

Actes du colloque *Collectionner aux XIX^e et XX^e siècles. Les hommes, l'esprit et les lieux*, Paris, musée de la chasse et de la nature, Senlis, musée de la Vénérerie, 10-12 mars 2011



Albert Besnard dans son atelier en 1924, photographie du fonds Druet Vizzavona, cliché RMN

Albert Besnard (1849-1934) ou les stratégies du collectionneur

Christine Gouzi

Connu comme peintre, graveur et décorateur, Albert Besnard n'a jamais été étudié comme collectionneur. Il fut pourtant un amateur distingué, suivant en cela la mode des années 1870 : pour sa génération, le collectionnisme était une expérience courante, motivée le plus souvent par le plaisir esthétique, mais aussi par des préoccupations domestiques et sociales. Comprises séparément, les pièces de la collection incarnaient la culture du maître des lieux et l'originalité de ses goûts. Vues comme un décor d'ensemble, elles le rangeaient d'emblée dans une classe plus ou moins élevée, pour le visiteur étranger comme pour les intimes.

Si les collections d'artistes peuvent certainement être comprises selon ces critères généraux, elles sont néanmoins souvent plus délicates à analyser que celles des purs esthètes. Comme Dominique Pety l'a démontré à propos des frères Goncourt¹, la collection d'un créateur ne relève pas seulement d'une pratique sociale, mais aussi d'une pratique culturelle, en lien avec son art. Dans le cas des Goncourt, elle est intimement mêlée à une pratique textuelle. Pour un artiste, elle est souvent indissociable de sa propre création. Support de l'inspiration, comme les Antiques rassemblés par Rodin², miroir de l'œuvre, à l'image des peintures possédées par

Gustave Caillebotte ou encore rappel douloureux d'une perfection inaccessible, la collection joue des rôles multiples et complexes auprès des artistes collectionneurs. Celle de Besnard ne déroge pas à la règle et eut certainement une part non négligeable dans sa création picturale.

La collection d'Albert Besnard est connue grâce à deux catalogues. L'un, daté des 31 mai et 1^{er} juin 1934 et illustrés de quelques planches en noir et blanc, correspond à la vente d'une partie des objets et tableaux qu'il possédait, organisée par ses soins peu de temps avant sa mort à la galerie Charpentier, et expertisée par Arthur Sambon³. L'autre est celui de sa vente après décès, qui eut lieu à l'hôtel Drouot les 8 et 9 avril 1935⁴. Mais ces catalogues sont loin d'être exhaustifs, malgré les 292 numéros du premier⁵ et les 310 numéros du deuxième. Grâce à plusieurs traces de ventes, on sait que le peintre céda régulièrement, selon ses besoins pécuniaires apparemment, certaines des pièces qu'il avait accumulées au fil du temps. En 1871, il vendit ainsi une porte sculptée du XVI^e siècle, qui se trouve aujourd'hui au musée de Cluny⁶. Il possédait aussi un tableau de Sisley, *Le Verger au printemps*, qu'il vendit à Paul Durand-Ruel en 1900⁷. En 1899, il donna à l'Etat pour le musée du Luxembourg *Bateaux de pêche* de Peter Kroeyer, qu'il avait acquis directement auprès du peintre et qui est accrochée sur les cimaises du musée d'Orsay⁸. Plus tard, en 1931, il vendit *The Breakfast Table* de Sargent, que le peintre lui avait donné. La toile se trouve depuis 1943 au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass)⁹. De même, plusieurs œuvres de sa collection ne figuraient pas dans les catalogues de 1934 et 1935. Elles demeurèrent dans les mains de ses descendants et furent vendues à des périodes diverses, parfois récemment. Citons seulement ici le *Peignoir* de Pierre Bonnard, panneau décoratif vendu en 1939 par le fils du peintre, le sculpteur Philippe Besnard¹⁰ et le *Déjeuner d'anniversaire* de Sargent, acquis par le Minneapolis Institute of Art également après que Philippe Besnard l'avait cédé après 1945¹¹.

