

ETP 1900

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

PAVILLON DE MARSAN
107, rue de Rivoli, 107

M. THIERS
Critique d'art
et Collectionneur

NOTICE LUE A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE
DE LA
SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE
Le 4 Février 1921

PAR
M. LOUIS RÉAU

PARIS
IMPRIMERIE GÉNÉRALE LAHURE
9, RUE DE FLEURUS, 9

Bibliothèque Maison de l'Orient



139777

LES DONATEURS DU LOUVRE

NOTICES

LUES

AUX ASSEMBLÉES GÉNÉRALES DE LA SOCIÉTÉ

- Louis LACAZE, par M. Louis Legrand (1902).
HIS DE LA SALLE, par M. Eugène Lecomte (1903).
CHARLES SAUVAGEOT, par M. Louis Legrand (1904).
Le Baron DAVILLIER, par M. Gaston Brière (1905).
Le MARQUIS DE RIVIÈRE et la donation de la *Vénus de Milo*, par M. Etienne Michon (1906).
THOMY THIÉRY, par M. Louis Legrand (1907).
EUGÈNE PIOT, par M. Maurice Tourneux (1908).
Les Donations de la FAMILLE DE ROTHSCHILD, par M. Raymond Kœchlin (1909).
LOUIS COURAJOD, par M. Paul Vitry (1910).
La Collection CHAUCHARD, par M. Jean Guiffrey (1911).
JULES MACIET, par M. Raymond Kœchlin (1912).
Le Comte Isaac de CAMONDO, par M. Gaston Migeon (1913).
Les Collections d'Extrême-Orient du Musée du Louvre et la donation GRANDIDIER, par M. Raymond Kœchlin (1914).
LE MUSÉE DU LOUVRE PENDANT LA GUERRE, 1914-1918, par M. Edmond Pottier, membre de l'Institut (1919).
LES DONS ET LEGS AU MUSÉE DU LOUVRE PENDANT LA GUERRE, 1914-1918, par M. Raymond Kœchlin (1920).

M. THIERS

critique d'art et collectionneur

NOTICE LUE A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

DE LA

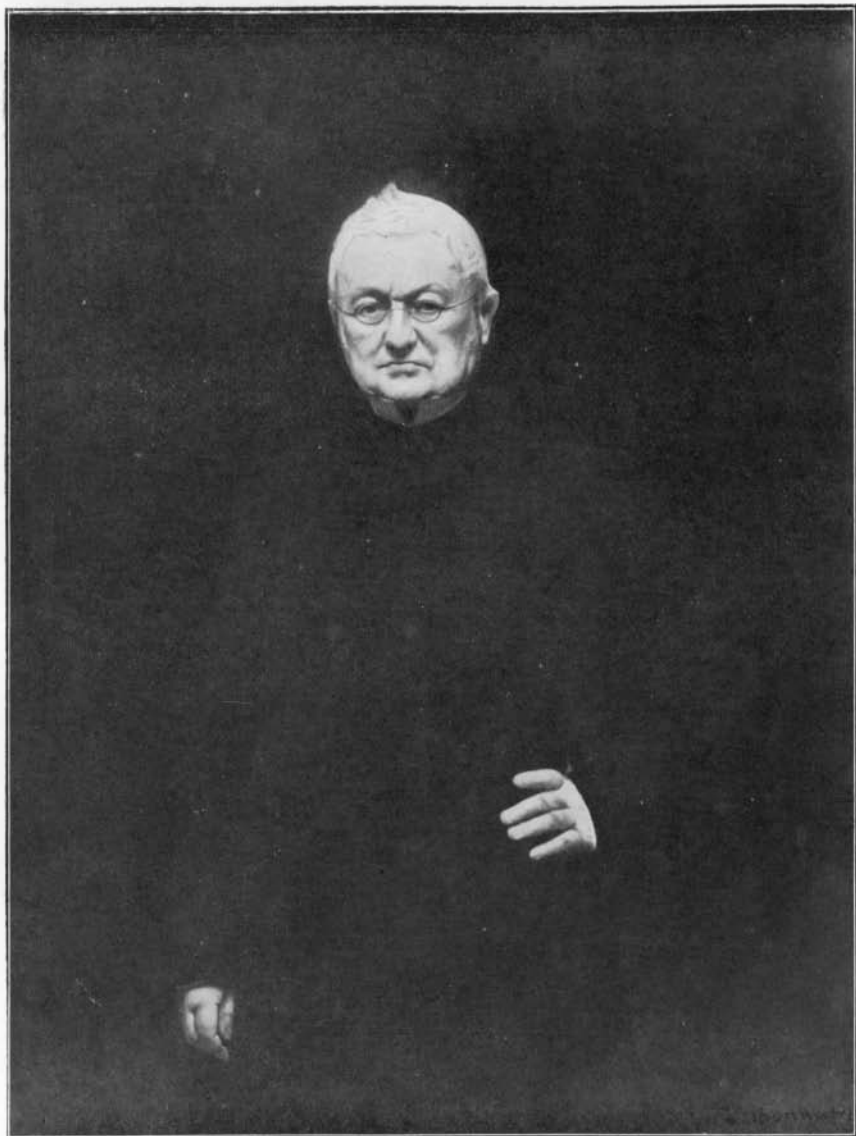
SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

Le 4 février 1921

PAR

M. LOUIS RÉAU

SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE



Cliché du service photographique des Beaux-Arts.

