudier la manière dont l'État accueille ses ambitions muséales et s'en saisit, en accord avec sa politique mémorielle et sa volonté d'exalter les grands génies

¹⁹ Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *op.cit.*, 1993.

français. Pour finir, il s'agit d'apprécier le cadre juridique et administratif que les XIX^{ème}-XX^{ème} propose à ces institutions pour assurer leur pérennité, malgré les difficultés inéluctables auxquelles elles font face.

L'enjeu de cette étude est de la doter d'une dimension transdisciplinaire : en observant les conditions de création de ces musées d'artiste par le biais de l'histoire et du droit, nous souhaitons apporter un éclairage nouveau sur ces institutions ambitieuses. L'étude des ouvrages et des archives tend à l'appréciation de ces créations muséales qui se heurtent à des problématiques qui leur sont propres et qui semblent devoir être appréciées séparément des autres musées personnels. Ainsi, en créant son musée, l'artiste se projette dans le futur d'une manière unique et paradoxale : il dote sa postérité d'une forme juridique pérenne, mais accepte de ne pas maîtriser le futur de l'institution qui le fera survivre au temps.

Partie I — Créer son musée sous la IIIe République : entre contexte favorable et jeux d'influence

Entre 1897 et 1916, quatre artistes prennent la décision de créer leur propre musée ; les deux musées parisiens Gustave Moreau²⁰ et Rodin²¹, le musée Denys-Puech de Rodez²² et le musée Ziem de Martigues²³. Tant par le nom que par la collection, ces nouvelles institutions visent à porter l'oeuvre et la mémoire de leur créateur. Créés par voie de legs ou de dons, d'initiatives purement privées ou municipales, ces quatre musées s'inscrivent dans une période de mutation des institutions artistiques françaises et témoignent de la naissance de nouvelles perspectives pour les artistes, leur offrant la possibilité tangible de prendre le contrôle de leur succès. Dès lors, certains se dirigent vers le projet de créer un musée, emportant dans leur sillage d'autres de leurs pairs, désireux de survivre au temps et de s'inscrire durablement dans l'Histoire de l'art français.

²⁰ 14 rue Catherine de la Rochefoucauld, 75009, Paris.

²¹ 77 rue de Varenne, 75007, Paris.

²² Place Clemenceau, 12000, Rodez.

²³ Boulevard du 14 juillet, 13500, Martigues.

Chapitre I — Le XIX^{ème} siècle, une période de mutation des institutions culturelles françaises

I — Les institutions culturelles de la III^e République : entre libéralisme artistique et instabilité

1. Une politique culturelle en faveur de la liberté

Les musées de Rodin, Moreau, Puech et Ziem sont fondés au milieu de la III^e République. La longévité de ce régime, qui s'étend de 1870 à 1940, et sa naissance sur les vestiges du Second Empire, font de lui une période de transition sociale, économique et institutionnelle. Ce caractère transitionnel s'illustre notamment à l'égard de la position que prend l'État face aux artistes et aux expositions qui les accueillent. Dans son ouvrage *La Troisième République et les peintres*, publiés chez Flammarion en 1995²⁴, Pierre Vaisse s'attelle à étudier les rapports complexes qu'entretient le régime avec ses artistes et, ce faisant, le lien évident mais changeant entre art et pouvoir. Dans un premier temps, Pierre Vaisse souligne la nécessité de nuancer l'idée reçue selon laquelle la III^e République est un régime de propagande qui s'exprime notamment par la mise en valeur d'une esthétique officielle, soutenue activement par l'État, visant à servir le discours républicain ; en réalité, la République se veut libérale et limite son intervention dans la sphère artistique²⁵. Les censures sont des exemples rares et tiennent plutôt de l'implication de l'artiste dans la Commune de 1871 ou de raisons diplomatiques que d'atteintes aux bonnes moeurs²⁶. L'existence d'une esthétique officielle, quant à elle, est là encore une question complexe nécessitant la nuance. Si l'État se veut neutre à l'égard des courants artistiques, il semble que le courant réaliste soit assimilé, depuis les

²⁴ VAISSE, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

²⁵ *Ibid.*, Chapitre II, « Liberté, neutralité... propagande. Les principes de l'action artistique », p. 53-64.

²⁶ *Ibid.*, p. 56-58.

dernières années du Second Empire, au républicanisme²⁷. La représentation des Français au travail, dans leur vie quotidienne ouvrière ou rurale, est préférée aux peintures de religion ou d'histoire. Ces genres, emphatiques et idéalisés par essence, laissent place à la représentation de la France et de ses mœurs, dans les villes ou dans les provinces. Si Pierre Vaisse souligne alors l'attachement de quelques républicains à ce mouvement, notamment dans les années 1880, il ne s'agit nullement d'une esthétique officielle d'État. Au contraire, il est vivement critiqué par le ministre Jules Simon (1814-1896) en 1872 et par les dignitaires de l'Ordre moral²⁸ qui, cette fois-ci dans une lutte contre le radicalisme républicain, encouragent le retour à la grande peinture²⁹. La distinction doit alors être opérée entre le goût des hommes politiques républicains pour le réalisme et la mise en place d'un art officiel. Pierre Vaisse explique que la pensée officielle de l'époque est en faveur de la liberté artistique ; pourtant, l'État ne se désengage jamais complètement et hésite entre deux positions illustrées par le Président de la République, Adolphe Thiers (1797-1877)³⁰ et le directeur des beaux-arts, Charles Blanc (1813-1882)³¹ ; l'un incarne le courant libéral de la non-intervention et du laisser-faire, qui finit par triompher, et l'autre la valeur éducative de l'art³². Selon la conception de Blanc, les commandes et les achats doivent être faits aux artistes dont le travail exalte les grandes idées républicaines. Pierre Vaisse remarque que les actions des pouvoirs publics se font selon un curseur qui oscille entre ces deux positions³³ ; en effet, l'État semble sans cesse tiraillé, par les conceptions personnelles de ses dignitaires sur la définition même du républicanisme, entre la

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁸ L'Ordre moral est un gouvernement formé par l'orléaniste Albert de Broglie (1821-1901) du 25 mai au 24 novembre 1873, sous la présidence du Maréchal de Mac-Mahon (1808-1893). Il a pour but de lutter contre les idées républicaines radicales et de préparer la Troisième Restauration.

²⁹ Pierre Vaisse, *op.cit.*, 1995, p. 63-63.

³⁰ Président de la République française du 31 août 1871 au 24 mai 1873.

³¹ Directeur de l'Académie des beaux-arts de 1848 à 1852 puis de 1870 à 1873.

³² Pierre Vaisse, *op.cit.*, 1995, p. 64.

³³ *Ibid.*

volonté de séparer art et pouvoir, et d'utiliser l'art pour éduquer ses citoyens à la moralité républicaine.

2. Les bouleversements du Salon : un changement de paradigme en faveur de l'émancipation des artistes

Parmi les implications de l'État dans le monde artistique, l'organisation de Salons annuels est sans doute la plus importante. Les premiers Salons de la IIIe République sont cependant marqués par la sévérité des règles de vote mais, aussi, du jury. Pierre Vaisse dresse une histoire exhaustive des Salons du XIXe siècle et des polémiques qui les entourent ; il revient notamment sur les difficultés qui ont pour conséquence la délégation de l'organisation des Salons à la Société des artistes français à partir de 1880. Loin d'un abandon soudain et inattendu, la dévolution des Salons aux artistes vient d'un processus long et insidieux³⁴. Au centre de ce processus, se trouvent notamment les dysfonctionnements internes du Salon, pour des raisons tant économiques qu'artistiques, et une volonté chronique de l'État de se retirer de son organisation³⁵. Les dysfonctionnements, si on écarte les oppositions entre le Sous-secrétaire d'État à l'instruction publique et aux Beaux-Arts Edmond Turquet (1836-1914) et le jury du Salon en 1880, que Pierre Vaisse estime anecdotique, semblent d'abord tenir à la double fonction de l'exposition annuelle³⁶ : le Salon est une grande exposition réunissant connaisseurs et curieux, professionnels et profanes, qui répond à deux objectifs d'apparence complémentaires. Le premier est la démonstration des grandes avancées de l'art et le deuxième est la vente d'œuvres. Autrement dit, le premier but vise à l'exaltation du génie national et de la réputation des artistes, alors que le deuxième répond à un but purement mercantile. Pierre Vaisse souligne que ces objectifs sont cependant inconciliables dans l'esprit de la IIIe République. En effet, la distinction se fait régulièrement entre le grand art et l'art

³⁴ *Ibid.*, p. 95.

³⁵ *Ibid.*, p. 94-116, *passim*.

³⁶ *Ibid.*, p. 105-107.

vendeur, jugé comme inférieur et méprisé³⁷. Cette tension est visible dans le travail du sculpteur Denys Puech. En septembre 1903, ce dernier écrit à Louis Chabrier (1831-1911) pour lui exposer sa volonté de quitter le domaine commercial pour se consacrer à des monuments d'envergure, et notamment à la création d'une statue allégorique sur les douleurs de l'amour³⁸. Chabrier lui répond avec enthousiasme :

« Quelle bonne nouvelle, mon cher Denys ! (...) Je souffrais un peu de voir votre talent s'user dans des travaux que vous faisiez avec entrain mais sans enthousiasme (...). J'espérais toujours qu'un moment viendrait où vous retrouverez votre ancien culte pour l'art pur (...). »³⁹

Chabrier exprime clairement la supériorité de ce qu'il appelle « art pur » sur la production commerciale. Lorsque Puech est nommé directeur de la Villa Médicis en 1921, l'aspect commercial de sa production artistique sert cependant d'argument à la presse pour justifier de la déliquescence de l'art officiel français. Ainsi, dans un article écrit par Gabriel Mourey dans *Comoedia*, le 29 mars 1921, on lit :

« M. Denys Puech est, en effet, nul ne l'ignore, l'auteur de quelques-uns des « navets » les médiocres et les plus sottement prétentieux qu'ait produits, entre autres, la sculpture officielle française. »⁴⁰.

Ces « navets » sont d'autant plus décriés qu'ils visent non seulement les monuments commandés à Denys Puech, mais aussi les multiples bustes créés pour des commanditaires privés, comme en témoigne un article du *Carnet des ateliers* dans lequel il est question de « navets salonniers, commerciaux et photographiques »⁴¹. Les critiques, la presse et les artistes eux-mêmes

³⁷ *Ibid.*, p. 106.

³⁸ Lettre de D. Puech à L. Chabrier, Paris, 30 septembre 1903, fonds 40-J-5, archives SLA.

³⁹ Lettre de L. Chabrier à D. Puech, Bijou-sur-Mer, 8 octobre 1903, fonds 40-J-4, archives SLA.

⁴⁰ MOUREY, Gabriel, « M. Denys Puech à Rome », *Comoedia*, 15e année, n°3025, 29 mars 1921.

⁴¹ VAUXCELLES, Louis, *Le Carnet des ateliers*, 28 octobre 1928, p.22.

ne voient donc pas d'un bon oeil la commercialisation de l'art, rendant les deux fonctions du Salon difficilement conciliables. Parallèlement, le Salon se démocratise et le nombre d'exposants augmente⁴² ; les artistes réputés, quant à eux, prennent la tendance de désertier ces événements dès lors que leur cercle d'acheteur est établi⁴³. En effet, si Denys Puech et Auguste Rodin y sont présents à partir de 1875, ce dernier les délaisse à partir de 1888 et préfère les Salons organisés par la Société nationale des Beaux-arts dès 1890⁴⁴, tandis que Puech reste fidèlement présent aux Salons des Artistes français jusqu'en 1913⁴⁵. Félix Ziem présente, quant à lui, *Vue du Palais des Doges* au Salon de 1850 que l'État lui achète. Il est ensuite présent en 1852⁴⁶, 1857⁴⁷, 1859⁴⁸, 1864, 1867⁴⁹, 1888⁵⁰ et en 1902⁵¹. La présence de Gustave Moreau, quant à elle, est décroissante ; il présente d'abord sa *Pièta*⁵² en 1852, puis revient en 1853⁵³ et en 1855⁵⁴. Il espace ensuite ses venues et n'est plus présent qu'en 1865⁵⁵ et 1880⁵⁶. Moreau et Ziem n'ont plus besoin de la reconnaissance que confère les Salons de la fin du XIXe siècle; Moreau possède déjà un petit groupe d'acheteurs fidèles regroupant notamment les grands collectionneurs Antony Roux

⁴² Pierre Vaisse, *op.cit.*, p. 107.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Musée d'Orsay, *Base Salons*, 2006, [<http://salons.musee-orsay.fr/index/credit>], consulté le 21/02/2022.

⁴⁵ [Annexe 1 p.48].

⁴⁶ Il y expose trois toiles : *Le soir au bord de l'Amstel (Amsterdam)*, *Vue de Venise, prise du Jardin Français* et *Chaumière hollandaise ; environs de La Haye*.

⁴⁷ Il expose *Constantinople et la Corne d'Or* et *Place Saint-Marc, à Venise, pendant une inondation*.

⁴⁸ Il y expose deux vues de Constantinople, *Damanhour ; effet du soleil couchant sur les bords du Nil* et *Gallipoli ; effet de soleil couchant (Dardanelles)*.

⁴⁹ Il y présente deux oeuvres : *Le Bucentaure paré pour la cérémonie de mariage du Doge avec la mer Adriatique*, Venise, 1426 et *Carmagnola accusé de haute trahison par les Vénitiens est décapité sous le lion de Saint-Marc*.

⁵⁰ Il y présente *Pêche dans le port ; Venise* et *Pastèques de Cadix ; Espagne*.

⁵¹ Il y présente *Visite de l'escadre italienne, commandée par S.A.R. le duc de Gênes, dans les eaux de Toulon ; le Président de la République Française se rend à bord du Lepanto pour la revue navale*.

⁵² n°935.

⁵³ Il présente *Cantique des cantiques*, n°846 et *Darius fuyant après la bataille d'Arbelles*, n°847.

⁵⁴ Il présente *Les Athéniens livrés au Minotaure dans le labyrinthe de Crète*, n°3703.

⁵⁵ Il présente *Jason*, n°1539 et *Le jeune homme et la Mort*, n°1540.

⁵⁶ Il présente *Galatée*, n°2711 et *Hélène*, n°2712.

(1833-1913), Charles Hayem (1839-1902), Charles Ephrussi (1849-1905) et Alfred Baillehache-Lamotte (1870-1922). Ziem, quant à lui, comme beaucoup de paysagistes, préfère les salles des ventes de Drouot aux expositions officielles. Ces circuits parallèles, employés par un nombre croissant d'artistes renommés, concurrencent le Salon et le rendent moins compétitif ; ces derniers, ne présentant plus les artistes les plus réputés qui les fuient en raison du nombre croissant d'exposant⁵⁷, perdent leur pertinence. Ainsi, si l'abandon des Salons à la Société des artistes français en 1880 ne produit pas réellement d'effet sur les perspectives des peintres et des sculpteurs⁵⁸, leur difficulté à choisir un parti pris les rend moins concurrentiels : en hésitant entre une sélection sévère en faveur de l'exception et la volonté de démocratiser ces expositions, ces derniers perdent de la vitesse face aux galeries, aux maisons de vente et aux associations d'artistes⁵⁹. Ainsi, face à la perte d'intérêt des Salons, les artistes réputés se tournent vers d'autres moyens d'affirmer leur succès et leur reconnaissance.

II — La reconnaissance officielle des artistes

1. Des artistes honorés par la commande publique : la reconnaissance financière de l'État

Le soutien de l'État et de ses collectivités territoriales se traduit également par la commande de monuments ; ornements de la place publique, ils honorent tant le personnage célébré que l'artiste qui le représente. Or, en ce domaine, la faveur de l'État va à Denys Puech. Entre 1882 et 1937, Puech réalise environ soixante-sept monuments, parmi lesquels seize sont à Paris⁶⁰. Ces derniers se répartissent sur l'axe nord-sud de la capitale et se concentrent dans les Vème, IIIème, VIIIème et Xème arrondissement de Paris. À proximité de l'École des beaux-arts et du Ministère de

⁵⁷ Pierre Vaisse, *op.cit.*, p. 106.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 106-107.

⁶⁰ [Annexe 2, p. 51].

l'Instruction publique et des beaux-arts, ils sont au centre de l'activité parisienne et se trouvent aussi bien sur les places publiques que sur les bâtiments, comme c'est notamment le cas avec les médaillons qui décorent la Comédie Française (*Planche 3*) ou le *Monument au docteur Stéphane Tarnier* (*Fig. 4*)⁶¹, rue d'Assas. La présence de Puech sur la voirie publique de la capitale est d'autant plus marquante qu'il n'y a que trois monuments de Rodin, à cette même époque. Il s'agit du *Penseur* (*Fig. 5*), placé devant le Panthéon en 1906 grâce à une souscription nationale, le *Monument à Victor Hugo* (*Fig. 6*), installé dans les jardins du Palais Royal en 1909 et le buste d'*Henri Becque* installé en 1908 sur l'actuelle place Prosper Goubaux (*Fig. 7*). Cela pourrait s'expliquer par le fait que Rodin ne remporte aucun des concours auxquels il participe et obtient ses commandes grâce à ses relations, palliant le refus du sculpteur à se plier aux exigences esthétiques de divers commanditaires, et sa volonté d'imposer son style⁶². Il reçoit cependant d'autres commandes de la part de l'État, comme celle de la *Porte de l'Enfer*, commandée en 1880 pour orner un projet de Musée des Arts Décoratifs ou les *Bourgeois de Calais* (*Fig. 8*), livrée en 1895 à la ville de Calais. Rodin ne livre cependant pas la *Porte de l'Enfer* de son vivant et, à la suite de sa fonte par Bénédite en 1917, celle-ci est directement installée dans le jardin du musée Rodin, au 77 rue de Varenne (*Fig. 9*). En l'état, entre 1880 et 1922⁶³, il n'y a que trois oeuvres de Rodin, signées en son nom propre et non réalisées en tant qu'ornemaniste, installées à Paris⁶⁴, une tapisserie réalisée d'après un carton de Moreau à la Manufacture des Gobelins⁶⁵ et seulement deux tableaux réalisés

⁶¹ Le monument est souvent cité comme s'appelant « Monument à Joseph Tarnier » mais le docteur Joseph Tarnier n'a jamais existé. Celui dont il est ici question est le docteur Étienne (surnommé Stéphane) Tarnier (1828-1897) dont la clinique d'accouchement était dans le bâtiment décoré, rue d'Assas.

⁶² MASSON, Raphaël, « Rodin et le monument public », in Raphaël Masson, Véronique Mattiussi, *Rodin*, Paris, Flammarion, 2004, p. 89.

⁶³ Date à laquelle le *Penseur* est transféré à l'hôtel Biron.

⁶⁴ Le *Monument à Balzac* créé entre 1891 et 1898 n'est placée sur le Boulevard Raspail, dans le VI^{ème} arrondissement de Paris, qu'en 1939.

⁶⁵ Gustave Moreau, *La Sirène et le poète*, 1895, tapisserie de lice, 250cm x 349cm, Paris, Manufacture des Gobelins, GOB-469-000 (*Fig. 10*).

par Ziem placés au Ministère de l'Agriculture⁶⁶ et au Sénat⁶⁷. À l'échelle nationale, Puech reste également l'artiste le plus présent dans l'espace urbain : une cinquantaine d'oeuvres fleurissent sur les places publiques de différentes villes de France⁶⁸. On observe une concentration de ces dernières dans des villes du sud-est, région de naissance du sculpteur, et particulièrement à Rodez où six sculptures sont réparties dans le centre historique et commémorent des figures locales. Les monuments de Puech sont souvent sujets à controverses⁶⁹, venant tant de l'Administration qui demande souvent des modifications⁷⁰ que de la presse. En effet, alors que *Les Annales politiques et littéraires* et les journaux locaux soutiennent généralement Puech, les presses telles que *Comoedia*, *La Lanterne* ou *La Revue hebdomadaire* se révoltent régulièrement contre le sculpteur. Cette dernière revue publie un article, le 27 août 1898, à l'occasion de l'inauguration du *Monument à Francis Garnier* (Fig. 13) situé sur la place de l'Observatoire à Port-Royal, dans le Vème arrondissement :

« On l'a imprudemment érigé sur la place de l'Observatoire, dans l'axe de la belle perspective qui va du Luxembourg à l'Observatoire. Il masque en même temps la fontaine de Carpeaux et de M. Frémiet. La place de l'Observatoire est ainsi « ornée » d'un énorme monument d'un mérite artistique contestable (...) »⁷¹.

Dans un article publié le 6 février 1921 dans *La Lanterne*, le journaliste Georges Ponsot (1876-1937) décrit le monument :

⁶⁶ Félix Ziem, *Anvers : Tête de Flandres*, signé en bas à gauche, 1854, huile sur toile, 134,5cm x 218cm, Paris, musée d'Orsay, RF 451 (Fig. 11).

⁶⁷ Félix Ziem, *Venise, vue du Palais des Doges*, [1864], huile sur toile, 123cm x 159cm, Paris, Palais du Sénat, RF 1909 (Fig. 12).

⁶⁸ [Annexe 2, p. 51].

⁶⁹ *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993, *passim*.

⁷⁰ Comme pour le monument *La Ville de Paris protégeant la Poésie, la Science et le Travail*, commandé par le Conseil municipal de Paris le 27 décembre 1895. Après de nombreuses modifications, le projet ne voit finalement pas le jour en raison de dimensions. Le plâtre est aujourd'hui conservé au musée Denys-Puech.

⁷¹ *La Revue hebdomadaire*, « Monument élevé à Francis Garnier », 27 août 1898, p.153.

« Le buste marin est quelconque : vous en avez aperçu de pareils sur toutes les cheminées des ministères (...). D'énormes femmes couchées prétendent représenter l'Afrique et l'Océanie ; on a jamais su pour quelles raisons elles émettaient cette prétention. Elles sont difformes, laides, évoquent les plus lamentables souvenirs des amours lycéennes, un soir de sortie. Ces banales horreurs ne trouveraient pas acquéreur à la foire à la ferraille »⁷².

Des discussions d'un autre genre, portant davantage sur le parti pris artistique que sur le talent du sculpteur, accompagnent également Rodin lorsqu'il propose ses premières maquettes du monument *Les Bourgeois de Calais* au Comité de Calais et à Oscar Dewavrin, en 1885⁷³. L'allure décharnée des bourgeois préoccupe les commanditaires qui, loin de l'image sacrificielle que veut mettre en valeur Rodin, souhaitent mettre en avant leur héroïsme et leur courage. Le monument est modifié et inauguré en 1895 sur la place de la mairie de Calais. Entre 1889 et 1892, Rodin réalise également un *Monument à Claude Gellée* (Fig. 14) qui est placé dans le parc de la Pépinière à Nancy. Quelques soient les critiques que Puech et Rodin essuient, et malgré la prédominance du sculpteur aveyronnais, ils existent tous les deux dans l'espace public entre 1880 et 1920, contrairement à Ziem et Moreau qui ne décorent pas d'établissements⁷⁴ ; pourtant, en 1874, le directeur des Beaux-arts Philippe de Chennevières (1820-1899) demande à Moreau de participer à la décoration du Panthéon. Le peintre refuse, estimant que la reconnaissance de l'Administration vient trop tard⁷⁵ :

« Je lui ai dit qu'il était venu quinze ans trop tard pour moi, que quand j'avais vu à mon retour d'Italie qu'avec l'esprit de l'Administration alors existant, il n'y avait plus d'espoir pour moi d'obtenir des travaux qu'alors je regardais comme les travaux les plus précieux à obtenir, j'avais changé mes dispositions (...) »⁷⁶.

⁷² PONSOT, Georges, « Un beau sculpteur », *La Lanterne*, 6 février 1921, p. 1.

⁷³ Lettre du Comité de Calais à A. Rodin, Calais, 1885, AMR, fonds Bénédictine 2018, boîte 1, folio 6.

⁷⁴ À l'exception, pour Moreau, du *Chemin de Croix* qui décore l'église Notre-Dame de Decazeville en Aveyron et qu'il réalise en 1863. La décoration est cependant destinée à un édifice religieux et non pas à un établissement ou lieu public, excluant donc l'intérêt de l'État.

⁷⁵ RENAN, Ary, *Gustave Moreau*, Paris, Gazette des Beaux-arts, 1900, p. 123-124, cité dans Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1998, p. 67.

⁷⁶ *Ibid.*

Moreau confirme alors son refus de participer aux commandes publiques : il refuse la décoration des bâtiments de la Sorbonne⁷⁷ et n'accepte que la commande d'un carton de tapisserie pour la Manufacture des Gobelins⁷⁸. Malgré les raisons qu'il invoque, sa décision a pour conséquence de le sous-représenter dans les infrastructures officielles françaises tandis que les oeuvres de Puech et Rodin sculptent les villes qui les accueillent et participent de leur réputation ; plus encore, ils deviennent partie intégrante du lieu de vie des citoyens et de la topographie des lieux, intronisant les sculpteurs au coeur même de la IIIe République : en son sol et sur ses murs.

2. Façonner la matière et les artistes du futur : la reconnaissance du statut de l'artiste par l'État

Parallèlement aux Salons et aux commandes, Denys Puech et Gustave Moreau sont des artistes reconnus par la IIIe République. Cette reconnaissance se traduit, dans un premier temps, par leur inclusion dans les institutions officielles de l'État. Gustave Moreau est un peintre apprécié : ses couleurs à la profondeur de pierres semi-précieuses s'accordent avec un style archaïsant, résultant en une mystérieuse modernité. Tantôt considéré comme un peintre au langage artistique littéraire⁷⁹, tantôt vu comme symboliste, l'art de Moreau plaît, comment en témoignent les collectionneurs qui achètent systématiquement ses nouvelles productions⁸⁰. S'il ne gagne jamais le Prix de Rome, ses apparitions sont remarquées : le prince Jérôme-Napoléon Bonaparte (1822-1891) lui achète une oeuvre, *Oedipe et le Sphinx*⁸¹ en 1864 (Fig. 15) tandis que l'État lui achète *Orphée* (Fig. 16) en 1866, la plaçant d'abord au musée du Luxembourg puis au musée du Louvre de 1926 à 1986⁸².

⁷⁷ FOREST, Marie-Cécile, LACAMBRE, Geneviève, MATHIEU, Pierre-Louis, *Le musée Gustave-Moreau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005, p. 18.

⁷⁸ Gustave Moreau, *La Sirène et le Poète*, 1899, tapisserie, 250 cm x 346 m, Paris; Mobilier national, GOB-469-000.

⁷⁹ LARROUMET, Gustave, *Les annales littéraires et politiques*, s.d., AN, 20130199/151.

⁸⁰ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 2005, p. 265.

⁸¹ Présentée au Salon de 1864.

⁸² *Orphée* est acheté le 3 juillet 1866 pour 8000F. Il est attribué aux Musées nationaux par l'arrêté du 3 mai 1874.

Parallèlement, lorsqu'Élie Delaunay (1828-1891) décède, il demande à ce que Gustave Moreau prenne la succession de sa chaire de peinture à l'École des beaux-arts⁸³. Moreau devient donc chef d'atelier de 1892 à 1897 et forme des élèves notables tels qu'Henri Matisse (1869-1954), William Bouguereau (1825-1905), Georges Rouault (1871-1958) ou encore Edgar Maxence (1871-1954)⁸⁴. Les cercles sociaux dans lesquels il évolue sont également preuve de la reconnaissance qu'on lui témoigne ; il est notamment invité par Napoléon III au Château de Compiègne en 1865 et reçoit la Légion d'honneur en 1875⁸⁵. Parallèlement, Moreau devient membre de l'Académie des beaux-arts et occupe le fauteuil IX du 24 novembre 1888 jusqu'à son décès, le 18 avril 1898⁸⁶. Quant à Denys Puech, dont la légitimité est forte de son Prix de Rome, obtenu en 1884 avec *Mézence blessé* (Fig. 17), il devient également membre de l'Institut ; après avoir attendu plus d'un an avant qu'une vacance ne permette à sa candidature d'être étudiée⁸⁷, il obtient le fauteuil I en prenant la succession de Louis Barrias (1841-1905), le 1er février 1905⁸⁸. En 1921, il est nommé directeur de la Villa Médicis à Rome et occupe cette position jusqu'en 1933, grâce à laquelle il crée un musée dédié à l'Académie de France à Rome, avec l'aide de deux dons pécuniaires de la part du peintre Eugène Frey (1863-1930)⁸⁹. Moreau et Puech sont donc des artistes canonisés dans le panthéon des artistes de la IIIe République et leurs différents rôles dans ses institutions leur permettent de faire partie intégrante de l'évolution de l'école française. Ziem, quant à lui, devient peintre officiel de la Marine en 1901.

⁸³ *Gustave Moreau - Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, dir. Marie-Cécile Forest, (cat. exp., Tokyo, Panasonic Shiodome Museum, 7 septembre - 10 décembre 2013, Matsumoto, Matsumoto City Museum of Art, 20 décembre 2013 - 23 mars 2014, Paris, Musée national Gustave Moreau, 27 janvier - 25 avril 2016), Paris, Somogy éditions d'art, 2016, p. 13-14.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁵ Pierre-Louis Mathieu, Geneviève Lacambre, Marie-Cécile Forest, *op.cit.*, 2005, p. 16-17.

⁸⁶ Pierre Vaisse, *op.cit.*, 1995, p. 243.

⁸⁷ Lettres de D. Puech à L. Chabrier, Paris, 15 janvier 1904 et 23 janvier 1905, fonds 40-J-5, archives SLA.

⁸⁸ Académie des beaux-arts, Institut de France, *Membres de l'Académie des beaux-arts depuis 1795*, [<https://www.academiedesbeauxarts.fr/academiciens-depuis-1795>] consulté le 22/02/2022.

⁸⁹ DELACOUR, André, « La Villa Médicis. Un déjeuner avec Denys Puech », *L'Européen*, 29 juin 1929.

La reconnaissance de l'État se traduit également par des achats et des commandes de monuments publics. L'État achète deux oeuvres à Ziem par la Liste civile du Salon en 1852⁹⁰ et au Salon de 1864⁹¹ et lui commande un tableau pour le Ministère de l'Agriculture en 1854⁹². Quant à Rodin, nommé membre du Conseil supérieur des beaux-arts en 1905⁹³, le musée du Luxembourg lui achète environ quarante-deux sculptures sous l'impulsion de Léonce Bénédite (1859-1925), alors conservateur du musée du Luxembourg, pour les placer dans son musée⁹⁴. L'État achète environ cinq oeuvres à Puech qui sont également conservées au musée du Luxembourg, parmi lesquelles, on retrouve, à l'époque, la *Muse d'André Chénier* (Fig. 18)⁹⁵, la *Sirène* (Fig. 19)⁹⁶, *Enfant et dauphin* (Fig. 20)⁹⁷ et la *Nymphe de la Seine* (Fig. 21)⁹⁸.

Si les achats faits à Puech restent peu nombreux face à ceux faits à Rodin, il bénéficie d'un patronage de l'Administration plus important que Ziem ou que Moreau, à qui l'État n'achète qu'*Orphée* en 1866⁹⁹.

⁹⁰ Félix Ziem, *Vue de Venise*, 1852, huile sur toile, signée en bas à gauche, 178 cm x 260 cm, New York, en dépôt au Consulat général de France, n°inv MI 59.

⁹¹ Félix Ziem, *Venise, vue du Palais des Doges*, cira 1864, n°1987, placé au musée du Luxembourg de 1879 à 1892 puis déplacé au Palais du Sénat.

⁹² cf. *Supra*.

⁹³ « Informations », *Le Signal*, 12 février 1905, p. 2.

⁹⁴ Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, 26 mars 1919, AMR, fonds A1, p. 8.

⁹⁵ Achat en 1888, à la suite d'une commande.

⁹⁶ Achat au Salon de 1889 pour la somme de 12 000. Il s'agissait de l'envoi de Puech pour le Prix de Rome de 1889.

⁹⁷ Achat au Salon de 1913 pour la somme de 2000. Il est d'abord placé au musée du Luxembourg jusqu'en 1925 puis déplacé au Palais du Sénat jusqu'en 1986.

⁹⁸ Achat en 1894. Il est d'abord placé au musée du Luxembourg puis envoyé au musée Denys-Puech de Rodez en 1911 par l'arrêté du 3 mars 1911, AN, 20144795/11.

⁹⁹ [Annexe 3, p. 56].

Chapitre II — Des nouvelles perspectives au tournant du XX^{ème} siècle : la prise en main du succès et de la postérité

Gustave Moreau et Denys Puech sont donc reconnus par les institutions officielles ; tant par les places qu'ils occupent que par les achats dont ils bénéficient, les deux artistes jouissent d'une réputation établie. Si Auguste Rodin et Félix Ziem sont moins mis en avant par les institutions officielles, ils sont néanmoins présents et la reconnaissance dont ils bénéficient grandit au fur et à mesure que leur carrière évolue. Alors que les chemins qu'ils empruntent diffèrent, les quatre artistes vivent néanmoins au sein d'une même époque, marquée par les mutations économiques et sociales de laquelle ils bénéficient. Aussi, la mystification de l'artiste et le développement du marché de l'art leur permet de prendre en main leur succès ; ils semblent alors réaliser qu'ils sont en mesure de décider de la place qu'ils occuperont dans l'histoire de l'art, notamment grâce à la création d'un musée.

I — Le développement du marché de l'art comme circuit parallèle de reconnaissance

1. Le développement du marché de l'art au tournant du XX^{ème} siècle

Le marché de l'art, existant en France depuis le XVIII^{ème} siècle¹⁰⁰, connaît une modification de son ampleur au XIX^{ème} siècle. Léa Saint-Raymond, autrice de la thèse *À la conquête du marché de l'art, le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, constate une large augmentation des ventes de tableaux et de sculptures, passant de 63 en 1850 à 143 en 1875¹⁰¹. Elle voit alors une corrélation

¹⁰⁰ Notamment grâce à la Salle Lebrun, créée par Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) au 21 rue de Cléry, et à l'hôtel Bullion racheté en partie par le marchand Alexandre-Joseph Paillet (1743-1814), 3 rue Jean-Jacques Rousseau. Dès lors que les ventes ne faisaient pas chez les particuliers, elles prenaient généralement place dans l'une de ces deux salles concurrentes. Pour en savoir plus sur la naissance du marché de l'art, voir SAINT-RAYMOND, Léa, *À la conquête du marché de l'art, le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

¹⁰¹ SAINT-RAYMOND, Léa, *À la conquête du marché de l'art, le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 267.

entre cette frénésie d'achat et deux éléments : l'accroissement de la communauté artistique et de celui de l'effectif des marchands d'arts inscrits au *Bottin du commerce*, qui passent de 72 sociétés en 1852 à 129 en 1872¹⁰². À cette époque, Léa Saint-Raymond affirme que l'hôtel Drouot est complémentaire aux Salons : les récompenses qu'ils proposent majorent la cote des artistes en salle des ventes¹⁰³, puisque ces derniers gagnent le soutien des marchands d'art¹⁰⁴. De plus, les artistes modernes sont davantage vendus que les artistes anciens¹⁰⁵, favorisant la jeune création. Elle observe néanmoins un changement de paradigme à partir de l'abandon des Salons à la Société des artistes français¹⁰⁶. En effet, les salles de ventes s'ouvrent à la bourgeoisie et les catalogues deviennent richement illustrés ; l'intérêt des acheteurs se déporte davantage sur le luxe et la peinture moderne est reléguée au second plan, creusant des inégalités dans les prix d'adjudication¹⁰⁷. L'autrice considère ces années comme le début d'une nouvelle ère, notamment grâce à l'affirmation du marchand Georges Petit (1856-1920) sur le marché et à diverses ventes exceptionnelles¹⁰⁸ qui augmentent considérablement les chiffres d'affaire des commissaires-priseurs¹⁰⁹. Tandis que Georges Petit, un des plus grands marchands d'oeuvres modernes, invente un nouveau modèle de vente, basé sur la mise en valeur des oeuvres au sein de lieux luxueux et exclusifs ainsi que de catalogues illustrés, certains commissaires-priseurs prennent de l'importance et réunissent les ventes modernes les plus prestigieuses à Drouot ; il s'agit notamment des maîtres Paul Chevallier succédé par Henri Baudoin et Fernand Lair-Dubreuil. Après le tournant du XXe siècle, ces derniers

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 313.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 303.

¹⁰⁵ Léa Saint-Raymond utilise cette expression pour opposer les artistes faisant partie de la communauté artistique contemporaine aux artistes « anciens », dont les ventes sont plus rares car plus exigeantes en terme de qualité.

¹⁰⁶ Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2021, p. 325.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰⁸ Ventes après décès de John Waterloo Wilson (1815-1883), de Étienne Martin de Beurnonville (1789-1876) et de Léopold Double (1812-1881).

¹⁰⁹ Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2021, p. 330.

se partagent notamment les ventes après décès d'Antony Roux¹¹⁰ de l'artiste Jean-Paul Laurens (1838-1921)¹¹¹, ou du comte de Demandolx-Dedons (-1901)¹¹² qui compte vingt-cinq tableaux de Ziem. La situation évolue encore dans les années 1910, lorsque l'apparition des dictionnaires de cotes, comme l'*Annuaire Desfossé*¹¹³ en 1907 ou le *Mireur* entre 1901 et 1912¹¹⁴, ouvre la possibilité à tou.te.s de spéculer¹¹⁵. Les vendeurs et les acheteurs s'internationalisent et les prix de vente s'envolent, rendant la période particulièrement faste pour le marché de l'art¹¹⁶. Entre 1880 et 1920, les salles de vente deviennent donc des options viables pour les artistes qui augmentent leur cotes et renforcent leurs succès commerciaux ; en plus de présenter un avantage pécuniaire indéniable, l'expérience de la vente permet aussi de leur garantir une visibilité et de jouer sur leur présence auprès des collectionneurs.