Ces exemples ne doivent pas faire accroire que Besnard possédait surtout des peintures de ses contemporains. Car s'il goûtait les œuvres de certains de ses amis (notamment des tableaux de Jacques-Emile Blanche¹², de Carrière ou des sculptures de Rodin, qui furent sans doute échangées¹³ ou données par ces artistes), il préférait les objets anciens. Rien d'original dans cette préférence : la majorité des collectionneurs de la fin du siècle voyaient dans l'Antiquité et la Renaissance des périodes exemplaires. La vogue des primitifs italiens, étudiée naguère par Giovanni Previtali¹⁴, avait certainement influencé Besnard, qui possédait vingt-quatre sculptures antiques, du Moyen-Âge et de la Renaissance (dont beaucoup de petits bronzes de l'école florentine) ainsi que cinq tableaux italiens du XVI^e siècle. Parmi ces derniers se trouvait un *Portrait de jeune homme* de Mariano Trabalesi, un *Saint Jérôme en prières* attribué à Lorenzo Lotto et un *Christ à la couronne d'épines*, peut-être d'Andrea Solario. A l'instar de nombreux amateurs de la fin du XIX^e siècle, il privilégiait l'art français du XVIII^e siècle¹⁵, ainsi que les écoles du Nord du XVII^e siècle. Citons pour mémoire les noms de Santerre, Perronneau, Boucher, Drouais,

Greuze, Desportes, Clodion, Houdon¹⁶ pour la France et ceux de Van Ruysdael, Van Dyck ou Backuysen pour le Nord... La plupart de ces tableaux étaient des portraits ou des paysages et sacrifiaient à la mode nouvelle de la peinture de genre. Plusieurs d'entre eux ont vu leur attribution changer ces dernières années. Par exemple, *Samson et les Philistins*, esquisse attribuée à Rubens dans le catalogue de 1934, est à ce jour considérée comme une œuvre d'atelier¹⁷. *Polichinelle coupable*, dont la paternité est donnée à Gian Domenico Tiepolo dans le même catalogue, est en réalité une toile de Giambattista Tiepolo, datable entre 1735 et 1743¹⁸. Mais pour nombre d'entre elles, l'attribution se révèle exacte, ce qui semble prouver que Besnard y était attentif et choisissait les œuvres en connaisseur. Il était aussi sensible à leur provenance, comme le prouve une lettre adressée à Armand Dayot dans laquelle il précise que le tableau de Reynolds dont il possède l'esquisse, *Cymon et Iphigénie*, fut commandé par le roi d'Angleterre Georges IV. Il croit même reconnaître dans Iphigénie « le profil et la couleur de cheveux de Lady Fitzherbert qui fut [sa] femme morganatique »¹⁹. C'est en tout cas la figure de femme endormie, « une merveille » selon la même lettre, qui motiva son achat.

Pour les XVII^e et XVIII^e siècles, les œuvres sur papier sont plus nombreuses que celles sur toile. La flambée des prix des années 1880-1890 est sans doute un facteur d'explication : les toiles étaient alors certainement plus onéreuses que les dessins. Mais l'on sait par ailleurs qu'Albert Besnard goûtait particulièrement le dessin, ainsi que le pastel, technique pour laquelle il avait une prédilection marquée et dont il contribua à la renaissance à la fin du siècle. Ses pastels ne sont pas attribués dans les catalogues de vente, excepté un portrait d'homme, noté comme « Le Brun », que Neil Jeffarès a pu donner à Joseph Vivien il y a peu²⁰. Grâce à l'ouvrage sur Maurice Quentin de La Tour, qu'il cosigna avec Georges Wildenstein en 1928, on sait que sa femme avait acquis un des pastels de cet artiste²¹. Les analyses de son livre montrent en tout cas qu'il portait sur eux un regard d'historien de l'art autant que d'amateur. Pour ses dessins, cinq d'entre eux ont été achetés en 1935 par le collectionneur Maurice Magnin et sont aujourd'hui conservés dans le musée qui porte son nom, à Dijon²².