LÉON BOSNAT

M. THIERS

M. THIERS

critique d'art et collectionneur

MESDAMES, MESSIEURS,

Bien que la donation Thiers remonte déjà à quarante ans, puisque la renonciation de Mlle Dosne à l'usufruit des collections léguées par sa sœur est datée de 1881, elle n'avait jamais fait encore l'objet d'une de ces notices que la *Société des Amis du Louvre* consacre annuellement aux plus insignes bienfaiteurs du Musée. Notre président jugea sans doute que le moment était venu de réparer cet oubli et un projet d'éloge expiatoire fut arrêté pour 1915. Mais entre temps la guerre éclata, s'éternisa et quand, au lendemain de la victoire, nos Assemblées générales ont renoué leurs traditions interrompues, il a paru à juste titre plus intéressant et plus actuel de vous entretenir avant tout du sauvetage des trésors du Louvre et de ses merveilleux enrichissements. C'est ainsi que l'hommage tardif que nous nous proposons de rendre à M. Thiers, critique d'art et collectionneur, a été encore une fois différé et reporté à 1921.

Le seul titre qui me vaille l'honneur imprévu de vous parler aujourd'hui de M. Thiers est d'avoir passé jadis trois années à la Fondation qui porte

son nom. Cet Institut scientifique du Rond-point Bugeaud, que beaucoup de Parisiens mal informés prennent innocemment pour une maison de retraite, a laissé à tous ceux qui ont eu le privilège d'y travailler sous le gouvernement libéral de M. Boutroux le plus agréable souvenir. Sa façade solennelle, qui semble avoir été conçue à l'image de son fondateur, son majestueux atrium, son prétentieux escalier de pierre qui essaie de rivaliser, Dieu sait pourquoi ! avec l'escalier de l'Opéra ont un air de dignité guindée et gourmée qui glace au premier abord les émigrés du Quartier Latin. Mais la camaraderie qui s'établit bien vite entre une douzaine de jeunes agrégés dont la plupart se sont déjà connus à l'École Normale a tôt fait de dissiper cette impression maussade. Les échanges d'idées entre des spécialistes choisis dans les disciplines les plus variées : philosophes, mathématiciens, juristes, historiens, philologues créent une atmosphère stimulante pour l'activité intellectuelle; d'autre part, l'affranchissement momentané de tout souci matériel, de toute obligation professionnelle permet les recherches de longue haleine et favorise la concentration de la pensée. L'excellence de ce régime est démontrée par ses résultats. La *Bibliothèque de la Fondation Thiers* qui groupe les thèses de doctorat des pensionnaires ou anciens pensionnaires fait honneur à la science française et contribue efficacement à son prestige : à telles enseignes que beaucoup de savants étrangers nous envient cette institution originale qui n'a d'équivalent dans aucun autre pays et que des professeurs américains, voire même allemands, sont venus demander communication des statuts de la Fonda-

tion Thiers afin de créer chez eux des instituts similaires.

J'ai donc contracté, comme tous les anciens *Thieristes*, une dette personnelle de gratitude envers le libérateur du territoire et je serais heureux de l'acquitter en célébrant sur le mode lyrique ses mérites d'amateur d'art et de bienfaiteur du Louvre. Malheureusement la tâche est délicate et plutôt que de louer le collectionneur qui est discutable, j'eusse préféré, si M. Koëchlin m'en avait laissé le choix, encenser l'historien ou l'homme d'État. Il est trop évident que Thiers n'appartient pas à la lignée des grands amateurs tels que Louis Lacaze, Charles Sauvageot, le baron Davillier, Eugène Piot, Ernest Grandidier, Jules Maciet, le comte Isaac de Camondo dont vous avez précédemment entendu l'éloge. Il est de notoriété publique que la Salle Thiers est la rançon du Salon Carré (ancien style) et ne compte pas précisément parmi les sanctuaires du Louvre les plus riches en chefs-d'œuvre. Un panégyrique outré vous mettrait en défiance et me ferait taxer d'hypocrisie; une critique trop impitoyable serait de l'ingratitude. Pris entre ces deux écueils, j'essaierai d'éviter à la fois les violences de langage de polémistes trop fougueux et les flagorneries d'admirateurs trop complaisants; mais vous me permettrez de ne pas déguiser mon opinion et de vous dire avec une entière franchise ce que je pense de M. Thiers au triple point de vue du *critique d'art*, du *collectionneur* et du *donateur*.

La réputation de Thiers comme critique d'art est fondée sur deux Salons qu'il publia tout au début de sa carrière, en 1822 et en 1824, dans le *Constitutionnel*. Le coup d'essai de ce jeune avocat provençal dans le journalisme parisien était un coup de maître. A une époque où l'École davidienne était encore toute puissante, il osait exalter les premières œuvres de Delacroix : la *Barque du Dante* et le *Massacre de Scio*. Il passa dès lors pour avoir « découvert » notre grand peintre romantique.