Catherine Wermester estime que le marché de l'art déplace le curseur de la valeur sur la personne de l'artiste, et non plus sur l'oeuvre vendue¹¹⁷. En effet, il apparaît que le jeu de la cotation emporte nécessairement une mise en valeur de la singularité du créateur : l'achat n'est plus entièrement motivé par l'oeuvre présentée, dont la qualité peut être variable, mais sur la valeur pécuniaire que représente son artiste. Les dictionnaires de cotes appuient cet effet dans la mesure où ils diffusent cette valeur financière personnelle aux néophytes et aux entrants sur le marché.

¹¹⁰ Vente après décès d'Antony Roux, Galerie Georges Petit, 19-20 mai 1914, par maîtres Chevallier et Baudoin.

¹¹¹ Vente après décès de Jean-Paul Laurens, hôtel Drouot, 14 décembre 1921, par maître Baudoin.

¹¹² Vente après décès du comte de Demandolx-Dedons, 26 avril 1901, par maître Lair-Dubreuil.

¹¹³ *Annuaire Desfossé, valeurs cotées en banque à la Bourse de Paris*, Paris E. Desfossé & Fabre frères, 1907.

¹¹⁴ MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles : Tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints & vitraux*, Paris, Maison d'éditions d'oeuvres artistiques Ch. de Vicenti, 1901-1912.

¹¹⁵ Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2021, p. 483-484.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 490.

¹¹⁷ WERMESTER, Catherine, « Reconnaissance immédiate, reconnaissance différée » in Alain Bonnet, Bertrand Tillier, Catherine Wermester (dir.), *Conditions de l'oeuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage Eds, 2011, p. 202-203.

2. L'opportunité du marché de l'art : la prise en main du succès commercial

La reconnaissance commerciale de l'artiste se dissocie donc de celle octroyée par les institutions. Contrairement à Félix Ziem qui vend régulièrement en salle des ventes, Gustave Moreau ne vend que de gré à gré, c'est-à-dire directement aux particuliers. Ziem est en effet un exemple parlant de la manière dont les artistes des XIX^{ème} et XX^{ème} siècle se saisissent du marché de l'art ; alors qu'il n'est que peu présent aux Salons¹¹⁸, il comprend rapidement le fonctionnement des salles des ventes. Ainsi, lorsque Léa Saint-Raymond étudie le livre de compte du peintre¹¹⁹, elle observe un renversement dans sa manière d'organiser ses ventes. Préférant d'abord les collectionneurs privés, la disparition de son premier acheteur, le comte Charles de Morny (1811-1865)¹²⁰, entraîne Ziem à confier davantage d'oeuvres aux marchands d'art. L'autrice remarque que 77% du chiffre d'affaire du peintre provient de ces marchands entre 1865 et 1898¹²¹. Elle estime que Ziem est le troisième artiste le plus présent en ventes publiques à Paris entre 1868 et 1875¹²², puis le troisième artiste à obtenir les prix d'adjudication les plus hauts à Paris en 1900, derrière Gustave Moreau en deuxième position et Alexandre Decamps (1803-1860) en première¹²³. L'étude de Léa Saint-Raymond montre qu'en 1883, Ziem est riche ; il sait que les sujets représentant des endroits connus, tels que Venise ou Istanbul, plaisent, et compte sur les marchands d'art et les marchés secondaires pour l'affirmer.

Gustave Moreau est quant à lui placé devant Ziem en terme de prix d'adjudication en 1900 grâce à la vente de *Jacob et L'Ange* (Fig. 22) pour 53 000F à la vente Guasco. De son vivant, il ne

¹¹⁸ [Annexe 1, p. 48].

¹¹⁹ Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2016.

¹²⁰ Charles de Morny est le demi-frère illégitime de Napoléon III, par leur mère Hortense de Beauharnais (1783-1837) et le général Charles de Flahaut (1785-1870). Il occupe plusieurs places d'importance au sein du gouvernement : d'abord député du Puy-de-Dôme, il devient successivement Ministre de l'Intérieur entre 1851 et 1852 puis Président du corps législatif de 1854 jusque'à sa mort.

¹²¹ Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2016.

¹²² Léa Saint-Raymond, *op.cit.*, 2021, p. 285.

¹²³ *Ibid.*, p. 399.

joue cependant pas le jeu du marché. Il vend à des collectionneurs particuliers et n'apparaît en salle des ventes que par leurs biais. L'étude du prix d'adjudication de ses oeuvres permet cependant d'apprécier la versatilité du marché et la fluctuation de la cote de l'artiste. En faisant abstraction de l'inflation et des dévaluations éventuelles du franc, il est possible d'apprécier, à titre indicatif, les différents prix de vente que des tableaux de Moreau suscitent en vente publique au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle¹²⁴. Dans un premier temps, *Sapho au sommet de la roche de Leucade* (fig)¹²⁵ entre dans la collection Saisset puis Hartman, de laquelle elle est vendue le 1 mai 1876 pour 1 420 francs¹²⁶. L'année suivante, elle est vendue pour 1 140 francs à la vente du Baron de Hauff (1822-1892)¹²⁷. En 1881, elle est vendue pour 890 francs à la vente Tableaux modernes à l'hôtel Drouot et en 1882, son prix d'adjudication remonte à 1 150 francs. Pour finir, en 1895, soit trois ans avant la mort du peintre, la toile atteint son prix record à la vente Kam, où elle est vendue pour 4 700 francs¹²⁸ : en une vingtaine d'années, la toile oscille entre des hausses et des baisses, mais finit avec une valeur initiale quadruplée. *Jeune fille portant la tête d'Orphée*¹²⁹, réalisée vers 1865, est achetée par Alfred Baillehache à Moreau puis échoit dans la collection Chavanne, vendue à Drouot le 17 décembre 1906. La toile est alors adjugée pour 3 600 francs, puis descend à 1 500 francs seulement quatre ans plus tard, lors de la vente de la collection du Baron Turkheim, le 28 mai 1910¹³⁰. L'aquarelle *Rêve d'Orient*¹³¹ est vendue pour 3 200 francs lors de la vente de la collection d'Alfred Chessé le 27 février 1907, puis descend à 798 francs lors de la vente de la collection Bernheim Jeune et remonte à 4 400 francs. Pour finir, *Oedipe voyageur ou l'Égalité devant la*

¹²⁴ [Annexe 4, p. 59].

¹²⁵ Gustave Moreau, *Sapho au sommet de la roche de Leucade*, 1866, signée en bas à gauche, huile sur bois, 32 x 20cm.

¹²⁶ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1998, n°99, p. 303.

¹²⁷ Hippolyte Mireur, *op.cit.*, t.V, 1911.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Gustave Moreau, *Jeune fille portant la tête d'Orphée*, cira 1865, signée en bas à gauche, aquarelle, 19,3 x 11,5cm.

¹³⁰ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1998, n°87, p. 299.

¹³¹ Gustave Moreau, *Rêve d'Orient ou La Péri*, 1881, aquarelle avec rehauts de gouache, signée en bas à gauche en rouge, 29 x 17cm.

*mort*¹³² offre un autre exemple de la volatilité des prix de vente. Antony Roux l'achète à Gustave Moreau pour 5 500 francs et, lors de sa vente après décès à l'hôtel Drouot les 19 et 20 mai 1914, l'oeuvre est adjugée pour 31 000¹³³ francs par le vicomte François de Curel. L'oeuvre bénéficie alors d'une notice explicative détaillée dans le catalogue, qui dédie un texte introductif aux liens qui unissaient le collectionneur défunt avec Moreau, Ziem et Rodin. Lors de la vente après décès du vicomte de Curel, l'oeuvre est estimée à 25 000 francs mais n'atteint pas le prix de réserve fixé par la veuve ; elle est donc rachetée puis donnée au musée de la Cour d'or à Metz en 1925. À la différence de Ziem, Moreau est donc un acteur passif de son succès sur le marché. Il n'en reste que sa réputation lui permet d'obtenir des prix qui, s'ils varient évidemment, restent hauts. On peut se questionner sur les raisons de ce succès qui dure bien après son décès. Plusieurs pistes de réponses puissent être évoquées ; dans un premier temps, Moreau ayant vendu parcimonieusement à un groupe restreint d'acheteur, sa rareté sur le marché renforce mécaniquement sa valeur. Dans un second temps, on pourrait se demander si la création de son musée ne participe pas au renforcement de sa réputation, participant de sa haute cotation.

Rodin, quant à lui, délègue la taille et la fonte de ses oeuvres à des praticiens et fondeurs dont certains sont également marchands. En tant que sculpteur, Rodin travaille à une époque particulièrement propice à la reproductibilité des oeuvres ; ainsi, entre avril et octobre 1898, il conclut plusieurs contrats avec divers fondeurs pour les autoriser à reproduire et vendre certaines oeuvres. La fonderie Leblanc-Barbedienne obtient alors le droit de fondre les réductions du *Baiser* et du *Printemps* pendant une période de vingt-ans et pour un prix qui n'est pas spécifié, mais auquel est ajouté 20% de droit de suite au bénéfice de Rodin¹³⁴. Des contrats similaires sont conclus avec la Société Anonyme de Fonderie Artistique pour le *Saint-Jean*¹³⁵, et avec Fumière & Gavignot pour la

¹³² Gustave Moreau, *Oedipe voyageur ou l'Égalité devant la mort*, cira 1888, huile sur toile, signée en bas à gauche en rouge, 125 x 95cm, Metz, musée de la Cour d'or, n°inv. 222.

¹³³ Catalogue de la vente après décès d'Antony Roux, *op.cit.*, 1914, lot 24.

¹³⁴ Contrat d'édition entre A. Rodin et la fonderie Leblanc-Barbedienne, 8 juillet 1898, AN, 368AP/4.

¹³⁵ Contrat d'édition entre A. Rodin et la Société Anonyme de Fonderie Artistique, 4 avril 1898, AMR, Dossier matière Fondateurs.

*Jeunesse Triomphante*¹³⁶. Le 13 septembre 1916, alors qu'il devient le mandataire de Rodin, Léonce Bénédite se substitue à lui dans toutes les décisions relatives à son patrimoine artistique et dénonce ces contrats, puis procède à une modification des principes de vente. Dans le procès-verbal d'un rapport qu'il rend au premier Conseil d'administration du musée Rodin, le 26 mars 1919, il dit :

« Je ne cédaï aux commerçants que des petits sujets courants, réductions commerciales, que Rodin avait fait justement exécuter pour en tirer profit tels que les réductions du *Penseur*, de *l'Eve*, de *l'Age d'airain* ou des *Bourgeois de Calais*, sans toucher à aucune œuvre originale inédite, et, quant aux prix, j'établis un barème par sujet et par dimensions que je communiquai d'ailleurs à M. Valentino, et que j'ai même surélevé depuis en voyant certains cours de ventes publiques »¹³⁷.

Ainsi, dans un premier temps, Bénédite opère une distinction entre les réduction commerciales et les oeuvres originales, dont la reproduction n'est destinée qu'aux établissements scolaires ou aux institutions culturelles¹³⁸, et ne cède alors que 26 bronzes commerciaux aux marchands¹³⁹. Dans un second temps, il affirme augmenter les prix en fonction des prix d'adjudication qu'il observe sur le marché. Il indique vendre les tirages originaux des *Bourgeois de Calais* 200 000 francs au lieu des 30 000 francs qui constituent le prix initial¹⁴⁰. On voit donc une utilisation à contre-sens du marché qui obéit cependant aux règles de la vente publique : les prix se décident moins en fonction des caractéristiques esthétiques de l'oeuvre que de son succès financier au cours de ventes antérieures.

Denys Puech, quant à lui, ne se saisit pas des salles des ventes. Cette abstention pourrait s'expliquer au moins par deux éléments corrélés et inhérents aux conditions du succès de la vente publique ; dans un premier temps, une partie non négligeable de la carrière de Puech se situe dans la

¹³⁶ Contrat d'édition entre Auguste Rodin et Fumière & Gavignot, 6 juillet 1898, AMR, Dossier matière Fondateurs.

¹³⁷ Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, *op.cit.*, 1919, p. 10.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

création de bustes personnalisés à destination de commanditaires. Ces derniers commandent alors des portraits d'eux-mêmes ou de leurs proches, dès lors, l'intérêt que peut présenter une oeuvre sur le marché est limité. En effet, alors que Ziem comprend que les paysages connus plaisent aux acheteurs de la bourgeoisie et sont adaptables à tous les décors intérieurs, et que Rodin et Moreau conquièrent par leurs sujets emportés et allégoriques, Puech livre des oeuvres trop attachées à la personnalité du commanditaire. Dans un second temps, il apparaît que la presse dénonce une omniprésence des bustes de Puech chez les notables français. Dans son article publié dans le *Carnet de la semaine* du 28 octobre 1928, Louis Vauxcelles, sous le pseudonyme de Pinturricchio, écrit :

« Eh bien ! Voici. Vous venez de commander votre buste à M. Denys Puech. Si vous étiez un simple particulier, désireux de placer cet objet sur votre cheminée, juxta un Didier-Pouget et un Detaille, nous n'aurions qu'à nous taire, quitte à déplorer ces choix étonnants. Mais vous êtes un homme public, et ce buste tiré, hélas ! À maint exemplaire, s'en ira orner les cheminées des salles des fêtes dans les mairies d'une presque centaine de départements français (...). Cet homme assurément honorable — mais, ce n'est pas la question — a inondé Paris et les provinces de monuments forts laids, qui lui ont valu notoriété bourgeoise, fortune et ces honneurs officiels dont sourient les vrais artistes »¹⁴¹.

Vauxcelles soulève, avec une hostilité assumée, l'omniprésence des oeuvres de Puech. Dès lors, on peut comprendre que Puech noie son propre marché secondaire, perdant son attractivité auprès des acheteurs.

Le marché de l'art devient donc, au XIX^{ème} siècle, une manière de quantifier le succès des artistes et, *a fortiori*, une possibilité pour eux de se saisir de leur succès commercial et de leur visibilité. Parallèlement, la III^e République est une période de transition lors de laquelle le statut de l'artiste évolue, affirmant son importance dans l'ordre social. Ainsi, l'artiste peut entrer en pleine possession de son accession à la postérité.

¹⁴¹ Louis Vauxcelles « Pinturricchio », *op.cit.*, 1928.

II — La possibilité nouvelle du musée monographique : choisir les modalités de son passage à la postérité

1. Créer son musée pour préserver son souvenir

L'intérêt que porte l'État à ses artistes, tant par ses aides et commandes que par les débats qui l'animent, montre leur importance dans la société des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ; l'artiste est une figure aimée et fascinante qui suscite la haute opinion des français. Alain Bonnet étudie la mutation du statut de l'artiste dans le catalogue *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^{ème} siècle*¹⁴², et observe qu'il devient un archétype et un symbole¹⁴³ ; les identités qu'on lui prête sont mouvantes et parfois contradictoires, mais participent toute de l'édification d'un personnage à l'allure mythique. L'artiste devient un contenant accueillant les multiples définitions qu'on lui prête : tantôt héros solitaire et malheureux, tantôt créature sociale, l'artiste n'est plus défini par ses compétences mais par sa personnalité singulière¹⁴⁴, comme dans le marché de l'art. Les textes littéraires et la peinture participent de cette représentation mystifiée qui érige l'artiste au statut d'objet de fascination. Dès lors, le XIX^{ème} est une époque propice à l'artiste : l'admiration que lui confère son rang singulier, la réputation qu'entérine les institutions culturelles et son éventuel succès commercial l'amène à gagner un statut établi auprès des sphères sociales, institutionnelles et commerciales. Moreau, Puech, Ziem et Rodin jouissent donc d'une légitimité solide qui semble leur permettre de se projeter et d'entrevoir la place qu'ils occuperont dans l'histoire de l'art français. Ces quatre artistes s'engagent alors dans une entreprise visionnaire et rare : ils décident, tous les quatre, des paramètres dans lesquels leurs oeuvres et leur histoire seront transmis à la postérité et créent leur propre musée.

¹⁴² *L'artiste en représentation, images des artistes dans l'art du XIX^{ème} siècle*, Alain Bonnet (dir.), (cat. exp. La Roche-sur-Yon, Musée de la Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012 - 23 mars 2013, Laval, Musée de Laval, 15 avril-15 octobre 2013), Lyon, Fage Eds, 2013.

¹⁴³ *Ibid.*, p.7-13.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.10.

Chacun des quatre artistes accompagne l'idée d'un musée de celle de postérité. Elle se traduit cependant différemment chez chacun : Moreau, d'abord, commence à envisager l'idée d'un musée en 1862. Il prend conscience de la mort à la suite du décès de son père, Louis Moreau (1790-1862)¹⁴⁵, et se questionne sur le futur de son oeuvre :

« Ce soir 24 décembre 1862. Je pense à ma mort et au sort de mes pauvres petits travaux et de toutes ces compositions que je prends la peine de réunir. Séparées, elles périssent : prises ensemble, elles donnent un peu l'idée de ce que j'étais comme artiste et du milieu dans lequel je me mettais à rêver »¹⁴⁶.

Deux éléments émergent de cette citation, écrite à la dérobée au bas d'un croquis¹⁴⁷ : le premier est la volonté de conserver l'harmonie de ses travaux pour les contextualiser et le deuxième est la volonté de conserver le souvenir de l'artiste qu'il était. N'ayant pas de descendance, il décide de faire de l'État son ayant-droit et le garant de son souhait. Ainsi, son testament du 10 septembre 1897, déposé chez à l'étude de Maître Ernest Legay¹⁴⁸, dispose :

« Je lègue ma maison, sise 14 rue de la Rochefoucauld avec tout ce qu'elle contient, peinture, dessins, cartons etc... Travail de cinquante années, comme aussi que ce que renferment dans la dite maison, les anciens appartements jadis occupés par mon père et ma mère : à l'État ou à son défaut à la Ville de Paris ou à son défaut à l'Institut de France (Académie des Beaux-Arts) à cette condition expresse de toujours, ce serait mon voeu le plus cher, ou au moins aussi longtemps que possible cette collection, en lui conservant ce caractère d'ensemble qui permette toujours de constater la somme de ce travail et d'efforts de l'artiste pendant sa vie »¹⁴⁹.

Moreau n'est pas le premier artiste à envisager la création d'un musée posthume. Le sculpteur italien Antonio Canova (1757-1822) et le sculpteur danois Bertel Thorvaldsen (1740-1844) choisissent également cette voie : tous deux décident, entre 1819 et 1837, de construire les musées qui ont vocation à recevoir leurs oeuvres après leur mort, et accueillir leur dépouilles¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Thierry Cazaux, Geneviève Lacambre, Aurélie Peylhard, *op.cit.*, 2015, p. 49.

¹⁴⁶ Gustave Moreau cité dans *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Me Legay exerce de 1875 à 1902 à l'étude XXIII, 9 rue Saint-Lazare, 75009, dont l'étude Dessertenne-Brossard, Bourdeau & Campion est aujourd'hui l'héritière.

¹⁴⁹ Testament de Gustave Moreau, *op.cit.*, 10 septembre 1897.

¹⁵⁰ Anne Pingeot, *op.cit.*, 1994, p. 259.

Moreau ne conçoit cependant pas son musée comme son tombeau mais il apparaît, par certains aspects, qu'il entend en faire en partie un mausolée. Ainsi, l'article 1 du décret relatif à l'organisation du musée Moreau du 16 juillet 1902 dispose :

« Les collections resteront placées à demeure et exposées dans l'hôtel qui les renferme actuellement. Elles ne pourront être enlevées, ni transportées dans un autre local sous aucun prétexte. Il en sera de même pour les meubles meublants¹⁵¹, souvenirs de famille et autres objets généralement quelconques, qui garnissent les appartements anciennement occupés par M. Gustave Moreau et sa famille »¹⁵².

Moreau décède en avril 1898 : il n'est donc pas l'initiateur de cette clause et son testament ne spécifie pas l'obligation de conserver en l'état les appartements familiaux, mais le projet est mené par Henri Rupp qui, en tant que confident et légataire universel¹⁵³, est soucieux de respecter l'esprit du défunt peintre ; or, ce dernier, observant une piété filiale profonde, conserve les appartements de ses parents en l'état de leurs morts¹⁵⁴ jusqu'à la sienne. Le musée Moreau semble donc se construire sur l'idée de mémoire et illustre la singularité du musée monographique : il ne se dédie pas qu'au peintre et à son oeuvre, mais aussi au souvenir de l'homme qu'il était.

2. Créer son musée pour consacrer son oeuvre

Cette expression du souvenir attire Denys Puech qui, pareillement à Rodin, décide de créer son musée de son vivant. Tandis que Rodin donne ses oeuvres à l'État lors de trois donations les 1er avril, 13 septembre et 25 octobre 1916, Denys Puech opte d'abord pour la création d'un musée privé. Il fait part de son idée à Louis Chabrier dès le mois de juin 1902 :

¹⁵¹ L'article 534 du Code civil définit les « meubles meublant » comme les meubles destinés à l'usage et à l'ornement des appartements mais exclut de la catégorie les tableaux et porcelaines qui pourraient faire partie d'une collection artistique.

¹⁵² Décret relatif à l'organisation du musée Gustave Moreau, 16 juillet 1902, AN, F/21/4905.

¹⁵³ Testament de Gustave Moreau, *op.cit.*, 10 septembre 1897.

¹⁵⁴ La mère de Gustave Moreau, Pauline Moreau, décède en 1884.

« Le projet serait de faire construire à Rodez une maison pour y faire un musée de toutes mes oeuvres, les modèles de mes oeuvres plutôt, ce qui est encore plus intéressant pour les artistes. Ce sera peut être très coûteux et ce sera le but de ma vie et aussi ma survie puisque je n'aurai très probablement pas de famille, à ma mort je lèguerai cette maison à la ville de Rodez »¹⁵⁵.

Puech et Chabrier continuent d'échanger pendant un an sur ce sujet, ainsi, le 24 décembre 1903, Puech précise son projet :

« Je ferais un véritable musée, soit pour mes oeuvres, soit pour les bibelots que j'achèterai quand j'en aurai l'occasion. C'est un but il faut en avoir dans la vie (...). Toutes les fois que j'ai visité en Province, soit des salles dans les musées soit ces petits musées particuliers de tel ou tel artiste, je les ai étudiés avec infiniment de plaisir et dévotion même. Il me semble que l'image où plutôt le souvenir du fondateur y domine plus que dans les grandes salles à Paris où comme dans une foule on voit tout le monde sans distinguer personne. À Rodez (...) j'aurai le mérite de n'être pas noyé dans une foule d'artistes !!! Et ça me vaudra peut-être un peu plus d'attention des touristes. »¹⁵⁶.

Autrement dit, Puech souhaite créer un musée dédié uniquement à son oeuvre et dominé par son souvenir. Progressivement, le projet de Puech se transforme ; d'abord envisagé comme un legs, le projet de Puech devient actuel : il ne s'agit plus de transmettre la maison à la ville de Rodez, mais de créer son musée avec la municipalité et de son vivant.

Contrairement à Rodin, Moreau et Puech qui semblent considérer leurs futurs musées comme leur accession à la postérité, un contre-exemple se trouve dans le cas de Ziem. Ce dernier n'est pas l'initiateur du projet de musée Ziem de Martigues, c'est en fait un collectif d'artistes¹⁵⁷ qui sollicite la municipalité pour créer une institution en faveur du fameux paysagiste¹⁵⁸, à la suite du don de l'huile sur bois *Toulon, visite du Président Loubet aux escadres italienne et française dans*

¹⁵⁵ Lettre de D. Puech à L. Chabrier, Paris, 27 juin 1902, fonds 40-J-5, archives SLA [Annexe 8, p. 67].

¹⁵⁶ Lettre de D. Puech à L. Chabrier, Paris, 24 décembre 1903, fonds 40-J-5, archives SLA [Annexe 9, p. 70].

¹⁵⁷ L'officier de la marine Durand, le compositeur Ange Flégier (1846-1927), l'aquarelliste Alphonse Rey et les peintre André Maglione et Édouard Ducros (1856-1936).

¹⁵⁸ Lucienne Del'Furia (dir.), *op.cit.*, 2008, p. 6.

*la Rade de Toulon*¹⁵⁹ par le peintre Beaunois, le 1er juillet 1908. Le musée ouvre ses portes en 1910 alors que le peintre, âgé de 89 ans, a déjà réglé sa postérité en 1905, lorsqu'il donne cent soixante treize oeuvres et cinq carnets¹⁶⁰ au Petit Palais. Lucienne Del'Furia, conservatrice du musée Ziem, voit en ce don le véritable souci de transmission du peintre, qui ne semble cependant pas voir le musée comme sa consécration, malgré les différentes aides pécuniaires qu'il lui consent. Son épouse, Alice-Ursule Ziem, est davantage impliquée dans la création du musée, pour lequel elle encourage la création d'un catalogue et auquel elle propose de choisir des éléments dans l'atelier de son époux, une fois ce dernier décédé¹⁶¹. Elle lui fait également la donation d'une trentaine d'oeuvres en 1912¹⁶². Une note envoyée par Alice Ziem au maire de Martigues le 30 novembre 1911 montre cependant qu'elle ne considère pas le musée Ziem comme le seul héritier matériel et spirituel de son époux ; ce dernier semble même concurrencé par les autres musées régionaux, indifféremment au fait qu'il se dédie spécialement à l'artiste :

« Monsieur, je destine une certaine partie des oeuvres laissées par mon cher mari aux musées de Province. Il est inutile de vous assurer que le musée Ziem ne sera pas oublié »¹⁶³.

Malgré le cas particulier de Ziem, on observe cependant que les trois artistes ayant présidé directement au projet de création de leur musée sont animés par une volonté de survivre au temps ; tant par l'organisation de leur collection que par la protection de leur souvenir, ils tentent de parer à l'oubli et précisent leurs conditions d'entrée dans la postérité.

¹⁵⁹ Dont la version finie est alors conservé au musée de la Marine à Paris.

¹⁶⁰ MÉNÉTRIER, Laure, « Construire sa postérité d'artiste : le cas Félix Ziem », *Sociétés & Représentations*, 2014/1, n°37, p. 161.

¹⁶¹ BIASS-FABIANI, Sophie, « Historique du musée Ziem » in *Félix Ziem, peintre voyageur (1821-1911)*, Martigues, éditions Actes Sud, 1994, p. 10.

¹⁶² GONZALEZ, Aurélien, *La collection de peintures XIXème siècle et historique du musée Ziem à Martigues : de 1908 à nos jours*, mémoire de maîtrise, Université de Provence Aix-Marseille I, 2003, dir. Claude Massu, p. 30.

¹⁶³ Lettre de A.-U. Ziem à T. Merlat, maire de Martigues, 30 novembre 1911, AMZ, boîte 25.

Chapitre III — Les musées d’artistes de la IIIe République : des projets rendus possibles par des jeux d’influence

Si la IIIe République offre un contexte favorable à la création d’un musée personnel, les musées de Moreau, Puech et Rodin tiennent également à des jeux d’influences. En effet, les trois artistes évoluant dans la même scène artistique parisienne, ils partagent des réseaux communs et entretiennent des relations interpersonnelles. De plus, le musée Gustave Moreau est la première des quatre institutions à voir le jour et son histoire troublée semble devenir un conte moral pour les intellectuels de l’époque ; il devient à la fois un exemple inspirant et une illustration des obstacles que peut poser l’Administration.

I — Des artistes partageant des cercles communs

1. Le réseau étendu des artistes parisiens

Gustave Moreau, Denys Puech, Auguste Rodin et Félix Ziem sont quatre artistes intégrés aux institutions et aux nouveaux circuits de reconnaissance de leur époque. Travaillant tous les quatre à Paris, ils bénéficient d’un réseau commun. Les quatre artistes communiquent également entre eux et à propos d’eux. Gustave Moreau et Denys Puech sont notamment liés par Louis Chabrier, qui sert à la fois de confident et de conseiller aux deux artistes. Chabrier est un collectionneur qui se lie d’amitié avec Moreau dans les années 1880, alors qu’il vit entre la France et La Réunion où sa famille possède une grande sucrerie¹⁶⁴. Il achète plusieurs oeuvres au peintre

¹⁶⁴ Marie-Cécile Forest (dir.), *op.cit.*, 2016, p. 159.

dont *La Pièta*¹⁶⁵, *Le Bon Samaritain*¹⁶⁶, *Saint Sébastien et les saintes femmes*¹⁶⁷. Dans le catalogue d'exposition *Gustave Moreau - Georges Rouault, souvenirs d'atelier* dirigé par l'actuelle conservatrice du musée Gustave Moreau, Marie-Cécile Forest, une lettre écrite par Moreau à Georges Rouault est citée et révèle l'importance de Chabrier pour le peintre :

« C'est très gentil à cet excellent ami [Louis Chabrier] d'aider les peintres, car c'est surtout le désir d'être agréable qui l'entraîne plutôt que le goût des arts »¹⁶⁸.

Chabrier est également proche de Denys Puech, avec qui il entretient une correspondance continue jusqu'à sa mort, en 1911. La nature de leurs échanges transcende le simple mécénat et leurs lettres sont souvent amicales et intimes. Chabrier invite régulièrement Denys à le rejoindre à sa villa à Bijou-sur-Mer et le conseille sur la manière de mener ses affaires artistiques. Ainsi, lorsque Puech lui écrit sa volonté de délaisser sa production commerciale, il l'encourage et lui dit qu'il s'agit de l'un de ses désirs les plus chers :

« Quelle bonne nouvelle, mon cher Denys ! Vous réalisez mon désir le plus cher, vous le savez depuis longtemps. Sans en avoir honte, ainsi que vous le dites — je souffrais un peu de voir votre talent s'user dans des travaux que vous faisiez avec entrain mais sans enthousiasme. — Mais après votre refus si honorable de 1888 — il eut été bien délicat de ma part de vous engager à refuser des travaux rémunérateurs au moment où vous aviez une position à faire. C'était pourtant bien l'avis de Gustave Moreau — il vous blâmait »¹⁶⁹.

Cette lettre révèle alors que Moreau et Puech sont en contacts indirects par le biais de Chabrier qui, même après le décès du peintre, partage ses avis au sculpteur ruthénois. Lorsque

¹⁶⁵ Gustave Moreau, *La Pièta*, 1867, huile sur bois, 26,7 x 32,7 cm, Francfort-le-Main, Städel Museum, n°inv 1373.

¹⁶⁶ Gustave Moreau, *Le Bon Samaritain*, 1865, huile sur bois, 24,2 x 18,9 cm, collection particulière.

¹⁶⁷ Gustave Moreau, *Saint Sébastien et les saintes femmes*, 1869, huile sur bois, 32,2 x 23,8 cm, Saint Louis, Saint Louis Art Museum, n°inv 19:1968.

¹⁶⁸ Lettres de G. Moreau à G. Rouault, Paris, 16-17 juillet 1896, archives de la Fondation Georges Rouault, citées par Marie-Cécile Forest (dir.), *op.cit.*, 2016, p. 159.

¹⁶⁹ Lettre de L. Chabrier à D. Puech, *op.cit.*, 8 octobre 1903.

Puech confie au mécène son projet de musée, ce dernier l'encourage mais ne mentionne cependant pas les débats qui entourent alors le musée Moreau, qui ouvre ses portes en 1903 mais qui est en discussion depuis 1898. Chabrier tient pourtant une place importante dans la création de l'institution ; il est l'un des exécuteurs testamentaires de Moreau et est appelé à défendre le projet plusieurs fois. En effet, en 1899, Chabrier se manifeste plusieurs fois en faveur du respect strict du testament de Gustave Moreau : le musée qui doit naître de son legs doit être établi au 14 rue de la Rochefoucauld, en accord avec ses volontés expresses¹⁷⁰. Si les correspondances ne mentionnent pas le musée Moreau, on peut supposer que Chabrier et Puech en discutent durant leurs nombreux séjours à Bijou-sur-Mer, à Vichy ou à Evian-les-Bains, comme le collectionneur le laisse supposer dans sa lettre du 1er juillet 1902 dans laquelle il écrit :

« Ainsi que vous m'en donnez l'espoir, nous en causerons à Vichy; à Paris ou à Bijou »¹⁷¹.

Puech ne semble cependant pas avoir de contacts aussi proches avec Félix Ziem ou Auguste Rodin, auquel il envoie tout de même deux lettres en 1892¹⁷². Ce dernier, quant à lui, entretient des rapports cordiaux avec Félix Ziem ; les correspondances conservées au musée Rodin révèlent que Ziem est un fervent admirateur du sculpteur, duquel il reçoit en cadeau une oeuvre en 1897¹⁷³. À part ce lien concret, Rodin ne semble avoir que des rapports de courtoisie avec Gustave Moreau¹⁷⁴ et Denys Puech, avec lesquels il n'entretient visiblement pas de correspondance suivie. Il semble d'ailleurs que Puech ne prête pas sa signature à la pétition organisée par l'amie et biographe de Rodin, Judith Cladel (1873-1958) en 1912 lors de laquelle elle milite pour que le sculpteur obtienne la jouissance de l'hôtel Biron, alors menacé de destruction, pour y établir son musée¹⁷⁵. Lorsque

¹⁷⁰ Lettre de L. Chabrier à H. Roujon, Directeur des beaux-arts, Bijou-sur-Mer, 8 août 1899, MGM [Annexe 10, p. 73].

¹⁷¹ Lettre de L. Chabrier à D. Puech, *op.cit.*, 1er juillet 1902.

¹⁷² Fonds correspondances, PUE.5072, AMR.

¹⁷³ Lettre de F. Ziem à A. Rodin, Paris, 28 août 1897, fonds Correspondance, ZIE.6596, AMR.

¹⁷⁴ Seule une carte de visite annotée est conservée au musée Rodin, fonds Correspondances, MOR.4497.

¹⁷⁵ Signataires de la pétition de 1912, AMR, fonds privé de Judith Cladel.

Léonce Bénédite organise une pétition, en 1916, pour obtenir l'acceptation des donations de Rodin par le Sénat, Ziem et Moreau sont déjà décédés mais Puech, encore vivant, n'y participer pas¹⁷⁶.

Ces pétitions, et en particulier celle de 1912, montrent cependant la participation de Georges Desvallières (1861-1950). D'abord élève de Gustave Moreau, il devient l'administrateur du musée Moreau depuis son ouverture jusqu'à 1929, date à laquelle il en devient le conservateur général jusqu'à son décès. À l'époque de la pétition de Cladel, Desvallières semble également se substituer régulièrement à Georges Rouault qui, malgré son statut de premier conservateur général, quitte souvent Paris pour soigner sa santé mentale et délaisse régulièrement ses fonctions¹⁷⁷. En 1912, Desvallières est donc déjà sérieusement impliqué dans la gestion et le développement du musée Moreau.

2. Le partage d'un cercle d'intellectuels et d'experts

L'inclusion du nom de Desvallières dans la pétition de Cladel questionne alors sur les communications et les liens qu'entretiennent les différents acteurs qui ont présidé à la création des musées parisiens Moreau et Rodin. On remarque notamment que Léonce Bénédite est parfois consulté sur des affaires ayant trait au musée Moreau : alors qu'il n'existe pas encore de projet de musée Rodin, il est interrogé les mesures de sécurité et la surveillance à prévoir au musée Moreau¹⁷⁸. Par ailleurs, un autre lien peut être trouvé dans l'expertise du notaire Auguste Cottin, travaillant au sein de l'étude notariale CXVIII de 1890 à 1920¹⁷⁹, sise 54 avenue Marceau dans le VIIIème arrondissement de Paris. En 1901, l'État émet une condition à l'acceptation du legs de Gustave Moreau : Henri Rupp doit faire donation à l'État de la somme qu'il a hérité de Gustave

¹⁷⁶ Signataires de la pétition d'octobre 1916 (liste incomplète), AMR, fonds Donation, boîte 1 [Annexe 11, p. 76].

¹⁷⁷ Voir la correspondances entre G. Rouault et G. Desvallières entre 1898 et 1911, BCMN, Autographes 211, 11.

¹⁷⁸ Note de L. Bénédite, s.d., AN, 20144795/39.

¹⁷⁹ L'étude Ginisty & Associés est aujourd'hui l'héritière de l'étude de Me Cottin et la détentrice de ses actes originaux.

Moreau, soit l'équivalent de 370 000 francs en obligations aux Chemins de fer français¹⁸⁰ (La somme est augmentée par les 100 000 francs légués à l'Institut). Auguste Cottin est le notaire qui accueille cette donation le 5 avril 1902¹⁸¹. Quelques années plus tard, Me Cottin accueille les trois donations que fait Rodin à l'État les 1er avril, 13 septembre et 25 octobre 1916¹⁸² et qui fondent le futur musée Rodin. Dans les deux cas, Me Cottin représente l'État et traite avec un notaire représentant le donateur ; il s'agit de Me Ernest Legay dans le cas de Gustave Moreau et de Me Jean-Marie Théret¹⁸³ pour Auguste Rodin. Me Cottin semble donc spécialisé dans les transmissions de propriété entre l'État français et les artistes ; autrement dit, Me Cottin assiste juridiquement l'État dans les deux premières créations de musée d'artistes à Paris au XXème siècle. Dès lors, il est un élément commun qui renforce le réseau d'experts liant les musées Moreau et Rodin.