D'un certain point de vue, Besnard était donc l'héritier des grands collectionneurs français des années 1850 et 1860, qui redécouvrirent les primitifs italiens, le XVIII^e siècle de Louis XV et la peinture nordique du XVII^e siècle. Sa collection était celle d'un « éclectique », comme avait pu l'être celle du docteur La Caze ou encore celle de Léon Bonnat avant la sienne. Les Goncourt l'auraient détestée, qui pensaient que « l'éclectisme ne [valait] rien, surtout en collection » et qui refusaient l'idée de « faire se manger les écoles ! »²³. Or Besnard faisait précisément « se manger » les écoles, mélangeant peintures de toutes époques, sculptures et objets décoratifs de toutes origines selon une esthétique de la bigarrure temporelle et géographique qui était celle des années 1850-1880. Plusieurs aspects de sa collection étaient pourtant inédits en son temps et méritent qu'on s'y attarde quelque peu.

Tout d'abord, sa collection était avant tout celle d'un voyageur et les œuvres d'art qu'il avait rassemblées doivent aussi être vues comme les souvenirs de ses pérégrinations. Ces dernières furent nombreuses et parfois lointaines. Etudiant à la Villa Médicis de 1875 à 1878, le jeune Grand Prix avait peut-être commencé de chiner des œuvres à portée de sa bourse. A Londres, où il séjourna de 1879-1880 à 1883, il commença à rassembler des toiles qui formèrent plus tard la section anglaise de sa collection. Il s'agit d'une des parties les plus originales du catalogue de 1934, où figurent des toiles d'Etty, d'Hoppner, de Lawrence, de Raeburn ou encore de Reynolds. La mode de la peinture anglaise n'était pas nouvelle en France : les Romantiques en avaient tiré dès les années 1820 de nombreux enseignements, mais il s'agissait alors de peinture contemporaine. Les artistes anglais du XVIII^e siècle commençaient tout juste à être admirés dans les années 1860-1870 et on peut dire que Besnard fut l'un des premiers, après Bonnat et Camille Groult, à placer la peinture anglaise du XVIII^e siècle sur le même plan que la peinture française, italienne ou nordique.

Lors de son séjour en Algérie en 1893-1894 il enrichit le versant exotique de sa collection en rapportant de nombreux objets : vases, tapis, étoffes, tentures, boiseries, ustensiles de cuivre, dont on aperçoit des éléments dans certaines photographies de son atelier... Besnard considérait apparemment que l'objet usuel façonné par la main, même exécuté en série, était une œuvre à part entière et avait sa place dans une collection d'art. Le périple en Inde, effectué en famille de 1910 à 1911, lui permit de se familiariser avec la miniature orientale qui forma le cœur de sa collection d'œuvres sur papier. Comme de nombreux amateurs de sa génération, Besnard aima l'art du Japon : sept numéros du catalogue de 1934 mentionnent des lots d'estampes japonaises des XVIII^e et XIX^e siècles²⁴. Plusieurs numéros se rapportent à l'art chinois, notamment le numéro 196 du catalogue de 1934, qui décrit une peinture (*Personnage assistant à l'éruption d'un volcan*) et le numéro 131, qui correspond au paravent en laque de Coromandel du XVIII^e siècle donné à Besnard par Siegfried Bing en paiement d'un décor exécuté en 1895²⁵. Mais ce sont les enluminures persanes et indoues ainsi que les dessins persans au trait qui avaient sa faveur (pas moins de 63 numéros du catalogue de 1934). Il les acquit tous lors de son séjour indien.

Lorsqu'il fut nommé directeur de la Villa Médicis, poste qu'il occupa de 1913 à 1920, il eut l'occasion de compléter ses ensembles de sculptures antiques ainsi que ceux de peintures et de dessins italiens. Enfin, de fréquents séjours à Venise, à Milan, à Turin, en Autriche, en Allemagne ou encore en Suisse où il allait « brocanter » à partir de sa maison savoyarde de Talloires, lui permirent d'agrandir au fil du temps sa collection de peintures (ces voyages expliquent peut-être la section allemande du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle du catalogue de 1934). Comme Rodin²⁶, Besnard ne se fiait qu'à son goût et préférait acheter et négocier auprès d'antiquaires, plutôt qu'en salle des ventes.