« Aucun tableau, écrivait-il, ne révèle mieux, à mon avis, l'avenir d'un grand artiste que celui de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux Enfers*. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste.... L'auteur a, outre cette imagination poétique qui est commune au peintre et à l'écrivain, cette inspiration de l'art qu'on pourrait appeler, en quelque sorte, l'imagination du dessin. Il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau : je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans efforts à son propre entraînement. »

Il semble à première vue qu'en portant un pareil jugement sur un grand artiste inconnu, le critique tout à fait novice qu'était alors M. Thiers ait fait preuve d'une rare pénétration. Mais dans quelle

mesure ce jugement lui est-il personnel? Il n'est pas rare que de vieux routiers de la critique d'art se bornent à paraphraser les oracles tombés de la bouche des artistes et Diderot, l'ancêtre des Saloniers, confesse qu'il voyait souvent les tableaux et les sculptures des Salons de l'Académie Royale à travers les lunettes de ses amis Cochin et Falconet.

Thiers n'aurait-il pas été endoctriné par un conseiller technique resté dans la coulisse? Lui-même l'avoue ingénument à la fin de son article : « *L'opinion que j'exprime ici est celle d'un des grands maîtres de l'École.* » Il ne serait donc en l'espèce qu'un porte-parole et c'est au peintre Gérard, le maître auquel il fait allusion, qu'il faudrait faire honneur de la « découverte » de Delacroix.

Le jeune publiciste a-t-il au moins compris la supériorité de l'auteur de *La Barque du Dante* sur ses contemporains? C'est-ce qui semble ressortir du passage que nous avons cité, pourvu qu'on le détache de son contexte. Mais si l'on prend la peine de relire l'article dans son ensemble, cette illusion s'évanouit à son tour. Un des critiques d'art les plus subtils du XIX^e siècle, Théophile Silvestre, dont les *Études d'après nature* égalent les meilleures pages de Théophile Gautier et même de Baudelaire, observe non sans malice dans son *Histoire des artistes vivants*¹. « M. Thiers, qui n'était rien alors qu'un pauvre et bon jeune homme inconnu, terminait bien mal son article en disant : « Que MM. Drolling, Dubufe, Cogniet, Destouches, Delacroix forment une génération nouvelle qui soutienne l'honneur de notre École ! ». Delacroix

1. Étude sur Eugène Delacroix. p. 63.

devait rire jaune sous cape de la candeur de M. Thiers qui l'accolait à MM. Drolling, Dubufe et Destouches, trois noms qui hurlent contre le sien. »

Ainsi tout cet article de Thiers, réputé remarquable et répété à satiété comme prophétique, ne serait au fond qu'une paraphrase prudhommesque de l'opinion du baron Gérard et ne prouverait nullement qu'il ait pressenti le génie de Delacroix puisqu'il le met sur le même plan que des talents de troisième ordre, sur lesquels il fonde également ses espoirs d'une renaissance de l'École française.

Quoi qu'il en soit, Delacroix n'eut jamais qu'à se louer de la bienveillance de Thiers qui lui rendit service, non seulement comme publiciste, en attirant l'attention sur ses débuts, mais plus tard comme ministre, en lui confiant d'importantes commandes de l'État. « M. Thiers, proclame-t-il dans ses *Notes autobiographiques*, est le seul homme placé pour être utile qui m'ait tendu la main dans ma carrière. Après ce premier article, dont je n'avais pas pensé à le remercier, tant je croyais que les choses allaient d'elles-mêmes en ce monde, il en fit un autre tout aussi pompeux au Salon suivant sur *Le Massacre de Scio*. Même insouciance de ma part. J'ignorais même à qui j'étais redevable de tant de bienveillance. Gérard m'invita à Auteuil où je vis enfin cet ami inconnu¹ qui ne parut pas du tout étonné de mon peu d'empressement à le rechercher après tout ce qu'il avait fait pour moi. Quand depuis il se trouva en situation de m'être utile d'une autre manière, il le fit avec la même simplicité. C'est lui qui me donna à faire, étant

1. Les Salons publiés par Thiers dans le *Constitutionnel* n'étaient pas signés.

ministre, le *Salon du Roi* au Palais-Bourbon. Il le fit, malgré les avis charitables de mes ennemis et même de mes amis qui lui disaient comme à l'envi que c'était me rendre un mauvais service, attendu que je n'entendais rien à la peinture monumentale et que je déshonorerais les murs que je peindrais. »

Après un pareil témoignage qui fait autant d'honneur au bienfaiteur qu'à l'obligé, il semblera légitime que le nom de Thiers reste associé à celui du grand artiste qui lui dut de pouvoir réaliser, à la Chambre des Députés et au Sénat, deux de ses plus beaux ensembles décoratifs.

Nous serions assez tentés de croire *a priori* que les préférences intimes du ministre de Louis-Philippe devaient aller plutôt au classique Ingres qu'au romantique Delacroix. Mais s'il faut en croire Amaury Duval¹, ses relations avec le maître de Montauban ne furent rien moins que cordiales. A un diner où ils se trouvaient ensemble, « Thiers parla des maîtres italiens avec la légèreté qu'il mettait volontiers dans ses conversations et par contre la façon dont il s'exprima sur le baron Gérard pouvait faire supposer qu'il le plaçait au-dessus d'eux et dans tous les cas bien au-dessus de M. Ingres.... M. Thiers qui ne s'arrête pas facilement entreprit Raphaël et développa cette thèse qu'il n'avait fait que des Vierges et que c'était son vrai titre de gloire. — Voilà les gens qui nous jugent, qui nous insultent, bougonnent le lendemain Ingres furieux; sans avoir rien appris, rien vu, impudents et ignorants. »