Quant à Denys Puech, le caractère régional de son musée l'éloigne de ces sphères sociales communes ; il ne partage ni les mêmes experts ni les mêmes adjuvants. Outre sa relation amicale avec Louis Chabrier qui le conforte certainement dans la faisabilité de son projet muséal, Puech paraît exclu de ce cercle artistique et intellectuel. Dès lors, l'inauguration du musée Denys-Puech, initialement appelé « Musée des artistes aveyronnais », ne se fait qu'en présence de personnalité locales et, *a fortiori*, sans Rodin, Rupp, Bénédite, Desvallières ou Ziem¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Selon la délibération de la commission administrative du 7 août 1902, conservée aux Archives Nationales, 20144795/39, l'argent est investi comme suit : 250 obligations pour les Chemins de fer Orléans, 250 obligations pour les Chemins de fer de l'Ouest, 250 obligations pour les Chemins de fer du midi et le solde en obligation pour les Chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée [Annexe 12, p. 78].

¹⁸¹ Donation de H. Rupp à l'État français, Paris, 5 avril 1902, par-devant Me Legay et Me Cottin, MGM [Annexe 13, p. 80].

¹⁸² Donations d'A. Rodin à l'État français, par-devant Me Théret, 1er avril, 13 septembre, 25 octobre 1916, AMR, Fonds Donations, boîte 2 [Annexe 34, p. 144].

¹⁸³ Me Théret travaille au sein de l'étude XXXII, 3 place des Victoires, 75001, dont Victoires Notaires Associés est aujourd'hui l'étude héritière.

¹⁸⁴ Liste des invités à la fête d'inauguration du Musée des artistes aveyronnais, 18 juillet 1910, archives municipales de Rodez [Annexe 14, p. 97].

II — Le musée Gustave Moreau : un conte moral inspirant

1. Le legs Gustave Moreau : un exemple de générosité

Outre les réseaux communs de connaisseurs et d'experts, la création du musée Gustave Moreau est un exemple pour les artistes ultérieurs : il devient un modèle à la fois positif et négatif. En effet, dans un premier temps, la presse de l'époque indique que le geste de Moreau est généralement salué par la communauté artistique et littéraire. Dans un article paru le 31 décembre 1899 dans *La Revue de l'Art*, le journaliste Raymond Bouyer (1862-1935) met des mots sur la singularité du projet du peintre récemment décédé :

« Le musée Gustave Moreau qui va s'ouvrir, est l'antipode de ce musée rêvé [Musée Corot qui avait été réclamé en 1896] : pour la première fois, en France, la coutume du Nord est introduite, un musée privé résumera l'œuvre d'un maître : ses chefs-d'œuvre ? Non pas, mais ses études ; quelque chose d'analogue à des mémoires d'outre-tombe qui s'intituleraient : *Mes Projets*. Ici, rien d'achevé, rien de fini. Modeste, silencieux et fin, le maître s'est dit : « Assez d'autres, aujourd'hui, manifesteront leur vanité posthume ; moi, j'unirai seulement les preuves du labeur qui survit aux songes d'un artiste ; montrons, non point sa gloire, mais son travail ; que ce Musée soit le miroir de ma vie, d'une vie d'artiste moderne, au plus décevant des siècles (...). N'est-ce pas l'apologie du Musée, où le peintre a réalisé le songe du poète : vivre, naître et mourir dans la même maison »¹⁸⁵.

Cet article est rejoint par des billets enthousiastes, voire dithyrambiques, tant pour le travail du maître que pour sa générosité. Le critique Arsène Alexandre (1859-1937) voit, dans le legs de Moreau, la continuité de son enseignement altruiste et généreux. Dans un article publié dans *Le Figaro* le 25 novembre 1899, il décrit le peintre comme un homme profondément bon, dédié à ses élèves et désireux de se faire oublier derrière son travail. À propos de la « donation », terme alors employé comme le synonyme de « legs », il écrit :

« La noblesse de sa carrière et de cette donation, qui en est l'épilogue, apparaîtra pleinement au-dessus des polémiques. Ah ! Que ce serait méconnaître ce caractère si pur, que d'attribuer à je ne sais quel orgueil cette résolution de ne se laisser juger qu'après la mort et de disparaître entièrement derrière son

¹⁸⁵ BOUYER, Raymond, « Le musée Gustave Moreau », *La Revue de l'Art*, n°8, 31 décembre 1899, AN, 20130199/151.

oeuvre accomplie (...) ! Mais je m'aperçois que j'entrerais bientôt dans des indications prématurées de compte rendu, alors que je n'ai voulu qu'avertir le public d'un peu de bonheur prochain. L'homme à qui on le devra fut plein de charme, d'ardeur et de bonté, et l'on pourra plus d'une fois revenir sur lui et son oeuvre, sans craindre de dire des mots inutiles »¹⁸⁶.

Arsène Alexandre préfigure alors les polémiques qui ne tardent pas à naître autour du musée. En effet, si la presse fait état de la disposition généreuse de Moreau, elle lui montre un soutien féroce lorsque l'État français tarde à accepter le legs.

2. Le musée Gustave Moreau : une mise en garde

Le musée Gustave Moreau ouvre ses portes en 1903, soit cinq ans après le décès du peintre dont il porte le nom. Ce délai est ponctué de publications indignées dans la presse parisienne ; la question se pose de la bonne volonté de l'État. Les journalistes reprennent régulièrement la chronologie du legs dans leurs articles ; ce dernier est en étude par le Conseil d'État qui tarde à rendre son avis. Malgré les interventions de Rupp qui explique que l'État n'a pas refusé le legs¹⁸⁷, les critiques fusent et visent la passivité de l'État. Dans une coupure de presse conservée aux Archives Nationales, le journaliste Nestor écrit, à propos de le manque d'engouement de l'État :

« Mais, pour l'Etat, avec la conception actuelle de son rôle dans l'art, il s'agit moins de fournir des modèles aux peintres que d'accumuler les renseignements sur l'histoire de l'art »¹⁸⁸.

Un article publié en 1902 intitulé « Le peintre et l'État » abonde dans ce sens :

« Et peut-être — s'il n'existait d'autres exemples de l'imbécile lenteur administrative — pourrait-on supposer que l'Etat ne veut pas du musée Gustave Moreau. Mais même dans ce cas on serait en droit de lui demander plus de hâte et un peu de franchise. Et je parie bien, d'ailleurs, qu'il se montrera plus pressé quand il s'agira de mettre un fonctionnaire à la tête du musée Gustave Moreau ! »¹⁸⁹.

¹⁸⁶ ALEXANDRE, Arsène, « La maison d'un maître », *Le Figaro*, 25 novembre 1898, AN, 20130199/151.

¹⁸⁷ « L'État contre l'État », *La Presse*, 11 février 1902, AN, 20130199/151.

¹⁸⁸ NESTOR, « L'art français », s.t., s.d., AN, 20130199/151.

¹⁸⁹ « Le peintre et l'État », s.t., 1902, AN, 20130199/151.

Alors que le legs est étudié pour des raisons matérielles et financières¹⁹⁰, la presse se saisit du retard pour mettre en lumière les manquements de l'Administration, accusée de réticence ou d'inefficacité. Les journalistes s'indignent des discours prononcés par le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, Gustave Larroumet (1852-1903) qui est alors vu comme l'illustration de l'hypocrisie de l'Administration : malgré ses paroles honorant Gustave Moreau, le legs reste en suspend de l'avis du Conseil d'État. À l'occasion d'un discours prononcé par Larroumet en 1901, un article publié dans *La Presse* soulève un élément nouveau :

« Ces messieurs voient là un précédent dangereux ; voyez-vous, plus tard un musée Carolus-Duran, un musée Bonnat, un musée Carrière ?... Ne parle-t-on pas déjà d'un musée Falguière ? Ainsi, chaque fois qu'un artiste lèguerait ses oeuvres à l'Etat, il faudrait constituer un musée spécial. Nos pontifes, qui désirent centraliser dans les musées existants toutes les oeuvres possédées par l'Etat, font tous leurs efforts pour que le musée Gustave Moreau ne deviennent pas un musée d'Etat. Réussiront-ils ? Il faut espérer que non »¹⁹¹.

Si cette théorie ne semble pas être corroborée par les archives conservées par le musée Gustave Moreau et aux Archives Nationales, qui révèlent des questionnements davantage financiers, elle doit cependant devoir être considérée. En effet, lorsque Rodin donne ses oeuvres à l'État en 1916, le Parlement tarde à voter la loi d'acceptation ; si l'Assemblée Nationale donne son accord, le Sénat est plus réticent et, parmi les raisons qu'il soulève se trouve notamment la peur du précédent. Si l'hésitation porte alors sur le fait de créer un musée pour un artiste vivant, il est possible que la création du musée Moreau ait pu faire craindre l'encouragement d'initiatives similaires entraînant une lourde charge financière pour l'État.

Parallèlement, des fausses rumeurs éclatent et enveniment l'opinion publique. En effet, en 1901, le journal féministe *La Fronde* accuse l'Académie des beaux-arts d'avoir détourné les 100 000 francs légués par Gustave Moreau, ou par une « Madame Gustave Moreau », en expliquant que

¹⁹⁰ cf. *Infra*, Partie III.

¹⁹¹ Coupure de presse, *La Presse*, 1901, AN, 20130199/151.

le texte du testament stipulait que la somme devrait servir à la mise au service d'un Prix de Rome féminin¹⁹². Rupp dément rapidement la rumeur¹⁹³, en accord avec le véritable texte du legs, mais cette dernière montre cependant la manière dont le silence de l'Administration suscite les passions. Ainsi, il est probable que la forte médiatisation de la création du musée Moreau, ainsi que les réseaux communs entre les artistes, aient pu mettre Denys Puech, Auguste Rodin et Félix Ziem en garde : l'exécution du legs, par définition, ne peut être supervisée par le légataire, qui est donc impuissant face au devenir de ses biens. Autrement dit, l'exemple de Gustave Moreau peut alors inspirer ou conforter les trois artistes dans leurs projets de musée, qui interviennent seulement quelques années après.

La III^e République est une période de mutations : ses institutions culturelles favorisent l'émancipation des artistes qui, malgré les reconnaissances officielles dont ils jouissent, obtiennent la possibilité d'emprunter des circuits parallèles. Tandis que le développement du marché de l'art leur permet de prendre en main leur succès commercial et leur publicité, les réseaux intellectuels qu'ils partagent les mènent vers l'idée qu'ils peuvent maîtriser leur postérité. Dès lors, il semble que Gustave Moreau, Denys Puech, Auguste Rodin et Félix Ziem, artistes aimés des institutions officielles, prennent conscience de la possibilité de créer leur propre musée au sein de ce contexte culturel changeant. Le succès de ces projets est cependant variable ; en effet, ces entreprises sont complexes à organiser et dépendent de leur bonne inclusion dans le contexte social et administratif de la France des XIX^e et XX^e siècles.

¹⁹² HELLÉ, J., « Le legs », *La Fronde*, 31 juillet, 1901, AN, 20130199/151.

¹⁹³ ERIO, Paul, « Le legs Gustave Moreau », *Le Journal*, 1901, AN, 20130199/151.

Partie II — Offrir un musée à un artiste : le discours mémoriel au service de la République

Si la III^e République est une époque propice aux artistes, qui découvrent qu'ils peuvent contrôler leur passage à la postérité par la création de leur propre musée, on peut se questionner sur les conditions de leur succès. Il apparaît que la réussite de ces institutions dépend de plusieurs éléments. D'abord, le musée d'artiste doit représenter un intérêt pour l'État français. En effet, ces projets constituent une charge financière pour l'Administration qui doit pouvoir en retirer un bénéfice matériel ou symbolique ; de plus, ces musées, dont le ton mémoriel se dessine en filigrane, mettent en lumière les difficultés que soulèvent la transformation d'une personne, de son travail et de son souvenir en institution muséale. On observe également que le succès éventuel du musée d'artiste se lie intimement à la réputation de celui dont il porte le nom.

Chapitre I — Le musée d’artiste, une opportunité pour l’État

Les musées créés par Gustave Moreau, Denys Puech, Auguste Rodin et Félix Ziem naissent dans un contexte politique particulier. Désireux de montrer sa richesse intellectuelle, l’État français consent à la multiplication des musées à Paris et dans les régions. Ces dernières entendent mettre à profit cette tendance pour valoriser le patrimoine local, dont une des facettes réside dans les figures locales qui, dans la tradition du culte aux grands hommes qui se développe entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, sont mises à l’honneur par l’émergence des musées monographiques ; les projets de Moreau, Puech, Rodin et Ziem s’inscrivent ainsi dans un contexte favorable.

I — Le XIX^e siècle, un âge d’or du musée

1. L’inflation des musées français

Les musées de Moreau, Puech, Rodin et Ziem s’inscrivent dans un contexte d’inflation des musées français ; dédiées aux beaux-arts, à des personnalités ou à des pans de l’histoire nationale, ces institutions rythment le développement culturel de la France. Outre sa fonction d’enseignement, déjà comprise dès les premiers âges du musée du Louvre, le musée devient un enjeu démocratique au cours du XIX^e siècle ; pour Chantal Georgel, il est un emblème de ce siècle¹⁹⁴. En effet, ce temple du beau et lieu de savoir devient non seulement accessible à tou.te.s, mais également le porte-étendard de la richesse intellectuelle française. À Paris, de nombreux musées voient ainsi le jour ; parmi eux, des musées d’arts étrangers, comme le musée Guimet¹⁹⁵ ou le musée d’Ennery¹⁹⁶,

¹⁹⁴ Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 16.

¹⁹⁵ Il ouvre à Paris en 1882, après son transfert depuis Lyon.

¹⁹⁶ Le musée d’Ennery provient des legs de Clémence d’Ennery, décédée en 1898. Il est inauguré en 1903.

d'art contemporain comme le musée du Luxembourg¹⁹⁷, ou d'histoire comme le musée de Cluny¹⁹⁸, ... Entre 1827 et 1947, environ dix-neuf musées sont sous la tutelle du Ministère des beaux-arts et dix-huit sont indépendants¹⁹⁹. Parallèlement, le phénomène s'étend aux régions, où les musées locaux apparaissent en nombre ; finalement, Krzysztof Pomian estime qu'en 1914, 60% des musées créés pendant le XIX^e siècle l'ont été pendant la III^e République²⁰⁰. À la fin du XVIII^e siècle, déjà, les musées de province se multiplient dans le souci de faire rayonner les richesses de la République, notamment grâce au *Rapport* du 28 frimaire an II²⁰¹. Chantal Georgel constate une augmentation rapide de leur nombre au XIX^e siècle et soulève la tension qui anime le rapport dialectique entre Paris et ses provinces ; en effet, alors que Paris se concentre sur le rayonnement de l'unité nationale, les musées de région se veulent l'expression de la diversité française²⁰².

En 1859, le conservateur des sculptures du musée du Louvre, Louis-Clément de Ris (1820-1882) rédige une histoire des musées de province ; il y explique le projet du futur surintendant du domaine de la Couronne, Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892) qui, en 1850, propose la création d'un titre d'inspecteur des musées de province dont la charge reviendrait au futur directeur des Beaux-arts, Philippe de Chennevières. Le projet se heurte cependant à une limite de souveraineté municipale :

« Mais ici, une difficulté se présentait. Les musées de province sont des établissements municipaux relevant directement de la ville et dont l'administration rentre dans les attributions du conseil municipal. Légalement, l'Administration n'a pas à s'immiscer dans la façon dont il est régi ; et le premier maire venu

¹⁹⁷ Le musée du Luxembourg ouvre ses portes en 1818.

¹⁹⁸ Le musée de Cluny est créé en 1843.

¹⁹⁹ Nadine Gastaldi, *Liste des musées nationaux créés aux 19^e et 20^e siècles*, s.d., [<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/musees-19e-20e.pdf>], consulté le 08/03/2022.

²⁰⁰ POMIAN, Krzysztof, « Musées français, musées européens » in Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 356.

²⁰¹ POULOT, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, La Découverte, 2005, p. 57.

²⁰² Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 17.

eût été dans la stricte limite de son droit en fermant la porte de son musée à l'inspecteur des musées de province (...). On ne le tenta pas, et la mission de M. De Chennevières n'eut pas de suite »²⁰³.

Autrement dit, si le pouvoir central souhaite établir un contrôle sur les établissements régionaux, ces derniers échappent *de facto* à leur compétence et ne paraissent pas souhaiter leur ingérence. Alors se dessinent en filigrane les tensions que crée ce paysage muséal aux ambitions multiples ; les musées de province, foncièrement indépendants de la capitale, ne souhaitent pas s'y assimiler et résistent à son parisianisme²⁰⁴. Malgré tout, les musées régionaux sont critiqués pour leur politique de conservation insuffisante. En 1931, l'historien de l'art Paul Vitry (1872-1941) se questionne sur le sort des musées de province et sur leur éventuel classement²⁰⁵. Il introduit sa réflexion par un constat sans appel :

« Nos musées de province ont en général mauvaise réputation. Disons tout de suite que beaucoup valent mieux que cette réputation ; ce n'est malheureusement pas le cas de tous. Disons tout de suite aussi qu'à très peu d'exceptions près les villes, maîtresses absolues, ou presque, de leurs collections, sont loin de faire tout ce qu'elles devraient faire pour leur entretien, leur accroissement, leur mise en valeur »²⁰⁶.

Les ouvrages de De Ris et de Vitry s'inscrivent dans un mouvement général de débats, particulièrement actif à la fin du XIXème et au début du XXème siècles, sur le statut de ces musées provinciaux qui échappent au Ministère des Beaux-arts. Leur multiplication montre cependant un engouement pour le musée qui devient un moyen pour les régions d'affirmer leur identité culturelle dans une France qui s'abrite progressivement derrière l'idée de l'unité nationale.

2. Un siècle en recherche de héros nationaux

²⁰³ DE RIS, Clément-Louis-Tortelat, *Les musées de province : histoire et description*, Paris, Renouard, 1872, p. 6-7.

²⁰⁴ Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 17.

²⁰⁵ VITRY, Paul, *Musées de province : Nationalisation ou classement ?*, Nogent-le-Rotrou, Daupéley-Gouverneur, 1931.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 2.

Parmi ces tentatives de mettre en valeur l'histoire locale, on observe un nombre croissant de musées dédiés à des personnalités régionales. Bien que Chantal Georgel souligne qu'il est impossible d'établir une liste précise et exhaustive des musées créés en France entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle²⁰⁷, un recensement succinct permet de constater qu'environ une trentaine de musées sont créés au bénéfice de personnages locaux entre 1811 et 1937²⁰⁸. Ces personnages sont des peintres, des sculpteurs, des collectionneurs ou des littérateurs. Plus rarement des politiciens²⁰⁹, ils sont généralement des personnalités ayant évolué dans les sphères artistiques. Ces musées ne sont pas tous pensés dans la même optique ; tandis que certains sont créés dans le but de conserver les collections de mécènes ou d'artistes de la région, d'autres sont créés avec la visée explicite de revendiquer un personnage natif de la localité. Dans ces cas là, le parti est parfois pris de recréer et de mettre en scène l'intimité de l'artiste, au sein d'un lieu ayant de préférence eu une importance symbolique pour lui ; ainsi, le musée Pierre Corneille de Petit-Couronne, créé en 1906 pour le tricentenaire de sa naissance, donne à voir des pièces aménagées inspirant le visiteur à se projeter dans la vie du dramaturge, dans la maison possédée par sa famille. Parallèlement, le musée Jean de la Fontaine qui est inauguré en 1876 à Château-Thierry, dans la maison natale du poète, propose la recréation de plusieurs espaces. On y trouve une pièce supposée être le cabinet d'écriture de La Fontaine, mais également des salons reproduisant des décors du goût des XVII^{ème}, XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles. Plusieurs moyens sont alors envisagés pour inclure la personnalité dans son temps et dans son lieu, mais il paraît que toutes ces institutions monographiques régionales se rejoignent dans la volonté d'affirmer une identité culturelle locale derrière une identité personnelle d'artiste.

On peut se questionner sur un éventuel lien entre cette mise en valeur des identités locales par le biais de musées monographiques avec le culte des grands hommes, particulièrement actif du siècle des Lumières jusqu'à la moitié du XIX^{ème} siècle. Dans un chapitre publié dans l'ouvrage *Le*

²⁰⁷ Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 16.

²⁰⁸ [Annexe 5, p. 63].

²⁰⁹ Comme le musée Clémenceau qui ouvre à Paris en 1931.

culte des grands hommes, 1750-1850 publié sous la direction de Thomas W. Gaethgens et Gregor Wedekind en 2009, Dominique Poulot étudie l'inclusion de ces grandes figures patriarcales dans les musées français²¹⁰. Il cite notamment l'historien allemand Reinhart Koselleck (1923-2006) qui y voit une « fonctionnalisation de la mort »²¹¹ : c'est-à-dire une instrumentalisation des défunts au bénéfice d'une pensée politique qui vise notamment à garantir l'identité entre les vivants et leurs illustres ancêtres²¹². Les portraits des grands héros nationaux fleurissent alors sous la forme de bustes conservés dans les musées et sur les voies publiques. Le nombre conséquent de monuments commémoratifs réalisés par Denys Puech entre 1880 et 1920, auxquels il faut ajouter les sculptures réalisées par d'autres artistes, permet d'appréhender l'importance du portrait honorifique dans la construction de la mémoire républicaine. La « statuomanie »²¹³ de cette époque entérine cet attachement quasi-cultuel à la personnalité artistique ; mais si les portraits semblent en être l'expression la plus favorisée puisqu'ils reprennent les traits de la personne commémorée²¹⁴, l'édification d'une institution entière telle que le musée revêt un caractère symbolique tout autre. En effet, dès lors que des musées se dédient à l'exaltation du souvenir par la mise en scène de la vie, du travail, voire de la mort de la personnalité honorée, ils en deviennent un temple employé à la conservation de la mémoire et du mythe. Ainsi, l'éruption de ces musées monographiques à travers la France permet, dans la continuité du culte des grands hommes, de donner à voir des modèles de génies locaux, auprès desquels les citoyens peuvent espérer trouver un lien de filiation ou une fierté régionale.

²¹⁰ Dominique Poulot, « Les grands hommes au musée », in GAEHTGENS, Thomas W., WEDEKIND, Gregor, *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 117.

²¹¹ *Ibid.*, p. 119.

²¹² HELD, Lukas, « Variations du dialogue idéal. Blumenberg, Koselleck et l'icônologie politique », *Revue germanique internationale*, 2017, p. 157-169.

²¹³ Selon le terme inventé par le poète Auguste Barbier (1805-1882) dans le poème *Statuomanie*, publié en 1876, auquel Maurice Agulhon donne une connotation péjorative dans son article « La « statuomanie » et l'histoire » publié dans la revue *Ethnologie française*, vol. 8, n^{os} 2/3, 1978, p. 145-172. Il s'agit de la tendance maniaque, c'est-à-dire hors de contrôle, d'ériger des monuments publics commémorant des personnalités.

²¹⁴ Dominique Poulot, *op.cit.*, 2009, p. 120.

II — La III^{ème} République et l'instrumentalisation politique du musée monographique

1. *Le musée et le nationalisme : l'exaltation du talent national*

Cette exaltation du talent national et de la filiation aux grands hommes fait écho à la situation politique de la France lors des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles ; Gustave Moreau, Denys Puech, Auguste Rodin et Félix Ziem créent leur musée durant une époque forte en revendications nationalistes. Le nationalisme est multiple et polysémique et les doctrines qu'il recouvre sont diverses mais il semble que celui qui prévaut en France, pendant la III^e République, est intimement lié aux évolutions connues par la gauche ; en effet, le socialisme de la Belle Époque s'appuie sur un rapport dialectique entre l'internationalisme²¹⁵ et le nationalisme. L'internationalisme vise à s'inscrire dans des mouvements transnationaux de libération du joug monarchique des nations concernées par le Congrès de Vienne entre 1814 et 1815²¹⁶, ainsi que la création d'une lutte ouvrière généralisée, notamment soutenue par Flora Tristan (1803-1844)²¹⁷. Le nationalisme est alors le pendant interne de ces luttes européennes et vise, dans un premier temps, à libérer la France des carcans de l'Ancien Régime. Cette notion évolue cependant après 1848 et, à l'aube de la III^e République, désigne l'intégration des populations dans une politique impérialiste visant à imposer son modèle et sa suprématie sur d'autres entités culturelles²¹⁸. Ce nationalisme modifié, né des bouleversements sociaux et économiques que connaît alors la France (comme par exemple la crise du Boulangisme entre 1885 et 1889, le krach boursier de 1882, ...), provoque le repli progressif de l'État sur lui-même, instiguant une méfiance envers l'étranger²¹⁹ et la mise en place de l'idée de

²¹⁵ CARON, Jean-Claude, VERNUS, Michel, *L'Europe au 19^{ème} siècle : des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 277-280.

²¹⁶ Notamment lors du Printemps des Nations en 1848 qui est un ensemble de révolutions européennes en réaction aux restaurations de la monarchie dans les anciens pays conquis par Napoléon I^{er}, à la suite du Congrès de Vienne qui a lieu en 1814-1815.

²¹⁷ Pour en savoir plus sur la notion de lutte ouvrière, voir TRISTAN, Flora, *Union ouvrière*, Paris, 2^{ème} édition, 1844.

²¹⁸ Jean-Claude Caron, Michel Vernus, *op.cit.*, 2015, p. 280.

²¹⁹ Ce qui a notamment pour conséquence de renforcer l'antisémitisme ; le judaïsme étant une ethnoreligion, les populations ethniquement juives créent une nation dans la Nation, rompant avec l'idée d'unité nationale.

lutte civilisationnelle entre les nations. La notion de nation, quant à elle, est également multiple ; en 1999, dans son ouvrage *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe*, Anne-Marie Thiesse, chercheuse en histoire culturelle, tente de la définir. Elle place sa naissance au XVIIIème siècle, dès le moment où des communautés ont décidé que leur lien ne résidait plus dans la soumission à un pouvoir politique commun, mais dans le partage d'un même héritage matériel et symbolique²²⁰. Cette construction idéologique de la nation n'épargne pas le domaine de l'art ; dans *Les invasions barbares*²²¹, publié en 2015 aux éditions Gallimard, Éric Michaud étudie la manière dont le XIXème siècle construit l'histoire de l'art sur une logique d'altérité raciale. En effet, dès le XVIIe siècle, l'histoire de l'art est pensée en termes nationaux : les écoles française, anglaise, italienne... ont leurs caractéristiques propres qui les rendent reconnaissables²²². L'art, et son appréciation, devient alors biologique et cette filiation fantasmée entraîne une racialisation de l'histoire de l'art²²³ qui est fortement théorisée pendant la IIIe République. On oppose alors les savants, dont font évidemment toujours partie les théoriciens de cette pensée, et les barbares, catégorie fluctuante semblant abriter une myriade de nationalités et de communautés. Dans ces circonstances, le musée devient une place de choix pour l'institutionnalisation, et *a fortiori* pour l'officialisation, de ces discours nationalistes. En France, les musées font alors partie d'un plan généralisé de commémoration ; ces institutions sont l'un des piliers de la mémoire nationale qui lie les Français dans leurs moments de gloire comme dans leurs moments de lutte²²⁴. Dès lors, le rôle du musée transcende son rôle purement artistique et devient fondamentalement politique. Lieu de panthéonisation du génie français dans sa plus haute acception, il réunit la richesse culturelle de la

²²⁰ Anne-Marie Thiesse, *op.cit.*, 1999, p. 11.

²²¹ MICHAUD, Éric, *Les invasions barbares*, Paris, Gallimard, 2015, p. 38.

²²² *Ibid.*, p. 39.

²²³ *Ibid.*, p. 129-141.

²²⁴ BENOIT, Isabelle, « Le musée, un modèle inusable en Europe ? Réflexion autour du modèle national et de ses musées » in Anne-Solène Rolland, Hanna Murauskaya (dir.), *Les musées de la Nation. Création, transpositions, renouvelaux. Europe, XIXe-XXe siècles*, t.1., Paris, L'Harmattan, 2008, p. 73-76.

nation et devient à la fois un exemple à suivre pour la patrie et un lieu dans lequel trouver son identité.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts est alors l'interprète de cette ambition : malgré le pouvoir du Parlement, qui décide des crédits attribués à la culture lors des lois annuelles de finance, il reste responsable des directions des institutions des Beaux-arts, notamment par l'action des Sous-secrétaires qui sont les véritables protagonistes de la politique culturelle. Si le poste est supprimé de 1886 à 1905, il est recréé et confié à Henri Dujardin-Beaumetz jusqu'en janvier 1912, auquel succède Léon Bérard (1876-1960) jusqu'en décembre 1913, suivis de Paul Jacquier (1879-1961) jusqu'en juin 1914 et d'Albert Dalimier (1875-1936) de juin 1914 à 1917²²⁵. Ces derniers sont tous issus de la gauche : à l'exception de Léon Bérard, qui fait partie de la Gauche démocratique et qui évolue graduellement vers les partis centristes de l'Alliance démocratique et de l'Union républicaine, Dujardin-Beaumetz, Jacquier et Dalimier se revendiquent du Parti radical, fermement anticlérical et favorisant l'expansion territoriale, menée *de facto* par une politique impérialiste. Dalimier est nommé président de la Ligue de propagande radicale et radicale-socialiste en 1905, et affirme son attachement à l'identité nationale par le refus catégorique des langues et dialectes régionaux. Plus généralement, tous les quatre soutiennent une prévalence de la nation française, basée sur un socle républicain et savant, exempt d'éléments pouvant concurrencer une unité nationale complète.

Dès lors, le XIX^{ème} siècle est imprégné de ces principes politiques qui sous-tendent nécessairement la création des nombreux musées de l'époque. Les musées d'artistes s'inscrivent dans cette ambition identitaire dans la mesure où ils permettent de mettre en lumière le génie national et les opportunités que la III^e République offre à ses artistes.

²²⁵ La charge de Sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts est supprimée jusqu'en 1928, mais la période de l'entre-deux guerre sort de nos bornes chronologiques. Par ailleurs, le traumatisme de la Première guerre mondiale transforme la notion de nationalisme en France. Il paraît peu opportun d'étudier cette période à l'aune des enjeux que mobilisent le nationalisme qui apparaît après le Printemps des nations en 1848.

2. Le musée et le républicanisme : la pastorale républicaine idéale de Puech

La patrie est animée par un nationalisme dont le corollaire est le républicanisme, c'est-à-dire des concepts et des valeurs attachés au régime républicain, émancipés du cléricalisme et abhorrant les théocraties. La France du XIX^{ème} siècle est profondément marquée par cet attachement au régime républicain, qui est l'héritier direct des idées des penseurs révolutionnaires ; ces derniers la théorisent par le biais de références à l'Antiquité et de la création de mythes républicains, notamment autour de Lucius Junius Brutus (milieu du VI^e siècle av. J.-C. - 509 av. J.-C.), réputé créateur de la République romaine²²⁶. Pendant la III^{ème} République, le républicanisme se traduit notamment par différentes postures idéologiques : foncièrement laïque et libérale, la République n'admet ni cléricalisme ni communautarismes et met un point d'honneur à proposer un enseignement républicain à ses enfants. Les loi Jules Ferry (1881-1882) généralisent l'enseignement public laïque qui devient obligatoire ; il s'adresse aux garçons comme aux filles, dans un souci d'éduquer ces dernières comme futures mères républicaines²²⁷. L'anticléricalisme quant à lui, paraît séparer les officiants du culte en deux catégories manichéennes : les prêtres agissant pour l'Église, et servant donc un autre but que l'unité nationale et représentant de ce fait un risque, et ceux servant une fonction sociale de guide et de protecteur des citoyens qui sont mis en valeur²²⁸. La notion connexe de laïcité préside à la loi de séparation de l'Église et de l'État en 1905, dissociant la sphère du culte des sphères de pouvoir. La III^e République se veut unie, indivisible et rationnelle, refusant tous les groupements pouvant concurrencer son unité. Ses débuts sont cependant compliqués par les résurgences monarchiques, notamment pendant l'Ordre moral, mais aussi par les crises sociales et financières, comme le krach boursier de 1882²²⁹. L'inflation de musées monographiques au

²²⁶ MONNIER, Raymonde, *Républicanisme, patriotisme et Révolution française*, Paris, l'Harmattan, 2005, p. 277-302.

²²⁷ RENNES, Juliette, « La République et l'accès des femmes aux professions : enjeux et controverses en France, des années 1870 aux années 1930, *Gender & History*, vol. 23, n°2, août 2011, p. 341-366, p. 345.

²²⁸ LEJEUNE, Dominique, *La France des débuts de la III^e République*, Paris, Armand Colin, 6^e édition, 2016, p. 183.

²²⁹ *Ibid.*, *passim*.

XIX^{ème} siècle s'inscrit dans le besoin d'affirmer ces valeurs républicaines ; la mise à l'honneur des artistes et des littérateurs donne à voir l'essence du génie français, ayant fait usage de leurs talents pour l'élévation de l'esprit. Dès lors, si Pierre Vaisse rappelle que l'État ne cherche pas à faire de propagande pendant les Salons de peinture²³⁰, le musée représente un enjeu d'un autre type : institution créée par l'État ou ses collectivités, il représente l'investissement officiel des pouvoirs publics dans un discours éducatif artistique.

Denys Puech est un artiste qui bénéficie de ce républicanisme ; son histoire est souvent relatée par la presse qui met en valeur sa provenance modeste. Puech naît le 3 décembre 1854 à Gavarnac, dans l'Aveyron. Sa famille est modeste, parfois décrite comme « la plus pauvre famille du très pauvre village »²³¹ et il est initialement destiné à être berger. L'accent est alors mis sur la détermination de ce jeune sculpteur qui, gardant ses moutons, sculpte à même la terre humide²³² avec un talent assez remarquable pour qu'un curé se préoccupe de son sort. Ce prêtre, que les articles font s'exprimer en patois — renforçant l'esprit pittoresque—, défend le jeune sculpteur et lui prédit un avenir brillant²³³. Il le prend sous son aile pendant un an puis l'envoie chez un marbrier de Rodez, qui estime ne rien avoir à apprendre au jeune génie, et qui l'envoie à son tour à Paris²³⁴. Dès lors, la carrière de Puech est lancée auprès de maîtres parisiens²³⁵ ; il devient l'exemple parfait des bienfaits de la République. Dans *L'Auvergnat de Paris*, le journaliste Clément Fonvielle écrit :

« La vie de Denys Puech, notre grand sculpteur aveyronnais, peut se résumer en quelques mots : artiste dans l'âme, travailleur opiniâtre, les succès ne se font pas attendre mérités et nombreux et, tout jeune encore, à peine âgé de 35 ans, il goûte ce plaisir divin d'être l'une des gloires de notre École française »²³⁶.

²³⁰ Pierre Vaisse, *op.cit.*, 1995, p. 53-65.

²³¹ TOMEL, Guy, « Denys Puech (histoire d'un sculpteur) », *Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur*, 9 septembre 1894, p. 9.

²³² AUBRY, Raoul, « La vocation de M. Denys Puech », *L'Éclair*, 8 avril 1905, p. 1.

²³³ AUBRY, Raoul, « Il était un berger... », *Gil Blas*, 18 juillet 1910, p. 1.

²³⁴ FONVIELLE, Clément, « Denys Puech », *L'Auvergnat de Paris*, 10 août 1890, p. 1.

²³⁵ Il est notamment l'élève de Henri Chapu (1833-1891), Paul Dubois (1829-1905) et Alexandre Falguière (1831-1900).

²³⁶ *Ibid.*

Les coupures de presse relatant son histoire mettent l'accent sur ses qualités de travailleur ; patient, attentif et pugnace, il est apprécié pour la simplicité de son éducation. Dans un article publié dans *Le Temps* le 15 octobre 1898, le journaliste Adolphe Brisson souligne cet héritage simple et rude qui fait la richesse du jeune sculpteur :

« Il tient de ses aïeux sa fermeté dans l'effort et cet esprit pratique et cette prudence qui lui furent si précieux pour le gouvernement de sa carrière »²³⁷.

Son attachement au pays est également un élément important du récit de Puech qui fait écho au régionalisme qui se développe à la fin du XIX^{ème} siècle. L'historien Olivier Grenouilleau s'intéresse à ce phénomène dans son ouvrage *Nos petites patries, identités régionales et État central, en France, des origines à nos jours*, publié aux éditions Gallimard en 2019. Héritière du régionalisme révolutionnaire, l'importance de l'identité culturelle locale s'accroît au fil du XIX^{ème} siècle pour atteindre son apogée au début du XX^{ème} siècle²³⁸ ; les régions s'autonomisent économiquement, les transports les rapprochent des grandes villes et l'État entreprend de décentraliser certaines de ses compétences aux autorités locales. Tandis que la décentralisation administrative permet aux régions de trouver leur place dans la République, les littérateurs publient des traités sur les moeurs et coutumes dans un élan romantique²³⁹. Ces ouvrages se veulent révélateur des liens qui existent entre les hommes et leur terre de naissance. Grenouilleau y voit alors un procédé environnementaliste néo-hippocratique²⁴⁰, c'est-à-dire attribuant aux hommes des caractéristiques innées en fonction de l'endroit qui les a vu naître. Dès lors, l'enfance rurale de

²³⁷ BRISSON, Adolphe, « M. Denys Puech, pasteur de brebis », *Le Temps*, 15 octobre 1898, p. 1.

²³⁸ GRENOUILLEAU, Olivier, *Nos petites patries, identités régionales et État central, en France, des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque des histoires, 2019, p. 144-145.

²³⁹ *Ibid.*, p. 147.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 121.

Denys Puech est un élément centrale de sa définition dans le domaine artistique : dans ses articles, Raoul Aubry souligne le fait que Puech garde sa simplicité rurale et l'oppose aux artistes frivoles et mondains comme Carolus-Duran (1837-1917)²⁴¹. De plus, son histoire permet d'illustrer la manière dont le génie se trouve partout, même en dehors de la capitale et des grandes écoles. À ce propos, Guy Tomel écrit en 1894, dans la *Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur* :

« J'aurais voulu citer cette histoire avec la même émotion que j'ai eue à l'entendre. Elle m'a donné aussi de l'orgueil pour cette infinie ressource du génie français, qui va mystérieusement éclore sur les terres les plus imprévues et suscite au gré de ses caprices, dans un obscur paysan de nos montagnes, un artiste capable de faire exprimer au marbre une caresse nouvelle ! »²⁴².