De cet historique rapide, il ressort que Besnard n'était pas un cousin Pons, obsédé par l'accroissement de ses trésors. Il était certes gagné par la « fièvre » de l'amateur, mais par intermittence et surtout lorsqu'il était en pays étranger. Selon divers témoignages, surtout les

témoignages oraux de sa petite-fille Claude Besnard²⁷, sa propriété qu'il avait fait construire dans le XVII^e siècle arrondissement de Paris, n'était pas non plus une « maison-musée » comme celle des Goncourt, remplie d'accumulations sérielles. Le mobilier du XVIII^e siècle vendu en 1935 y était utilitaire, les objets orientaux ou anciens disposés dans les pièces n'étaient pas interdits aux enfants. On vivait avec les tableaux en bonne intelligence, mais sans y prendre garde car ils constituaient d'abord un environnement domestique.

Cependant, dans l'atelier du peintre, la situation semble avoir été assez différente : là, sa collection était mise en scène selon des principes codifiés. En réalité, il faut plutôt parler « d'ateliers » au pluriel car Besnard possédait deux ateliers dans son hôtel parisien, tous deux de très vastes dimensions, ainsi qu'un autre grand atelier dans sa maison de Talloires, en Savoie. Selon les photographies prises de son vivant, et sur lesquelles il pose parfois, on comprend qu'il s'agissait des pièces les plus importantes de ses demeures, par la taille sans doute, mais aussi par le dispositif qui présidait à leur agencement. Ces pièces étaient aménagées comme de véritables salons, dans le double sens du terme : salons de réception, mais aussi salons d'exposition. Ses propres œuvres voisinaient avec celles d'autres artistes, dans un ordonnancement recherché. Si l'on se fie aux listes du catalogue de 1934 et si on les compare avec les photographies qui nous restent, la majorité des sculptures qu'il possédait se trouvait dans ses ateliers. Plusieurs photographies de 1913 et de 1924²⁸ montrent une partie de l'atelier de Paris dans laquelle une étagère court sur le pourtour des murs (fig. 1). Le groupe en terre cuite du *Baiser* de Rodin²⁹, un buste en plâtre teinté de femme du XVIII^e siècle et peut-être la tête d'un abbé, terre cuite également datable du XVIII^e siècle, qui figurent tous dans les catalogues de 1934 et 1935, y sont disposés avec diverses verreries et objets orientaux partiellement décrits en 1935 (fig. 2). Dans l'une des photographies, on aperçoit peut-être le bas de la statue grandeur nature en pierre représentant la Vierge à l'Enfant, proposée au numéro 26 du catalogue de 1934 et datée du XV^e siècle. Non vendue, elle fut inscrite sous le numéro 198 du catalogue de 1935 et cette fois datée du XVI^e siècle. Au mur, des cadres vitrés renferment des œuvres sur papier qu'on ne peut bien distinguer. Il semble cependant qu'il s'agisse d'une partie des dessins de la collection de Besnard : petits croquis, esquisses de dimensions réduites, dont certaines planches du catalogue de 1934 paraissent reproduire le motif. Grâce à Camille Mauclair, on sait que des miniatures persanes, des toiles du XVIII^e siècle et de Degas y étaient mêlées³⁰. On pourrait croire que ce dispositif formait un décor purement esthétique. Une autre photographie, prise dans l'atelier de Talloires à l'hiver 1911-1912³¹, prouve qu'il n'en était rien (fig. 3). Sur la table centrale, on reconnaît trois modelages qui étaient en la possession de l'artiste, *Le Forgeron* et *Le Ciseleur* d'Augustin Dumont ainsi que *La Marne* d'Edme Bouchardon³². Ils sont groupés avec d'autres terres cuites de petites dimensions, qu'on peut identifier à certains numéros des catalogues de 1934 et de 1935 attribués à Clodion. Sur le devant de la table, une tête de marbre ou de plâtre

(un fragment d'antique ?) est recouverte d'un tissu, comme pourrait l'être un modèle grimpé pour la pose. On comprend donc que la collection de Besnard, particulièrement les sculptures et les dessins, était sans doute le reflet de ses goûts artistiques, mais qu'elle avait aussi un lien avec le processus de création. Elle permettait de disposer d'un répertoire de formes que le peintre modifiait ou réinterprétait selon ses besoins et dont il se servait comme modèles. On ne retrouve pas à proprement parler les motifs des œuvres de sa collection dans ses propres tableaux, mais plusieurs exemples montrent qu'ils lui servaient de sources d'inspiration, sinon directes, du moins indirectes.