Lors de la nomination d'Ingres à la direction

1. Amaury Duval. *L'Atelier d'Ingres*, Paris, 1878.

de l'École de Rome, Thiers insinua obligeamment à Amaury-Duval : « Dites lui donc de ma part que si, au lieu de faire des tableaux comme le *Saint-Symphorien*, il veut copier les Chambres de Raphaël, je lui allouerai tout ce qu'il me demandera ». Le disciple n'osa transmettre à son maître cet injurieux message. Mais Thiers, sans se douter de l'inconvenance d'une pareille démarche, revint à la charge et commanda lui-même à Ingres une copie de la *Transfiguration*. En racontant ce fait, l'artiste offensé se cabrait : « Certes, disait-il, personne n'ignore que je ne crois pas m'abaisser en faisant d'après les maîtres un croquis, un dessin; mais alors je le fais pour moi, comme un élève qui veut apprendre encore. Mais me demander un dessin d'après un autre; moi directeur de l'École, aller au Vatican avec mon carton sous le bras! Je lui ai répondu : « Monsieur le Ministre, maintenant, quand je fais des dessins, je les signe : Ingres. »

Il est vrai que Thiers lui proposa par la suite une tâche plus digne de lui : la décoration de l'église de la Madeleine. Ingres refusa, non parce que ce travail l'effrayait, mais parce qu'il ne pût se résigner à abandonner ses fonctions de directeur de l'Académie de Rome.

Il est un troisième artiste de génie avec lequel Thiers s'est trouvé en rapport : c'est le grand statuaire Rude, le rénovateur de l'École de sculpture française. On sait que le monument le plus grandiose de l'époque napoléonienne, l'Arc de Triomphe de l'Etoile, n'a été achevé que sous le règne bourgeois de Louis-Philippe. C'est en 1833 qu'on se préoccupa de commander les hauts-reliefs des pieds droits. Thiers se fit soumettre par Rude un projet

d'ensemble. L'épopée de la Révolution et de l'Empire devait être symbolisée par quatre dates : 1792 : *Le Départ des Volontaires*. — 1812 : *Le Retour de la Grande Armée*. — 1814 : *La Défense du sol*. — 1815 : *La Paix*.

Malheureusement, Thiers fit ce qu'ont fait depuis tous nos ministres des Beaux-Arts : il distribua entre plusieurs artistes ce qui aurait dû être réservé à un seul. Au lieu d'accepter en bloc le grandiose projet de Rude qui avait conçu en pendant à sa Marseillaise une tragique Retraite de Russie, il préféra commander à Cortot une banale Apothéose de l'Empereur et à Etex les deux groupes allégoriques du côté de Neuilly. Cette déplorable habitude administrative d'émietter la manne des commandes officielles enlève à la décoration de nos monuments tout caractère d'unité et de grandeur. De quels magnifiques ensembles décoratifs Paris ne se serait-il pas enrichi si l'on avait eu le bon sens de confier à Rude les quatre trophées de l'Arc de Triomphe, à Carpeaux les quatre groupes de la façade de l'Opéra, à Puvis de Chavannes toutes les peintures du Panthéon ! La *Marseillaise*, la *Danse*, *Sainte Geneviève veillant sur Paris*, sublimes fragments égarés dans un décor incohérent et disparate, ne font qu'aviver le regret de ce que nous avons perdu.

Thiers aurait dû, semble-t-il, s'inspirer comme collectionneur des préférences qu'il avait manifestées comme critique d'art et comme ministre. Il

avait commandé à Delacroix les décorations du Palais-Bourbon et du Luxembourg, à Ingres les peintures de la Madeleine, à Rude un des hauts-reliefs de l'Arc de Triomphe. On s'attendrait à trouver dans sa collection des tableaux de Delacroix, des dessins d'Ingres, des statues de Rude. Or, si Rude est représenté par deux œuvres d'importance très secondaire, Ingres et Delacroix sont complètement absents.

Cet ostracisme s'explique par la conception très systématique que Thiers s'était faite de son rôle de collectionneur. Il ne s'agissait pas pour lui de satisfaire son goût personnel pour tel ou tel artiste. Son ambition était de réunir dans son cabinet les éléments d'une histoire générale de l'art, d'extraire la quintessence de tous les Musées. « J'ai voulu, expliquait-il en propres termes, réunir les pièces justificatives d'un tableau historique de l'art ».

De cet idéal plus pédagogique qu'artistique procèdent par voie de conséquence nécessaire les deux caractères les plus frappants de la collection Thiers : l'éclectisme de sa composition, la prédominance des copies aux dépens des originaux.

En effet, puisqu'il visait à rassembler dans les quelques pieds carrés de son cabinet des spécimens de l'art universel, M. Thiers s'obligeait par là même à tenir la balance égale entre les productions de toutes les époques et de toutes les Ecoles. S'il accorde à l'art italien de la Renaissance la part du lion, c'est parce qu'il était resté, comme presque tous ses contemporains, *italianocentriste* et qu'il faisait graviter tout l'art européen autour de Florence et de Rome. Mais il avait tenu à réserver une place sur ses murs et dans ses vitrines à l'art

français, à l'art espagnol, à l'art allemand et néerlandais, voire même aux civilisations d'Extrême-Orient. Bref sa galerie était une sorte de microcosme où se déroulait en raccourci toute l'histoire de l'art.