Puech représente l'essence même du récit républicain ; la France devient un lieu où le génie ne connaît pas de classe sociale et où il peut être exprimé indifféremment de l'origine de celui qui le porte. Devenant ainsi une pastorale républicaine, il exalte également l'idéal du travailleur qui s'extrait de sa condition par l'abnégation, la détermination et l'apprentissage. Ses origines modestes sont saluées comme un exemple de moralité. Dès lors, lorsqu'il crée son musée à Rodez, la presse y voit une manière de rendre à son pays l'hommage qu'il lui doit²⁴³. Plus généralement, si les musées créés par les artistes durant la IIIe République sont avant tout édifiés pour leurs propres intérêts, ils répondent au besoin national d'honorer le génie national et républicain. En effet, ces musées représentent un intérêt pour l'État qui est prêt à en prendre la charge financière dans la mesure où ils lui permettent de consolider sa politique de commémoration des grands hommes.

²⁴¹ Raoul Aubry, *op.cit.*, 10 août 1890 et 8 avril 1905.

²⁴² Guy Tomel, *op.cit.*, 1894.

²⁴³ Raoul Aubry, *op.cit.*, 10 août 1890.

Chapitre II — Mettre en scène l'intime ; le musée d'artiste comme lieu de mémoire

La mémoire de l'artiste tient nécessairement une place centrale dans la fondation de ces musées personnels. Elle est d'autant plus prégnante que ces institutions, à l'exception du Musée Denys-Puech, ont été organisées après le décès de l'artiste. Les tiers qui président alors à la mise en place du discours scientifique conçoivent alors ces musées comme des lieux de mémoire, reléguant au second plan le rôle que l'artiste a joué dans la création de son institution. La dimension mémorielle s'attache alors à la personne de l'artiste et non plus exclusivement à son travail. Dès lors, ce que Denys Puech appelle « le souvenir du fondateur »²⁴⁴, se traduit par les choix matériels qui président à la création de ces institutions patrimoniales. L'artiste choisit alors un lieu symbolique et intime pour son musée sur lequel le parti pris scientifique s'appuie pour exalter sa mémoire lorsqu'il décède.

I — La symbolique du lieu : un musée empreint de l'identité de l'artiste

1. La nécessité d'un lieu ayant un lien intime avec l'artiste

Entre 1810 et 1940, environ trente-sept musées sont créés en faveur d'artistes décédés²⁴⁵ dans des villes ayant eu une importance particulière pour ces derniers. Le musée Hyacinthe-Rigaud est créé à Perpignan, ville de naissance du peintre (1659-1743) en 1833 tandis que le musée-atelier Rosa Bonheur est édifié à Thomery, dans la maison de l'artiste (1822-1899) en 1909. Les exemples se multiplient et on remarque que l'emplacement des musées monographiques correspond à des lieux d'importance pour les artistes qu'ils commémorent ; ils semblent trouver une légitimité, voire

²⁴⁴ Lettre de D. Puech à L. Chabrier, *op.cit.*, 24 décembre 1903.

²⁴⁵ Voir [Annexe 4, p. 58].

une filiation spirituelle, dans le choix de lieux de naissance, de vie, d'habitation, de villégiature²⁴⁶ ou de mort de l'artiste. Les musées Moreau et Denys Puech n'échappent pas à ce constat ; le premier est édifié dans la maison familiale de Moreau, à la demande de l'artiste même, par l'architecte Maurice Dainville (1856-1943)²⁴⁷, et le deuxième est créé sur mesure dans la ville d'apprentissage du sculpteur aveyronnais. On observe qu'il n'est pas créé à Gavernac, ville de naissance de Puech, mais à Rodez où il débute sa carrière de statuaire ; ce choix pourrait s'expliquer par le fait que si le développement des chemins de fer favorisent le tourisme, la ville de Gavernac reste alors trop petite et peu développée pour assurer une visibilité suffisante à la future institution.

Le choix de la ville est cependant crucial : si Puech, Moreau et Rodin créent leurs musées dans leur ville de naissance ou de jeunesse, Ziem se voit refuser cette opportunité. En effet, si le musée Ziem de Martigues est un projet initié par un collectif d'artistes, le paysagiste nourrit déjà cette volonté muséale en 1887. Dans une lettre au destinataire inconnu, écrite en mai 1897, Ziem écrit :

« (...) je viens vous poser une question à laquelle vous répondrez par amitié pour moi. (...) la ville de Beaune m'avait offert il y a 10 ans une propriété viagère dans l'espoir de m'y voir créer une galerie Ziem dotations donations etc. ... j'avais commencé mes largesses distinctives mais trouvant mes avances probablement insuffisantes, le conseil municipal me retira cette faveur honorifique, il y a trois ans. Depuis, j'ai boudé sur ce (...) car au fond j'avais des projets magnifiques, et testamentaires, les quels[sic] j'ai radié de colère et de honte pour les Beaunois »²⁴⁸.

Cette lettre est rédigée lorsque la commune de Beaune propose à Félix Ziem de renommer la rue qui croise celle de sa naissance, la rue Monge, et la rue Carnot à son nom²⁴⁹. La vexation ressentie par Ziem quant à cette annulation du projet le fait alors hésiter et souligne l'importance que représentait la création d'un musée à son nom dans sa ville. Finalement, le musée Ziem est créé

²⁴⁶ On en voit un exemple dans le château de l'Islette, à Azay-le-Rideau, qui oriente une partie de ses collections sur la présence de Camille Claudel (1863-1944) et Auguste Rodin au cours de l'année 1890.

²⁴⁷ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1998, p. 108.

²⁴⁸ Lettre de F. Ziem à un destinataire inconnu, *op.cit.*, mai 1897 [Annexe 15, p. 102].

²⁴⁹ La rue se situe aujourd'hui dans le prolongement de la rue Monge, après la rue Carnot.

à Martigues, ville dans sous le charme de laquelle il tombe et dans laquelle il réside pendant une vingtaine d'années, entre 1860 à 1876. S'il donne de l'argent à la municipalité de Martigues pour l'aider dans la création du musée, ainsi que cinq tableaux, il semble néanmoins se désinvestir du projet et les « projets magnifiques, et testamentaires » dont il fait mention en 1897 ne se destinent alors pas au deuxième et dernier projet de musée Ziem. En effet, s'il n'est pas possible de savoir si ce désintéressement tient, au moins en partie, au choix du lieu, on constate cependant une différence d'enthousiasme entre les deux projets ; alors que Ziem approche du crépuscule de sa vie, il ne paraît pas voir le projet martégale comme sa succession symbolique, déjà établie par le don qu'il fait au Petit Palais en 1905. Le musée Félix Ziem de Martigues, que son artiste homonyme ne considère par comme son legs aux générations futures, devient cependant le bastion de la protection de sa mémoire dès son ouverture, en 1910. Le musée Ziem est d'abord construit dans le quartier de l'Île puis a été déplacé et fusionné avec un musée d'ethnographie associatif dans le quartier Ferrières pendant l'entre-deux guerres. L'institution retrouve cependant son indépendance en 1982, lorsqu'il s'installe dans les locaux actuels, 11 boulevard du 14 juillet 1982, dans le quartier Ferrières. Ni la ville ni l'édifice n'ont donc pas de lien avec l'intimité de Félix Ziem, dont la maison, qui se trouve dans le lieu-dit Le Chat Noir (*Planche 23*), laquelle n'obtient aucun rôle dans le musée du peintre, ni dans son aventure martégale.

2. Ériger le musée, un enjeu stratégique

La création d'un musée emporte nécessairement le choix d'un édifice destiné à accueillir les futures collections ; tandis que Rodin s'installe dans l'hôtel Biron, créé en 1736 pour le marquis Abraham Peyrenc de Moras (1681-1732) et anciennement utilisé comme couvent par les soeurs de la Société du Sacré-Coeur de Jésus²⁵⁰, les musée Moreau et Puech s'installent dans des écrans créés

²⁵⁰ L'hôtel Biron leur est confisqué à la suite de la loi Combes du 7 juillet 1904 qui interdit aux congrégations religieuses d'enseigner. L'hôtel est alors fractionné en appartements à louer en attendant une éventuelle destruction. Rodin y loue des appartements dès 1909 et, avec le soutien de Judith Cladel, en obtient l'attribution au projet de futur musée Rodin en 1912.

sur mesure. En effet, Gustave Moreau projette son futur musée dans la maison achetée et remodelée par son père, l'architecte Louis Moreau. En 1895, le peintre engage alors des travaux afin d'adapter l'espace à la collection qu'il entend léguer à l'État²⁵¹. L'édification du musée dans son lieu de vie permet aux visiteur.euse.s de se projeter dans la vie du peintre et de faire l'expérience de sa vie d'artiste et de son intimité d'homme. Dès lors, l'édifice a une charge symbolique importante qui renforce la dimension mémorielle du musée : il fait partie intégrante du pèlerinage que les visiteur.euse.s entreprennent dans la vie d'un des plus grands peintres symbolistes français. Le musée Denys-Puech, quant à lui, est entièrement réalisé sur mesure et n'est pas installé dans la maison familiale du sculpteur dans la mesure où il n'est pas entendu, à son origine, comme uniquement dédié à Puech. Ce dernier entend cependant créer sa propre institution ; le musée Puech débute donc par un projet personnel, indépendant d'une ambition municipale. Le 25 décembre 1903, un article de l'*Aveyron républicain* annonce que Puech a fait l'acquisition d'un terrain situé au bas de l'avenue Victor Hugo à Rodez (*Planche 24*), dans le but d'y construire un musée avec l'aide de l'architecte Henry Pons²⁵². Puech annonce en effet cet achat à Louis Chabrier le 24 décembre 1903, dans la lettre programmatique par laquelle il lui expose son ambition muséale²⁵³. Il semblerait que, malgré l'achat, le projet n'aboutisse pas. Louis Lacombe (1853-1927) se saisit alors du projet en 1905 et propose l'achat de la Maison Bertrand, un hôtel particulier médiéval placé derrière le chevet de la cathédrale Notre-Dame de l'Assomption de Rodez, sur la place de l'Estaing et la rue du Terral. L'emplacement est au coeur de la vie commerçante de la ville²⁵⁴ et garantit la visibilité du futur musée municipal. La Maison Bertrand est achetée le 19 décembre 1905 et détruite le 21 janvier 1907²⁵⁵ pour faire place à la construction du musée, supervisée par l'architecte André

²⁵¹ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1986, p. 31.

²⁵² « De passage », *Aveyron républicain*, 25 décembre 1903, archives SLA.

²⁵³ Lettre de D. Puech à L. Chabrier, *op.cit.*, 24 décembre 1903.

²⁵⁴ Bulletin municipal de 1907, séance du 15 septembre 1907, AMVR, A 1493.

²⁵⁵ Bulletin municipal de 1907, séance du 13 janvier 1907, AMVR, A 1493.

Boyer (1882-1953). L'édifice, de goût Louis XVI, doit proposer un plan carré sur lequel s'élève deux niveaux, agrémentés d'une tourelle²⁵⁶. Le rez-de-chaussée a alors vocation à accueillir une salle Denys Puech, une salle de sculpture ainsi qu'une salle de vitrines tandis que l'étage supérieur doit proposer deux salles de peinture, une salle dédiée aux petits tableaux et deux salles d'histoire naturelles²⁵⁷. Il est alors apparent que Puech est sans cesse consulté pour donner son avis sur les projets de Boyer ; une lettre de Louis Lacombe témoigne de cette attention portée au respect des volontés du sculpteur :

« Je n'ai qu'une chose à ajouter, c'est que nous tenons à ne rien faire sans votre assentiment et à marcher toujours d'accord dans la réalisation d'une oeuvre qui, sans être grandiose sera cependant intéressante »²⁵⁸.

Cette lettre, qui dévoile un engouement modéré pour le premier projet de Boyer, révèle également que Puech exige que la totalité du terrain libéré soit attribué au musée, rendant nécessaire la suppression des magasins et locaux pouvant y être attenants, posant alors problème aux riverain.e.s. Un autre problème se présente lorsque ces dernier.ère.s remarquent que la destruction de l'emplacement de la Maison Bertrand dégage l'arrière de la cathédrale et la met en valeur, créant un quartier agréable et attractif. Les ruthénois s'opposent alors à la construction d'un musée sur l'emplacement pourtant prévu à cet effet (*Fig. 25*). Le graveur Eugène Viala, ami et compatriote de Puech, lui conseille de choisir un autre emplacement afin de contenter l'opinion publique et de magnifier la beauté de la cathédrale²⁵⁹. Il est alors décidé que le musée sera construit à un endroit plus opportun et deux nouveaux emplacements sont envisagés : le plateau Sainte-Catherine, sur l'une des fenestras de la ville, et le côté ouest du jardin du Foirail à l'emplacement du monument

²⁵⁶ [Annexe 16, p. 104].

²⁵⁷ Composées des collections appartenant à la Société des lettres de l'Aveyron.

²⁵⁸ Lettre de L. Lacombe à D. Puech, Rodez, 21 novembre 1906, 40-J-10, archives SLA.

²⁵⁹ Catherine Gaich, *op.cit.*, 1993, p. 18-19.

commémorant le centenaire de 1789. Le plateau Sainte-Catherine est adopté à 8 voix contre 5²⁶⁰. Le boulevard Sainte-Catherine est rebaptisé en l'honneur de Denys Puech²⁶¹, et André Boyer propose le projet final du musée : un édifice d'inspiration Louis XVI rectangulaire, élevé sur deux niveaux. Les membres du Conseil municipal ayant voté en faveur du jardin Foirail soulèvent cependant un argument important : le plateau Sainte-Catherine est éloigné du centre-ville. On constate aujourd'hui, en effet, que le musée Soulages, installé dans le côté ouest du jardin du Foirail en 2014, bénéficie d'une visibilité indéniable et d'un achalandage inépuisable. Le musée Denys-Puech, quant à lui, qui ne reçoit que peu de visiteurs, est écarté du centre de la vieille ville de Rodez trouve difficilement sa place face aux musées Fenaille et Soulages, tous deux au coeur de l'activité ruthénoise. Pourtant, la création du musée Denys-Puech est un événement qui fait l'objet de plusieurs banquets officiels²⁶² et de la fierté municipale : l'institution commémore un artiste purement aveyronnais dont la réussite personnelle magnifie le talent de la région. La création d'un musée monographique pose cependant la question de la transformation du travail artistique en institution culturelle.

II — L'éloge du quotidien : la patrimonialisation de la vie privée au service de la mémoire de l'artiste

1. Institutionnaliser le présent pour le futur

Les musées de Puech, Moreau, Rodin et Ziem sont des entités propres qui, si elles diffèrent souvent dans la manière dont elles ont été créées, se fondent selon les mêmes problématiques, dont certaines sont explicitées plus haut ; l'une des plus importante est celle de la transformation d'un lieu de vie et d'un atelier actuel en musée, destiné à être pérenne. Ces deux états sont formellement

²⁶⁰ Bulletin municipal de 1907, séance du 15 septembre 1907, AMVR, A 1493.

²⁶¹ Bulletin municipal de 1908, séance du 18 février 1908, AMVR, A 1494.

²⁶² Un banquet est organisé le 25 avril 1906 pour la pose de la première pierre du musée, et le 18 juillet 1910 pour l'inauguration du musée.

opposés : il faut fixer le présent, nécessairement mouvant, dans la forme immuable qui doit être transmise au futur. En 2010, Krzysztof Pomian publie un article dans la revue *Le Débat*, dans lequel il interroge le lien qu'entretiennent patrimoine et identité nationale²⁶³. Il souligne que ces deux notions intimement liées, en ce que la première est un support d'expression et de légitimation de la deuxième, ne se concentrent pas sur le passé mais sur l'avenir²⁶⁴. Il définit le patrimoine ainsi :

« Autant dire que le patrimoine culturel est destiné en priorité à des générations futures. Il extériorise et rend visibles les liens qui nous unissent, d'une part, à celles qui nous ont précédés et, d'autre part, à celles qui suivront — liens qui ne se réduisent ni à une succession dans le temps ni à une simple filiation génétique, mais sont fondés sur une communauté de valeurs et de significations »²⁶⁵.

Autrement dit, le patrimoine culturel se destine au futur et Krzysztof Pomian englobe les institutions culturelles dans cette affirmation. L'ambiguïté entre présent et avenir et les difficultés auxquelles se heurte cette transformation se mesure notamment dans le cas du musée Rodin, qui illustre la complexité de créer un musée du vivant de l'artiste ; si les donations Rodin sont signées en 1916, les inventaires sont établis dès la fin de l'année 1913. Ils sont cependant sans cesse réactualisés puisque Rodin continue de disposer de ses oeuvres, les donnant ou les cassant sans y être autorisé. Ainsi, en 1914, Bénédite apprend que Rodin a fait donation de dix-huit sculptures comprises dans la donation à l'Angleterre²⁶⁶. Il en fait part à Paul Painlevé (1863-1933), alors Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, le 8 novembre 1914²⁶⁷ mais lui indique que la perte est compensée par l'ajout de vingt-neuf oeuvres dont quatre réductions en cire, auxquelles il

²⁶³ POMIAN, Krzysztof, « Patrimoine et identité nationale », *Le Débat*, 2010/2, n°159, p.45-56.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ Ces dernières sont initialement prêtées pour une exposition organisée par la comtesse de Greffulhe à Londres. La première Guerre mondiale éclate pendant l'exposition et, encouragé par la mondaine Emily Busbey Grigsby et le sculpteur John Tweed, il donne les oeuvres à l'Angleterre pour les remercier du soutien que la nation anglaise a apporté aux belges pendant la Bataille des frontières d'août 1914.

²⁶⁷ Lettre de L. Bénédite à P. Painlevé, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, 17 août 1916, AMR, fonds Donation, boîte 1.

n'avait pas eu accès jusqu'alors²⁶⁸. Pareillement, en 1916, Bénédite notifie la disparition d'une vingtaine de terre-cuites comprises dans l'inventaire de la donation²⁶⁹. Ces modifications d'inventaires continuent jusqu'à la conclusion de la première donation, le 1er avril 1916, et se poursuit jusqu'à la dernière le 25 octobre 1916²⁷⁰ : la première donation, d'abord envisagée comme unique, doit être sans cesse être ajustée. De plus, les lacunes de ce premier actes se trouvent également dans les droits devant être donnés ; Rodin doit également céder ses droits de propriété intellectuelle sur ses oeuvres afin que le musée puisse devenir son ayant-droit légal, et se substituer à lui de son vivant comme dans le futur. La pérennité économique du musée dépend alors de ces droits ; aujourd'hui encore, le musée est habilité à percevoir tous revenus issus de la reproduction plastique et photographique des oeuvres et à fondre des originaux, dans la limite des douze exemplaires²⁷¹ prévus par le décret du 2 février 1993 relatif au fonctionnement du musée Rodin²⁷², en lieu et place du défunt sculpteur. La manière dont Rodin continue de disposer de ses oeuvres jusqu'en 1916, au grand dam de Bénédite, illustre la difficulté de transformer un atelier en pleine activité en musée : le cadre juridique et administratif qui permet à l'institution de survivre au temps se dresse parfois contre l'artiste qui lui donne son nom, contrevenant à son statut de créateur et le déposédant de ses oeuvres et de ses droits.

2. Patrimonialiser le privé pour le rendre publique

En 2016, Dominique de Font-Réaulx, alors directrice du musée Eugène Delacroix, écrit un article dans la revue *Romantisme* à propos des « musées-ateliers ». Elle en souligne l'ambiguïté : en

²⁶⁸ Lettre de L. Bénédite à A. Dalimier, Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Paris, 17 aout 1914, AMR, fonds Donation, boîte 1.

²⁶⁹ Lettre de L. Bénédite à P. Painlevé, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, Paris, 11 septembre 1916, AMR, fonds Donation, boîte 1.

²⁷⁰ Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, *op.cit.*, 1919, p. 6.

²⁷¹ Limitation née de la jurisprudence de la Cour de cassation (Cour de Cassation, 1ère chambre civile, 5 novembre 1991, 90-13.528).

²⁷² Décret n°93-163 du 2 février 1993 relatif au musée Rodin.

exposant les artefacts de la vie d'un artiste, le musée peut parfois effacer son travail²⁷³. Elle souligne l'importance d'accompagner la muséologie de ces musées, qui consiste généralement en l'exposition d'éléments intimes de l'artiste :

« Si le réel peut sembler s'incarner dans les artefacts légués ou donnés, la vérité est ailleurs. Pour être *vrai*, le recours à la fiction est nécessaire. Le musée-atelier doit, ainsi, composer un parcours qui, sous couvert de tout montrer de l'artiste auquel il est dédié, en offre une vision subjective ; le récit doit exalter les lieux »²⁷⁴.

Si les musées Puech et Ziem sont exclusivement dédiés aux oeuvres des artistes, les musées Moreau et Rodin en proposent en effet une mise en récit. La maison meudonienne de Rodin, la Villa des Brillants, est alors aménagée avec des objets du sculpteur : on y trouve notamment le lit dans lequel il est décédé et le crucifix massif qui décorait sa chambre, auquel il était extrêmement attaché. La salle de bain décorée montre l'endroit où la baignoire du sculpteur prenait place, tandis que le salon est aménagé identiquement à son ancienne disposition grâce à des photographies conservées par le musée. Alors que le musée Rodin de la rue de Varenne se dédie à l'oeuvre finie du sculpteur, le musée de Meudon, qui ouvre en 1923, permet aux visiteur.euse.s de se projeter dans l'intimité du maître afin d'en comprendre la personnalité, comme l'annonce Bénédite lors du premier Conseil d'administration du musée, en 1919 :

« Meudon c'est, au contraire [du musée de l'hôtel Biron], plein de vestiges de la vie privée du Maître et de sa carrière laborieuse. Meudon était appelé à devenir un lieu de pèlerinage pour ceux qui voudraient rentrer plus à fond dans l'étude de l'homme et de l'oeuvre, Meudon, c'est la maison de l'artiste, conservée avec tout ce que peut évoquer son existence, c'est le musée des antiques où il puisant, dans une joie et une admiration sans réserve ses meilleures inspirations »²⁷⁵.

²⁷³ Dominique de Font-Réaulx, *op.cit.*, 2016, p. 45-55.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, *op.cit.*, 1919, p. 4.

Le musée Moreau, quant à lui, combine ces deux facettes de l'artiste au sein du même lieu : les trois salles initiales du musée sont décorées des livres que possédaient Moreau de son vivant et coexistent avec les appartements privés du peintre et de sa famille. Aujourd'hui ouverts et réaménagés, ces locaux privés proposent la visite de la chambre de l'artiste, dans laquelle les conservateur.ice.s successif.ve.s ont placé les portraits et des photographies familiales afin d'y donner l'impression d'un sanctuaire dédié à l'intimité la plus personnelle de Moreau. Les artefacts de leur vie y sont extraits du temps et présentés comme des reliques sacrées, qui font pénétrer les visiteur.euse.s au sein de l'humanité de même de l'artiste. Les visiteur.euse.s ne découvrent alors plus seulement le talent plastique de ces artistes, mais l'appartenance de ces esprits géniaux au quotidien.

Krzysztof Pomian étudie la manière dont se constitue le patrimoine culturel et remarque que les objets qui le composent doivent nécessairement être extraits de leur temporalité et de toute fonction utilitaire pour devenir des symboles :

« Ces objets peuvent avoir eu à l'origine des statuts différents ou avoir changé de statut au cours de leur histoire (...). Mais ils sont tous devenus des sémiophores, au plus tard au moment où ils furent reconnus comme porteur de significations par les individus ou les institutions (...). »²⁷⁶.

En devenant ce que Pomian appelle un « sémiophore », c'est-à-dire un objet porteur de significations, chaque objet ayant appartenu à l'artiste sert alors à en construire une mythologie ; il devient simultanément foncièrement humain et profondément hors du commun. La tendresse familiale et le travail solitaire de Moreau sont joués en parallèle de ses tableaux, les inscrivant dans un contexte et les enrichissant d'une histoire personnelle inspirante. La vie de Rodin, dont les

²⁷⁶ Krzysztof Pomian, *op.cit.*, 2010, p. 47.

amours sont déjà détaillées dans plusieurs publications²⁷⁷, se déroule au fil des salles ; on y découvre alors un sculpteur adepte du calme et du recul, travaillant avec ses praticiens dans le jardin et ne recevant que ses ami.e.s les plus proches. Cette aventure au sein de l'intériorité du grand sculpteur se termine alors par son tombeau, surplombé par le *Penseur*, dans lequel il repose avec son épouse Rose depuis 1917. Ces éléments, qui n'ont ni valeur artistique ni valeur ethnographique, deviennent alors des objets d'intérêts par leur rapport avec un artiste. Par le biais d'une transsubstantiation culturelle, ils sont élevés au rang d'objets de collection qui permettent d'appréhender l'artiste sous l'angle de l'intime, complétant son travail artistique.

L'intérêt du musée monographique se mesure alors pleinement : il se dédie à une mémoire qu'il protège et qu'il transmet. Il élargit l'intérêt pour un artiste aux circonstances qui l'ont mené à devenir le génie que retient l'histoire et met en lumière l'expérience d'un siècle ; le musée Rodin, tant par l'immensité de ses fonds d'archives que par sa muséographie, permet de montrer la vie d'un parisien-meudonnais aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.

²⁷⁷ Voir à ce sujet les mises en parallèle régulières de sa carrière avec les débuts de Camille Claudel, ou les mauvaises influences de la Duchesse Claire de Choiseul (1864-1919), sa maîtresse entre 1904 et 1912, notamment dans GRÜNFERLD, Frederic, V., *Rodin*, trad. Denise Meunier, Paris, éditions Fayard, 1988 ou MATTIUSI, Véronique, *Auguste Rodin*, Paris, Le cavalier bleu, 2011, ou encore MASSON, Raphaël, MATTIUSI, Véronique, *Rodin*, Paris, Flammarion, 2016. Il est à noter que cet intérêt pour la vie amoureuse de Rodin provient également de polémiques contemporaines à l'artiste, comme en témoignent TIREL, Marcelle, *Rodin intime ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du monde nouveau, 1923 et CLADEL, Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, éd. Bernard Grasset, 1936.

Chapitre III — Des succès conditionnés et variables : l'importance d'une identité forte

La IIIe République réunit donc des éléments favorables à la création d'un musée d'artiste : l'institutionnalisation des intellectuels français se fait dans une logique d'affirmation de l'identité nationale, qui a pour effet de donner une place essentielle à la notion de mémoire. Dès lors, les projets de Denys Puech, Gustave Moreau et d'Auguste Rodin ont toutes les chances d'être accueillis favorablement. Créer son propre musée nécessite cependant la mise en place d'un parti pris scientifique solide qui permet à l'institution de s'affirmer dans le paysage muséal français ; le musée doit avoir une identité forte qui tient à la pertinence de ses collections aussi bien qu'à la réputation de l'artiste qui lui donne son nom. Ainsi, si le musée Moreau déçoit les visiteur.euse.s à son ouverture par les lacunes de ses collections, le musée Denys-Puech est quant à lui décrié par certains membres de la communauté artistique parisienne dès l'ébauche de son projet.

I — L'importance de la cohérence entre parti pris scientifique et collection

1. Une collection monographique pour un musée monographique : la cohérence du discours scientifique

Gustave Moreau et Denys Puech n'envisagent pas le musée de la même manière ; s'ils doivent tous deux graviter autour de leur personne, Moreau entend son institution comme strictement personnelle tandis que Puech souhaite y réunir d'autres artistes aveyronnais. De ce fait, le musée Moreau se rapproche davantage du musée Rodin, lui aussi créé avec la vie et l'expérience du sculpteur comme axe directeur. Les collections de ces musées sont donc essentiellement

composées des oeuvres de leurs artistes tutélaires. Moreau lègue ainsi environ 797 peintures, 349 aquarelles, plus de 7000 dessins et calques dont 23 cartons de calques divers²⁷⁸. Le fond de collection du musée Rodin est également composé des oeuvres données par le sculpteur ; il donne environ 77 marbres, 34 bronzes, 111 terres cuites et 1540 dessins et aquarelles à l'occasion de ses trois donations. Les deux artistes fondent donc leur musée sur la mise en valeur de leur propre travail personnel. Ces musées ont également vocation à montrer le travailleur derrière l'artiste par la mise en place d'une dimension atelier ; si Rupp organise cette partie par l'exposition d'oeuvres non finies, montrant le processus créatif du peintre décédé, Bénédite quant à lui fait de la villa de Rodin un musée dédié à sa vie dans lequel il expose le processus créatif du sculpteur : il y expose les plâtres et les modèles du maître ainsi que sa collection d'antiquités grecques, égyptiennes et romaines, ayant inspiré ses oeuvres²⁷⁹. Ces musées proposent ainsi une biographie complète de l'artiste qui fait résonner le privé avec l'oeuvre. Dans *La jeunesse des musées*, Chantal Georgel parle en effet de « biographie idéale »²⁸⁰ à propos du musée Ingres de Montauban, estimant que le musée propose :

« Le fils, l'époux, l'ami, le peintre, le musicien, l'érudit, l'amoureux de la Grèce, l'émule de Raphaël se trouverait ainsi non au croisement mais au coeur de l'histoire parce qu'il serait au centre de « son » musée — il était dit qu'il porterait son nom —, de son mémorial, construit pour l'éternité »²⁸¹.

Pareille description peut être faite des musées Moreau et Rodin ; portant leur nom et se dédiant presque exclusivement à leurs oeuvres, ils en deviennent les testaments matériels. Le parti pris scientifique est alors clair et cohérent ; d'une part, les artefacts privés permettent aux visiteur.euse.s de comprendre la manière dont l'artiste a vécu et s'est inséré dans son siècle. En humanisant l'artiste, ces reliques dialoguent avec les oeuvres exposées et les complètent. Elles leur

²⁷⁸ Coupure de presse, *Le Temps*, 10 août 1901, AN, 20130199/151.

²⁷⁹ Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, *op.cit.*, 1919, p. 4.

²⁸⁰ Chantal Georgel, *op.cit.*, 1994, p. 266.

²⁸¹ *Ibid*, p. 267.

donne un contexte et permet aux visiteur.euse.s de les apprécier. D'autre part, les musées Rodin et Moreau permettent également de comprendre comment les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles perçoivent le concept de musée monographique ; la muséographie, — qui est restée inchangée dans le cas du musée Moreau²⁸² —, les collections et les objets du quotidien illustrent la manière dont les conservateurs de la III^e République conçoivent le génie et racontent l'artiste. Ce faisant, la cohérence entre la collection et le parti pris ne permet pas seulement une meilleure appréciation de l'artiste, mais également une approche historiographique de la monographie.

2. Une collection monographique pour un musée municipal : une transformation de facto du parti pris de l'institution

Le musée Denys-Puech se construit sur un parti pris différent, qui pourrait être comparé à celui adopté par le musée Ziem de Martigues. Tantôt nommé « Musée des Beaux-arts de Rodez », « Musée de la Ville » ou « Musée des artistes aveyronnais », le musée Denys-Puech a d'abord une vocation générale qui tient aux différents intérêts qui animent la naissance du projet. Alors que Puech exprime à Louis Chabrier sa volonté d'avoir un musée personnel dans lequel son souvenir règnerait, la municipalité de Rodez nourrit le projet parallèle de créer un musée des Beaux-arts municipal, dédiés aux artistes de la région. Il n'existe alors qu'un musée des Beaux-arts informel à Rodez, organisé par la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron qui ne conserve que de quelques oeuvres réunies dans le Palais de Justice. Le maire de Rodez, Louis Lacombe souhaite alors donner à la municipalité un véritable musée municipal ; lors d'un Conseil municipal de 1907, son frère Charles, rapporteur à la Commission des travaux publics, explique que ce projet se lie à celui de Denys Puech, dont le soutien moral et financier sont décisifs à la création du futur musée

²⁸² Donation de H. Rupp à l'État français, *op.cit.*, 5 avril 1902.

des artistes aveyronnais. Puech fait en effet plusieurs donations pécuniaires au musée : alors que le devis de construction du musée est initialement fixé à 80 000 francs²⁸³, Puech verse 40 000 francs à la municipalité en 1906²⁸⁴ tandis que la cantatrice aveyronnaise Emma Calvé (1858-1942), amie du sculpteur, verse 20 000 francs²⁸⁵. En plus de baptiser un boulevard²⁸⁶ à son nom²⁸⁷, ce don impose Puech comme le principal actionnaire du musée face à l'État, qui subventionne la majeure partie de la construction de l'édifice. Il donne d'abord 5 000 francs supplémentaires en 1909²⁸⁸ puis 20 000 francs en 1910 afin d'assurer l'achèvement du musée²⁸⁹. En 1913, le coût total du musée s'élève encore pour prendre en compte les décorations intérieures dont le grand escalier central et les grilles de l'établissement : tandis que le département donne 12 000 francs pour financer ces éléments, le sculpteur fait un nouveau don de 45 000 francs supplémentaires qu'Emma Calvé complète par une donation de 20 000 francs²⁹⁰. Denys Puech donne, au total, 110 000 francs au futur musée, devant ainsi le plus grand donateur de l'institution face au département de l'Aveyron qui donne 13 000 francs et à la ville qui souscrit un emprunt de 60 000 francs, en 1912²⁹¹.

L'investissement de Puech semble l'associer définitivement au musée : le musée commence à être régulièrement désigné comme « Musée Denys-Puech ». Ce changement de vocabulaire s'accorde cependant avec une promesse faite au sculpteur par Louis Lacombe : dès les débuts du projet, il lui garantit qu'une partie de l'institution lui sera dédiée²⁹². Dès lors le musée, malgré sa

²⁸³ Bien que celui-ci augmente pour finalement atteindre une somme supérieure à 100 000 francs, en raison de la modification de l'emplacement du musée, de l'emploi de pierres dures, pour l'escalier en pierre du musée, pour ses grilles sculptées en métal, pour les installations électriques et le chauffage.

²⁸⁴ Bulletin municipal de 1906, AMVR, A 1491.

²⁸⁵ Bulletin municipal de 1907, séance du 15 septembre 1907, AMVR, A 1493.

²⁸⁶ Bulletin municipal de 1908, séance du 18 février 1908, AMVR, A 1494.

²⁸⁷ Il s'agit du boulevard sur lequel se trouvera le musée définitif, autrefois appelé Boulevard Sainte-Catherine.

²⁸⁸ Bulletin municipal de 1909, AMVR, A 1495.

²⁸⁹ Photocopie d'une quittance de la Caisse municipale de la Ville de Rodez pour 20 000F, 6 août 1910, archives SLA, fonds Lestel-Puech.

²⁹⁰ Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *op.cit.*, 1993, p. 21.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

²⁹² Extrait des registres de délibération du Conseil municipal de la Commune de Rodez, 9 juin 1906, archives SLA.

vocation initiale universaliste, donne une place particulière au sculpteur ruthénois. Aucun décret ne décide officiellement du nom du musée, ainsi s'il est appelé « musée de Rodez » ou « musée municipal » dans les premiers bulletins du conseil municipal, l'appellation « Musée Denys-Puech » s'impose graduellement.

Les collections, quant à elles, sont organisées selon trois axes ; elles sont essentiellement constituées d'oeuvres de Puech, données par ce dernier, de quelques oeuvres offertes par des artistes locaux et d'oeuvres envoyées en dépôt par l'État. Tandis que ces dernières, initialement conservées au Palais de Justice par la Société des Lettres sont ré-attribuées au musée de Rodez dès 1914²⁹³, les artistes locaux entrent dans les collections par le biais d'achat ou de dons ; dans un premier temps, Denys Puech achète des oeuvres d'Eugène Viala (1858-1913) lors de sa vente après-décès, en 1920, et reçoit la même année, une donation de Maurice Bompard (1857-1935) qui offre quelques-unes de ses oeuvres au musée. Ces artistes sont rejoints par la donation de la Comtesse de Vézins en 1935, qui fait entrer des oeuvres du graveur Renaud de Vézins (1882-1932), du sculpteur Marc Robert (1875-1962), des peintres Eugène Loup (1867-1948), Roger Serpantié (1891-1974) et de l'illustrateur Jean Ferrieu (1900-1987)²⁹⁴. Denys Puech lui-même réalise une donation, à une date inconnue, grâce à laquelle le musée entre en possession de moulages de Carpeaux²⁹⁵ et d'un portrait réalisé d'après une oeuvre du Gréco²⁹⁶. À son décès en 1942, il lègue²⁹⁷ un autoportrait de Léon Bonnat (1833-1922) (*Fig. 26*) et une étude de chevaux dite comme ayant été réalisée par Théodore Géricault (1791-1824).

Malgré la présence de ces oeuvres d'artistes locaux, auxquels s'ajoutent les oeuvres de Bonnat et Géricault, le sculpteur aveyronnais reste le plus représenté dans les collections.

²⁹³ Bulletin municipal de 1914, séance du 21 avril 1914, AMVR, A1497/14.

²⁹⁴ Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *op.cit.*, 1993, p. 22.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ Bulletin municipal de 1942, séance de décembre, AMVR, sans cote.

