

Véronique Long, *Mécènes des deux mondes. Les collectionneurs donateurs du Louvre et de l'Art Institute de Chicago 1879-1940*, Presses universitaires de Rennes (Art & Société), 2007, 243 p.

L'ouvrage de V. Long, version remaniée d'une thèse de doctorat sous la direction de Christophe Charle (Univ. Paris-I, 2003), relève à la fois de l'histoire de l'art, de l'histoire culturelle et de la sociologie, et se situe à la croisée des études sur le phénomène muséal et sur l'histoire des élites sociales, dans le prolongement aussi des travaux plus récents sur la collection privée (initiés par K. Pomian et A. Schnapper, ils font maintenant l'objet d'un programme de recherche de l'INHA, et ont notamment donné lieu au volume collectif *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, dir. Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal, publié aux PUR en 2005, dans la même collection « Art Société », élégante dans sa mise en page et soigneusement illustrée). L'angle d'approche est ici bien précis : la pratique de la collection est envisagée dans ses liens avec le phénomène spécifique de la donation au musée, à propos de deux établissements distincts, le Louvre et l'Art Institute de Chicago. V. Long justifie cette perspective comparatiste dans son Introduction. Certes, il s'agit là de musées bien différents, installés dans deux villes de statut opposé, « une capitale politique aux fonctions culturelles anciennes » d'une part, « une métropole économique récente » d'autre part (p. 13). Mais le rapprochement se justifie par le transfert culturel qui s'opère pour la période concernée. Paris est en effet un modèle pour Chicago, « seconde ville des États-Unis, poumon industriel et financier du Midwest, méprisée par sa rivale new-yorkaise qui voit en elle la ville des abattoirs, des "péquenauds" et du porc » (p. 13). La ville entre alors dans une phase d'intense « rattrapage » culturel « l'Exposition universelle de 1893 lui apporte un renom international et sert de catalyseur pour la création d'équipements culturels et d'établissements publics » (p. 14), au point qu'elle peut être comptée, au début du XIXe siècle, au rang des grandes capitales culturelles (importance du brassage interculturel, des échanges intellectuels, de l'innovation artistique). La comparaison permet ainsi l'interrogation sur la similitude des pratiques, sur fond de représentations divergentes : à la fascination des élites américaines pour Paris, que justifie notamment la renommée du Louvre et l'ouverture internationale du marché de l'art parisien (seul le marché londonien, par sa taille, peut rivaliser avec lui, alors que « la clientèle des galeries new-yorkaises reste avant tout américaine », p. 13), répond d'abord le dénigrement français, qui raille l'absence de goût et de culture d'une société apparemment

sans classes, où priment les préoccupations économiques, et où l'accès à l'art pour le plus grand nombre est plus souvent perçu comme une défaillance structurelle que comme la marque d'un progrès social et d'un élargissement démocratique. Ces divergences, d'abord sensibles sur le plan des mentalités, permettent de mieux faire sentir la spécificité des deux types d'institutions artistiques que sont le musée étatique français et la fondation privée américaine. Le Louvre, musée d'art ancien, pâtit d'une lourdeur administrative héritée du Second Empire, d'une insuffisance des crédits d'acquisition, d'une rigidité de la comptabilité publique. L'Art Institute, né en 1879 sur les cendres d'une Académie de dessin, dont il tire son nom et sa vocation pédagogique, est issu de l'initiative privée d'un groupe d'hommes d'affaires à la différence du Louvre, il est susceptible d'accueillir également œuvres anciennes et art contemporain (relégué, à Paris, au musée du Luxembourg) il « lutte contre la spécialisation » et se définit, à la manière de nombreux autres musées américains, comme un « musée de culture générale » (p. 16).

Au-delà de cette démarche comparatiste, si fructueuse en termes d'imagologie, V. Long s'efforce, à partir d'une étude prosopographique de plus de trois cents collectionneurs donateurs parisiens et chicagolais, d'esquisser un panorama plus général des collections et des collectionneurs européens et américains, de la fin du XIXe siècle jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, après laquelle le marché de l'art connaît des transformations considérables. Dans la Première Partie (« Généalogie des collections et stratigraphie des collectionneurs donateurs »), elle étudie le statut socio-professionnel des collectionneurs-donateurs du Louvre et de l'Art Institute, elle examine leur formation, le poids des sociabilités et des réseaux d'influence (cercles d'amateurs, liens avec les artistes, avec les marchands). Dans une Deuxième Partie (« De Paris à Chicago. Transferts de goûts et regards propres »), elle détaille le contenu des collections, leur éclectisme ou leur spécialisation, leur mise en scène dans l'intimité des intérieurs. Dans la Troisième Partie (« De la collection à la donation : les collectionneurs et le musée »), elle examine les modalités, les contenus et les motivations du don au musée. C'est l'occasion d'analyser les dispositifs juridiques et institutionnels qui opposent la France aux États-Unis : les musées français sont majoritairement des institutions publiques en outre, « la famille, reconnue par le Code Civil, est au cœur du système juridique, ce qui rend les règles testamentaires beaucoup moins favorables qu'aux États-Unis », où, au contraire, « le droit de fonder prime sur le droit des héritiers » et encourage le mécénat privé des élites locales (p. 167-168). V. Long détaille aussi la nature des

objets donnés, le conservatisme somme toute similaire des deux musées, et les stratégies subtiles de contournement de quelques collectionneurs pour faire accepter leurs dons d'art moderne (Gustave Caillebotte en 1894, Jacques Doucet en 1921 la donation en argent de Joseph Winterbotham à l'Art Institute en 1921, orientée vers l'achat de toiles contemporaines). Quant aux motivations des donateurs (patriotisme national dans une période d'intense concurrence des nations, civisme urbain qui favorise la ville de naissance ou d'adoption, volonté de combler les lacunes d'un musée à finalité éducative, désormais conçu comme un dispositif essentiel dans l'institution de la culture), elles s'expliquent aussi par l'existence du contre-don symbolique que constituent l'inscription du nom sur un cartel, l'affection d'un espace déterminé, et tout ce qui contribue à la publicité du don, « relayée par la presse et les guides touristiques » (p. 205). Les dons, vivement encouragés par les administrateurs des musées comme principe même de leur fonctionnement aux États-Unis, ou pour pallier aux déficiences de leur financement en France, ont finalement des conséquences paradoxales, surtout lorsqu'ils sont assortis de clauses contraignantes de présentation : « Comme d'autres musées européens et américains, le Louvre et l'Art Institute sont pratiquement menacés d'asphyxie dans l'entre-deux-guerres, du fait de l'afflux des donations, de l'étroitesse des salles héritées du XIXe siècle et des exigences d'une muséographie moderne » (p. 211).

L'ampleur de l'enquête, la quantité et la diversité des archives dépouillées (voir la liste des Sources et l'Index des collectionneurs donateurs qui clôt le volume), fait aussi la richesse de ce travail, constamment illustré de références précises à tel ou tel parcours individuel, mais qui tendent parfois à atomiser la réflexion. L'ensemble n'en demeure pas moins une remarquable synthèse, qui s'ouvre en conclusion sur d'autres capitales culturelles occidentales, qui pose aussi le problème du mécénat industriel sur le marché de l'art contemporain, et vient même s'inscrire à point nommé dans la récente polémique sur la « mort de la culture française ».

Dominique Pety