Mais pour réaliser un aussi vaste programme rien qu'avec des œuvres originales, il eût fallu dépenser des millions. D'ailleurs les chefs-d'œuvre de Raphaël ou de Velasquez ne passent pas en vente tous les jours et les collectionneurs modernes doivent renoncer à l'espoir de s'en procurer de la qualité de ceux qui sont conservés aux Offices de Florence ou au Prado de Madrid. L'amateur disposant de faibles moyens n'a donc qu'une ressource : c'est de remplacer les originaux par des copies. Un artiste ne se serait résigné à ce pis aller qu'en désespoir de cause; mais Thiers dont le goût était moins exigeant se contenta fort allègrement de ces fac-similés qui lui donnaient la même jouissance que les chefs-d'œuvre des Musées.

« Si j'avais voulu acheter des tableaux, confiait-il un jour à Charles Blanc¹, je serais perdu. Ma petite fortune y eût été engloutie. J'en ai acheté quelques-uns, mais de médiocre valeur et j'en me suis arrêté. Au surplus, les collections célèbres de notre temps qui ont coûté des sommes énormes vous donnent-elles une seule des sensations que vous avez éprouvées à Florence, à Rome, à Venise, à Madrid, à Dresde? Assurément non. Eh bien! c'est le souvenir de tant de belles choses qui m'a inspiré l'idée de ce petit musée, si varié, dont je me suis entouré. »

1. Ch. Blanc. *Collection d'objets d'art de M. Thiers léguée au Musée du Louvre*, Paris. 1884.

Cette conception nous paraît bien désuète et presque anachronique. L'invention et les perfectionnements de la photographie en noir et en couleurs ont porté un coup funeste à l'industrie des copies de tableaux. Nous considérons aujourd'hui qu'une bonne collection de clichés remplace avantageusement les copies que les amateurs d'autrefois faisaient exécuter à grands frais. Mais Thiers, qui ne croyait pas à l'avenir des chemins de fer, n'avait sans doute aucune confiance dans l'avenir de la photographie.

On peut alléguer à sa décharge que son erreur a été partagée par beaucoup de bons esprits. Il aurait pu se réclamer de l'exemple du spirituel président de Brosses qui mandait de Rome en 1739 à un de ses amis : « Je ne me soucie point des originaux des grands maîtres, pour certaines raisons à moi connues ; je ne fais aucun cas des originaux des petits maîtres ; mais j'aime par préférence les belles copies des fameux tableaux, au prix desquelles il m'est permis d'arriver¹. »

Ses contemporains eux-mêmes l'approuvaient ou l'imitaient. C'est vers 1860 qu'un célèbre amateur allemand, le comte Schack, dota la ville de Munich d'une collection de copies de maîtres qu'il avait fait exécuter par Lenbach dans les principaux musées d'Italie et d'Espagne.

Vingt ans plus tard, Charles Blanc pouvait encore écrire sans ironie cette phrase monumentale : « Ce qui constitue l'originalité du cabinet Thiers, c'est qu'il possède des images réduites de

1. Ch. de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*. Ed. Babou. Paris. 1858. II, p. 47.

tout ce qu'il y a de plus beau dans le monde en fait de sculpture et de peinture » : ce qui revient à dire en d'autres termes que l'originalité de la collection Thiers est d'être dépourvue d'originaux.

On nous permettra d'être moins indulgent. Thiers allègue l'insuffisance de ses moyens. L'excuse est peu valable : car si les madones de Raphaël étaient interdites à sa bourse, il n'eût tenu qu'à lui d'acquérir à des prix dérisoires des originaux de maîtres italiens préraphaélites, des merveilles du xviii^e siècle français, des chefs-d'œuvre d'Ingres et de Delacroix. La raison véritable de son abstention, c'est l'infirmité de son goût. A ses yeux une copie fidèle était exactement l'équivalent d'un original. Une réduction en marbre des tombeaux des Médicis lui tenait lieu d'un voyage à Florence. Le *Jugement dernier*, copié par Sigalon, lui faisait le même plaisir que celui de la Sixtine. Il n'avait à aucun degré ce sens, ou si l'on veut cette superstition de la pièce unique qui est le critérium du véritable amateur.

Incapable d'apprécier à leur valeur les œuvres originales, il n'avait pas le respect de leur intégrité. Il n'éprouvait aucun scrupule à faire restaurer et compléter les pièces anciennes dont il faisait l'acquisition. Il ne voyait par exemple aucun mal à donner comme monture à un cavalier désarçonné du xv^e siècle un cheval de Frémiet, à commander un tronc d'arbre en ivoire patiné pour y adosser un *saint Sébastien* attribué à Alonso Cano.

Ce qui a manqué en somme à Thiers pour former son goût, c'est la curiosité toujours en éveil du fureteur. Des visites hâtives dans les musées ne suffirent pas : il aurait fallu qu'il fréquentât les

ateliers d'artistes, les boutiques d'antiquaires, les salles de ventes. A vrai dire, la politique ne lui laissait guère de loisirs pour s'adonner à cette chasse délectable et passionnante du bibelot.

Il trouvait plus commode d'avoir ses pourvoyeurs et ses conseillers attitrés : à Paris, l'antiquaire Mannheim et Eugène Piot, en Italie le sculpteur Ramus qui lui expédiait des cargaisons de petits bronzes attribués avec une imperturbable assurance à Benvenuto Cellini ou pour le moins à Jean de Bologne. Il achetait ce qu'on lui apportait, sans faire le départ entre le bon et le mauvais.