Aujourd'hui, Le musée estime posséder environ 309 oeuvres de Denys Puech²⁹⁸ ; ces oeuvres sont actuellement, pour la majorité, entreposées dans les réserves du musée. Il n'existe cependant pas d'actes de donation officiels, ces derniers n'étant ni détenus par les Archives nationales, départementales ou communales, ni par la famille Lestel-Puech. Il est donc compliqué de retracer l'histoire des collections du musée Denys-Puech. Il est cependant certain que la forte présence de Puech dans les collections et son investissement financier dans le musée de Rodez participe à la transformation de celui-ci en musée personnel. En récompense de ses efforts, il est nommé conservateur du « Musée municipal de Rodez »²⁹⁹ le 14 août 1919. Dès lors la confusion entre le musée et sa personnalité est complète ; le musée devient progressivement « Musée Denys-Puech »³⁰⁰ et se recalibre sur l'oeuvre et la personne de ce dernier.

Une trajectoire inverse s'observe dans le cas du musée Ziem ; ce dernier, nommé ainsi dès 1910 et se voulant dédié au paysagiste, est essentiellement doté par les artistes locaux. Ainsi, si l'institution est créée autour de six oeuvres donnée par Félix Ziem entre 1908 et 1910³⁰¹, ce dernier reste minoritaire au sein des collections dans la mesure où seulement quatre d'entre elles sont effectivement de lui³⁰². En effet, vers 1910, la municipalité de Martigues lance un appel aux dons, pécuniaires ou artistiques, destinés aux « amis des arts »³⁰³ provençaux. Ainsi, parmi les artistes représentés grâce aux divers dons, on trouve Ferdinand Olivier (1873-1937), Marie Fortiadis, Michel Fronti, François Nardi (1861-1936), Jeanne Morache-Breuil, Gabriel Drageon, André Socrate Corgialegno, Marie Bashkirtseff (1858-1884), Théo Van Rysselberghe (1862-1926), ...³⁰⁴ Si la donation de Alice Ziem, en 1912, et du legs de leur petite-fille Lil Ziem-Treilles en 1993 a

²⁹⁸ Documentation sur l'état des lieux du musée Denys-Puech, s.d., archives du musée Denys Puech.

²⁹⁹ Arrêté du 14 août 1919, archives SLA, [Annexe 17, p.110].

³⁰⁰ L'appellation n'est pas établie par un acte officiel, il semble que le nom du musée ait évolué par l'usage.

³⁰¹ Lucienne Del'Furia (dir.), *op.cit.*, 2008, p. 6-10.

³⁰² [Annexe 6, p. 65].

³⁰³ Appel aux dons, municipalité de Martigues, [1910], [Annexe 18, p. 112].

³⁰⁴ Aurélien Gonzalez, *op.cit.*, 2003, p. 19-23.

permis de replacer Félix Ziem au sein des collections de son propre musée, le contraste avec le musée Puech est apparent ; le musée Ziem, devant initialement honorer la mémoire du paysagiste, se fonde de fait sur la conservation d'artistes provençaux à la réputation plus ou moins établie.

Ces deux exemples s'opposent aux musées Moreau et Rodin en ce qu'ils montrent la versatilité du musée monographique dès lors qu'il ne se dédie pas explicitement à la personnalité de l'artiste qu'il honore ; les musées Ziem et Puech s'incluent tous les deux dans la volonté d'affirmer une identité culturelle locale et ce faisant, se construisent sur un parti pris muséographique hésitant. Oscillant entre musée d'artistes locaux et musée personnel, leur identité semble être confuse dans les premiers temps de leur existence tandis que les musées Rodin et Moreau affirment, dès leur ouverture, leur vocation de mémoire exclusivement dédiée à l'artiste et à l'homme dont ils portent le nom.

II — L'importance de la réputation : des artistes au succès variables et des musées aux débuts polarisants

1. Le musée Moreau, une institution aux débuts déconcertants

En 1903, le musée Gustave Moreau ouvre ses portes, après cinq ans d'attente. L'ouverture est discrète dans la mesure où Henri Rupp estime qu'une inauguration publique ne répondrait pas aux dernières volontés de Moreau, qui préférerait conserver la discrétion³⁰⁵. Ce refus de mettre sa personne en avant semble caractéristique du peintre : outre la conservation en l'état de ses appartements familiaux, il ne souhaite pas se placer dans la lumière. Moreau poursuit la même conduite de son vivant. Malgré sa présence dans de nombreux salons aristocratiques³⁰⁶ comme celui

³⁰⁵ Note pour le Directeur des beaux-arts, 19 déc. 1902, AN, 20144795/39.

³⁰⁶ MARTIN-FUGIER, Anne, *Les salons de la IIIe République. Art, littérature et politique*, Paris, Librairie académique Perrin, 2003, *passim*.

de la Comtesse de Greffulhe (1860-1952) ou de la Princesse Mathilde (1820-1904)³⁰⁷, témoignant de son inclusion dans la mondanité du XIX^{ème} siècle, il n'expose plus au Salon après 1880, où il présente *Hélène et Galatée*. Il n'expose pas non plus aux Salons de la Société Nationale des Beaux-arts et, à part l'exposition personnelle qui lui est consacrée à la galerie Goupil en 1886, au cours de laquelle ses soixante-trois aquarelles sur les *Fables de La Fontaine* réalisées pour Antony Roux sont présentées, il ne laisse que rarement accéder à ses oeuvres. Ainsi, pendant les vingt dernières années de sa vie, ses oeuvres ne sont vues que par un nombre restreint de collectionneurs et de proches³⁰⁸. L'écrivain Paul Gsell (1870-1947) critique vivement cette restriction et considère Moreau comme le dirigeant hautain d'un culte privé³⁰⁹. Il s'agit cependant de la seule exposition personnelle réalisée de son vivant. Si le peintre n'a pas besoin de promouvoir pour vendre, compte tenu de la fidélité de ses acheteurs, il s'expose néanmoins à plusieurs risques en disparaissant ainsi : dans un premier temps, et en plus de risquer l'oubli, il risque la déformation et la dénaturation de son art par des imitations maladroites d'élèves. Le Sar Péladan (1858-1918)³¹⁰, critique d'art et amateur de Moreau, soulève la présence de ce risque et l'exhorte à exposer dans un article véhément :

« En outre, puisque vous êtes un peintre public, patenté, décoré, officiel, professeur national et artiste certifié bon, de la maison Mazarin, qui est bien connue au milieu du quai, conduisez-vous comme doit un peintre public, décoré, patenté, officiel, professeur national et garanti par l'État, et montrez vos oeuvres afin que les jeunes ne s'égarer point à vous imiter sans vous connaître ; ou bien, si vous êtes le personnage un peu déséquilibré et hoffmanesque que j'ai vu, mourez tôt, mourez tout de suite, pour le plus grand bien de l'art, pour votre propre gloire »³¹¹.

³⁰⁷ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1986, p. 27.

³⁰⁸ MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 184.

³⁰⁹ GSELL, Paul, cité dans « Musée Gustave Moreau », *Le Soleil*, s.d., AN, 20130199/151.

³¹⁰ Il s'agit du nom d'emprunt de Joseph-Aimé Péladan.

³¹¹ PÉLADAN, Joseph-Aimé, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, vol. X, janvier-juin 1895, p. 29-34.

Un autre risque de la disparition de Moreau réside dans l'élévation des attentes des commentateurs vis à vis du futur musée ; si certains semblent trouver le travail du peintre illégitimement surestimé, le qualifiant d' « onanisme spirituel »³¹², et ne soutiennent pas l'idée d'un musée, d'autres attendent cependant l'ouverture de l'institution avec l'espoir de voir enfin les chefs-d'oeuvre trop longtemps cachés du maître. La majorité des oeuvres exposées n'est cependant composée que d'esquisses et d'inachevés. La déception ne se fait pas attendre et en 1901, avant même l'ouverture du musée, le journaliste H. Hardin écrit comprendre les réticences de l'État à accepter le legs de Moreau³¹³. Il parle alors du caractère non fini, esquissé, brouillon, mal dessiné et « puéril »³¹⁴ des oeuvres léguées et y voit une charge financière pour l'État³¹⁵. En 1902, un article paru dans *Le Petit bleu* explique que le musée est difficilement abordable car il n'est composé que d'esquisses et d'inachevés³¹⁶. Un article paru dans l'*Encyclopédie contemporaine*, le 15 février 1903, fait état du peu de fréquentation du musée :

« Beaucoup de peinture sollicita en cette quinzaine la piété des artistes et la curiosité des snobs. Ce fut, d'abord, au 14 rue de la Rochefoucauld, l'ouverture du si longtemps attendu musée Gustave Moreau. Peu de visiteurs ; quelques journaloux en mal de copie, et abstention presque totale du critique d'art »³¹⁷.

Le musée continue de perdre en fréquentation, notamment en raison de la déception des visiteurs³¹⁸. Le journaliste Charles Kunstler (1887-1977) écrit à ce propos :

³¹² GUINAUDEAU, B., « Le musée Gustave Moreau », s.t., s.d., AN, 2013199/151.

³¹³ HARDIN, H., « Un legs », s.t., 1901, AN, 20130199/151.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ « Vernissage intime au musée Gustave Moreau », *Le Petit bleu*, 11 nov. 1902, AN, 20144795/40.

³¹⁷ CHASTEL, s.t., *Encyclopédie contemporaine*, 15 février 1903, AN, 20130199/151.

³¹⁸ Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1986, p. 32.

« On ignore généralement l'existence de ce musée qui n'est visité que par quelques curieux, amis de la solitude et du silence. Certes, ceux qui viennent chercher ici les émotions du même ordre que celles qu'ils éprouvent au Louvre ne manquent pas d'être déçus »³¹⁹.

Le musée Moreau, alors composé de seulement trois salles désertes³²⁰, devient à nouveau un conte moral ; exemple à ne pas suivre lorsqu'il s'agit de créer un musée monographique, il est notamment cité par Albert Sancholle Henraux (1881-1953) lors de la création du musée Eugène Delacroix, vers 1930 :

« (...) comme on l'a dit l'autre jour, que mettra-t-on dans ce nouveau musée ? Beaucoup de gens se dérangeront-ils pour voir une chaise ou une lampe ayant appartenu au grand maître ? Car il ne faut pas piloter sur un don important de tableaux, les légataires ou donateurs éventuels préféreront toujours la publicité du Louvre à cet enterrement de première classe dans un musée qui restera à peu près inconnu. Qui va au musée Jacquemart-André, si plein de belles choses pourtant ? Qui va au musée Henner ? Au musée Gustave Moreau ? »³²¹.

Dans son ouvrage *Le musée Gustave Moreau* publié en 1986, Pierre-Louis Mathieu explique que le musée devient un lieu réputé pour son calme où se retrouvent notamment André Utter (1886-1948) et Suzanne Valadon (1865-1938) ainsi que André Malraux (1901-1976) et sa future épouse Clara Goldschmidt (1897-1982)³²². Loin d'être anecdotiques, ces rencontres montrent que le musée Moreau devient un lieu d'initiés, mais également un endroit dont l'intérêt premier est d'être évité par le public. Il faut attendre l'exposition rétrospective Gustave Moreau au Louvre en 1961 pour que l'artiste soit remis au goût du jour³²³. Les débuts compliqués du musée Moreau montrent ainsi la manière dont la disparition du peintre de la vie artistique publique de son vivant a probablement desservi son futur musée ; ayant nourri des fantasmes et des attentes élevées, le

³¹⁹ KUNSTLER, Charles, « Le musée Gustave Moreau », *Les Arts*, s.d., AN, 20130199/151.

³²⁰ THIBAUT, Charles, « Au coeur de Paris, un petit musée aux salles désertes », *Paris Soir*, 8 oct. 1928, AN, 20144795/40.

³²¹ Lettre de A. S. Henraux à A. Joubin, 26 mars [1930], cité dans LAUGÉE, Thierry, STAHL, Fabienne, *Delacroix est à la mode*, Sorbonne Université Presses, 2018, p. 181.

³²² Pierre-Louis Mathieu, *op.cit.*, 1986, p. 32.

³²³ *Ibid.*, p. 20.

peintre déçoit son public lorsque son institution posthume, seul lieu d'appréciation de son oeuvre si longtemps secrète, se trouve composée d'esquisses et d'inachevés.

2. *Le musée Denys-Puech, une institution aux débuts décriés*

Dans le catalogue *Denys Puech. 1854-1942* paru en 1993, la conservatrice Catherine Chevillot écrit un article sur la place qu'occupe Puech dans l'art du XIXème siècle et les raisons pour lesquelles la gloire lui a parfois été difficilement accessible. Cette reconnaissance variable et parfois refusée ne l'empêche cependant pas d'être l'un des quatre artistes qui créent leur propre musée entre le XIXème et le XXème siècle ; les critiques de cette institution semblent corrélées à la difficulté qu'a Puech de trouver sa place dans l'art de son temps. Catherine Chevillot explique sa position singulière : élève de maîtres attachés aux valeurs traditionnelles de la sculpture, comme Alexandre Falguière, Henri Chapu et Paul Dubois, il évolue au sein d'un siècle particulièrement secoué par les révolutions esthétiques³²⁴. Puech souhaite à la fois s'émanciper de l'éducation de l'École des Beaux-arts³²⁵ mais n'est pas pour autant friand des nouvelles avant-gardes naissantes³²⁶. Le sculpteur oscille entre la tradition, vendeuse et appréciée dans les carrières officielles, et la modernité dont il peine à maîtriser les paramètres. Catherine Chevillot relève que Puech fait partie de la génération des sculpteur.ice.s d'Auguste Rodin, Antoine Bourdelle (1861-1929), Camille Claudel (1864-1943) et Jean-Joseph Carriès (1855-1894), mais qu'il en reste éloigné par sa position hésitante. Il y est cependant comparé régulièrement, ainsi à l'occasion du Salon de 1905³²⁷, l'historien de l'art Camille Mauclair (1872-1945) écrit :

³²⁴ CHEVILLOT, Catherine, « Les malentendus de la gloire », in Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *Denys Puech. 1854-1942*, Rodez, Musée Denys-Puech, 1993, p. 47-49.

³²⁵ *Ibid.*, p. 52.

³²⁶ Par exemple, dans un article publié dans les *Annales politiques et littéraires* le 1er décembre 1912, il explique que le cubisme doit se cantonner à l'art décoratif mais qu'il serait défier le sens commun que de représenter la vie avec des formes géométriques. Il estime qu'il s'agit d'un mouvement inutile qu'il faut enrayé. Il s'exprime régulièrement sur le sujet dans la presse.

³²⁷ Auquel Puech participe mais pas Rodin, qui présente des oeuvres au Salon d'automne de la même année.

« M. Denys Puech a été, non offensé mais injurié avec une insistance puérole par cette « presse indépendante » qui dépend ma foi, d'institutions tyranniques. Elle a inventé une perfide et risible opposition de M. Puech à M. Rodin »³²⁸.

Si Mauclair y défend Puech, dont il soulève les qualités et les talents, son discours varie et Vauxcelles rappelle, dans un article publié au *Carnet de la semaine* le 20 novembre 1932 qu'il lui est arrivé de qualifier Puech de « salisseur de Paris »³²⁹ à cause de ses nombreux monuments publics. Vauxcelles semble être l'un des principaux détracteurs du sculpteur ruthénois et participe de la comparaison avec Rodin ; ainsi, dans un article du 17 février 1918 publié dans le *Carnet de la semaine*, où il salue les mesures de protection que l'État prend pour protéger les monuments publics de Rodin des bombardements allemands, il écrit :

« En revanche, j'avoue que si le vandalisme des Boches iconoclastes devait nous priver des navets qui déshonorent Paris, je sais moult artistes qui sauraient s'en consoler. Une fois de plus, dénombrons les pour faire honte aux officiels qui les commandent et aux officiels qui les exécutent. (...) et la douzaine et demie de Denys Puech que l'on rencontre un peu partout »³³⁰.

La mise en concurrence entre Rodin et Puech semble se baser sur de multiples éléments. D'abord, il est pertinent de rappeler que les deux sculpteurs proposent tous deux leur candidature à l'Institut de France en même temps en 1905, à la suite du décès des sculpteurs Louis Barrias, Eugène Guillaume (1822-1905) et Gabriel-Jules Thomas (1824-1905)³³¹. Puech est sélectionné pour occuper le siège de Barrias tandis que la candidature de Rodin est déclinée. Dans un second temps, les musées que Rodin et Puech créent sont presque concomitants : si Rodin comprend dès 1900 l'intérêt que peut représenter un musée pour lui, les discussions commencent en 1912 alors que le musée Puech a ouvert depuis deux ans seulement. Si les deux institutions ont vocation à servir des buts différents, tant par leur parti pris muséologique premier que par leur localisation, la création du

³²⁸ MAUCLAIR, Camille, « Le Salon de la société des artistes français », *La Revue politique et littéraire*, 20 mai 1905, p. 8.

³²⁹ VAUXCELLES, Louis, « Denys Puech », *Le Carnet de la semaine*, 20 nov. 1932.

³³⁰ VAUXCELLES, Louis, « Statues et iconoclastie », *Le Carnet de la semaine*, 17 février 1918, p. 9.

³³¹ DANTHESSÉ, Émile, « Échos », *L'Écho de Paris*, 10 mars 1905, p. 1.

musée Puech paraît vivement critiquée par les cercles artistiques dans lequel Rodin évolue. Ainsi, Catherine Chevillot cite une lettre de Bourdelle conservée au musée homonyme :

« Je dois au respect sculptural de plaindre fort la pauvre ville de Rodez si elle s'afflige d'un musée Puech !!!!!!! NOMS DES DIEUX (...) »³³².

Le mépris de certains artistes et journalistes vis à vis de Puech semble à la fois tenir à sa personnalité, parfois jugée idiote³³³, et à son travail commercial. Dans un souci de nuance, il est opportun de souligner que les détracteurs du sculpteur ruthénois se basent essentiellement sur la manière dont il mène sa carrière et sa proximité avec les hautes instances de la III^e République ; son style ne fait l'objet que de peu de discussions. Ainsi, on observe que Denys Puech souffre de l'attention que lui porte l'État, comme en témoigne Louis Vauxcelles qui reprend des critiques formulées par Camille Mauclair :

« Mauclair traite ce Puech, salisseur de Paris, qu'il a encombré de vingt navets infirmes, alors que Despiau et Maillol n'ont jamais reçu l'ombre d'une commande »³³⁴.

S'il est forcément multifactoriel, ce favoritisme pourrait également tenir aux liens personnels qu'entretient Puech avec les politiciens de la République : son frère, Louis Puech (1851-1947) est un député socialiste radical d'abord élu comme conseiller municipal de Paris en 1893 puis comme député du troisième arrondissement dans la Seine en 1898³³⁵. Malgré les liens qu'il entretient donc avec des hommes politiques dont Émile Maruéjols (1835-1908), ministre du Commerce et de l'industrie puis ministre des Travaux publics, le musée qu'il crée à Rodez ne bénéficie d'une publicité suffisante à son succès immédiat.

³³² Lettre d'A. Bourdelle à Boïssset, s.d. archives du musée Bourdelle, cité dans Catherine Chevillot, *op.cit.*, 1993, p. 47.

³³³ CLAUDEL, Paul, *Journal*, Paris, t.1, p. 506 cité dans *Ibid.*

³³⁴ Louis Vauxcelles, *op.cit.*, 20 novembre 1932.

³³⁵ KAUF-LOCQUENEUX, Isabelle, « Biographie » in Catherine Chevillot, Catherine Gaich, *op.cit.*, 1993, p. 33.

Contrairement au musée Moreau, le musée de Rodez ne rencontre pas de réels problèmes avec l'Administration et ne fait pas l'objet d'un battage médiatique à l'échelle nationale. Il est discrètement mentionné par les journaux locaux mais reste loin de la sphère journalistique parisienne qui ne le mentionne que brièvement, lors d'articles portant sur l'origine du sculpteur ruthénois. Cette absence de débats, pourtant houleux pour le legs Moreau, semble desservir les intérêts du musée Puech ; sa localisation ne paraît pas non plus propice à sa visibilité malgré les envois réguliers de l'État en dépôt. En effet, s'il est loin de Paris, il est également excentré des places principales de Rodez. Son emplacement sur une fenestras lui permet de bénéficier d'une façade étendue mais l'écarte des lieux de vie des ruthénois.

Le musée d'artiste est une opportunité nouvelle pour les artistes de la III^e République. Elle est favorisée par les récentes évolutions des institutions culturelles mais aussi par des voies de reconnaissances nouvelles comme le marché de l'art. Cette nouvelle possibilité est cependant nécessairement conditionnée à un élément : l'aval de l'État, dans sa forme centralisée ou décentralisée. En effet, l'État est l'entité qui reçoit la charge financière de ces musées qui, dès lors, doivent revêtir un intérêt pour lui. À l'époque des nationalisme et régionalisme, le patrimoine culturel est le support principal de l'identité nationale³³⁶. Lorsque le projet muséal est accepté par l'État français, il tombe sous la protection administrative et juridique de celui-ci. Ces institutions survivent alors au temps grâce à des règles et des sécurités qui assurent, en théorie, la pérennité de leur bon fonctionnement. La protection de ce cadre est cependant limitée, les musées peuvent alors rencontrer de nouvelles difficultés une fois acceptés par l'État ; ce constat est d'autant plus vrai pour les musées d'artistes qui, parfois, peinent à trouver leur place dans le paysage muséal français.

³³⁶ Krzysztof Pomian, *op.cit.*, 2010, p. 55.

Partie III — Survivre au temps par le musée : la pérennisation de l'institution par le cadre administratif

Lorsque son créateur souhaite qu'il se rattache aux services nationaux, le musée d'artiste nécessite généralement un transfert de propriété : l'artiste, par don ou legs, offre ses oeuvres et ses droits de propriété intellectuelle à l'État en échange de l'édification d'une institution pérenne. Ces deux moyens de transmission sont cependant différents, tant juridiquement que symboliquement, et résolvent et posent chacun autant de difficultés à l'artiste. Une fois la propriété transmise, la pérennité du musée doit être assurée par divers mécanismes tels que le don de personnalité civile et l'autonomie financière ; ces derniers, supposés protéger le musée, ne sont parfois pas suffisants à sa prospérité comme en témoignent les premiers âges du musée Gustave Moreau. Les tribulations que ce dernier traverse jusqu'aux années 1940 illustrent la complexité du musée d'artiste : loin de n'être qu'un projet symbolique et intellectuel, il s'agit d'une véritable institution ancrée dans le cadre administratif de son époque, dont les risques financiers sont accrus par sa dimension mémorielle.

Chapitre 1 — Doter le musée par le don ou le legs

La donation et le legs sont les deux actes par lesquels les artistes transfèrent la propriété de leurs oeuvres et de leurs droits à l'État ou aux entités territoriales devant créer leur musée. Ces deux mécanismes sont corollaires mais recouvrent deux réalités différentes : tandis que le don a vocation à l'immédiateté, emportant la nécessité d'un formalisme lourd et précis, le legs est empreint de la conscience de postérité. Tous deux se rejoignent cependant dans le but de faire perdurer le souvenir de l'artiste dans le temps et mettent en exergue les multiples difficultés que la commémoration d'une mémoire individuelle d'artiste soulève concrètement. Peu d'archives retracent les donations de Denys Puech ; si la Société des Lettres de l'Aveyron conserve une quittance de paiement qui atteste du don de 20 000 francs fait par Denys Puech en 1910³³⁷, ses dons d'oeuvres semblent avoir été réalisés sans formalisme juridique. Compte tenu de cette absence d'archives, le cas d'Auguste Rodin sert à illustrer la complexité des musées créés par voie de donation. Quant au musée Gustave Moreau, il montre la manière dont le legs, moyen le plus sûr de transmettre à l'État, échappe au testateur.

I — Donner son oeuvre ; une dépossession définitive et totale

1. La donation d'oeuvres d'art : une pratique courante poussée à son paroxysme par Rodin

La donation et le legs sont des moyens de transmission de propriété souvent étudiés en parallèle dans la mesure où leur but est similaire. Jean-Luc Marais les étudie dans son ouvrage *l'Histoire du don en France de 1800 à 1949* par l'analyse d'actes testamentaires et de donations rédigés à travers la France. Il y définit plusieurs raisons de tester en faveur d'institutions publiques

³³⁷ Quittance, *op.cit.*, 1910.

ou de charités et revient sur cette pratique souvent mal vue ; si la donation est saluée, le donateur est souvent perçu comme une personne haineuse ou psychiquement malade qui dépouille ses propres enfants en faveur d'inconnus³³⁸. S'il propose une mise en contexte de la pratique, il analyse surtout la donation pécuniaire au profit des bonnes oeuvres ; la donation aux musées est, quant à elle, une branche à part entière de la libéralité. Si elle obéit techniquement aux mêmes lois³³⁹, elle s'en démarque par l'intérêt qu'elle suscite et les possibilités qu'elle offre. En effet, les musées du XIXème siècle, qui se multiplient alors, enrichissent leurs collections grâce aux crédits. Ces derniers, votés annuellement par le Parlement à l'occasion des lois de finance, sont cependant insuffisants : l'historienne Véronique Long-Tarasco estime qu'entre 1870 et 1877, le Parlement octroi la somme totale de 75 000 francs par an pour doter les musées nationaux des sept départements³⁴⁰. Malgré la création de la Caisse des Musées nationaux en 1895, qui offre la possibilité aux institutions d'avoir des fonds propres, la donation reste un des principaux moyens d'enrichir les collections³⁴¹. Les collectionneurs sont notamment encouragés aux libéralités ; le peintre Léon Bonnat estime même qu'il s'agit non seulement de la plus haute forme de générosité³⁴², mais surtout d'un devoir patriotique : enrichir les musées participe de la richesse de la politique culturelle française³⁴³. De nombreux dons ou legs sont donc réalisés entre 1890 et 1914, dont ceux d'Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927)³⁴⁴, d'Alfred Chauchard (1821-1909)³⁴⁵, et d'Isaac de Camondo (1851-1911)³⁴⁶. Ainsi, lorsque Rodin décide de donner ses oeuvres à l'État

³³⁸ MARAIS, Jean-Luc, *Histoire du don en France de 1800 à 1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999, p. 291.

³³⁹ Chapitre IV : Des donations entre vifs (art. 934 à 962), Livre III, Code civil de 1803.

³⁴⁰ LONG-TARASCO, Véronique, « Les collectionneurs d'oeuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle: l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, n°112 (2001-2), 2001, p. 45-54, p. 46.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 50.

³⁴⁴ Il consent deux donations au musée du Louvre en 1906 et 1919 puis lui lègue les oeuvres de sa collection en 1927.

³⁴⁵ Il lègue ses oeuvres au musée du Louvre.

³⁴⁶ Il consent plusieurs dons au musée du Louvre en 1897, 1903 et 1906 et lui lègue le reste de ses collections en 1911.

français, il utilise un procédé déjà connu et favorisé. Le geste du sculpteur porte cependant le mécanisme de donation à une échelle inégalée tant dans par sa composition que par ses conditions : il donne l'intégralité de son patrimoine artistique. Par trois donations signées les 1er avril, 13 septembre et 25 octobre 1916, Rodin cède ses oeuvres, ses plâtres, ses modèles, ses terre-cuites et dessins, mais aussi ses livres d'arts, ses écrits ainsi que les oeuvres dont il a fait collection. Ces éléments, accompagnés des droits de propriété intellectuelle qui les accompagne, deviennent alors la propriété immédiate de l'État : dès le printemps 1916, Auguste Rodin est définitivement dépossédé de ses oeuvres et de ses droits. La gravité de cette donation trouve son égal dans l'ambition qu'elle nourrit : cette dépossession se fait en l'échange de la création d'un musée Rodin au sein de l'hôtel Biron dont le sculpteur serait le conservateur.

Rodin choisit de disposer par donation et non pas par legs dans la mesure où il souhaite devenir le conservateur de son musée, comme en témoigne l'article 2 de la donation du 1er avril 1916 qui lui garantit « l'entière et absolue disposition de son musée »³⁴⁷. La voie du legs n'est donc pas adaptée ; le projet de Rodin se caractérise par sa contemporanéité. Rodin n'est cependant plus apte à assurer la direction de son futur musée dès juillet 1916, lorsque sa deuxième congestion cérébrale le laisse dans un état de confusion avancé³⁴⁸. Léonce Bénédite, qui était déjà la force silencieuse derrière les projets de donation qu'il organise depuis 1912³⁴⁹, voit son rôle officialisé par un contrat de mandat signé le 13 septembre 1916, par lequel il se substitue officiellement au sculpteur³⁵⁰. Ce dernier est alors relégué à l'oubli dans sa villa meudonienne³⁵¹ tandis que son mandataire organise le futur musée, n'hésitant pas à écrire des lettres en lieu et place de Rodin, qu'il

³⁴⁷ Article 2, donation d'A. Rodin à l'État français, 1er avril 1916, AMR, fonds Donation, boîte 1.

³⁴⁸ Déposition de Judith Cladel lors du procès Montagutelli, 16 mai 1919, AMR, O5/25.

³⁴⁹ Comme en attestent les fonds conservés par le musée Rodin : Correspondance de L. Bénédite, B9, fonds Donation, fonds Bénédite 1992 et fonds Bénédite 2018.

³⁵⁰ Contrat de mandat entre L. Bénédite et A. Rodin, 13 septembre 1916, par-devant Me Théret, AMR, fonds A1, art. 3, [Annexe 35, p. 164].

³⁵¹ TIREL, Marcelle, *Rodin intime ou l'envers d'une gloire*, Paris, éditions du Monde nouveau, 1923, p. 155.

signe du nom du sculpteur lui-même³⁵². Si les actes de Bénédite peuvent interpeller et sont moralement douteux, la nuance s'impose : il est alors chargé de la réalisation d'un projet dont l'ampleur est encore inégalée. À la fois conservateur du musée des artistes vivants, juriste des donations et mandataire de Rodin, il oeuvre pour la pérennité d'un artiste encore vivant. Rodin, se dépossédant pourtant volontairement au bénéfice de l'État, ne semble cependant pas saisir l'aspect total et définitif de son acte et ses donations s'illustrent alors dans toute leur complexité : elles dépouillent l'artiste du travail de sa vie mais aussi des droits qu'il a dessus. Dès lors, l'artiste n'est plus propriétaire de son oeuvre, dans les faits comme dans le droit.

Les donations Rodin sont extraordinaires par leur ampleur mais également par les questionnements qu'elles soulèvent : deux des trois actes sont signés par le sculpteur après que celui-ci ait perdu sa lucidité en raison de son attaque cérébrale de juillet 1916. La question de sa capacité à consentir à la donation³⁵³ se pose, et si Léonce Bénédite assure n'agir qu'avec l'assentiment du sculpteur, il semble que Rodin est définitivement écarté de la création de son propre musée. Dépossédé par ses donations et trop faible pour créer, Rodin ne devient plus que le spectateur impuissant de la création de son mythe : le musée dont il se voulait conservateur se crée sans lui et s'organise autour de sa mémoire comme s'il n'était déjà plus.

2. Un geste généreux mais controversé

Les donations auxquelles consent Rodin sont controversées à deux niveaux : si elles sont d'abord saluées comme un geste généreux, elles sont parfois vues comme inéquitables vis-à-vis du fils de Rodin, Auguste Beuret (1826-1934). Ensuite, leur caractère extraordinaire inquiète certains

³⁵² Voir la déposition de J. Cladel, 15 mai 1919, AMR, O5/25.

³⁵³ La question est soulevée lors du procès qui oppose Léonce Bénédite à Judith Cladel en mai 1919, mais aucune réponse n'y est portée. Voir les archives du musée Rodin sur le sujet (fonds O5).

membres du Parlement et du gouvernement. Dans un premier temps, les donations Rodin posent donc la question des enjeux de ces actes, dès lors que les donateurs ont des héritiers. Auguste Beuret naît le 23 janvier 1866 de Rose Beuret, et si son acte de naissance mentionne que le père est inconnu³⁵⁴, la paternité de Rodin est bien connue de tous.te.s ses proches. N'étant pas reconnu par son père, même à la suite du mariage de ce dernier avec Rose Beuret le 29 janvier 1917³⁵⁵, Auguste Beuret n'obtient aucun droit sur l'oeuvre du sculpteur. Les donations de 1916 concernant toutes les oeuvres, les droits, les possessions artistiques et les propriétés immobilières de Rodin, et ses testaments de 1917³⁵⁶ léguant les possessions privées du sculpteur à ses cousin.e.s³⁵⁷, Auguste Beuret est exclu de la succession de son père dont il n'obtient qu'une montre et une rente³⁵⁸. Judith Cladel se souvient de la signature des donations dans son ouvrage *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue* publié aux éditions Bernard Grasset en 1936 :

« M. Rodin déclare qu'il est célibataire. Et qu'il n'a aucun héritier ayant droit à une réserve dans sa succession. - En droit peut-être, mais en équité ? »³⁵⁹.

Derrière la question d'équité se cache celle de la réserve héréditaire : il s'agit de la part d'une succession qui revient de droit aux enfants du défunt. Cette quote-part est calculée selon des règles établies par le Code civil et ne peut être réduite par aucun acte : dès lors, si les donations ont pour effet de léser l'héritier réservataire, elles doivent être annulées ou recalculées. Auguste Beuret n'est cependant pas reconnu par son père et si la réserve héréditaire est aujourd'hui destinée à tous.te.s les héritier.e.s, il n'est question à l'époque que des enfants nés dans les liens du mariage. S'il est impossible d'assurer avec certitude que la non reconnaissance d'Auguste Beuret est

³⁵⁴ Acte de naissance d'Auguste Beuret, 23 janvier 1866, archives de Paris, V4E 564.

³⁵⁵ Contrat de mariage entre A. Rodin et R. Beuret, 22 janvier 1917, AN, MC/ET/XXXIII/1277.

³⁵⁶ Testament du 25 avril 1917 et codicille du 15 novembre 1917, AMR, fonds Papiers personnels et obsèques.

³⁵⁷ Henriette Coltat, Mathilde Jacquart née Coltat, Émile Cheffer et Henri Cheffer.

³⁵⁸ Codicille, *op.cit.*, 1917.

³⁵⁹ CLADEL, Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, éditions Bernard Grasset, 1936, p. 362.

organisée afin de protéger la donation, il n'est pas impossible de penser que Léonce Bénédite, qui s'imisce régulièrement dans les affaires personnelles du sculpteur³⁶⁰, est à l'origine de son exclusion. Comme le legs, la donation au profit d'une institution est particulièrement problématique en présence d'héritiers ; L'historien Jean-Luc Marais observe d'ailleurs que la majorité des donations qui ont lieu entre 1800 et 1939, sont faites par des donateurs n'ayant pas de descendance³⁶¹. Si son étude porte essentiellement sur les dons pécuniaires, on note que l'absence d'héritiers est un élément-clé des donations de Rodin et Puech : si Denys Puech, décédé veuf et sans enfant, ne rencontre aucun problème à faire donation régulière de son travail au musée de Rodez, les donations Rodin illustrent, encore une fois, les conséquences juridiques de ce geste ambitieux.

Les polémiques créées par le futur musée Rodin ne s'arrêtent pas à l'aspect familial du sculpteur ; le projet est d'abord refusé par le Ministre des Finances, Joseph Caillaux (1863-1944), en raison de la charge financière que représente la future institution pour l'État³⁶². Ce refus initial ainsi que la première Guerre mondiale qui éclate alors, ralentissent l'avancement du projet. Rodin, impatient et frustré, considère alors l'idée d'acheter la Villa Guilia³⁶³ à Rome afin de léguer ses collections à la ville en l'échange de la création d'un musée³⁶⁴. Finalement, le Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Albert Dalimier, appelle à la finalisation du projet et les textes sont dressés avec l'aide des notaires Jean-Marie Théret et Auguste Cottin³⁶⁵. L'obstacle posé par le Ministre des finances écarté, le projet est ensuite vivement critiqué par le Parlement. Le 22 septembre 1916, alors que l'Assemblée nationale vient de se prononcer en faveur du projet avec 379 voix contre 56³⁶⁶,

³⁶⁰ Selon Judith Cladel et la secrétaire Marcelle Tirel, dont les ouvrages sont cités ci-dessus, Rodin aurait été à l'origine du mariage tardif de Rose Beuret et Auguste Rodin et aurait soutiré son codicille à Rodin, qui aurait alors été dans le coma et n'aurait pas pu le signer.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 321.

³⁶² Notes, 16 mars 1914, AMR, FRA.2325.

³⁶³ Actuel emplacement du Musée national étrusque.

³⁶⁴ MATTIUSI, Véronique, « De la rodinière au musée Rodin, les origines du projet » in Catherine Chevillot (dir.), *Le musée de Rodin, dernier chef-d'oeuvre du sculpteur*, Paris, éditions Artlys, 2015, p. 23-32, p. 30.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 31.

Léonce Bénédite écrit au notaire Jean-Marie Théret pour lui faire part de son appréhension quant au vote des sénateurs :

« Le projet de loi pour l'acceptation par l'Etat de la Donation Rodin a été déposé hier au Sénat. Rodin a signé un acquiescement à une prorogation d'un mois du délai imparti à l'Etat pour cette acceptation par le Parlement. Le projet va être vivement attaqué. La cabale, qui a échoué à la Chambre, prépare de nouveaux assauts. Ici, le milieu nous est moins favorable, il est plus inconnu et Rodin y possède moins d'amis personnels. Il convient donc que nous soyons complètement armés »³⁶⁷.

En effet, le projet de musée suscite plusieurs critiques ; d'une part, il était initialement prévu que l'hôtel Biron accueille un musée dédié au mobilier du XVIII^e siècle, d'autre part le succès international de Rodin est remis en question et, surtout, la création d'un musée dédié à un artiste vivant pourrait créer un précédent perçu comme dangereux car il contrevient au règlement du musée du Louvre, qui n'accueille que des artistes décédés depuis au moins dix ans³⁶⁸. Léonce Bénédite défend alors le projet sur ces trois fronts et, finalement le Sénat vote en faveur du musée Rodin à 209 voix contre 26 le 9 novembre 1916³⁶⁹. La loi d'acceptation est votée le 22 décembre 1916 et publiée au *Journal Officiel* deux jours plus tard³⁷⁰. Les trois donations Rodin sont alors formellement et définitivement acceptées, déposant l'artiste mais lui offrant son musée.