Il est notable que de nombreuses œuvres du catalogue de 1934 et de 1935 représentent des sujets similaires, toutes périodes et écoles confondues. Plusieurs dessins sont intitulés « angelots », « putti », « Cupidon » ou « enfants », tous crayonnés dans diverses postures : en 1934, il s'agit des numéros 223, 227, 229, 230, 239, 240, 242, 244, 271, 302 et 320 attribués respectivement à Cesare Angeli (fig. 4), Jean-Jacques de Boissieu, Boucher, à un anonyme français du XVIII^e siècle, à Canova, Chardin, Clodion, Cochin, Annibal Carrache, Pellegrino Tibaldi et Gian Domenico Tiepolo. On peut ajouter les œuvres qui font aussi référence au monde de l'enfance : le numéro 109 en 1934 par exemple, *Satyre jouant à la bascule avec des enfants* ou le numéro 187 en 1935 : *Faune, faunesse et petits satyriens* attribués à Clodion ; ou encore le numéro 112 du catalogue de 1934, petite terre cuite anonyme : *Enfant qui dort* et les *Jeux d'Amours* de « l'école de Boucher »³³. Or Besnard s'inspira manifestement de ces œuvres pour ses décors peints de la salle à manger de l'hôtel de Jacques Rouché à Paris, de 1906 à 1907. Ces décors, aujourd'hui détruits, sont connus par des photographies et par des *modelli* à l'huile et à la gouache sur papier³⁴. Besnard avait choisi pour son décor la thématique des jeux d'enfants, traditionnelle dans les panneaux peints du XVIII^e siècle. Il l'avait associée à des allégories de son cru facilement compréhensibles. Ainsi les *putti* se faisaient-ils cuisiniers, chasseurs ou pêcheurs au-dessus des portes ou des murs, pour signifier la destination de la pièce. Dans un grand panneau mural (fig. 5), des enfants méditatifs contemplaient le Vésuve, qui symbolisait de manière faussement érudite le feu, élément utile à la cuisine (il est du reste possible que la peinture chinoise citée plus haut, de sujet similaire, ait inspiré cette vue). Un attirail de poêles et de casseroles, trop grandes pour les *putti* des dessus-de-porte, ajoutait une note humoristique à l'ensemble (fig. 6). Aucun d'entre eux ne ressemblait littéralement aux enfants des dessins ou des terres cuites de sa collection, mais l'influence de ces œuvres sur papier est néanmoins palpable dans leurs poses, leur dynamisme ou encore leur canon corporel. Ils représentaient sans doute pour Besnard un idéal formel, qu'il n'était pas souhaitable de chercher à reproduire fidèlement, mais qu'il fallait transcender. C'est pourquoi le décor de l'hôtel Rouché n'est pas à proprement parler historiciste, car les références aux décors d'enfants de Boucher ou aux ciels angéliques de Tiepolo sont transposées et jouèrent le rôle de stimuli ou de déclencheurs de l'inspiration.

Un autre exemple tiré des œuvres « enfantines » de Besnard peut aider à comprendre la manière dont Besnard usait des éléments de sa collection et peut-être, les motivations de ses choix en tant qu'amateur. Le dessin attribué à Chardin dans le catalogue de 1934 (fig. 7), *Enfant avec sa poupée*³⁵, fut manifestement repris par le peintre dans les projets de décor pour la mairie du XIX^e arrondissement de Paris en 1879-1880 (ils ne furent jamais exécutés). Dans *L'Automne* (fig. 8) et dans *Cérès* (fig. 9), on remarque un enfant, dont le bras tendu est le même que celui de l'enfant du dessin présumé de Chardin. Il ne s'agit pas à proprement parler d'une reprise, car dans l'esquisse de Besnard l'enfant est issu du monde mythologique et ne tient aucun objet. Mais le geste est similaire dans les deux cas et provoque le même sentiment de pitié chez le spectateur : il s'agit d'un enfant quémandeur face au monde des adultes, un être faible, qu'un personnage dominateur (ici Cérès) protège. La tension du corps, issue du dessin ancien, est transformée par le propre crayon de l'artiste et traduit à présent avec vérité la supplication.