On comprend qu'une collection ainsi composée ne pouvait pas être très riche en morceaux de choix. Nous ne nous arrêterons naturellement qu'aux originaux qui se classent en deux groupes d'importance inégale : *l'art européen* et *l'art d'Extrême-Orient*.

Si Thiers avouait une prédilection artistique, c'était pour la Renaissance italienne et spécialement pour la sculpture florentine. Il avait eu un moment l'intention d'écrire une histoire de Florence et il s'était attaché à en réunir les matériaux. Il montrait avec fierté une très belle série de bronzes florentins, enrichie par de nombreux achats faits aux différentes ventes d'Eugène Piot et notamment une *Vierge* et un bas-relief de la *Déposition de Croix* attribués à Michel-Ange.

Mais les perles de son écrin sont à nos yeux les deux *Anges* en terre cuite de Verrocchio, qui ont été conçus, non pas, comme le suppose Charles Blanc, pour le tombeau de Francesca Tornabuoni, mais pour le monument du cardinal Forteguerri à Pistoïa, où ils soutiennent la mandorle

d'un Christ trônant en majesté. Rien de plus séduisant que leur sourire léonardesque qui rappelle les adorables figures d'anges de la *Vierge aux Rochers*. L'élégance de leurs chevelures bouclées et de leurs longs doigts fuselés, l'admirable élan de leur vol, le jet tumultueux des draperies ciselées par un burin d'orfèvre qui laissent transparaître les formes sous le bouillonnement de leurs plis : tout concourt à l'enchantement des yeux les plus blasés. « Ces deux petites figures, note très justement Marcel Reymond¹, sont d'autant plus précieuses qu'elles sont les seules œuvres certaines de Verrocchio qu'on trouve dans un Musée en dehors de Florence. »

L'art français est beaucoup moins brillamment représenté. Le catalogue dressé par Ch. Blanc mentionne, il est vrai, une statuette en bronze de *Mirabeau dans l'action de parler à la tribune*, signée Pigalle, à laquelle Thiers attachait, paraît-il, le plus grand prix. Il avait bien tort, car c'est un faux manifeste. Il est stupéfiant qu'un historien de la valeur de Thiers, un critique d'art aussi averti que Ch. Blanc ne se soient aperçus ni l'un ni l'autre d'une falsification aussi grossière. A défaut de toute considération de style ou de technique, un simple rapprochement de dates suffit pour démasquer la supercherie. Une effigie de Mirabeau représenté en orateur de la Constituante ne peut être antérieure à la Révolution de 1789; or, Pigalle est mort quatre ans auparavant, en 1785. Un enfant tirerait la conclusion.

Les deux œuvres de Rude qui résument à elles

1. M. Reymond. *Verrocchio*. (Les Maîtres de l'Art), p. 84.

seules la sculpture française du XIX^e siècle ont le mérite d'être authentiques ; mais elles sont de faible valeur. La première est une petite figure en marbre de *Lutteur au repos déposant son ceste* : elle est signée F. Rude, Dijon, 1806. Ce serait donc une des œuvres de début du sculpteur bourguignon, antérieure à son arrivée à Paris. En réalité, le marbre n'a été exécuté qu'en 1828¹. Thiers en remarqua le modèle dans l'atelier de Rude, lui demanda ce qu'il en comptait faire et, apprenant que l'artiste ne songeait pas à en tirer parti, il le pria de traduire ce plâtre en marbre pour sa collection. Rude le data de 1806 parce qu'il s'était borné à copier scrupuleusement un modèle terminé à cette époque. La seconde œuvre appartient à la maturité de l'artiste : c'est le *Mercurc rattachant ses talonnières* dont le bronze fut exposé au Salon de 1834. Mais l'exemplaire de la collection Thiers n'est qu'une réduction qui fait au Louvre double emploi.

Le seul tableau original de l'École française est le beau portrait de Thiers par M. Bonnat dont une copie orne la salle du Conseil de la Fondation Thiers.

Les arts mineurs ou industriels sont représentés par une assez agréable collection de miniatures dont quelques-unes sont attribuées à Hall et à Blarenbergh et par des porcelaines de Saxe et de Sèvres qui formaient la collection particulière de M^{me} Thiers.

A côté de l'art européen, Thiers avait fait une très large place dans son hôtel de la place Saint-

¹ L. de Fourcaud : *François Rude*. Paris, 1904, p. 434.

Georges à l'art oriental, aux porcelaines, aux jades et aux laques de la Chine et du Japon. Le goût des « chinoiseries » n'est pas, comme on le croit quelquefois, une mode du second Empire : il était déjà très développé chez les « curieux » du xviii^e siècle. Ce qui est vrai, c'est que la découverte scientifique des arts de l'Extrême-Orient ne date guère que de l'Expédition de Chine de 1860 et de la Révolution japonaise de 1868. Malheureusement Thiers avait commencé trop tôt sa collection, à une époque où les Japonais n'exportaient guère en Europe qu'une pacotille assez comparable à la verroterie que nous réservons aux nègres d'Afrique et ni lui ni ses conseillers n'étaient en état de faire le départ entre les objets de bazar et les pièces de musée. La collection Grandidier elle-même, formée plus tard dans des conditions plus favorables, a eu besoin d'une sérieuse épuration : que serait-ce de la collection Thiers ! On nous permettra d'imiter sur ce point la réserve d'un connaisseur raffiné des arts de l'Orient, notre président M. Kœchlin qui, dans la liste pourtant très complète des donateurs de collections d'Extrême-Orient au Musée du Louvre, qu'il dressait en 1914, à la suite de son intéressante notice sur Grandidier, a omis — serait-ce par inadvertance ou avec préméditation ? — le nom de M. Thiers.