II — Léguer son oeuvre ; un héritage artistique échappant au testateur

1. Le legs d'oeuvres d'art en France, une pratique courante et des modalités problématiques

À l'inverse de la donation, qui a lieu entre personnes physiques ou morales vivantes, le legs n'a vocation à entrer en effet qu'à la mort de celui qui le décide. Tandis que la donation transmet la

³⁶⁷ Lettre de L. Bénédite à Me Théret, 22 septembre 1916, AMR, THE.6110.

³⁶⁸ Note de L. Bénédite, s.d., AMR, fonds Donation, boîte 1.

³⁶⁹ Véronique Mattiussi, *op.cit.*, 2015, p. 31.

³⁷⁰ Loi d'acceptation du 22 décembre 1916, publiée au *Journal Officiel de la République*, 24 décembre 1916, AMR, fonds A1 art. 7.

propriété du bien donné dès l'instant où les deux parties ont apposé leur signature sur l'acte, le testament ne prend effet qu'à la mort du testateur. Jean-Luc Marais étudie les pratiques testamentaires et la manière dont celles-ci sont perçues pendant le XIX^{ème} siècle ; comme les donations, les legs sont vus avec méfiance dès lors qu'ils sont faits au bénéfice d'une institution ou d'une bonne oeuvre³⁷¹. Les legs de collectionneurs sont courants, comme les exemples cités plus haut de Chauchard ou Moreau-Nélaton, qui lèguent leurs oeuvres au musée du Louvre. Encore une fois, Gustave Moreau pousse la pratique du testament d'oeuvres d'art à un niveau supérieur à la simple transmission de collection : il appelle à la préservation de ses oeuvres léguées dans sa maison de famille qui doit devenir un musée national.

À la différence de Rodin, Gustave Moreau ne souhaite pas se déposséder immédiatement de ses oeuvres et de sa maison rue de la Rochefoucauld lorsqu'il rédige son testament en 1897³⁷². Ces dernières ont alors vocation à rester siennes jusqu'à sa mort. À la différence de Rodin, Moreau organise donc son projet autour de l'idée de postérité ; son musée n'a pas vocation à lui appartenir mais à lui succéder. Le testament est une forme de transmission de propriété couramment utilisée dans le domaine de l'art puisqu'il constitue l'un des moyens d'enrichissement privilégiés du musée ; dans sa thèse *Les legs et donations d'artistes et de leurs héritiers aux collections publiques de 1818 à 1969*, Miléna Girardin avance néanmoins que la pratique du legs d'oeuvres d'art ne s'est pas autant développée en France qu'à l'étranger³⁷³. Elle blâme notamment la lourdeur des frais de successions qui grèvent les testaments français. Le légataire universel de Gustave Moreau, Henri Rupp, souffre en effet de ces frais exorbitants qui alimentent les polémiques autour des manquements de l'État vis-à-vis du legs. Un article publié dans *Le journal des débats* le 31 octobre 1901 fait état de la situation alarmante dans laquelle se trouve Rupp : dans la mesure où le legs n'a

³⁷¹ Jean-Luc Marais, *op.cit.*, 1999, p. 291.

³⁷² Son testament date du 10 septembre 1897.

³⁷³ GIRARDIN, Miléna, *Les legs et donations d'artistes et de leurs héritiers aux collections publiques de 1818 à 1969*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2003, dir. Philippe Dagen, p. 185.

pas encore été accepté par l'Administration, le Trésor public demande au légataire universel de lui verser 350 000F de frais de successions dans les trois mois³⁷⁴. Rupp, soucieux de mener à bien les souhaits du peintre décédé, doit donc verser cette somme en plus de la donation de 470 000 francs qu'il fait à l'État en 1902 pour assurer les frais d'organisation du futur musée. L'article explique également que ce calcul ne tient pas compte des frais que Rupp débourse pour l'encadrement des dessins et les vitrines qu'il commande. L'article est incisif et symptomatique de l'agacement que l'opinion publique ressent contre l'État qui tarde à accepter le legs :

« (...) l'on peut espérer que, pendant ces trois mois, l'administration des beaux-arts aura eu le temps d'acheter de l'encre et des plumes et de préparer la petite ligne toute simple qui constitue le décret d'acceptation (...). La petite comédie s'arrangera. Mais la petite comédie elle-même est de trop. Il y a des fumisteries qui sont quasi-indécentes. Et le fisc, qui est d'ailleurs dans son droit, aurait pu s'abstenir. Il l'aurait pu, aussi bien que les beaux-arts auraient pu agir »³⁷⁵.

En réalité, l'Administration des Beaux-arts travaille à l'acceptation du legs qui pose un problème de taille depuis 1898 : le legs de la maison sise au 14 rue de la Rochefoucauld. Là s'illustre alors la manière dont un legs, organisé et réfléchi, échappe à son testateur par sa nature même.

2. Le legs Gustave Moreau, une postérité contraignante et onéreuse

Le testament a vocation à s'appliquer après la mort de son créateur ; son application lui échappe donc nécessairement. Le musée Gustave Moreau se construit sur cet équilibre délicat entre des volontés testamentaires fortes et une mise en application hésitante. Comme pour le musée Rodin, le musée Gustave Moreau a pour premier obstacle l'aval du Ministre des finances. Alors que la presse s'impatiente et souligne la lenteur du processus d'acceptation du legs, ce dernier est en réalité discuté au Conseil d'État, chargé de donner un avis sur les arguments qu'opposent le

³⁷⁴ *Le Journal des débats*, 31 octobre 1901, AN, 20130199/151.

³⁷⁵ *Ibid.*

Ministre des finances, Joseph Caillaux et le Ministre de l'Instruction publique et des beaux-arts, Georges Leygues (1857-1933). L'avocat du Conseil d'État, A. Nivard, rédige un rapport à destination d'Henri Rupp dans lequel il relate les principaux éléments du débat³⁷⁶ : Joseph Caillaux estime que l'entretien de l'hôtel de la Rochefoucauld étant trop coûteux pour l'État, il est préférable de redistribuer les collections léguées dans des salles appartenant à des musées nationaux. Selon lui, le démembrement de l'ensemble n'est pas contraire à l'esprit du testament de Gustave Moreau dans la mesure où il permet la conservation de l'ensemble des oeuvres léguées. Henry Rupp, légataire universel du peintre, ainsi que Georges Desvallières³⁷⁷ et Louis Chabrier³⁷⁸, tous deux exécuteurs testamentaires, se mobilisent et insistent sur la nécessité de préserver l'ensemble dans la maison léguée : toute autre solution est contraire au texte du testament et contrevient directement aux intentions de Moreau. Henry Roujon (1853-1914), alors Directeur des Beaux-arts, soutient Rupp, Chabrier et Desvallières et estime que la solution de Caillaux est insatisfaisante. En effet, en répartissant les oeuvres dans les musées nationaux, déjà remplis, la bonne conservation et la pérennité du legs de Moreau ne peut pas être garantie³⁷⁹. En plus d'être un écrin taillé sur mesure pour la collection, le 14 rue de la Rochefoucauld est une option légalement envisageable dans la mesure où la loi de finances du 16 avril 1895 autorise le rattachement d'une collection à un établissement dès lors qu'il possède la personnalité civile³⁸⁰. Les deux ministères ne s'entendent pas et, alors que Rupp assure à la presse que l'acceptation du legs est en bonne voie³⁸¹, l'Administration envisage d'y renoncer définitivement³⁸². Rupp décide alors de faire donation de sa part d'héritage à l'État afin d'assurer les frais d'installation et de fonctionnement du futur musée ; le don de cette

³⁷⁶ Observations d'A. Nivard, avocat au Conseil d'État, Section de l'Intérieur du Conseil d'État, s.d., MGM.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

³⁷⁸ Lettre de L. Chabrier au Directeur des beaux-arts, *op.cit.*, 8 août 1899.

³⁷⁹ Observations d'A. Nivard, *op.cit.*, s.d., p. 8.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ « L'État contre l'État », *La Presse*, 11 février 1902, AN, 20130199/151.

³⁸² Observations d'A. Nivard, *op.cit.*, s.d., p.8.

somme, à laquelle s'ajoute celle léguée par Moreau à l'Académie des Beaux-arts³⁸³, se fait alors à la condition que le musée s'établisse au 14 rue de la Rochefoucauld et qu'aucune oeuvre ne puisse jamais en être déplacée. La donation est signée le 5 avril 1902 et, contrairement aux donations Rodin qui sont faites au bénéfice de l'État, se destine directement au musée Gustave Moreau, qui obtient la personnalité civile le 30 mars 1902³⁸⁴. Le musée peut ainsi acheter des obligations en son nom propre et bénéficiaire, en théorie, d'une stabilité financière qui ne dépend pas de l'État. Le legs est finalement accepté par le décret du 28 février 1902³⁸⁵, conditionné à la donation qui est acceptée le 28 mai 1902³⁸⁶. Le musée est créé avec le peintre Georges Rouault à sa direction et une commission administrative composée des peintres Paul Dubois, Georges Desvallières et Léon Bonnat, de l'architecte Jean-Louis Pascal (1837-1920), du banquier Gustave Berly (1838-1927), de l'avocat Julien Herson-Macarel et d'Henry Rupp.

Si Gustave Moreau énonce son souhait de musée par son testament, la donation d'Henry Rupp est l'acte qui fonde véritablement le musée : ses articles le placent sous la tutelle du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, établissent la Commission administrative qui le régit et assure la protection des collections et de l'hôtel dans lequel elles doivent être conservées. La donation donne chair au projet de Moreau. Les obstacles du futur musée Gustave Moreau sont symptomatiques de la nature même du testament : ce dernier ne lie pas ses bénéficiaires et peut être refusé ou mal-interprété, parfois à dessein. En cela, le legs est une solution plus incertaine que la donation dans la mesure où il se fonde sur les volontés d'une personne qui ne peut plus les défendre. Dès lors, tout ce qui n'y est pas précisé est laissé à la bonne volonté des vivants, pouvant radicalement transformer le texte même du testament.

³⁸³ Lettre du Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts à G. Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 26 janvier 1902, MGM.

³⁸⁴ Article 72 de la loi de finance, 20 mars 1902, MGM [Annexe 19, p. 113].

³⁸⁵ Décret d'acceptation du legs de G. Moreau, 28 février 1902, MGM [Annexe 20, p. 114].

³⁸⁶ Décret d'acceptation de la donation d'H. Rupp, 28 mai 1902, MGM [Annexe 21, p. 116].

Chapitre 2 — Protéger le musée par une gestion adaptée

La création d'un musée monographique répond à différents besoins : il assure la survie de l'artiste qu'il conserve et permet à la France d'exalter ses génies. L'institution est également le symptôme d'une époque changeante, dont les mutations économiques, sociales et scientifiques appellent à se concentrer sur la protection et la diffusion du patrimoine. Il s'agit donc d'une entité qui répond à plusieurs objectifs et qui est investie d'une dimension symbolique incontournable. Le musée reste cependant une construction administrative et juridique pragmatique ; il est dépositaire d'une mission de service public dans la mesure où il préserve le patrimoine et en diffuse la connaissance. Pour mener à bien son objectif, le musée public peut emprunter diverses formes : il peut être un établissement public doté de la personnalité civile et de l'autonomie financière, devenant ainsi indépendant de l'État central, ou être placé sous la gestion directe d'une collectivité publique ou d'une entité autonome. Le choix de gestion est crucial dans la mesure où, souvent, la santé ultérieure du musée en dépend. Ainsi, alors que les musées Rodin³⁸⁷ et Gustave-Moreau³⁸⁸ adoptent la forme d'établissements publics administratifs qui encourage leur indépendance juridique et financière, le musée Denys-Puech semble être géré en régie directe par la Ville de Rodez ; ces deux formes présentent des avantages qui, parfois, en deviennent des inconvénients.

³⁸⁷ Décret n°93-163 du 2 février 1993 relatif au musée Rodin, article 1er.

³⁸⁸ Décret n° 2017-133 du 3 février 2017 relatif à l'établissement public du musée national Jean-Jacques Henner et du musée national Gustave Moreau, article 1er.

I — L'établissement public ; une forme privilégiant l'indépendance du musée

1. La personnalité civile et l'autonomie financière ; l'acte de naissance de l'établissement public

En tant que service public, le musée est soumis à la tutelle de l'État, de ses collectivités territoriales ou de personnes morales de droit public ³⁸⁹. Il peut emprunter plusieurs formes de gestion : la mise en place d'un établissement public ou une régie directe, qui peut être simple, autonome ou spécialisée. Lorsque le choix se porte sur la forme d'un établissement public — qui peut être industriel et commercial, ou à caractère administratif, selon son objet et son mode de fonctionnement —, il obtient deux éléments indispensables à sa gestion : la personnalité civile et l'autonomie financière qui en découle. Le concept juridique de personnalité est discuté dès la conception du Code civil de 1804 : si les personnes physiques jouissent d'une existence indiscutable, celle des entités morales est plus complexe. Les personnes morales sont des regroupements de personnes physiques qui mettent leurs intérêts et leur patrimoine en commun ; elles peuvent relever du droit privé, comme c'est le cas pour les groupements d'intérêts économiques, les fondations, les sociétés, les associations, les syndicats, ... ou du droit public, comme l'État, les collectivités territoriales et les établissements publics. L'un comme l'autre, les personnes morales nécessitent la création d'un pôle de direction qui doit pouvoir prendre les décisions de l'institution mais, aussi, être responsable des dommages qu'elle peut causer aux tiers. Si le pôle de direction est composé de personnes physiques, ces dernières n'agissent cependant pas en leur nom propre mais en celui de l'institution, et ne peuvent donc pas être confondues avec cette dernière. Ainsi, il est nécessaire de créer une fiction juridique³⁹⁰ par laquelle un collectif de

³⁸⁹ À l'exception des musées qui relèvent du droit privé, comme par exemple le musée Maillol qui est géré par l'entreprise privée Culturespaces depuis 2015.

³⁹⁰ Gérard Cornu définit la fiction juridique comme « Un “artifice de technique juridique” (en principe réservé au législateur souverain), “mensonge de la loi” (et bienfait de celle-ci) consistant à “faire comme si”, à supposer un fait contraire à la réalité, en vue de produire un effet de droit » dans CORNU, Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, 6ème éd., Paris, Presses universitaires de France, Dictionnaires Quadrige, 2004, p. 402.

personnes et de biens se transforme en une personne autonome et indépendante ; l'institution est donc une personne à part entière, dissociée des personnes physiques qui la commandent.

Pour que la fiction juridique soit possible, la personne morale doit être investie de la personnalité civile ; si elle est essentielle pour que l'entité puisse exister dans la sphère publique, il n'existe pas qu'une manière consacrée de réaliser cette formalité. Chaque future personne morale obtient la personnalité civile selon des règles qui sont propres à sa nature³⁹¹ ; ainsi, si les sociétés l'obtiennent à compter de leur immatriculation³⁹², les musées nationaux la reçoivent grâce à l'action du Parlement. En effet, chaque année, l'organe législatif vote une loi de finance initiale (LFI) qui établit les budgets de l'État pour l'année à venir. Après avoir été déposé par le gouvernement, le texte de loi est étudié par l'Assemblée nationale³⁹³ puis par la commission des Finances. Il est ensuite discuté en séance plénière dans chaque chambre avant d'être définitivement voté, établissant alors les directions budgétaires et fiscales de l'État pour l'année à venir. La loi de finance est essentielle au bon fonctionnement des finances publiques, mais revêt également une importance particulière dans le domaine de la culture : en tant qu'institutions rattachées au Ministère de l'Instruction publique et des finances — et à ses formes ultérieures —, les musées nationaux existants ou projetés sont régis par cette loi qui en vote les crédits et les actes fondateurs³⁹⁴. La loi de finance vote alors l'attribution de la personnalité civile pour les musées de l'État. Ce processus d'octroi de personnalité civile aux musées est resté quasiment inchangé depuis la codification de 1804.

Une fois la personnalité civile votée, le musée naît véritablement et obtient plusieurs droits et devoirs qui sont similaires à ceux qui échoient à toute personne physique : l'institution devient

³⁹¹ LE MOULEC, Éliaz, « Les personnes morales », *Jurisclasseur*, Droit civil - Personnes, Fiche n°3331, mars 2021.

³⁹² Code civil, art. 1842 al. 1.

³⁹³ L'Assemblée nationale reçoit le texte de loi en premier car elle bénéficie d'un principe de priorité en matière fiscale : en tant que chambre élue par le suffrage universel, elle représente le peuple et reçoit le projet de loi de finance en premier, dans le respect de la tradition démocratique.

³⁹⁴ LAFARGUE, Frédéric, « Finances publiques : les règles applicables aux finances de l'État », *Jurisclasseur*, Droit fiscal, Fiche n°3305, janvier 2021.

détentrices d'un patrimoine financier et matériel — composé de dettes et de créances —, peut prendre des décisions en son nom propre, peut agir en justice, recevoir des mandats, des dons et des legs, et devient légalement responsable de tous ses actes. Pour fonctionner, la fiction juridique nécessite la création d'un organe de direction qui, bien que commandé par des personnes physiques, doit agir dans l'intérêt social de l'institution et veiller à ce que cette dernière continue d'exister indépendamment de celles et ceux qui la dirigent.

2. Une protection à double-entrée ; l'indépendance du musée, la dé-responsabilisation de l'État

Léonce Bénédicté comprend la nécessité de donner la personnalité civile au futur musée Rodin qui a vocation à être un établissement public. Dans un rapport sur l'organisation du musée destiné au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, il écrit :

« Lorsque M. Rodin prépara les termes de sa 3^{ème} donation signée le 25 octobre, je l'engageai à introduire dans son texte le vœu que son Musée fut doté de la personnalité civile. Il me semblait que c'était là le moyen de répondre aux critiques qui ne devaient pas manquer de se produire à nouveau à la tribune du Sénat sur les charges que le futur Musée était censé imposer à l'Etat, puisqu'elle devait permettre à cet établissement de vivre et de se développer sur ses propres ressources. Ainsi, lorsqu'au cours de l'an dernier, M. Dalimier prit la résolution d'accomplir le vœu de M. Rodin, j'en avisai le Maître qui en marqua toute sa satisfaction et je m'empressai, comme son mandataire, de soumettre au Sous-secrétaire d'Etat un projet qui a été déposé le 25 juillet 1917 »³⁹⁵.

Le projet est étudié et voté à l'occasion d'une loi de finances rectificative, c'est-à-dire qui corrige la loi de finance initiale en cours d'exercice budgétaire. Le musée Rodin est alors investi de la personnalité civile par l'article 9 des dispositions spéciales de la loi rectificative publiée le 98 juin 1918 au *Journal Officiel*³⁹⁶. Les fondateurs du futur musée Gustave-Moreau saisissent également

³⁹⁵ Rapport de L. Bénédicté au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, s.d., AN, F/21/4488.

³⁹⁶ Loi du 28 juin 1918, Article 9, Titre II, *Journal officiel de la République*, 29 juin 1918, AMR, A1 art. 13.

l'intérêt que représente l'octroi de la personnalité civile ; en 1902, alors que Joseph Caillaux, le Ministre des Finances, s'oppose au legs, il s'adresse au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts afin de discuter des possibilités qu'offrent l'octroi de la personnalité civile. Dans une lettre du 17 février 1902, Caillaux explique avoir proposé à Henri Rupp que le legs soit directement accepté par le musée Gustave-Moreau, investi de la personnalité civile, en lieu et place de l'État³⁹⁷. Ce changement de destinataire aurait pour conséquence d'exempter Rupp, légataire universel, de payer des impôts sur l'immeuble de la Rochefoucauld ainsi que les droits de mutation afférents au legs : le musée Gustave-Moreau, en tant que personne morale, deviendrait légataire et s'acquitterait donc de ces frais. Cette solution aurait pour avantage de régler les désaccords entre le Ministre des finances et les défenseurs du legs mais de plonger l'institution dans la précarité financière et de trahir la lettre du testament. Rupp fait ainsi valoir ces deux arguments, soulignant notamment que Gustave Moreau entendait léguer ses oeuvres à l'État afin de constituer un musée national et non pas un musée privé³⁹⁸. Les collections doivent donc devenir la propriété de l'État et non pas du musée, qui ne doit en assurer que la conservation.

Le legs est accepté grâce à la donation d'Henri Rupp ; cette dernière est, quant à elle, destinée au musée Gustave-Moreau et non pas à l'État, permettant à l'institution d'acheter des obligations afin d'assurer sa propre autonomie financière. Le musée reçoit la personnalité civile par l'article 72 de la loi de finances du 20 mars 1902 et est en mesure de recevoir la donation d'Henri Rupp le 28 mai de la même année. Son règlement est fixé par le décret du 17 juillet 1902³⁹⁹ par lequel il est décidé qu'une Commission administrative, systématiquement composée de sept membres, prend la direction de l'institution, devenant la véritable tête pensante de la personne morale que devient le musée Gustave-Moreau.

³⁹⁷ Lettre de J. Caillaux, Ministre des Finances à G. Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 17 février 1902, MGM.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ Décret relatif à l'organisation du musée Gustave-Moreau, 17 juillet 1902, AN, 20144795/39, [Annexe 22, p. 118].

Les musées Rodin et Gustave-Moreau sont donc des entités autonomes qui, si elles portent le nom d'un artiste, sont juridiquement dissociées de leurs fondateurs. La personnalité civile est une mesure qui favorise également l'État en limitant son investissement et les risques qu'il encourt ; tout en étant sous sa tutelle, ou sous celle des collectivités territoriales, les musées nationaux sont des personnes morales légalement responsables et financièrement autonomes.

II — La gestion en régie directe ; un mode de fonctionnement privilégiant la sécurité

1. Le musée Denys-Puech, une institution dépendante de la Ville de Rodez

Lorsqu'un musée n'emprunte pas la forme d'un établissement public, il peut être géré en régie, c'est-à-dire, directement géré par la collectivité territoriale, sans intermédiaire. Il en existe trois types : les régies simple, autonome et personnalisée. À l'exception de la régie personnalisée⁴⁰⁰, les régies simples et autonomes ne supposent pas l'octroi de la personnalité civile à l'institution⁴⁰¹. Autrement dit, les musées employant ces modes de gestion ne peuvent prendre seuls que les décisions nécessaires à leur bon fonctionnement,⁴⁰² ne sont pas capables d'agir en justice et n'ont pas de responsabilité juridique propre⁴⁰³. L'entité tutélaire opère un contrôle total sur le musée, qui n'en est qu'un service. Si les régies autonomes permettent à l'institution d'être financièrement autonome, c'est-à-dire de posséder un patrimoine financier propre qui lui permet de pourvoir à ses besoins, les musées en régie directe sont compris dans le budget de la collectivité qui les contrôle. Aujourd'hui, le musée Denys-Puech semble être un musée soumis à une régie directe opérée par

⁴⁰⁰ La régie personnalisée intervient quand la collectivité confie la gestion du service public à une autre personne juridique. Le service public est alors doté de la personnalité civile et de l'autonomie financière ; il ne se confond plus avec la collectivité territoriale dont il a une existence indépendante.

⁴⁰¹ GAUTHIER, Catherine, « Les modes de gestion des musées », *Wikiterritorial*, mis à jour le 5 août 2019, [<https://encyclopedie.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/fiches/Les%20modes%20de%20gestion%20des%20musées/>], consulté le 26/04/2022.

⁴⁰² Cour d'appel administrative de Marseille, 18 juin 1998, n° 96MA10733.

⁴⁰³ TIFINE, Pierre, « Synthèse — Services publics locaux : régies », *Jurisclasseur Collectivités territoriales*, 1er avril 2021, p.4.

Rodez Agglomération, un établissement public de coopération intercommunale (EPCI) : il est géré par la Ville de Rodez, participante de cette communauté d'agglomération, sous la responsabilité de Carole Bouzid directrice du musée et Aurélien Pierre, directeur des musées de Rodez Agglomération.

Dès sa création, le musée Denys-Puech doit être un musée municipal appartenant à la ville : il n'a ni vocation à être une institution privée, ni à devenir un établissement public indépendant de la commune. Il n'a vraisemblablement pas la personnalité civile et reste subordonné à la municipalité. Malgré cette ligne directrice claire, un élément sème la confusion : le bulletin municipal de 1914 révèle que Denys Puech propose l'établissement définitif de la commission administrative du musée⁴⁰⁴. Le texte du bulletin ne définit pas les missions de cette éventuelle commission mais on comprend qu'elle doit devenir l'organe exécutif et décisionnaire du musée. Cet emploi de l'expression « commission administrative » illustre alors la porosité des modes de gestions qui, s'ils existent déjà aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, sont moins rigides que leurs version actuelles. Pourtant, il suffit à rendre la caractérisation du statut du musée Denys-Puech complexe : s'il est question de commission administrative, terminologie réservée aux organes de direction des personnes morales, les faits suggèrent qu'il s'agit en réalité d'un groupement de direction qui est essentiellement composé d'élus municipaux. En effet, Louis Lacombe propose l'adjoint au maire, M. Artus, de quatre conseillers municipaux⁴⁰⁵, du greffier⁴⁰⁶, de l'architecte départemental et créateur du musée André Boyer, ainsi que de deux personnalités locales : un propriétaire terrien⁴⁰⁷ et le frère de Denys Puech, le docteur Germain Puech (1857-1917). La composition de l'organe montre que le musée est considéré comme assimilé à la municipalité, qui en assure une gestion directe sans intermédiaire : en effet, si ce partage d'agents publics pourrait être possible en présence

⁴⁰⁴ Bulletin municipal de 1914, AMVR, A 1497/4.

⁴⁰⁵ Messieurs Raynaldy, Lagarrigue, Siman et Albespy.

⁴⁰⁶ M. Pierre Benoit.

⁴⁰⁷ M. Bugard.

d'un établissement public, on remarque que les affaires relatives à l'institution continuent d'être discutées dans les séances du conseil municipal⁴⁰⁸. Il n'est alors plus fait mention de la commission administrative ; il est probable que cette dernière reste en charge de la vie courante du musée tandis que le conseil municipal reste l'autorité compétente pour toute décision d'importance de l'institution.

Les spécificités de cet organe de direction poussent à conclure que le musée Denys-Puech est un service public directement géré par la Ville de Rodez, par le biais d'une régie simple dans la mesure où il ne paraît pas disposer d'une autonomie financière. En effet, il n'en est jamais fait mention dans les séances du conseil municipal, et tous les dons pécuniaires réalisés par Denys Puech et Emma Calvé sont directement adressés à la commune, et non pas au musée. Ainsi, le musée Denys-Puech propose une autre forme de gestion que les musées Rodin et Gustave-Moreau : tandis que ces derniers jouissent d'une autonomie complète et d'une personnalité morale, l'institution ruthénoise reste soumise aux décisions et au budget de la municipalité.

2. Le musée Denys-Puech, une institution dépendante mais durable

Dès lors qu'un musée est doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière, il devient responsable de son patrimoine, qui est indépendant du budget de l'État. S'il n'est pas nécessairement le propriétaire de ses collections⁴⁰⁹, il est en tout cas le seul gestionnaire de ses affaires administratives et financière. *A contrario*, le musée géré en régie simple par la municipalité est placé sous son contrôle total. L'avantage de cette solution réside d'abord dans le fait que le musée est entièrement approvisionné par la municipalité : cette dernière fournit le personnel, le matériel, les assurances, les travaux de conformité, la maintenance du lieu et des collections et le

⁴⁰⁸ Voir tous les bulletins municipaux entre 1910 et 1940, conservés par les archives de la ville de Rodez.

⁴⁰⁹ Puisqu'Auguste Rodin et Gustave Moreau donnent et lèguent leurs collections à l'État, et pas au musée.

financement de la conservation, des acquisitions et des expositions⁴¹⁰. De plus, le budget de l'institution est inscrit au budget général de la collectivité territoriale, permettant d'assurer une sécurité financière partielle au musée ; s'il peut souffrir de financements insuffisants et que les ressources qu'il dégage ne peuvent être directement réaffectées à son fonctionnement⁴¹¹, il a la garantie d'obtenir les financements nécessaires à ses besoins. Il s'agit d'un atout d'autant plus intéressant que le musée étant un service public administratif, il n'a pas vocation à la rentabilité dans la mesure où les usagers ne paient qu'une partie du prix du coût réel de fonctionnement. Dans le cas du musée Denys-Puech, la rentabilité est simplement impossible, le musée étant gratuit et n'accueillant initialement le public que les jeudis et dimanches⁴¹².

Le principe même de la régie simple exige également que les collections du musée Denys-Puech appartienne directement à la ville de Rodez. De l'ouverture de l'institution à son décès, en 1942, il est dit que Denys Puech donne ses moulages et ses plâtres au musée ; ces derniers sont en réalité réalisés au bénéfice de la Ville de Rodez, comme en témoigne le Conseil municipal de la ville, lorsqu'il accepte le legs de Denys Puech, en décembre 1942 :

« La partie de ce testament concernant la Ville de Rodez est ci-après littéralement transcrite : « ma légataire [Denyse Félix, née Puech, nièce du sculpteur] enverra au musée de Rodez, le portrait peint par Léon Bonnat (...) ainsi qu'une petite étude de Géricault (...) ». Considérant, que la Ville de Rodez se doit rendre à la mémoire de M. Denys Puech un hommage de reconnaissance (...) ; Considérant que les revenus du legs seront pour une large part affectés à l'entretien du musée auquel le nom du maître est et demeurera attaché (...) ; Accepte le legs fait à la ville. Et prie M. Le Maire d'accomplir les formalités nécessaires pour que la commune puisse entrer en possession, dans le plus bref délai, des titres qui lui sont donnés »⁴¹³.

⁴¹⁰ BOSSEBOEUF, Claire, *Les collectivités territoriales et leurs musées : Recherches sur le développement et les modalités de gestion et de gouvernance d'un service public local*, thèse de doctorat, 2012, Université de Paris (Paris V Descartes), dir. Xavier Cabannes, p. 398-412.

⁴¹¹ Cela s'explique par le fait que les gains du musées sont versés dans le budget général de la municipalité qui est ensuite redistribué entre tous les services publics dont elle a la charge. Ainsi, et à titre d'exemple, les prix d'entrée du musée ne pourront pas être directement affectés à l'entretien des collections.

⁴¹² Bulletin municipal de 1914, AMVR, A 1497/4.

⁴¹³ Bulletin municipal de 1942, décembre 1942, AMVR, sans cote.

Ce texte montre que les dons et legs destinés au musée sont faits à la municipalité qui, dans un second temps, les affecte à l'institution. Dans la mesure où le musée est assimilé à la commune et qu'il n'a pas la personnalité civile, il ne peut pas posséder de biens en son nom propre⁴¹⁴. Les oeuvres données et léguées par le sculpteur relèvent donc du domaine public de la collectivité. Le régime du musée Denys-Puech est, en ce sens, similaire à celui du musée Gustave-Moreau : lorsque le peintre décède, en 1898, il prévoit que l'État français hérite de ses oeuvres. Ainsi, même si ces dernières sont affectées au musée Gustave-Moreau, les collections restent la propriété de l'État et tout enrichissement — par voie de don ou de legs —, doit être accepté par le gouvernement par un décret pris en Conseil d'État⁴¹⁵. La différence entre leurs deux régimes réside cependant dans l'autonomie dont chacun de ces musées dispose : tandis que le musée Gustave-Moreau est libre de sa gestion, le musée Denys-Puech est soumis aux décisions de la municipalité. En effet, si l'institution est dotée d'un organe exécutif — probablement la commission d'administration établie en 1914 ou un bureau d'agents décidé hors Conseil municipal — qui est habilité à prendre les décisions nécessaires au bon fonctionnement du musée⁴¹⁶, la commune doit avaliser toutes les modifications de fonctionnement⁴¹⁷. Ce régime favorise alors les lenteurs administratives qui risquent de paralyser l'institution, dans la mesure où cet aval doit être accordé à chaque décision quel que soit son degré d'importance. La régie simple permet néanmoins d'assurer une stabilité financière et juridique au musée qui, s'il est totalement dépendant de sa collectivité, voit son fonctionnement assuré : le musée Denys-Puech obtient alors une forme qui lui permet de survivre au temps et aux aléas, lui offrant une pérennité juridique se mettant au service de sa pérennité symbolique.

⁴¹⁴ Claire Bosseboeuf, *op.cit.*, 2012, p. 401.

⁴¹⁵ Lettre de Joseph Caillaux, Ministre des finances à Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 21 juin 1902, MGM.

⁴¹⁶ Cour d'appel administrative de Marseille, *op.cit.*, 1998.

⁴¹⁷ Pierre Tifine, *op.cit.*, 2021, p.2.

Chapitre 3 — Faire prospérer le musée ; les risques de l'autonomie financière

Le système de la régie simple garantit donc une certaine stabilité financière et administrative au musée, mais limite son pouvoir de décision. Parallèlement, le régime que choisissent les musées Rodin et Gustave-Moreau leur donne une autonomie totale, mais les laisse seuls responsables de leur santé financière ; dans la mesure où ces institutions sont également des services publics administratifs, ils n'ont cependant pas vocation à la rentabilité. Dans ces circonstances, on se questionne sur la manière dont ces établissements publics peuvent prospérer financièrement. Plus encore, l'exemple du musée Gustave-Moreau illustre les limites de ce modèle de gestion dans la mesure où, à défaut de prospérer, il tente de survivre pendant les premières décennies de son existence. Les difficultés financières qu'il rencontre sont telles qu'elles remettent en cause le principe cardinal de l'inaliénabilité des collections publiques du musée, et qu'elles révèlent un désintéressement de l'État, qui n'aide que sporadiquement l'institution.

I — De l'autonomie à la précarité : le cas du musée Gustave-Moreau

1. Un musée aux ressources insuffisantes

Un établissement public administratif n'a pas vocation à la rentabilité. Autrement dit, il n'a pas pour but de dégager un bénéfice supérieur au montant dont il a besoin pour son fonctionnement. Ses activités économiques, telles que la vente d'entrées, de reproductions, de publications ou d'objets provenant de la boutique, doivent être employées à son entretien et à son bon fonctionnement. En théorie, le budget du musée public doit donc être ordonné de manière à créer un équilibre entre les recettes et les dépenses. Ainsi, dans le cas du musée Gustave-Moreau, il est

décidé que l'État récupérerait toute subvention exceptionnelle consentie à l'institution dès lors que le patrimoine de cette dernière dépasse les 600 000 francs. En outre, en l'absence de ces subventions, le patrimoine du musée est autorisé à atteindre 1 000 000 francs⁴¹⁸. Ces prévisions optimistes sont cependant déjouées par la réalité : le musée Gustave Moreau est loin d'avoir les recettes nécessaires pour atteindre ce chiffre. En effet, en tant qu'institution financièrement autonome, il dispose d'un budget propre, indépendant de celui de l'État, et est le seul garant de sa stabilité financière ; or, après sa naissance difficile, l'institution connaît quatre décennies d'instabilité financière chronique.

Entre 1903 et 1922, les recettes du musée se distinguent en deux catégories : les recettes ordinaires et les recettes extraordinaires. La première catégorie est composée de la vente des reproductions photographiques, de reproduction plastiques, des catalogues et des rentes issues des investissements de la donation d'Henri Rupp. Ces recettes sont cependant insuffisantes face aux multiples dépenses ordinaires du musée ; l'institution compte alors sur les recettes extraordinaires, composées de subventions et de dons occasionnels. Parmi les donateur.ice.s se trouvent notamment Madame Blumenthal, qui donne 6 000 francs tous les ans jusqu'à son décès vers 1930⁴¹⁹, et le peintre Georges-Antoine Rochegrosse (1859-1938) et l'Institut de France, qui donne régulièrement 5 000F à l'institution⁴²⁰. Si les donateur.ice.s du musée sont généreux.euses, leurs contributions sont cependant irrégulières et le musée peine à trouver des revenus stables. En 1922, une entrée régulière s'ajoute au budget : Georges Desvallières demande l'autorisation de faire payer l'entrée du musée 1 franc en 1922⁴²¹, puis 2 francs à partir de décembre 1922⁴²². La situation financière ne s'en trouve cependant pas améliorée : le musée reste gratuit le dimanche, jour de plus forte

⁴¹⁸ Lettre de M. Rouvier, Ministre des Finances à J. Chaumié, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 23 juin 1902, MGM.

⁴¹⁹ Lettre de G. Desvallières au Sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, 30 juin 1931, AN, 20144795/41.

⁴²⁰ Budgets du musée Gustave-Moreau, AN, 20144795/41.

⁴²¹ Lettre de G. Desvallières à A. Besnard, Directeur des Beaux-arts, Paris, Paris, 20 septembre 1922, AN, 20144795/41, [Annexe 36, p. 165].

⁴²² Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 14 décembre 1922, MGM.

affluence⁴²³, et ne peut pas toucher une partie du droit d'entrée des autres musées parisiens dans la mesure où il ne fait ni partie de la caisse des Musées nationaux, ni de celle des Monuments historiques⁴²⁴. Parallèlement, les catalogues illustrés, qui sont les mieux vendus, ne sont plus édités dès 1923 en raison de leur coût qui alourdit le budget de l'institution⁴²⁵.