La collection permet donc au peintre de s'inspirer de l'art du passé, mais aussi de s'y confronter, comme à la réalité elle-même du reste. Car Besnard usait apparemment des sculptures qu'il collectionnait comme des modèles vivants de l'atelier, les faisant poser sur sa table de travail. De même, il s'inspirait du mouvement des dessins anciens, de leur mise en page, de leur manière de traduire le geste humain, comme si les œuvres de papier étaient des académies de chair et de sang que le regard de l'artiste pouvait remodeler. Il n'est d'ailleurs pas interdit de penser que les nombreux portraits anglais et français qu'il collectionnait lui servirent aussi à façonner les attitudes comme l'expression des visages des modèles de ses propres œuvres. Dans une certaine mesure, les pièces de la collection étaient mises sur le même plan que la réalité elle-même et servaient de fondement au processus de création. Ainsi la « réalité » était-elle la préoccupation majeure de Besnard dans le regard qu'il portait sur l'art ancien de sa collection et du reste, sur l'art ancien en général. Comment les anciens s'étaient-ils confrontés à la nature et quelles leçons fallait-il en tirer pour sa propre création ? Telle était la question qui semble avoir occupé Besnard artiste comme Besnard collectionneur.

Il s'en expliqua lui-même dans une conférence sur Watteau, prononcée en 1932, juste avant sa mort, mais sans doute écrite plusieurs années auparavant³⁶. Watteau lui paraît surtout admirable parce ce qu'« il est l'amant fidèle d'une vérité éternelle » écrit-il ; de même, il sait se montrer « vrai » ; enfin, il est indubitablement « le plus expert des réalistes ». Dans cette conférence, Besnard explique que les impressionnistes, à l'inverse de Watteau, n'ont que des rapports de bienséance avec la nature puisque « toujours dehors », « sous le soleil », ils sont finalement « aveuglés » et ne peuvent plus apercevoir la réalité. Le mythe de la caverne de Platon est sans nul conteste pour Besnard un prétexte pour illustrer ses propres méthodes de création et son rejet personnel de l'impressionnisme : c'est dans l'intérieur fermé de l'atelier, entouré des objets de la collection, à la fois cautions morales, objets de rivalité et modèles à transmuier, que

l'alchimie artistique pourra s'opérer et non au dehors, où le réel n'a été filtré ni par l'invention de l'artiste, ni par l'art exemplaire du passé.

On pourrait considérer que Besnard avait une conception « ancien régime » du processus de création artistique : dans une certaine mesure, une grande partie de sa collection était l'équivalent des portefeuilles de dessins, des plâtres et des esquisses de maîtres que possédaient les peintres pour leur enseignement et leurs propres créations aux XVII^e et XVIII^e siècles. Cependant, ces derniers en usaient généralement pour exécuter ou faire exécuter des copies. De plus, ils distinguaient toujours les pièces de leur collection de celles qui constituaient leurs instruments de travail. Au contraire, Besnard ne les copia jamais, même pour partie, et il entremêlait sciemment œuvres personnelles et œuvres de collection afin d'éprouver le rapport de l'artiste à la nature. La notion de « réalisme » fut le cheval de bataille de la génération qui redécouvrit dans les années 1850 et 1860 la peinture du XVIII^e siècle et celle du XVII^e siècle. On sait par exemple que Théophile Thoré-Bürger prônait l'étude de la peinture de Rembrandt comme celle de la « réalité ». Pour le critique, Watteau lui-même lui avait permis à la peinture de s'émanciper des artifices de Le Brun. A quelques exceptions près, le panthéon artistique de Besnard était aussi celui de cette génération, qui présida du reste à sa formation artistique (ne voyait-il pas dans le *Saint Paul* de Jouvenet qu'il possédait (fig. 10) une « superbe étude rembranesque »³⁷ ?). Mais cet intérêt pour la « réalité », comprise comme une recomposition à partir d'un « réel », fût-il celui, artificiel, de l'art du passé, n'entraîna jamais Besnard vers le réalisme, ou même vers le naturalisme, mais vers une forme très particulière de symbolisme. Et il semble que la collection, utilisée finalement comme medium de la création, ait été la caution d'une imagination assez débridée, de l'invention de couleurs totalement antinaturelles et de la création de personnages allégoriques imaginaires et fantaisistes (Besnard paya un tribut fort modeste aux sujets mythologiques et historiques traditionnels). Finalement, Besnard collectionneur s'affirmait comme demiurge, un demiurge capable de recréer une réalité plus vraie que nature à partir de la collection, univers mental totalement fictionnel, qui ne prenait son sens que dans le confinement de l'atelier.