III

En léguant à la nation des objets d'art qui avaient été, selon sa propre expression, « la joie et la consolation de sa vie », Thiers croyait assurément faire œuvre de bon citoyen et mériter la gra-

titude des amis du Louvre. Mais les servitudes inconsidérées dont sa femme et sa belle-sœur grevèrent cette donation ont malheureusement déprécié la valeur de son présent.

Voici en effet ce que stipulait M^{me} Thiers dans son testament olographe daté du 30 novembre 1880.

« Je donne à l'État les objets d'art réunis par M. Thiers à la condition que ces objets seront placés au Musée du Louvre, dans une salle spéciale et exclusive portant l'indication suivante : *Donné par M. et M^{me} Thiers.*

« Je donne et lègue au Musée du Louvre pour figurer parmi les objets les plus précieux de la collection de M. Thiers mon collier de perles d'Orient, composé de deux rangs complets et d'un troisième rang inachevé.

« Je donne et lègue au Musée du Louvre, et, faute par lui d'accepter, au Musée de la Manufacture de Sèvres mes porcelaines de Sèvres et de Saxe non cataloguées dans la collection de M. Thiers. »

En 1881, M^{lle} Félicie Dosne, légataire universelle de M^{me} Thiers, renonçait généreusement au profit de l'État à l'usufruit des collections léguées par sa sœur, mais aux conditions suivantes, singulièrement aggravées :

« 1^o Deux pièces spéciales : la salle de réunion du Comité consultatif des Musées et le Salon rouge attenant leur seront réservées au Musée du Louvre : elles porteront le nom de salles Thiers.

2^o Ces collections y seront maintenues intactes, sans aucune addition ni aucun mélange d'autres objets.

« Dans le cas où les conditions qui viennent d'être

exprimées ou l'une d'elles seulement ne seraient pas scrupuleusement observées et remplies, les présentes seraient de plein droit considérées comme non avenues et les collections feraient retour à M^{lle} Dosne ou, à son défaut, à la fondation dont sa sœur, M^{me} Thiers, a prescrit la création dans le but d'honorer la mémoire de M. Thiers. »

Les clauses de la donation étaient formelles. Il fallait ou bien la refuser : ce qui aurait privé le Louvre d'un certain nombre de pièces de valeur, ou l'accepter en bloc : ce qui avait l'inconvénient d'encombrer le Musée d'un grand nombre d'œuvres dénuées de toute valeur artistique. On conçoit l'embarras du Conseil des Musées en présence d'un pareil dilemme. Le ministre des Beaux-Arts se prononça pour l'acceptation et on ne saurait lui en faire grief. Mais il est bien permis de dire, après quarante ans passés, que cette formule de donation n'est pas celle qu'il faut proposer pour modèle aux futurs bienfaiteurs du Louvre.

En voulant honorer la mémoire de Thiers, ses héritières n'ont réussi qu'à la desservir. Aucune donation n'a été plus décriée, plus vilipendée. Pour donner une idée du ton des polémiques qu'elle a suscitées, je ne saurais mieux faire que de vous donner lecture d'un entrefilet que le *Cri de Paris* publiait le 28 janvier 1906 sous ce titre impératif : *Déblayons la salle Thiers*.

« Maintenant que Mlle Dosne est morte, on peut dire la vérité. Il y a au Louvre une salle où s'étale la plus hideuse collection de vaisselle qu'on puisse imaginer. C'est la collection Thiers.

« Et c'est la honte du Musée. Il faut le déblayer, libérer le territoire.

• « Nous demandons qu'on envoie aux baraques de la foire de Neuilly ou à la manufacture de Sèvres tout le bric-à-brac ignominieux de la salle Thiers. »

Ces virulentes invectives dépassent évidemment le but. Les journalistes sont condamnés parfois, comme les orateurs de meetings, à forcer la note et à vociférer pour se faire entendre; mais le plus grave est que la voix publique répète en sourdine ce que claironne le *Cri de Paris*. La foule et l'élite sont pareillement choquées de voir au Louvre tant de copies dont la place serait dans une École des Beaux-Arts, tant de services de porcelaine dont la place serait dans un musée céramique et elles en veulent à Thiers d'avoir exigé la concession à perpétuité de deux grandes salles pour une collection dont les pièces véritablement précieuses tiendraient aisément dans une vitrine.

La froideur hostile de cet accueil n'est-elle pas faite pour décourager les donateurs? Nullement. Elle doit seulement les mettre en garde contre deux graves erreurs commises par les exécuteurs testamentaires de Thiers et qui sont aussi préjudiciables à sa mémoire qu'à nos musées.