L'insuffisance des recettes plonge le musée dans la précarité : les factures d'eau, de charbon et d'électricité s'accumulent, le chauffage est coupé, et les agent.e.s du musée ne reçoivent pas toujours leur salaire⁴²⁶. La situation financière déjà précaire du musée s'empire après la première Guerre mondiale dans la mesure où l'augmentation du coût de la vie et la hausse des prix du charbon et des impôts ne peuvent plus être équilibrés par les recettes, qui sont restées inchangées depuis la création du musée⁴²⁷. Le receveur de la ville de Paris, chargé de recouvrer les dettes au nom de la municipalité, écrit au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts pour lui rappeler que le musée doit 3 960 francs pour s'acquitter de ses factures de charbon impayées⁴²⁸. Si Georges Desvallières et Henry de Forge, le trésorier du musée, demandent un délai au receveur, le musée reste plongé dans le froid⁴²⁹. La situation dure, si bien qu'en 1937, Jane Dupont, la gardienne du musée Gustave-Moreau écrit à Hervé Gruyer, comptable du musée, pour lui faire part de la situation dramatique de sa famille :

« Monsieur, c'est encore un appel que je me permets de vous adresser, cette fois désespérée car nous venons d'être grippés tous trois, mon père, mon mari et moi, et souffrons de rhumatismes dans ce musée

⁴²³ Lettre de G. Desvallières à A. Besnard, Directeur des Beaux-arts, Paris, 30 décembre 1922, AN, 20144795/41, [Annexe 37, p. 166].

⁴²⁴ Minute de lettre d'A. Besnard, Directeur des Beaux-arts, à G. Desvallières, Paris, 5 février 1923, AN, 20144795/41, [Annexe 38, p. 167].

⁴²⁵ Note sur la situation financière du Musée Gustave-Moreau, Henry de Forge, Paris, 28 décembre 1923, AN, 20144795/39, [Annexe 23, p. 125].

⁴²⁶ Lettre de H. de Forge à Moullé, Paris, Paris, 27 juin 1924, AN, 20144795/41.

⁴²⁷ Commission administrative du musée Gustave Moreau, 14 juin 1928, AN, 20144795/41.

⁴²⁸ Lettre du receveur municipal à F. Albert, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 19 juin 1924, AN, 20144795/41 [Annexe 39, p. 168].

⁴²⁹ Lettre de H. De Forge à Moullé, *op.cit.*, 27 juin 1924.

glacé, nous allons finir par y contracter des maladies plus graves. Je vous en supplie, venez à notre secours. Que va-t-il advenir à la fin de ce mois ? Monsieur Paladilhe [Jean Paladilhe, futur directeur du musée] vous dira comme moi qu'il n'y a plus d'agent pour fin janvier (...). Je vous prie de le croire, nous ne pouvons plus rester ainsi, et surtout que les planches du musée se soulèvent par l'humidité et tout s'ensuit (...) »⁴³⁰.

Tandis que Jane Dupont, son père et son époux sont mis à pieds en 1938⁴³¹, la presse continue d'alarmer sur l'état du musée qui n'est plus chauffé, dont les cadres se disjoignent et dont les tableaux se détériorent⁴³². Face à ces événements, les administrateurs du musée ne cessent de lutter pour trouver des solutions, n'hésitant pas à solliciter l'État. Ce dernier, s'il concède quelques subventions, se désengage de la situation.

2. Un musée en précarité financière

Le désengagement de l'État est la conséquence de l'autonomie qui est accordée au musée Gustave-Moreau : en tant que personne morale investie de l'autonomie financière, il ne peut dépendre du budget de l'État central qui peut seulement consentir à des subventions. Cette possibilité est prévue dès les ébauches du cadre administratif du musée. En 1902, Joseph Caillaux écrit à Georges Leygues :

« Il pourrait arriver, en effet, que des circonstances exceptionnelles obligent l'État à subventionner accidentellement le musée Gustave Moreau et il serait alors de toute justice que ces subventions lui soient remboursées le jour où le patrimoine global du musée dépassera une certaine limite [600 000 francs] (...) »⁴³³.

Dès l'ouverture du musée, celui-ci est confronté à la précarité : il ne peut notamment pas s'acquitter des honoraires de l'avocat Charles Bernier⁴³⁴, sollicité pour des conseils lors de

⁴³⁰ Lettre de J. Dupont à H. Gruyer, Paris, 14 janvier 1937, AN, 20144795/41 [Annexe 40, p. 169].

⁴³¹ Lettre de J. Dupont à J. Zay, Ministre de l'Éducation nationale, Paris, 16 février 1938, AN, 20144795/41 [Annexe 41, p. 170].

⁴³² LEROUGE, Nicolas, « Propos ingénus », s.t., s.d., AN, 20144795/40.

⁴³³ Lettre de J. Caillaux, Ministre des Finances, à G. Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, *op.cit.*, 17 février 1902.

⁴³⁴ Correspondances entre H. Rupp et A. Besnard, Directeur des Beaux-arts, 30 décembre 1902 et 17 février 1903, AN, 20144795/41.

l'acceptation du legs, qui accepte de renoncer aux 600 francs dûs⁴³⁵. Au fil des années, tandis que la situation financière s'empire, la Commission administrative décide de vendre les actions achetées grâce à la donation de Rupp mais le résultat est alarmant : malgré la vente de 51 opérations en décembre 1919, seuls 13 000 francs sont obtenus, n'aidant pas le musée à subsister⁴³⁶. Tandis que la direction des Beaux-arts consent à verser une aide de 5 000 francs au musée, Georges Rouault, alors conservateur, indique au Ministre des Finances que le musée a perdu 2,5% de sa valeur d'avant-guerre⁴³⁷. La Commission administrative décide alors de vendre l'intégralité des obligations restantes en 1928⁴³⁸ mais la mesure est à nouveau inefficace : le musée Gustave-Moreau décide alors de solliciter l'État afin d'obtenir des subventions. Les Archives Nationales conservent les arrêtés par lesquels l'État verse des aides financières au musée ; de 1937 à 1942, l'Administration consent à donner des subventions allant jusqu'à 25 000 francs⁴³⁹. Ces subventions ne sont cependant pas toujours versées à temps ; ainsi, le 22 octobre 1943, Georges Desvallières écrit au Secrétaire général aux Beaux-Arts qu'en l'absence du versement des 25 000 francs promis, les factures d'eau, de gaz, d'électricité et le personnel ne seront pas payés⁴⁴⁰. En 1925, Georges Rouault se propose de renoncer à son traitement annuel de conservateur (qui s'élève alors à 2 400 francs), ainsi que ceux du secrétaire (qui s'élève à 1 800 francs) et du trésorier (s'élevant à 1 200 francs)⁴⁴¹. Cette économie est cependant limitée puisque l'étude des budgets révèle que seul Rouault abandonne réellement son traitement, le secrétaire et le trésorier n'y renonçant pas. En 1936, Desvallières informe le Ministre de l'Éducation nationale que le musée a engrangé 8 666, 95

⁴³⁵ Note pour le bureau des Travaux d'art, 17 février 1903, AN, 20144795/41.

⁴³⁶ Note sur la situation financière du musée Gustave-Moreau, *op.cit.*, 7 août 1902.

⁴³⁷ Lettre de G. Rouault à É. Clémentel, Ministre des Finances, Paris, 7 janvier 1925, AN, 20144795/41 [Annexe 42, p. 172].

⁴³⁸ Commission administrative du musée Gustave-Moreau, G. Desvallières, Paris, 14 juin 1928, AN, 20144795/41.

⁴³⁹ Arrêtés du 28 mai 1937, 12 février 1939, 1er mars 1938, 13 octobre 1938, 29 mars 1940, 4 septembre 1941, 12 mai 1941, 2 mars 1942, AN, 20144795/41.

⁴⁴⁰ Lettre de G. Desvallières au secrétaire général aux Beaux-arts, Paris, 22 octobre 1943, AN, 20144795/41 [Annexe 43, p. 174].

⁴⁴¹ Lettre de G. Rouault à É. Clémentel, Ministre des Finances, *op.cit.*, 7 janvier 1925.

francs de dettes depuis 1921⁴⁴² : la situation économique n'est plus tenable et le musée doit trouver une solution durable pour survivre.

Malgré les ressources financières que la donation de Rupp offre au musée, ce dernier reste en proie à un contexte économique bouleversé. La guerre et les inflations rendent les provisions de 1902 inaptes à faire vivre le musée ; se pose alors la question de la pertinence de l'autonomie financière. Si elle permet au musée d'être le seul maître de la manière dont il emploie ses ressources, ses difficultés montrent la variabilité rapide et imprévisible de la situation économique d'un pays, de laquelle découle la santé financière de l'établissement public. Les aides de l'État sont occasionnelles et souvent insuffisantes tandis que l'institution, limitée dans ses manières de s'enrichir financièrement, est placée dans une situation mortifère : le musée paye le prix de son autonomie dès l'instant où il ouvre ses portes jusque dans les années 1940.

II — La précarité financière face à l'inaliénabilité des collections : compromettre un principe sacré pour survivre

1. L'inaliénabilité des collections publiques : un principe ancien et fondamental

Dans leur ouvrage intitulé *2002, Genèse d'une loi sur les musées*, publié en 2021, Marie Cornu, Jérôme Fromageau et Dominique Poulot⁴⁴³ s'intéressent aux protections accordées aux collections des musées réunis sous le label « Musées de France », créé par la loi du 4 janvier 2002. Parmi celles-ci, l'inaliénabilité des collections publiques tient une place fondamentale, dans la mesure où elle assure que toute oeuvre entrant dans les collections publiques ne puisse plus en sortir⁴⁴⁴. La loi de 2002 réaffirme alors celle du 13 juillet 1945 et annonce l'importance de ce

⁴⁴² Lettre de G. Desvallières à J. Zay, Ministre de l'Éducation nationale, Paris, 22 décembre 1936, AN, 20144795/41 [Annexe 44, p. 175].

⁴⁴³ CORNU, Marie, FROMAGEAU, Jérôme, POULOT, Dominique (dir.), *2002, Genèse d'une loi sur les musées*, Paris, La documentation française, 2021.

⁴⁴⁴ LABOURDETTE, Marie-Christine, *Les musées de France*, Paris, Presses universitaires de France, 2015. p. 56.

principe : il permet d'assurer la continuité des collections publiques⁴⁴⁵. La loi de 2002 ne s'arrête pas là et prévoit deux exceptions : un transfert à titre gratuit peut être effectué d'une personne publique à une autre dès lors que celle-ci s'engage à maintenir l'affectation du bien à un musée de France⁴⁴⁶, et une procédure de déclassement est possible dans des conditions bien déterminées. Si la loi de 2002 est récente, les protections juridiques qu'elle mobilise sont, quant à elles, anciennes. Le principe d'inaliénabilité ne fait pas exception à ce constat : figurant déjà dans l'édit de Moulin de 1566⁴⁴⁷, il est sans cesse réaffirmé dans la jurisprudence du XIX^{ème} siècle⁴⁴⁸. Le juge, protégeant d'abord les possessions de la Couronne, rend régulièrement des arrêts qui tendent à reconnaître l'existence d'un domaine public mobilier étatique dont il est crucial de protéger l'intégrité⁴⁴⁹ : ce dernier est inaliénable et imprescriptible, les biens qu'il comprend ne peuvent donc pas en sortir, ni par la cession, ni par des mécanismes de prescription, ni par des actions intentées par des tiers. Dès le début du XIX^{ème} siècle, des grands arrêts s'intéressent particulièrement à la notion d'inaliénabilité. L'un des plus importants est sans doute celui rendu à l'occasion de la vente d'une oeuvre de Raphaël appartenant au Musée national, lors duquel la Cour de cassation émet un attendu de principe :

« c'est une maxime fondamentale en France que les biens qui composent la dotation de la Couronne sont inaliénables et imprescriptibles de leur nature ; que cette maxime, constitutive de l'ancienne monarchie, a été consacrée de nouveau par le sénatus-consulte du 30 janvier 1810, par la loi du 8 novembre 1814, et par celle du 2 mars 1832, qui ont décrété les listes civiles de l'empereur Napoléon, de Louis XVIII et du roi régnant ; que ces lois ont déclaré que les diamants, perles, pierreries, statues, tableaux, pierres gravées et autres monuments des arts, qui se trouvent dans les palais du roi, font partie de la dotation de la couronne ; d'où il suit que ces objets sont, comme tous les biens qui la composent frappés, de la même inaliénabilité et de la même imprescriptibilité »⁴⁵⁰.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Art. L. 451-8 du Code du patrimoine.

⁴⁴⁷ Marie-Christine Labourdette, *op.cit.*, p. 57.

⁴⁴⁸ CORNU, Marie, POULOT, Dominique, « L'inaliénabilité des collections en France », in Marie Cornu, Jérôme Fromageau, Dominique Poulot (dir.), *op.cit.*, 2021, p. 38-39.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁰ Cour de cassation, civ., 10 août 1841, *Cousin c/ de Maillé et liste civile*, cité par Claire Bosseboeuf, *op.cit.*, 2012, p. 84.

L'arrêt est confirmé par d'autres jurisprudences, comme celles rendues par la Cour d'appel de Paris le 3 janvier 1846⁴⁵¹ qui étend la notion de domaine public étatique, confirmée par le Conseil d'État en 1932⁴⁵², et par la Cour de cassation qui en précise le régime le 7 juin 1896⁴⁵³. Lorsque le domaine public de la Couronne devient celui de l'État, après l'avènement de la IIIe République, le juge poursuit son oeuvre avec la même ferveur afin de protéger les collections étatiques.

La deuxième moitié du XIXème siècle marque le début d'une volonté de dégager les principes généraux de l'inaliénabilité et, *a fortiori*, de la domanialité publique. Si la notion est précisée au fur et à mesure des jurisprudences, elle est déjà cardinale pour les musées nationaux. Ainsi, les musées Ziem, Rodin, Gustave-Moreau et Denys-Puech sont créés sous l'égide de cette protection. Il est certain que l'inaliénabilité des collections est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Moreau et Rodin transmettent leurs oeuvres à l'État : tandis qu'une des motivations principales du peintre est la préservation de ses oeuvres après sa mort, Léonce Bénédite organise les dons de Rodin de manière à ce que ses oeuvres soient à jamais conservées par la future institution à son nom. Outre l'aspect éminemment symbolique de ces musées personnels, ils deviennent alors des moyens concrets, pour les artistes qui les conçoivent, de gagner une place et un succès définitif dans l'histoire de l'art français. En outre, si ces quatre musées ne sont pas encore labellisés ni affiliés à la Réunion des musées nationaux au moment de leur création, ils restent soumis au principe d'inaliénabilité des collections publiques : en tant qu'établissements publics administratifs, les oeuvres qu'ils conservent rejoignent le patrimoine de l'État et sa continuité. Ce faisant, ils

⁴⁵¹ Cour d'appel de Paris, 3 janvier 1846, *D.* 1846.II.212, qui ajoute les meubles d'art des musées, des églises et des bibliothèques au domaine public mobilier.

⁴⁵² Conseil d'État, 17 février 1932, *Commune de Barran*, qui consacre l'arrêt de la Cour d'appel de 1846.

⁴⁵³ Cour de cassation, civ., 7 juin 1896, *Jean Bonnin c/ Ville de Mâcon et ville de Lyon*, qui exclu les meubles du domaine public de l'État du champ d'application de l'article 2276 du Code civil selon lequel la possession continue d'un objet ou d'un immeuble en vaut titre de propriété.

achèvent la canonisation des artistes qu'ils honorent, tant par la préservation éternelle de leur mémoire que par celle de leurs oeuvres.

2. Aliéner pour prospérer : un projet de vente d'oeuvres au musée Gustave-Moreau

L'inaliénabilité des collections publiques est donc un principe protégé par les juges. Face aux difficultés financières du musée Gustave-Moreau, la Commission d'administration décide cependant de compromettre sur cette notion cardinale : en 1921, alors que le musée peine à survivre, Georges Desvallières propose de demander à des élèves de Gustave Moreau de donner des oeuvres dans le but d'organiser une vente publique afin de dégager de nouvelles ressources, qu'il espère s'élever à environ 50 000 francs⁴⁵⁴. Tandis que Desvallières trouve des élèves désireux de participer à l'évènement, un des membres de la commission, le banquier Gustave Berly, émet des réserves : il craint que le produit de la vente ne soit trop aléatoire et propose de vendre quelques oeuvres du musée à des acheteurs particuliers. Berly annonce alors connaître un amateur de Moreau qui serait prêt à acheter quelques-unes de ses toiles⁴⁵⁵. La Commission administrative, loin de s'indigner face à cette proposition, demande à Berly de contacter l'amateur, dont le nom n'est pas cité par le procès-verbal de la séance. À l'été 1922, Desvallières annonce à la Commission que le Ministère des Beaux-arts refuse de subventionner le musée ; il estime donc nécessaire de procéder à la vente de tableaux du musée⁴⁵⁶. Si les administrateurs ne semblent pas inquiets de contrevenir au principe d'inaliénabilité, la Direction des beaux-arts ne semble pas plus opposée à la manoeuvre puisqu'elle engage Desvallières à s'assurer que la vente ne s'opposerait pas au legs⁴⁵⁷.

Le 20 décembre 1923, la Commission d'administration annonce la vente :

⁴⁵⁴ Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 22 juin 1921, MGM [Annexe 24 p. 126].

⁴⁵⁵ Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 27 décembre 1921, MGM [Annexe 25 p. 127].

⁴⁵⁶ Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 27 juin 1922, MGM [Annexe 26 p. 128].

⁴⁵⁷ *Ibid.*

« Monsieur Sazerac de Forge dit que la situation financière du musée est très critique voire même très grave. Ses ressources sont insuffisantes d'environ F.6000 par an. Il est, selon lui, de toute nécessité de trouver un moyen de pallier à cette situation, sinon l'avenir du musée apparaît plus que sombre (...). Pour l'avenir il n'existe pas d'autre moyen que de vendre quelques tableaux du Musée. Il importerait de ne réaliser que des oeuvres dont la perte serait aussi peu sensible que possible pour le musée (...). Il faudrait que la vente produisit cent mille francs qu'on placerait en obligations ou bons à lots rapportant 6% »⁴⁵⁸.

Le décret du 20 décembre 1923 charge Desvallières et Humbert d'établir une liste⁴⁵⁹. Ces derniers choisissent quatorze oeuvres⁴⁶⁰ dont onze aquarelles et trois peintures, *Pasiphaé*, *Endymion* et la *Fée au Griffon* (Fig. 27 à 39) devant être vendues par l'intermédiaire de Léonce Bénédite⁴⁶¹. Le Ministre des Finances donne son aval au Ministre de l'Instruction publique en l'appelant à s'assurer que la vente respecte les volontés de Gustave Moreau :

« J'ai l'honneur de vous faire connaître que je n'ai en ce qui me concerne aucune objection à formuler à l'encontre de l'aliénation projetée, du moment où le Musée Gustave Moreau ayant la personnalité civile et s'administrant lui-même, doit, à l'exclusion du budget de l'Etat, profiter du produit de la vente. Il appartient toutefois à vos Services d'apprécier en dernier ressort si l'opération envisagée ne contrevient pas à la prohibition de vente d'œuvres d'art de la collection Moreau contenue dans les actes de donation des 1er août 1901 et 5 avril 1902, non plus qu'au voeu de M. Moreau exprimé dans son testament du 30 juin 1898 subordonnant le legs à la condition « de garder toujours ou aussi longtemps que possible la collection en lui conservant un caractère d'ensemble qui permette toujours de constater la somme de travail et d'efforts de l'artiste pendant sa vie »⁴⁶².

Tandis que le projet de loi autorisant la vente est dressé⁴⁶³, l'espoir qu'elle soulève permet à Henry de Forge de demander au Receveur municipal de lui donner un délai de paiement⁴⁶⁴. Le 23

⁴⁵⁸ Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 20 décembre 1923, MGM [Annexe 27 p. 129].

⁴⁵⁹ Décret du 20 décembre 1923, AN, 20144707/39 [Annexe 28, p. 133].

⁴⁶⁰ [Annexe 7, p. 66].

⁴⁶¹ Lettre de G. Desvallières, Paris, 25 mars 1924, AN, 20144597/39 [Annexe 29, p. 135].

⁴⁶² Lettre de P. Painlevé, Ministre des Finances à A. de Monzie, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 30 avril 1925, AN, 20144795/40, dossier « Projet de vente, aliénations d'œuvres d'art », U-13, Gustave Moreau.

⁴⁶³ Projet de loi autorisant l'aliénation d'œuvres d'art des collection du musée national Gustave Moreau, s.d., AN, 20144795/40, dossier « Projet de vente, aliénations d'œuvres d'art », U-13, Gustave Moreau [Annexe 30, p. 138].

⁴⁶⁴ Lettre d'H. De Forge à Moullé, *op.cit.*, 1924.

décembre 1924, Desvallières annonce cependant que l'aliénation doit être abandonnée⁴⁶⁵ : si le testament de Moreau ne contrevient pas à la vente de toiles, la donation de Rupp est faite sous la condition expresse que les tableaux ne soient jamais aliénés. En effet, une clause est prévue à cet effet dans les charges et les conditions de la donation du 5 avril 1902 :

« Les peintures, dessins et cartons compris dans le legs fait à l'État par M. Gustave Moreau ne pourront en aucun cas être aliénés, ni même déplacés, si ce n'est à titre tout à fait provisoire »⁴⁶⁶.

La clause est résolutoire : en cas de non respect de la condition, la donation encourt le risque d'être résolue, c'est-à-dire annulée rétroactivement. Autrement dit, l'aliénation n'est pas abandonnée par respect pour la lettre du testament, ni pour celui du principe d'inaliénabilité des collections publiques : son seul obstacle est la donation de Rupp. Cette donation, réalisée quatre ans après le décès de Gustave Moreau est alors le véritable texte fondateur du musée en ce qu'il en permet la création et la protection ultérieure. Sans Rupp, les quatorze oeuvres choisies par Desvallières auraient été vendues, déclassant immédiatement leur peintre et ouvrant la porte au démantèlement de la collection. Le projet d'aliénation témoigne alors de la précarité du musée mais, également, des défauts de la création d'un musée personnel par la voie du testament : le musée est une formation juridique devant être pensée en termes pragmatiques. Le projet de Moreau, aussi généreux soit-il, ne prévoit pas la pérennité de la future institution, rendant nécessaire l'intervention d'adjuvants, exécuteurs testamentaires et légataires universels. Sans eux, véritables créateurs du musée Gustave-Moreau, l'institution n'aurait sans doute jamais pu naître ou survivre aux affres du temps. Alors que Henri Rupp décède le 31 octobre 1918 et que Georges Rouault démissionne en 1929⁴⁶⁷, Georges Desvallières devient conservateur et travaille avec acharnement au redressement

⁴⁶⁵ Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, séance du 23 décembre 1924, MGM [Annexe 31, p. 140].

⁴⁶⁶ Donation d'H. Rupp au musée national Gustave-Moreau, *op.cit.*, 5 avril 1902, MGM.

⁴⁶⁷ Lettre de G. Rouault à A. Besnard, Directeur des beaux-arts, Paris, 20 décembre 1929, AN, 20144795/39.

de la situation du musée. En 1937, Pierre Guinand (1876-1944), premier président de la Cour des comptes, écrit au président du comité de contrôle financier auprès du ministre de l'Éducation nationale pour lui faire part de trois solutions possibles pour régler définitivement la situation du musée : allouer une subvention de 10 000 francs par an sur le budget des Beaux-arts, rattacher le musée à la section peinture du musée du Louvre ou renoncer au legs de Moreau et à la donation de Rupp⁴⁶⁸. Si la deuxième solution paraît contrevenir aux termes des legs Moreau et donation Rupp, qui exigent l'indépendance du musée et interdisent le déplacement des œuvres, les deux autres alternatives sont viables : la troisième, particulièrement dramatique, signifierait que l'État renonce aux collections de Gustave Moreau et doit s'entendre avec les héritiers d'Henri Rupp⁴⁶⁹ pour organiser leur restitution ou leur attribution à un autre établissement public. En effet, une fois les legs et donation résolues, les œuvres redeviennent la propriété des ayants-droit⁴⁷⁰ du légataire universel qui peuvent décider de leur futur, indifféremment aux volontés de Gustave Moreau. Les débats convergent finalement vers une dernière solution : le décret n°2571 du 27 octobre 1942, rattache le musée national Gustave-Moreau à la Réunion des musées nationaux qui devient alors chargée du fonctionnement et des missions du musée⁴⁷¹. Le déficit du musée Gustave Moreau commence alors à se résorber et l'institution se stabilise.

Encore actifs aujourd'hui, les musées Ziem, Rodin, Gustave-Moreau et Denys-Puech témoignent de l'importance des cadres administratifs et juridiques. Ces éléments foncièrement pragmatiques s'accordent et servent le projet de ces artistes ambitieux qui décident de saisir de leur postérité à l'aube du XX^{ème} siècle : ils permettent la longévité de ces institutions qui, à leur tour, projettent les artistes qu'elles commémorent dans l'éternité. La création de ces musées personnels

⁴⁶⁸ Lettre de P. Guinand au président du comité de contrôle financier rattaché au ministère de l'Éducation nationale, Paris, 19 février 1937, AN, 20144795/41.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

⁴⁷⁰ Henri Rupp n'a pas d'enfants mais laisse des neveux comme héritiers.

⁴⁷¹ Lettre de J. Billiet, directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre à l'Administrateur délégué du musée Gustave Moreau, Paris, 8 décembre 1943, MGM, [Annexe 32, p. 141].

se heurte à des obstacles d'ordre symbolique et financier, mais la pugnacité de leurs défenseurs et leur intérêt pour l'État leur permettent de survivre aux aléas du temps. Témoins d'une époque, reliquaires sacrés d'un.e artiste, ces institutions novatrices inscrivent leur personnalité tutélaire dans l'histoire : transcendant l'humanité pour devenir mythe, l'artiste est canonisé par l'élévation de son temple et par la marche du temps.

Conclusion

Dans son livre *Vivre avec nos morts*⁴⁷², la rabbine Delphine Horvilleur reprend une histoire traditionnelle juive qui éclaire un autre aspect du sacrifice de Moïse : alors que Moreau souligne la résignation sage de l'homme qui a sauvé son peuple mais accepte qu'il ne jouira pas du salut qu'il leur offre⁴⁷³, Delphine Horvilleur met en lumière la peur du prophète. Cette dernière, viscérale, puissante et terriblement humaine, met Moïse face à sa propre disparition, qu'il vit comme une injustice incompréhensible : après avoir tout donné à son peuple, il n'entrera dans la Terre promise. Alors qu'il fuit la mort en gravissant le Mont Nebo, en Jordanie, il y rencontre Dieu. Ce dernier lui révèle que son peuple survivra au temps, en portant en lui le souvenir du prophète. Comprendant qu'il survivra par les enseignements qu'il leur a transmis, Moïse accepte enfin sa mort. À travers cette histoire, la rabbine questionne alors les notions de mort et de survivance et propose une définition de l'avenir qui s'apprécie alors par le prisme de la transmission :

« L'avenir n'est pas devant nous, mais derrière, dans les traces de nos pas sur le sol d'une montagne que l'on vient de gravir, des traces dans lesquelles ceux qui nous suivent et nous survivent liront ce qu'il ne nous est pas encore donné d'y voir (...). Après notre mort, il y a ce que nous ne savons pas. Il y a ce qui ne nous a pas encore été révélé, ce que d'autres en feront, en diront et raconteront mieux que nous, parce que nous avons été »⁴⁷⁴.

Comme Moïse, les artistes qui créent leurs musées tentent de triompher de la mort par la transmission de leur souvenir. Comme le Mont Nebo, leurs musées portent les traces de ce qu'ils ont été et de ce que le temps en fera. Si l'ouvrage de Delphine Horvilleur n'a pas de valeur scientifique, ses mots induisent la notion selon laquelle le passé n'est défini que par le futur : seules

⁴⁷² HORVILLEUR, Delphine, *Vivre avec nos morts*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 2021.

⁴⁷³ Gustave Moreau, éd. Peter Cooke, Geneviève Lacambre, *op.cit.*, 2012, p. 42-45.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

les générations futures peuvent faire sens de l'Histoire. Son postulat trouve son écho dans les mots de Jules Michelet (1798-1874) que Dominique Poulot cite dans l'ouvrage *Le culte des grands hommes*⁴⁷⁵. Sous la plume de ce dernier, Michelet compare le musée à la plaine de Josaphat, vallée du verdict où, selon l'Ancien Testament, les hommes attendent le Jugement Universel. Semblable à cette vallée mystérieuse, le musée personnel devient le lieu immuable où l'artiste attend le jugement du temps. Véritables cénotaphes symboliques, ces institutions sont les temples des créateurs qu'ils commémorent et les rendent vulnérable à la clameur ou à l'indifférence des générations futures. Dès lors, ces lieux tiennent une place particulière dans l'histoire des musées. Les musées Gustave-Moreau, Denys-Puech, et Rodin sont d'autant plus singuliers qu'ils sont les trois véritables initiatives muséales d'artistes du début du XXème siècle : loins de laisser leur héritage artistique aux mains de celle.ux qui les succèdent, ils se saisissent eux-mêmes de leur postérité. Ces trois musées sont cependant des initiatives novatrices en France : si Moreau utilise la voie plus traditionnelle du legs, qui a déjà servi à la création de musées personnels à l'étranger, Denys Puech et Auguste Rodin oeuvrent de leur vivant et entendent avoir une place primordiale dans leur institution. Alors que les musées d'art contemporain apparaissent sporadiquement en France, entraînant la création du musée du Luxembourg dans leur sillage, les initiatives de Rodin, Moreau et Puech restent inédites : la naissance de ces trois entreprises, et du musée Ziem qui ne relève pas d'une initiative personnelle mais qui révèle tout de même l'attachement des villes à leurs artistes locaux, nécessite la réunion bienheureuse de plusieurs circonstances favorables. Leur apparition dans le paysage muséal français questionne alors sur cet environnement socio-culturel propice à leur création et engage à étudier les manières dont ils ont survécu aux aléas du temps et aux obstacles que le siècle leur a imposé.

En effet, alors que la IIIe République adopte une politique artistique libérale, qui privilégie la liberté des artistes, les Salons connaissent de grands bouleversements : ces expositions, véritables

⁴⁷⁵ Dominique Poulot, « Les grands hommes au musée », *op.cit.*, 2009, p. 128.

institutions de la politique culturelle française, perdent leur attractivité en raison des modifications des critères de sélection. Devenus trop peuplés, les Salons noient les artistes reconnus qui portent leurs intérêts vers d'autres moyens d'assurer leur succès. Si Moreau et Puech affirment leur importance par leur présence dans des institutions de l'État telles que l'École des Beaux-arts, l'Académie de Rome ou l'Institut de France, Rodin devient maître d'atelier de renommée. Loin de n'être que statutaire, le succès se mesure également par les gains économiques de ces artistes qui, là encore, comptent sur des moyens alternatifs aux Salons. Si Puech continue d'envoyer des oeuvres à ces derniers, il vit principalement des commandes que lui font l'État et les commanditaires particuliers, friands de ses bustes décoratifs. Rodin, quant à lui, vend ses grands sujets à des prix élevés tandis que Moreau entretient un petit cercle restreint de collectionneurs, qui lui achètent toutes ses productions. Ziem, quant à lui, explore les possibilités que donnent les salles des ventes aux artistes des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, créant ainsi un nouvel étalon de mesure pour ces derniers. Forts de ces succès, l'idée d'un musée personnel apparaît chez ces trois artistes : ils prennent alors conscience qu'un musée permettrait la préservation de leur mémoire mais, aussi, la consécration de leur oeuvre. Moreau, Puech, Rodin partagent un cercle commun d'amis et d'experts. Leurs projets de musées semblent nécessairement inclus dans un réseau d'influence qui est conforté par l'exemple du projet de Gustave Moreau : lorsqu'il décède le 18 avril 1898, son testament prévoit le legs de toutes ses oeuvres et de sa maison à l'État en échange de la création d'un musée. Si le geste est largement relayé dans la presse, qui souligne la générosité du maître, les réticences de l'État alarment la communauté intellectuelle parisienne. Dès lors, le musée Gustave-Moreau devient un exemple à suivre dans l'esprit, mais une mise en garde dans la pratique.

Outre l'émancipation des artistes, la III^e République favorise également la création d'outils symboliques visant à prouver la grandeur de la Nation. Les musées, qui fleurissent en nombre à travers la France et les artistes sont alors des terrains fertiles pour la construction d'un discours mémoriel à coloration politique ; le musée d'artiste, attaché à la personne d'un génie, exalte alors le

lien dialectique entre talent national et richesse régionale. En outre, l'exemple de Denys Puech montre que l'artiste est perçu comme le témoignage de la grandeur de la République, qui protège et promeut ses talents, indifféremment de la modestie de leur naissance. Le discours mémoriel porté par le musée d'artiste est également parachevé par le lieu et la muséographie ; ces institutions doivent mettre en valeur l'intimité de l'artiste, son quotidien et son intériorité, afin de créer un lien identificatoire avec les visiteurs. Pour fonctionner, ces musées doivent également proposer un discours scientifique cohérent, qui passe par la création d'une collection pertinente, mais aussi par la réputation de l'artiste, à laquelle le musée est forcément rattaché. En l'occurrence, les succès variables de Gustave Moreau, critiqué pour sa discrétion, et de Denys Puech, décrié pour ses productions commerciales, expliquent les débuts polarisants de leurs musées.

Si ces musées personnels sont avant tout des créations artistiques, ils restent cependant des constructions juridiques et administratives ; loin d'être anodines, les règles auxquelles ces institutions se soumettent permettent d'assurer leur pérennité. Ce cadre se décide dès que l'artiste choisit l'acte par lequel il transmet ses œuvres à l'État ou à la municipalité : la donation et le legs recouvrent des réalités juridiques différentes qui définissent les formes que les futures institutions empruntent. Ainsi, si la donation implique une déposition définitive de l'artiste, auquel l'État se substitue pleinement, le testament lie l'Administration et réduit sa marge de manoeuvre. Une fois les collections transférées à l'État, la gestion du futur musée décide de l'autonomie dont il dispose et des droits qu'il conserve. Alors que le musée Denys-Puech est géré en régie directe par la ville de Rodez, anéantissant son autonomie mais garantissant sa sécurité financière, les musées Rodin et Gustave-Moreau deviennent des établissements publics : ils disposent alors d'une autonomie juridique et financière totale. Celle-ci présente cependant le risque immense de plonger l'institution dans la précarité, comme en témoigne le cas du musée Gustave-Moreau ; l'institution, de sa naissance jusqu'aux années 1940, ne survit pas du fruit de ses revenus et peine à financer ses besoins premiers. Tandis que les factures s'accumulent et que l'hôtel de la Rochefoucauld tombe en

déliquescence, la Commission administrative est amenée à envisager de rompre le principe cardinal de l'inaliénabilité des collections publiques et de vendre des oeuvres. Si le projet d'aliénation est vite abandonné, il illustre les difficultés de créer un musée personnel au début du XXe siècle : le musée d'artiste est une institution singulière qui met en balance des éléments artistiques, culturels, juridiques, financiers et administratifs.

La naissance du musée d'artiste français, au XXe siècle, est donc encouragée par la réunion de circonstances favorables : la politique culturelle de l'État s'accorde avec sa politique mémorielle et, tandis que le statut des artistes change par l'apparition de nouvelles opportunités, le cadre juridique est habilité à les accueillir. Il est cependant regrettable que les actes juridiques fondateurs des musées Denys-Puech et Ziem ne soient pas détenus par les institutions, les archives municipales ou départementales ; leur étude est essentielle à la compréhension des motivations des créateurs. En outre, en l'absence de ces textes, il est difficile de comprendre le statut juridique de ces institutions, qui se devine par l'étude des correspondances et des conseils d'administration conservés. Par ailleurs, la valeur de ces textes n'est pas seulement historique, elle est également probatoire : la carence des actes de donation de Denys Puech est un souci majeur pour la municipalité elle-même, qui est en possession d'oeuvres dont la provenance n'est pas toujours prouvable. Une autre insuffisance réside dans le cas particulier du musée Ziem : si notre travail l'a essentiellement utilisé pour montrer l'envie de musée personnel chez un artiste des XIXème-XXème siècles, nous nous sommes abstenues d'étudier en profondeur la création de l'institution. Ce choix est double : les archives sont insuffisantes et, surtout, le désinvestissement de Ziem fait de ce musée une institution née d'une initiative purement extérieure à l'artiste. Il s'agissait ici d'étudier les initiatives muséales d'artistes afin d'apprécier la manière dont ces derniers appréhendent la postérité et dont ces musées s'insèrent dans le contexte mouvant de la IIIe République, or la création du musée Félix Ziem ne répond qu'en partie à ce projet. L'artiste beauinois, et son musée de Martigues, permettent cependant

de donner des éléments de contextes et de comparaison, notamment dans la manière dont Ziem s'est saisi des nouvelles opportunités de succès au tournant du XXe siècle.

À l'exception de l'essor du marché de l'art, les circonstances apparaissent cependant venir d'un seul et même acteur : l'État. Ce dernier est au coeur de l'impulsion muséale, et les institutions personnelles ne font pas exception au constat. Tantôt adjuvante, tantôt opposante, la IIIe République permet à ces initiatives personnelles de trouver leur pérennité. Il serait cependant nécessaire d'étendre l'étude à tous les musées monographiques créés, indépendamment de leur origine : entre 1919 et 1937, environ seize musées monographiques sont créés. Dédiés aux artistes, aux politiciens ou aux littérateurs, ces institutions cherchent à mettre en valeur des figures locales et à entretenir un mythe. L'étude pourrait alors porter sur une période chronologique plus longue : à l'exception du musée Rodin de Meudon, appendice de l'institution parisienne qui ouvre en 1923, la datation actuelle se borne volontairement à l'après-guerre, qui entraîne de nouveaux enjeux culturels et sociaux, mais une étude complète du XXe siècle pourrait permettre de comprendre ces institutions dans un contexte plus large. Il serait alors possible d'étudier la manière dont les enjeux et les pratiques évoluent. L'étude du musée personnel du XXème siècle serait alors l'opportunité d'apprécier les pratiques historiographiques et muséologiques de l'époque et la mise en récit du génie ; ce faisant, et dans l'esprit de Delphine Horvilleur, il serait possible d'apprécier ce que le XXème siècle a fait des artistes, a dit et raconté mieux qu'eux, car ils ont été.