1. D. Pety, *Les Goncourt et la collection : de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, 2003. Voir aussi J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust : the Collection and Consumption of Curiosities*, Cambridge, 1999.
2. D. Viéville et B. Garnier (dir.), *Rodin, Freud collectionneurs. La Passion à l'œuvre*, Paris, 2008.
3. 1^{ère} partie. *Sculptures et bibelots antiques, sculptures du Moyen-Âge et des Temps Modernes, tableaux anciens, maquettes, arts du Proche et de l'Extrême-Orient, bronzes [...] dont la vente aux enchères aura lieu à Paris à la galerie Charpentier [...] les jeudi 31 mai et vendredi 1^{er} juin 1934...*
2^{ème} partie. *Pastels, aquarelles et dessins, d'écoles française, italienne, flamande, hollandaise etc. Enluminures persanes et hindoues*. En organisant cette vente, Besnard voulait sans doute partager une partie de ses biens entre ses trois enfants survivants avant sa succession.
4. *Catalogue d'un important mobilier ancien, tableaux, dessins, aquarelles, pastels anciens et modernes [...] composant la succession du peintre Albert Besnard, Hôtel Drouot, salle n° 6, les lundi 8 et mardi 9 avril 1935*.
5. Le catalogue de 1934 renferme 335 numéros, mais 43 d'entre eux n'appartiennent pas à la collection Besnard.
6. Inv. CL 20379.
7. Signé et daté « Sisley 89 ». F. Daulte, *Alfred Sisley, Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne, 1959, n° 699.
8. Peder Severin Kroyer (1851-1909). Le tableau date de 1884, inv. RF 1977 204. Affecté au musée d'Orsay en 1977.
9. 1883-1884, inv. 1943.150.
10. Il s'agit d'une des premières ventes de Bonnard vers 1889-1890. Acquis en 1939 pour 6000 F. de Philippe Besnard par le musée du Luxembourg. Affecté au musée d'Orsay en 1977 (dépôt du musée national d'art moderne).
11. 1887, inv. 63.84.
12. Il conserva ces œuvres jusqu'à sa mort. *Sur la plage* de Jacques-Emile Blanche constitue le n° 10 du catalogue de 1935. Il possédait trois sculptures de Rodin, plâtres estampés par son atelier, également vendus en 1935 : *Femme et faunesse* (n° 179), *Les Sirènes* pour le monument de Victor Hugo (n° 180 ; A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze, catalogue des œuvres conservées au musée Rodin*, Paris, 2007, t. II, p. 653) et *Le Baiser* (n° 181) ; terre cuite aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Buenos Aires. A. Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze...*, op. cit., t. I, p. 159 et id., « Rodin et Buenos Aires », dans A. Armager, *Rodin en Buenos Aires*, Antorcha Fundacion, 2001, p. 151-153. Ajoutons un bronze signalé au n° 115 du catalogue de 1934 : *Femme accroupie*.
13. C'est sans doute le cas du *Baiser* de Rodin en 1886.
14. G. Previtali, *La Fortune des primitifs*, Paris, 1994 (1^{ère} éd. 1964).
15. C. Gouzi, « Albert Besnard ou la tentation du XVIII^e siècle », *Albert Besnard (1849-1934)*, catalogue d'exposition Honfleur, musée Boudin, 2008, p. 37-50.
16. Il possédait un buste en plâtre de Joséphine (n° 105 du catalogue de 1934) : L. Réau, *Houdon, sa vie et son œuvre*, Paris, 1964, t. I, p. 126, pl. CXXIV, n° 234 A.
17. L. Burchard, *Corpus Rubenianum, Part III*, New York, 1989, cité au n° 32.
18. F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo*, Paris, 2002, n° 154.1, p. 249 ; le tableau n'est pas localisé. *La Cuisine de Polichinelle*, également décrite au n° 154, qui serait son pendant, est dite par erreur avoir figuré dans le catalogue de la vente Besnard de 1934.
19. Lettre non datée, conservée à Austin, University of Texas, Harry Ransom Humanities Research Center, département des manuscrits. Le tableau de Reynolds est porté au n° 82 du catalogue de 1934.
20. N° 218 du catalogue de 1934. N. Jeffarès, *Dictionary of pastellists before 1800*, www.pastellists.com, « Joseph Vivien ».
21. *La Tour. La vie et l'œuvre de l'artiste par A. Besnard, catalogue critique par G. Wildenstein*, Paris, 1928, p. 159 : *Portrait de femme*, attribué à La Tour, acheté par Mme Besnard à la vente Montesquiou le 19 mars 1897.
22. Ils ont néanmoins été désattribués : l'*Académie de jeune femme* (inv. 1938 DF 254, n° 19 du catalogue de 1935) n'est pas un dessin de Delacroix. Les deux esquisses intitulées *L'Architecture, la Peinture et la Sculpture* et *Le Commerce et l'Industrie* ne sont plus considérées de François Gérard (inv. 1938 DF 409 et 1938 DF 410, en lot au n° 38 du catalogue de 1935). Il n'est pas certain que le portrait présumé de Charles II d'Angleterre soit d'Antoine Masson (inv. 1938 DF 677, n° 28 du catalogue de 1935). M. Magnin avait aussi acheté un dessin d'Eugène Giraud, *Ruelle à Roquebrune* (inv. 1938 DF 430, n° 64 du catalogue de 1935) et un tableau, *Saint Jérôme enseignant*, attribué à La