La plupart des donateurs sont poussés par le désir très légitime de se survivre et pour cela ils sont tentés d'exiger qu'on consacre à leurs collections une ou plusieurs salles spéciales portant leur nom. Mais qui ne voit les abus auxquels peut conduire cette pratique? L'amour-propre du donateur est ici en contradiction avec l'intérêt général. Supposez cette habitude généralisée et vous n'aurez bientôt plus, au lieu d'un Musée organique et harmonieux, qu'un chapelet de collections particu-

lières, mises bout à bout. N'est-ce pas plutôt une régression qu'un progrès? Une pareille exigence est admissible à la rigueur s'il s'agit d'une collection rigoureusement homogène, dont il y aurait inconvénient à dissocier les éléments. Mais quel intérêt y a-t-il à laisser éternellement groupés dans une même salle des objets d'art aussi disparates que ceux de la collection Thiers? Ne vaut-il pas mieux laisser aux conservateurs la faculté de les redistribuer logiquement, au bout d'un certain laps de temps qui ne devrait jamais excéder un maximum de cinquante ans. La gloire posthume du donateur ne perdrait rien à ce reclassement si nécessaire puisque son nom serait mentionné obligatoirement sur chacun des objets légués par lui.

La seconde condition imposée par les héritiers Thiers et que trop de donateurs sont portés à imiter, c'est que les collections offertes à l'État soient acceptées en bloc et restent à tout jamais intangibles, à l'abri de toute épuration. Il est facile de comprendre que des donations de ce genre risquent de devenir pour les musées bénéficiaires un encombrement plutôt qu'une richesse. Quelle est la galerie, si bien composée qu'elle soit, qui ne contienne des œuvres médiocres ou douteuses? Il y a des pièces de collection qui ne sont pas des pièces de musée. Les imposer au Louvre, c'est abaisser le niveau d'un musée qui devrait être réservé aux chefs-d'œuvre.

Il n'y a rien d'humiliant pour les donateurs à admettre que les conservateurs compétents fassent un choix dans leurs collections en écartant les pièces de second ordre ou celles qui font double emploi. Le Louvre n'en garderait que la fleur; le reste

pourrait être utilement réparti entre les autres Musées de Paris ou de province. On objectera que ce tri est très délicat, que les conservateurs ne sont pas infallibles et que telle œuvre qu'ils auront imprudemment rejetée peut acquérir pour la postérité une valeur considérable. C'est possible. Mais le risque éventuel de quelques éliminations maladroites est, tout compte fait, moins redoutable que la menace trop réelle de l'engorgement.

On a d'ailleurs plaisir à constater que ces idées de simple bon sens ont fait depuis quelques années de sensibles progrès. Parmi les récents bienfaiteurs du Louvre, nous pourrions en citer plusieurs qui, préférant à la satisfaction d'une vaine gloriole les intérêts du Musée, ont spontanément renoncé à lui imposer de lourdes servitudes : après avoir invité les conservateurs à faire un choix dans leurs trésors, ils les ont autorisés à incorporer les pièces ainsi sélectionnées dans les séries dont elles font logiquement partie. Des donations de ce type sont doublement méritoires, car elles supposent autant d'abnégation que de générosité. Puissent ces exemples, encore sporadiques, devenir peu à peu la règle ! De cette éducation des donateurs dépend en grande partie l'avenir de nos musées.

Peut-être pourrait-on souhaiter à cet égard — et c'est sur cette suggestion pratique que je voudrais conclure — une entente encore plus intime, une collaboration plus effective entre conservateurs et collectionneurs. Le rôle des conservateurs ne consiste pas seulement à stimuler la générosité des donateurs, mais encore à la guider, à la canaliser. J'émettais, il y a une dizaine d'années, dans une étude sur l'*Organisation des Musées*, qui a trouvé plus

d'écho à l'étranger qu'en France, une idée qui avait d'ailleurs reçu un commencement d'application à Hambourg, et que je me permets de soumettre aux *Amis du Louvre*. Pourquoi le Bulletin de notre Société ne publierait-il pas chaque année à la suite de la nomenclature des enrichissements du Musée la liste de ses desiderata? Si riche que soit le Louvre, il y a des séries à compléter et même des séries nouvelles à créer de toutes pièces. Pour prendre quelques exemples caractéristiques, nous ne possédons pas dans les salles de sculpture moderne un seul buste de femme de Jean-Baptiste Lemoyne. A défaut d'une section d'art nègre et océanien, qu'on a récemment proposé d'introduire au Louvre, je regrette de n'y pas voir au moins l'embryon d'une section d'art russe : car une icône de Novgorod n'est pas moins intéressante qu'une miniature persane ou un kakémono japonais et de beaux portraits de Levitski et de Borovikovski ne seraient nullement déplacés à côté des meilleures toiles de Tocqué ou de Roslin. Par ce très simple moyen, le public se rendrait compte des lacunes du Louvre : il saurait de quel côté orienter ses libéralités. Flatté d'être mis dans la confiance de l'effort à accomplir, assuré de faire œuvre utile, il répondrait plus allègrement encore à l'appel qui lui est adressé. Il nous semble qu'un pareil effort d'organisation serait indispensable pour tirer le maximum de rendement de la collaboration si fructueuse des amateurs et des conservateurs. Pourquoi la *Société des Amis du Louvre*, qui a déjà tant fait pour notre grand Musée national, n'en prendrait-elle pas l'initiative?

Louis RÉAU.

85140. — PARIS, IMPRIMERIE LAHURE

9, rue de Fleurus. 9