Bibliographie

I. Archives

a. MARTIGUES, archives du musée Ziem

Boîte 25

- 1 lettre de Félix Ziem à un destinataire inconnu, Paris, mai 1897.
- 1 lettre de Alice-Ursule Ziem à Toussaint Merlat, maire de Martigues, Paris, 30 novembre 1911.

b. PARIS, archives du musée Gustave-Moreau

- 1 Lettre de Louis Chabrier à Paul Dubois, Directeur des beaux-arts, Bijou-sur-Mer, 8 août 1899.
- 1 Lettre du Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts à Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 26 janvier 1902.
- 1 Décret d'acceptation du legs de Gustave Moreau, Paris, 28 février 1902.
- 1 Lettre de Joseph Caillaux, Ministre des Finances à Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 17 février 1902.
- Observations d'A. Nivard, avocat au Conseil d'État, Section de l'Intérieur du Conseil d'État, s.d.
- Article 72 de la loi de finance, Paris, 20 mars 1902.
- 1 Décret d'acceptation de la donation d'Henry Rupp, Paris, 28 mai 1902.
- 1 Lettre de Joseph Caillaux, Ministre des finances à Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 21 juin 1902.
- Décret relatif à l'organisation du musée Gustave-Moreau, Paris, 17 juillet 1902.
- Lettre de Maurice Rouvier, Ministre des Finances à Joseph Chaumié, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 23 juin 1902.
- 1 Lettre de Jacques Jaujard, directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre à l'Administrateur délégué du musée Gustave Moreau, Paris, 8 décembre 1943.

Procès-verbaux de la Commission d'administration du musée Gustave Moreau

- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 22 juin 1921.
- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 27 décembre 1921.
- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 27 juin 1922.
- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 14 décembre 1922.
- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 22 décembre 1923.
- Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 23 décembre 1924.

c. PARIS, archives du musée Rodin

Fonds A1, Constitution du musée Rodin

- Procès-verbal du rapport au premier Conseil d'administration, 26 mars 1919, AMR, fonds A1.
- Contrat de mandat entre L. Bénédite et A. Rodin, 13 septembre 1916, par-devant Me Théret, AMR, fonds A1, art. 3.
- Loi d'acceptation du 22 décembre 1916, publiée au *Journal Officiel de la République*, 24 décembre 1916, AMR, fonds A1 art. 7.
- Loi du 28 juin 1918, Article 9, Titre II, *Journal officiel de la République*, 29 juin 1918, AMR, A1 art. 13.

Fonds Bénédite 2018

- 1 Lettre du Comité de Calais à Auguste Rodin, Calais, 1885, boîte 1, folio 6.

Fonds Donation

- 1 Note de Léonce Bénédite, s.d., boîte 1.
- 1 Lettre de Léonce Bénédite à Paul Painlevé, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, 11 septembre 1916, boîte 1.
- 1 Lettre de Léonce Bénédite à Albert Dalimier, Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Paris, 17 août 1914, boîte 1.
- 1 Lettre de Léonce Bénédite à Paul Painlevé, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, Paris, 17 août 1916, boîte 1.

- 1 Note reprenant les signataires de la pétition d'octobre 1916 (liste incomplète), boîte 1.
- Donation d'A. Rodin à l'État français, 1er avril 1916, boîte 2.
- Donation d'A. Rodin à l'État français, 13 septembre 1916, boîte 2.
- Donation d'A. Rodin à l'État français, 25 octobre 1916, boîte 2.

Fonds Correspondance de Jean-Marie Théret, THE.6110

- 1 Lettre de Léonce Bénédite à Me Jean-Marie Théret, Paris, 22 septembre 1916.

Fonds Correspondance de Félix Ziem, ZIE.6596

- 1 Lettre de Félix Ziem à Auguste Rodin, Paris, 28 août 1897.

Fonds Correspondance de Denys Puech, PUE.5072

- 2 lettres de Denys Puech à Auguste Rodin, Paris, 1892.

Fonds Papiers personnels et obsèques

- Testament d'A. Rodin par-devant maître Théret, Paris, 25 avril 1916, folio 17.
- Codicille d'A. Rodin par-devant maître Théret, Paris, 15 novembre 1916, folio 18.

Fonds O5, Contentieux

- Déposition de Judith Cladel, Procès Montagutelli 15 mai 1919.
- Déposition de Judith Cladel, Procès Montagutelli, 16 mai 1919.

Fonds privé Judith Cladel

- 1 Note reprenant les signataires de la pétition de 1912, Paris, s.d.

Fonds Dossier matière

- Contrat d'édition entre Auguste Rodin et Fumière & Gavignot, Dossier matière Fondateurs, 6 juillet 1898.
- Contrat d'édition entre A. Rodin et la Société Anonyme de Fonderie Artistique, Dossier matière Fondateurs, 4 avril 1898.

d. PIERREFITTE-SUR-SEINE, Archives Nationales

Série F/21 — Travaux d'art, musées et expositions. 4e volume et 5e volume (XIX-XXe siècles).

- 4488
- Rapport de L. Bénédictine au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, s.d.
- 4905
- 1 Décret relatif à l'organisation du musée Gustave-Moreau, Paris, 16 juillet 1902.
- 1 Décret relatif à la donation d'Henri Rupp, Paris, 28 mai 1902.

Série 20130199 — Musée national Gustave Moreau

- 151
- 1 Coupure de presse d'Arsène Alexandre, « La maison d'un maître », *Le Figaro*, 25 novembre 1898.
- 1 Coupure de presse de Raymond Bouyer, « Le musée Gustave Moreau », *La Revue de l'Art*, n°8, 31 décembre 1899.
- 1 Coupure de presse de *La Presse*, 1901.
- 1 Coupure de presse de Paul Erio, « Le legs Gustave Moreau », *Le Journal*, 1901.
- 1 Coupure de presse de H. Hardin, « Un legs », s.t., 1901.
- 1 Coupure de presse de J. Hellé, « Le legs », *La Fronde*, 31 juillet, 1901.
- 1 Coupure de presse *Le Temps*, 10 août 1901.
- 1 Coupure de presse *Le Journal des débats*, 31 octobre 1901.
- 1 Coupure de presse, « L'État contre l'État », *La Presse*, 11 février 1902.
- 1 Coupure de presse, « Le peintre et l'État », s.t., 1902.
- 1 Coupure de presse de Gustave Larroumet, *Les annales littéraires et politiques*, s.d.

- 1 Coupure de presse de Nestor, « L'art français », s.t., s.d.
- 1 Coupure de presse, « Musée Gustave Moreau », *Le Soleil*, s.d.
- 1 Coupure de presse de Benjamin Guinaudeau, « Le musée Gustave Moreau », s.t., s.d.
- 1 Coupure de presse de Chastel, s.t., *Encyclopédie contemporaine*, 15 février 1903.
- 1 Coupure de presse de Charles Kunstler, « Le musée Gustave Moreau », s.t., s.d.

Série 20144795 — Archives des musées nationaux, Musées Nationaux (Série U)

• 39

- 1 Note de Léonce Bénédite, s.d.
- 1 Note pour Paul Dubois, Directeur des beaux-arts, 19 déc. 1902.
- 1 Lettre de Georges Rouault à Albert Besnard, Directeur des beaux-arts, Paris, 20 décembre 1929.

• 40

- 1 Coupure de presse, « Vernissage intime au musée Gustave Moreau », *Le Petit bleu*, 11 nov. 1902.
- 1 Coupure de presse de Nicolas Lerouge, « Propos ingénus », s.t., s.d.
- 1 Coupure de presse de Charles Thibault, « Au coeur de Paris, un petit musée aux salles désertes », *Paris Soir*, 8 oct. 1928.

• 41

- 1 Délibération de la Commission Administrative du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 7 aout 1902.
- Correspondances entre Henri Rupp et Albert Besnard, Directeur des Beaux-arts, 30 décembre 1902 et 17 février 1903.
- 1 Note pour le bureau des Travaux d'art, 17 février 1903.
- 1 Commission d'administration du musée Gustave-Moreau, Paris, séance du 14 décembre 1922.
- 1 Lettre de Georges Desvallières à Albert Besnard, Directeur des Beaux-arts, Paris, Paris, 20 septembre 1922.

- 1 Lettre de Georges Desvallières à Albert Besnard, Directeur des Beaux-arts, Paris, 30 décembre 1922.
- 1 Minute de lettre d'Albert Besnard, Directeur des Beaux-arts, à Georges Desvallières, Paris, 5 février 1923.
- 1 Note sur la situation financière du Musée Gustave-Moreau, Henry de Forge, Paris, 28 décembre 1923.
- 1 Lettre du receveur municipal à François Albert, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Paris, 19 juin 1924.
- 1 Lettre de Henry de Forge à Moullé, Paris, Paris, 27 juin 1924.
- 1 Lettre de Georges Rouault à Étienne Clémentel, Ministre des Finances, Paris, 7 janvier 1925.
- Budgets du musée Gustave-Moreau, 1920-1943.
- 1 Commission administrative du musée Gustave Moreau, Paris, séance du 14 juin 1928.
- 1 Lettre de Georges Desvallières à Maurice Petsche, Sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, 30 juin 1931.
- Lettre de Georges Desvallières à Jean Zay, Ministre de l'Éducation nationale, Paris, 22 décembre 1936.
- Lettre de Jane Dupont à Hervé Gruyer, Paris, 14 janvier 1937.
- Lettre de Pierre Guinand au président du comité de contrôle financier rattaché au ministère de l'Éducation nationale, Paris, 19 février 1937.
- 8 Arrêtés accordant des subventions au musée Gustave-Moreau, Paris, 28 mai 1937, 12 février 1939, 1er mars 1938, 13 octobre 1938, 29 mars 1940, 4 septembre 1941, 12 mai 1941, 2 mars 1942.
- 1 Lettre de Jane Dupont à Jean Zay, Ministre de l'Éducation nationale, Paris, 16 février 1938.
- 1 Lettre de Georges Desvallières à Louis Hauteceur, secrétaire général aux Beaux-arts, Paris, 22 octobre 1943.

e. RODEZ, archives du musée Denys-Puech

- 2 Plans d'architecte du premier projet de musée Denys-Puech, 1907.
- 1 Dessin d'architecte des façades du premier projet de musée Denys-Puech, 1907.
- 1 Plan d'architecte du deuxième projet de musée Denys-Puech, s.d.

f. RODEZ, archives municipales de la Ville de Rodez

Bulletins municipaux annuels, A 1491

- Bulletin municipal, Rodez, 1906.

Bulletins municipaux annuels, A 1493

- Bulletin municipal de 1907, Rodez, séance du 13 janvier 1907.
- Bulletin municipal de 1907, Rodez, séance du 15 septembre 1907.

Bulletins municipaux annuels, A 1494

- Bulletin municipal de 1908, Rodez, séance du 18 février 1908.

Bulletins municipaux annuels, A 1495

- Bulletin municipal, Rodez, 1909.

Bulletins municipaux annuels, A 1497/14

- Bulletin municipal, Rodez, séance du 21 avril 1914.

Bulletins municipaux annuels, sans cote

- Bulletin municipal, Rodez, décembre 1942.

g. RODEZ, archives de la Société des Lettres de l'Aveyron

Fonds 40-J-4, Correspondances de Louis Chabrier à Denys Puech

- 1 Lettre de Louis Chabrier à Denys Puech, Bijou-sur-Mer, 8 octobre 1903.

Fonds 40-J-5, Correspondances de Denys Puech à Louis Chabrier

- 1 Lettre de Denys Puech à Louis Chabrier, Paris, 27 juin 1902.
- 1 Lettre de Denys Puech à Louis Chabrier, Paris, 30 septembre 1903.
- 1 Lettre de Denys Puech à Louis Chabrier, Paris, 24 décembre 1903.

- 1 Lettres de Denys Puech à Louis Chabrier, Paris, 15 janvier 1904
- 1 Lettre de Denys Puech à Louis Chabrier, Paris, 23 janvier 1905.

Fonds 40-J-10, Correspondance de Louis Lacombe à Denys Puech

- 1 Lettre de Louis Lacombe à Denys Puech, Rodez, 21 novembre 1906.

Fonds Lestel-Puech

- 1 Photocopie d'une quittance de la Caisse municipale de la Ville de Rodez, Rodez, 6 août 1910.

Fonds de documentations

- 1 Coupure de presse, « De passage », *Aveyron républicain*, 25 décembre 1903.
- 1 Arrêté nommant Denys Puech conservateur du musée Denys-Puech, Rodez, 14 août 1919.

Registres de délibération du Conseil municipal de la commune de Rodez

- 1 Extrait des registres de délibération du Conseil municipal de la Commune de Rodez, Rodez, 9 juin 1906.

Fonds photographique Noyrigat

- *Boîte 31*

- 1 Photographie du musée Denys-Puech, vers 1910.

Fonds photographique

- 1 Photographie du jardin du Foirail, s.d.
- 1 Photographie de l'avenue Victor Hugo, s.d.
- 1 Photographie de Denys Puech, 1908.
- 1 Photographie de Denys Puech dans son atelier s.d.
- 1 Photographie de Denys Puech avec Doucet, Brautot, William Bouguereau, Barthélémy, Gabriel Ferrier, Jules Lefebvre.

II. Ouvrages

1. Ouvrages sur les artistes

- BURDIN-HELLEBRANTH, Anne, *Félix Ziem 1821-1911*, t. I et II, Paris, 1998.
- CAZAUX, Thierry, LACAMBRE, Geneviève, *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris, Somogy éditions d'art, 2015.
- CLADEL, Judith, *Rodin, sa vie glorieuse, sa vie inconnue*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1936.
- DEL'FURIA, Lucienne (dir.), *Le musée de Ziem*, Martigues, musée Ziem, 2008.
- FOREST, Marie-Cécile, LACAMBRE, Geneviève, MATHIEU, Pierre-Louis, *Le musée Gustave-Moreau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2005.
- GRÜNFELD, Frederic, V., *Rodin*, trad. Denise Meunier, Paris, Éditions Fayard, 1998.
- LACAMBRE, Geneviève, *Maison d'artiste, maison-musée : l'exemple de Gustave Moreau*, Paris, Les dossiers du Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, 1997.
- LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, *Rodin et le bronze : catalogue des oeuvres conservées au musée Rodin*, t.1, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2007.
- MASSON, Raphaël, MATTIUSI, Véronique, *Rodin*, Paris, Flammarion, 2004.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Le musée Gustave Moreau*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion 1998.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau, monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*, Courbevoie, ACR Éditions, 2005.
- MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau, l'assembleur de rêves*, Paris, ACR, 2010.
- MATTIUSI, Véronique, *Auguste Rodin*, Paris, Le Cavalier bleu, 2011.
- MOREAU, Gustave, *Écrits sur l'art*, t. 1., éd. Peter Cooke, Geneviève Lacambre, Saint-Clément-de-Rivière, éditions Fata Morgana, 2002.
- TIREL, Marcelle, *Rodin intime ou l'envers d'une gloire*, Paris, Éditions du monde nouveau, 192

2. Ouvrages sur la IIIe République

- CARON, Jean-Claude, VERNUS, Michel, *L'Europe au 19ème siècle : des nations aux nationalismes (1815-1914)*, Paris, Armand Colin, 2015.
- DE RIS, Clément-Louis-Tortelat, *Les musées de province : histoire et description*, Paris, Renouard, 1872.
- GRENOUILLEAU, Olivier, *Nos petites patries, identités régionales et État central en France, des origines à nos jours*, Paris, Gallimard, 2019.
- LAUGÉE, Thierry, STAHL, Fabienne, GABORIAUX, Clémence, (ed.), *Maurice Denis, Delacroix est à la mode*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2018.
- LEJEUNE, Dominique, *La France des débuts de la IIIe République*, Paris, Armand Colin, 6e édition, 2016.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *Les salons de la IIIe République. Art, littérature et politique*, Paris, Librairie académique Perrin, 2003.
- MICHAUD, Éric, *Les invasions barbares*, Paris, Gallimard, 2015.
- MONNIER, Raymonde, *Républicanisme, patriotisme et Révolution française*, Paris, l'Harmattan, 2005
- POMIAN, Krzysztof, « Patrimoine et identité nationale », *Le Débat*, 2010/2, 2010, p. 45-56.
- POULOT, Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, La Découverte, 2005.
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris, éditions du Seuil, 1999
- VAISSE, Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.
- VITRY, Paul, *Musées de province : Nationalisation ou classement ?*, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1931.

3. Ouvrages sur le marché de l'art

- BERTRAND-DORLÉAC, Laurence (dir.), *Le commerce de l'art de la Renaissance jusque'à nos jours*, Besançon, La manufacture, 1992.
- MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles : Tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels*,

gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints & vitraux, t. V, Paris, Maison d'éditions d'oeuvres artistiques Ch. de Vicenti, 1911.

- MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles : Tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints & vitraux*, t. VI, Paris, Maison d'éditions d'oeuvres artistiques Ch. de Vicenti, 1912.
- MIREUR, Hippolyte, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles : Tableaux, dessins, estampes, aquarelles, miniatures, pastels, gouaches, sépias, fusains, émaux, éventails peints & vitraux*, t. VI, Paris, Maison d'éditions d'oeuvres artistiques Ch. de Vicenti, 1912.
- SAINT-RAYMOND, Léa, *À la conquête du marché de l'art, le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- TILLIER, Bertrand, WERMESTER, Catherine, *Conditions de l'oeuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage Eds, 2011.

4. Ouvrages sur les thématiques juridiques

- CORNU, Gérard (dir.), *Vocabulaire juridique*, 6ème éd., Paris, Presses universitaires de France, dictionnaires Quadrige, 2004.
- CORNU, Marie, FROMAGEAU, Jérôme, POULOT, Dominique (dir.), 2022, *Genèse d'une loi sur les musées*, Paris, La documentation française, 2021.
- LABOURDETTE, *Les musées de France*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
- MARAIS, Jean-Luc, *Histoire du don en France de 1800 à 1939*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1999.

III. Articles

- AUBRY, Raoul, « La vocation de M. Denys Puech », *L'Éclair*, 8 avril 1905.
- AUBRY, Raoul, « Il était un berger... », *Gil Blas*, 18 juillet 1910.
- BRISSON, Adolphe, « M. Denys Puech, pasteur de brebis », *Le Temps*, 15 octobre 1898.
- DANTHESSE, Émile, « Échos », *L'Écho de Paris*, 10 mars 1905
- DE FONT-RÉAULX, Dominique, « De l'atelier au musée, le musée-atelier, les ambiguïtés d'un genre muséal singulier », *Romantisme*, n°173, 2016/3, p. 45-55.
- DELACOUR, André, « La Villa Médicis. Un déjeuner avec Denys Puech », *L'Européen*, 29 juin 1929.

- FONVIELLE, Clément, « Denys Puech », *L'Auvergnat de Paris*, 10 août 1890.
- HELD, Lukas, « Variations du dialogue idéal. Blumenberg, Koselleck et l'icologie politique », *Revue germanique internationale*, 2017, p. 157-169.
- LAFARGUE, Frédéric, « Finances publiques : les règles applicables aux finances de l'État », *Jurisclasseur*, Droit fiscal, fiche n°3305, janvier 2021.
- *La Revue hebdomadaire*, « Monument élevé à Francis Garnier », 27 août 1899.
- LE MOULEC, Éliaz, « Les personnes morales », *Jurisclasseur*, Droit civil - Personnes, fiche n°3331, mars 2021.
- LONG-TARASCO, Véronique, « Les collectionneurs d'oeuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX^{ème} siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, n°112 (2001-2), 2001, p. 45-54.
- MAUCLAIR, Camille, « Le Salon de la société des artistes français », *La Revue politique et littéraire*, 20 mai 1905.
- MÉNÉTRIER, Laure, « Construire sa postérité d'artistes : le cas Félix Ziem », *Sociétés et représentations*, 2014/1, n°37.
- MOUREY, Gabriel, « M. Denys Puech à Rome », *Comoedia*, 15^e année, n°3025, 29 mars 1921.
- PÉLADAN, Joseph-Aimé, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, vol. X, janvier-juin 1895.
- POMIAN, Krzysztof, « Patrimoine et identité nationale », *Le Débat*, 2010/2, 2010, p. 45-56.
- PONSOT, Georges, « Un beau sculpteur », *La Lanterne*, 6 février 1921
- RENNES, Juliette, « La République et l'accès des femmes aux professions : enjeux et controverses en France, des années 1870 aux années 1930 », *Gender & History*, vol. 23, n°2, août 2011, p. 341-366.
- TIFINE, Pierre, « Synthèse — Services publics locaux : régies », *Jurisclasseur Collectivités territoriales*, 1^{er} avril 2021.
- TOMEL, Guy, « Denys Puech (histoire d'un sculpteur) », *Revue de l'enseignement primaire et primaire supérieur*, 9 septembre 1894.
- VAUXCELLES, Louis, « Statues et iconoclastie », *Le Carnet de la semaine*, 17 février 1918.
- VAUXCELLES, Louis, *Le Carnet des ateliers*, 28 octobre 1928.

IV. Articles publiés dans des ouvrages collectifs

- BENOIT, Isabelle, « Le musée, un modèle inusable en Europe ? Réflexion autour du modèle national et de ses musées » in Anne- Solène Rolland, Hanna Murauskaya (dir.), *Les musées de la Nation. Création, transpositions, renouveaux. Europe, XIXe-XXe siècles*, t.1., Paris, L'Harmattan, 2008.
- BIASS-FABIANI, Sophie, « Historique du musée Ziem » in *Félix Ziem, peintre voyageur (1821-1911)*, (cat. exp., Martigues, musée Ziem, 18 juin - 4 décembre 1994), Arles, Éditions Actes Sud, 1995.
- CHEVILLOT, Catherine « Les malentendus de la gloire », in Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993.
- GAICH, Catherine, « L'artiste et son musées », in Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993.
- GEORGEL, Chantal, « Le musée Ingres de Montauban, mémorial de l'artiste », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, Chantal Georgel, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- KAUF-LOCQUENEUX, Isabelle, « Biographie », in Catherine Chevillot, Catherine Gaich (dir.), *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993.
- MATTIUSSI, Véronique, « De la rodinière au musée Rodin, les origines du projet » in Catherine Chevillot (dir.), *Le musée de Rodin, dernier chef-d'oeuvre du sculpteur*, Paris, Éditions Artlys, 2015, p. 23-32.
- PINGEOT, Anne, « Les sculpteurs créent leurs musées », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, Chantal Georgel, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- POMIAN, Krzysztof, « Musées français, musées européens », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIXe siècle*, Chantal Georgel, (cat. exp. Paris, Musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- POULOT, Dominique, « Les grands hommes au musée », in GAEHTGENS, Thomas W., WEDEKIND, Gregor, *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 117.

V. Catalogues d'exposition

- *Denys Puech : 1854-1942*, Rodez, Musée Puech, 1993.

- *L'artiste en représentation, images des artistes dans le XIXe siècle*, dir. Alain Bonnet, (cat. exp. Musée de la Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012-23 mars 2013, Musée de Laval, 15 avril 2013-15 octobre 2013), Lyon, Fage Eds, 2013.
- *Gustave Moreau - Georges Rouault. Souvenirs d'atelier*, dir. Marie-Cécile Forest, (cat. exp., Paris, Musée Gustave-Moreau, 27 janvier - 25 avril 2016), Paris, Éditions du musée Gustave-Moreau, Éditions Arts Somogy, 2016.

VI. Travaux universitaires

- BOSSEBOEUF, Claire, *Les collectivités territoriales et leurs musées : recherches sur le développement et les modalités de gestion et de gouvernance d'un service public local*, thèse de doctorat, 2012, Université de Paris (Paris V Descartes), dir. Xavier Cabannes.
- GIRARDIN, Miléna, *Les legs et donations d'artistes et de leurs héritiers aux collections publiques de 1818 à 1969*, thèse de doctorat, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2005, dir. Philippe Dagen.
- GONZALEZ, Aurélien, *La collection de peintures XIXème siècle et historique du musée Ziem à Martigues : de 1908 à nos jours*, mémoire de maîtrise, Université de Provence Aix-Marseille I, 2003, dir. Claude Massu.

VII. Sources juridiques

1. Codes

- Article 534, Code civil.
- Articles 934 à 962, Code civil.
- Article 1182, Code civil.
- Article 2276, Code civil.
- Article L.451-8, Code du patrimoine.

2. Lois et décrets

- Décret d'acceptation du legs de Gustave Moreau, 28 février 1902.
- Décret d'acceptation de la donation d'Henru Rupp, 28 mai 1902.
- Décret relatif à l'organisation du musée Gustave-Moreau, 17 juillet 1902.
- Décret relatif aux oeuvres pouvant être vendues par le musée Gustave-Moreau, 20 décembre 1923.
- Décret n°93-163 relatif au musée Rodin, 2 février 1993.
- Décret n°2571 rattachant le musée national Gustave-Moreau à la Réunion des musées nationaux, du 27 octobre 1942
- Décret n° 2017-133 relatif à l'Etablissement public du musée national Jean-Jacques-Henner et du musée national Gustave-Moreau, 3 février 2017.
- Loi de finance du 16 avril 1895.

- Loi de finance du 20 mars 1902.
- Loi de finance rectificative, 28 juin 1918.

3. Jurisprudences

- Cour de cassation, civ., 10 août 1841, *Cousin c/ de Maillé et liste civile*.
- Cour d'appel de Paris, civ., 3 janvier 1846, *D.* 1846.II.212.
- Cour de cassation, civ., 7 juin 1896, *Jean Bonnin c/ Ville de Mâcon et ville de Lyon*.
- Conseil d'État, 17 février 1932, *Commune de Barran*.
- Cour de Cassation, 1ère chambre civile, 5 novembre 1991, 90-13.528
- Cour d'appel administrative de Marseille, 18 juin 1998, n° 96MA10733.

VIII. Sitographie

- Académie des beaux-arts, Institut de France, *Membres de l'Académie des beaux-arts depuis 1795*, [<https://www.academiedesbeauxarts.fr/academiciens-depuis-1795>] consulté le 22/02/2022.
- GASTALDI, Nadine, *Liste des musées nationaux créés aux 19ème et 20ème siècle*, s.d., [<http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/series/pdf/musees-19e-20e.pdf>], consulté le 08/03/2022.
- GAUTHIER, Catherine, « Les modes de gestion des musées », *Wikiterritorial*, mis à jour le 5 août 2019, [<https://encyclopedie.wikiterritorial.cnfpt.fr/xwiki/bin/view/fiches/Les%20modes%20de%20gestion%20des%20musées/>], consulté le 26/04/2022.
- Musée d'Orsay, *Base Salons*, 2006, [<http://salons.musee-orsay.fr/index/credit>], consulté le 21/02/2022.
- SAINT-RAYMOND, Léa, « How to Get Rich as an Artist : The Case of Félix Ziem — Evidence from His Account Book from 1850 through 1883 », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 15, n°1, 2016, [<https://www.19thc-artworldwide.org/spring16/saint-raymond-on-how-to-get-rich-as-an-artist-felix-ziem>], consulté le 01/03/2022.

Index des noms propres

- AGULHON, Maurice : 63.
ALBERT, François : 123.
ALBESPY : 117.
ALEXANDRE, Arsène : 52-53.
ARTUS : 117.
AUBRY, Raoul : 68, 70.
- BAILLEHACHE-LAMOTTE Alfred : 27, 38.
BARRIAS Louis : 32, 94.
BASHKIRTSEFF, Marie : 88.
BAUDOIN, Henri : 36.
BÉNÉDITE Léonce : 16-17, 28, 33, 40, 50-51, 78-80, 84, 101-102, 104-105, 114, 128, 130,
BENOIT, Isabelle : 65.
BENOIT, Pierre : 117.
BÉRARD, Léon : 66.
BERLY, Gustave : 109, 129.
BERNIER, Charles : 124. :
BESNARD, Albert : 122-124
BEURET, Auguste : 102-103.
BEURET, Rose (Rodin) : 102-104.
BIASS-FABIANI, Sophie : 18, 46.
BLANC Charles : 23.
BLUMENTHAL (Madame) : 122.
BOÏSSET, . : 95.
BOMPARD, Maurice : 87.
BONAPARTE, Jérôme-Napoléon (Prince) : 31.
BONAPARTE, Mathilde (Princesse) : 90.
BONHEUR, Rosa : 72.
BONNAT, Léon : 54, 87, 100, 109, 119.
BONNET, Alain : 36, 42.
BOSSEBOEUF, Claire : 119-120, 127.
BOUGUEREAU William : 32.
BOURDELLE, Antoine : 93, 95.
BOUYER, Raymond : 52.
BOUZID, Carole : 117.
BOYER, André : 76-77, 117.
BRISSON, Adolphe : 69.
BROGLIE Albert (de) : 23.
BRUTUS, Lucius, Junius : 67.
BUGARD : 117.
- CABANNES, Xavier : 119.
CAILLAUX, Joseph : 104, 108, 115, 120, 124.
CALVÉ, Emma : 86, 118.
CAMONDO, Isaac (de) : 100.
CANOVA, Antonio : 14, 44.
CAROLUS-DURAND : 54, 70.
CARON, Jean-Claude : 64.
CARRIÈRE, Eugène : 54.
CARRIÈS, Jean-Joseph : 93.
CHABRIER, Louis : 25, 32, 45, 47, 49, 51, 75, 85, 108.
CHAPU, Henri : 69, 93.
CHASTEL : 91.
- CHAUCHARD, Alfred : 100, 106.
CHAVANNE : 38.
CHEFFER, Émile : 103.
CHEFFER, Henri : 103.
CHENNEVIÈRES, Philippe (de) : 30, 60, 61.
CHESSE, Alfred : 39.
CHEVALLIER, Paul : 35-36.
CLADEL, Judith : 50, 74, 82, 101-104.
CLAUDEL, Camille : 73, 82, 93.
CLAUDEL, Paul : 95.
CLÉMENTEL, Étienne : 125.
COLTAT, Henriette : 103.
CORNU, Gérard : 112.
CORNU, Marie : 126-127.
COTTIN, Auguste-Armand : 50-51, 104.
CORGIALEGNO, André Socrate : 88.
CORNEILLE, Pierre : 62.
CUREL, François (de) : 39.
- DAGEN, Philippe : 106.
DALIMIER, Albert : 66, 79, 104, 114.
DANTHESSE, Émile : 94.
DECAMPS, Alexandre : 37.
DELACROIX, Eugène : 16, 79, 92.
DEL'FURIA, Lucienne : 18, 46, 88.
DEMANDOLX-DEDONS, Comte (de) : 36.
DE RIS, Louis-Clément : 60.
DESFOSSÉ, E. : 36.
DESVALLIÈRES, Georges : 50-51, 108, 109, 122, 123, 125, 129-131.
DETAILLE, Édouard : 41.
DEWAVRIN, Oscar : 30.
DIDIER-POUGET, William : 41.
DRAGEON, Gabriel : 88.
DUBOIS, Paul : 69, 93, 109.
DUJARDIN-BEAUMETZ, Henri : 66.
DUPONT, Jane : 123-124.
- EPHRUSSI Charles : 27.
ERIO, Paul : 55.
- FALGUIÈRE, Alexandre : 54, 69, 93.
FÉLIX, Denyse (Puech) : 119.
FERRY, Jules : 67.
FONTAINE, Jean (de la) : 62.
FONVIELLE, Clément : 67-69.
FOREST, Marie-Cécile : 31-32, 48.
FORGE, Henry (de) : 123, 130.
FORTIADIS, Marie : 88.
FROMAGEAU, Jérôme : 126-127.
FRONTI, Michel : 88.
- GASTALDI, Nadine : 60.
GAUTHIER, Catherine : 116.
GEORGEL, Chantal : 15, 59-62, 84.

GIRARDIN, Miléna : 106.
 GOLDSCHMIDT, Clara : 92.
 GONZALEZ, Aurélien : 46, 88.
 GREFFULHE, Élisabeth de Riquet (comtesse de) : 78, 90.
 GRENOUILLEAU, Olivier : 69-70.
 GRUYER, Hervé : 123-124.
 GSELL, Paul : 90.
 GUASCO, Charles : 38.
 GUILLAUME, Eugène : 94.
 GUINAND, Pierre : 132.
 GUINAUDEAU, B. : 91.

HARDIN, H. : 91.
 HAUFF, Baron (de) : 38.
 HAYEM Charles : 27.
 HELLÉ, J. : 55.
 HENRAUX, Albert Sancholle : 92.
 HERSON-MACAREL, Julien : 109.
 HORVILLEUR, Delphine : 134, 139.
 HUMBERT : 130.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique : 15, 84.

JACQUART, Mathilde : 103.
 JACQUIER, Paul : 66.
 JOUBIN, André : 92.

KAM : 38.
 KAUF-LOCQUENEUX, Isabelle : 95.
 KOSELLECK, Reinhart : 63.
 KUNSTLER, Charles : 91-92.

LABOURDETTE, Marie-Christine : 126.
 LACAMBRE, Geneviève : 12, 17-18, 31, 32, 43, 134.
 LACOMBE, Charles : 85.
 LACOMBE, Louis : 75-76, 85-86, 117.
 LAFARGUE, Frédéric : 113.
 LAGARRIGUE : 117.
 LAIR-DUBREUIL, Fernand : 36.
 LARROUMET, Gustave : 31, 54.
 LAUGÉE, Thierry : 92.
 LAURENS, Jean-Paul : 36.
 LEBRUN, Jean-Baptiste-Pierre : 34.
 LEGAY, Ernest : 14, 43, 51.
 LEJEUNE, Dominique : 67.
 LE MOULEC, Éliaz : 113.
 LEROUGE, Nicolas : 124.
 LEYGUES, Georges : 108-109, 115, 120, 124.
 LONG-TARASCO, Véronique : 100.

MAC-MAHON Patrice (de) : 23.
 MALRAUX, André : 92.
 MARAIS, Jean-Luc : 99-100, 104, 106.
 MASSON, Raphaël : 17, 28, 82.
 MATHIEU, Pierre-Louis : 17, 30-32, 38, 73, 75, 90-92.
 MATISSE Henri : 32.
 MATTIUSSI, Véronique : 17, 28, 82, 104-105.

MARUÉJOULS, Émile : 95.
 MAUCLAIR, Camille : 93-95.
 MAXENCE Edgar : 32.
 MICHAUD, Éric : 65.
 MICHELET, Jules : 135.
 MIREUR, Hippolyte : 36-38.
 MONNIER, Raymonde : 67.
 MORACHE-Breuil, Jeanne : 88.
 MOREAU, Louis : 18, 43, 75.
 MOREAU, Pauline, 18.
 MOREAU-NÉLATON, Étienne : 100, 106.
 MORNAY, Charles (de) : 37.
 MOULLÉ : 123, 130.
 MOUREY Gabriel : 25.

NESTOR : 53.
 NIEUWERKERKE, Émilien (de) : 60.
 NIVARD, A. : 108.

PAILLET, Alexandre-Joseph : 34.
 PAINLEVÉ, Paul : 78-79, 130.
 PALADILHE, Jean : 124.
 PASCAL, Jean-Louis : 109.
 PÉLADAN, Joseph-Aimé (dit Sar Péladan) : 90.
 PETIT, Georges : 35-36.
 PEYRENC DE MORAS, Abraham : 74.
 PINGEOT, Anne : 15-16, 44.
 POULOT, Dominique : 60, 63, 126-127, 135.
 PUECH, Denyse (Félix) : 119.
 PUECH, Germain : 117.
 PUECH, Louis : 95.

RAYNALDY : 117.
 RENNES, Juliette : 67.
 RIGAUD, Hyacinthe : 72.
 ROCHEGROSSE, Georges-Antoine : 122.
 RODIN, Rose (Beuret) : 103-104.
 ROUAULT Georges : 18, 32, 48, 50, 109, 125, 131.
 ROUJON, Henry : 49, 108.
 ROUVIER, Maurice : 122.
 ROUX Antony : 26, 36, 39, 90.
 RUPP, Henri : 11, 17, 44, 51, 53, 55, 84, 85, 89, 106-109, 115, 122, 124-126, 131-132.

SAINT-RAYMOND, Léa : 18, 34-37, 52, 67.
 SIMAN : 117.
 SIMON Jules : 23.
 STAHL, Fabienne : 92.

THERET, Jean-Marie : 51, 101, 104-105.
 THIBAUT, Charles : 92.
 THIERS Adolphe : 23.
 THIESSE, Anne-Marie : 65.
 THOMAS, Gabriel-Jules : 94.
 THORVALDSEN, Bertel : 14, 44.
 TIFINE, Pierre : 116.
 TIREL, Marcelle : 82, 101, 104.
 TOMEL, Guy : 68, 70.
 TRISTAN, Flora : 64.
 TURKHEIM, Baron (de) : 38.

TURQUET Edmond : 24.

UTTER, André : 92.

VAISSE Pierre : 22-27, 32, 68.

VALADON, Suzanne : 92.

VAN RYSSELBERGHE, Théo : 88.

VAUXCELLES, Louis (Pinturricchio) : 25, 41,
94-95.

VERNUS, Michel : 64.

VIALA, Eugène : 76, 87.

VITRY, Paul : 61.

WERMESTER, Catherine : 36.

ZAY, Jean : 124, 126.

ZIEM, Alice-Ursule : 46.