-
- Sueur et en réalité anonyme de l'école Lombarde, fin XVI^e siècle (n° 67 du catalogue de 1934, inv. 1938 F 988).
23. Goncourt, *Journal*, t. I, 8 mai 1859, p. 600, à propos de la collection du docteur La Caze.
24. Les n° 197 à 203, p. 23.
25. Trois panneaux au Telfair Museum de Savannah. Inv. 1984-2, 1984-3 et 1986-a.
26. B. Garnier, *Rodin. L'Antique est ma jeunesse, une collection de sculpteur*, Paris, 2002.
- 27 « Entretien avec Claude Besnard » par C. Gouzi, *L'Atelier, Le Temps d'Albert Besnard*, n° 4, 2008, p. 7-10.
28. Négatif verre au gélatino bromure d'argent. Fonds Druet-Vizzavona, RMN.
29. Voir note 12.
30. C. Mauclair, *Albert Besnard, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1918, p. 22.
31. Négatif verre au gélatino bromure d'argent. Fonds Druet-Vizzavona, RMN.
32. *Le Forgeron* et *Le Ciseleur* de Dumont datent de 1867 environ et sont anonymes dans le catalogue de 1934 (n° 113 « dans le style de Carpeaux »). Aujourd'hui au musée d'Orsay (inv. RF 2575 et RF 2576). *La Marne* est elle aussi anonyme dans le même catalogue (n° 111 sous le titre *La Source*). Aujourd'hui au Louvre (inv. RF 2313). Maquette de 1739 pour la Fontaine des Quatre Saisons à Paris.
33. N° 61 du catalogue de 1934.
34. *L'Atelier, Le Temps d'Albert Besnard*, numéro spécial « Les décors de l'hôtel Rouché à Paris », n° 5, 2009.
35. N° 240 du catalogue de 1934, reproduit.
36. Conférence dactylographiée par son fils Philippe Besnard, collection privée.
37. Phrase ajoutée au numéro 59 du catalogue de 1934. Elle fut sans doute dictée par Besnard à Arthur Sambon, qui, selon le témoignage de son fils Philippe, prit sous sa dictée ses attributions lors de l'expertise des œuvres. Le tableau de Jouvenet est aujourd'hui dans une collection privée.