

La rétrospective ou l'artiste « tout entier »
Émergence d'une pratique d'exposition en France (1855-1885)

Thèse présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel
et à l'École du Louvre

Pour l'obtention du grade de docteur en histoire de l'art
et du diplôme de troisième cycle de l'École du Louvre
par

Marie-Claire RODRIGUEZ

VOLUME 1 : TEXTE

Jury de thèse :

Prof. Pascal Griener, Université de Neuchâtel, directeur de thèse
Sylvie Patry, musée d'Orsay, France, directrice de thèse
Prof. Stephen Bann, University of Bristol, Angleterre
Prof. Claire Barbillon, Université de Poitiers / École du Louvre, France
Prof. France Nerlich, Université de Tours / INHA, France

IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Pascal Griener, co-directeur de thèse, professeur, Université de Neuchâtel ; Mme Sylvie Patry, co-directrice de thèse, conservatrice en chef des collections, Musée d'Orsay, Paris ; M. Stephen Bann, professeur, University of Bristol ; Mme Claire Barbillon, directrice de l'Ecole du Louvre, Paris ; Mme France Nerlich, directrice de la Recherche, Institut National d'Histoire de l'Art, Paris autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Marie-Claire Rodriguez en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 27 janvier 2020



Le doyen
Pierre Alain Mariaux

Résumé en français

La rétrospective monographique constitue à notre époque un genre de manifestation régulièrement proposé par les institutions culturelles, dont la vie est rythmée par une succession d'expositions temporaires. Réunir l'œuvre d'un artiste, vivant ou décédé, est devenu une pratique courante, avec laquelle le public est depuis longtemps familiarisé. Mais dans la France du milieu du XIX^e siècle, son apparition avait de quoi surprendre : les expositions étaient peu nombreuses et réservées essentiellement aux artistes vivants, dont la production ne pouvait être contemplée que de manière partielle lors du Salon officiel. Deux ans après les rétrospectives remarquées de plusieurs artistes dans l'Exposition universelle de 1855, l'exposition de l'œuvre de Paul Delaroche, ouverte quelques mois après sa disparition, connut de ce fait un grand retentissement. Son immense succès encouragea la pérennisation de cette nouvelle forme d'hommage posthume, qui reprenait un modèle anglo-saxon. Cette thèse propose une analyse de l'émergence de la rétrospective sur une période de trente années (1855-1885), période qui vit la pratique instituée, exploitée, appropriée et instrumentalisée, mais aussi transformée et diversifiée. Elle concerne pour une large part des expositions d'artistes disparus et, dans une moindre mesure, les rétrospectives d'artistes vivants, plus rares. Construit en deux axes, notre propos a pour objectif d'interroger, d'une part, les conditions d'apparition de la rétrospective (modèles, acteurs, enjeux), et, d'autre part, ses modalités de réalisation et son impact sur l'appréhension de l'œuvre de l'artiste, mesurable à l'aune de sa réception critique. Héritière des changements ayant affecté le statut de l'artiste et la littérature à son propos, cette pratique d'exposition naissante est symptomatique des bouleversements, notamment structurels, qui touchèrent le monde de l'art sous le Second Empire et au début de la Troisième République ; son étude participe à leur compréhension.

Mots clés :

Histoire des expositions ; sociologie de l'art ; XIX^e siècle ; Second Empire ; Troisième République ; rétrospective ; exposition individuelle ; monographie ; biographie ; catalogue raisonné ; reconstruire l'œuvre ; grand artiste ; accrochage ; études et esquisses ; critique d'art ; politique artistique ; institution artistique ; École des Beaux-Arts ; société d'artistes ; société de secours mutuel ; famille d'artiste ; commémoration ; hommage posthume ; vente après décès ; collection privée ; musée ; prêt d'œuvre ; appropriation politique ; stratégie de promotion.

Résumé en anglais

The monographic retrospective is in our time a kind of event regularly proposed by cultural institutions, whose life is punctuated by a succession of temporary exhibitions. Gathering the work of an artist, living or dead, has become a common practice, with which the public has long been familiar. But in mid-nineteenth century France, its appearance was surprising: the exhibitions were few and mainly reserved for living artists, whose work could be seen only partially during the official Salon. Two years after the noteworthy retrospectives of several artists in the 1855 World's Fair, the exhibition of Paul Delaroche's work, which opened a few months after his death, had a great impact. Its immense success encouraged the perpetuation of this new form of posthumous tribute, which used an Anglo-Saxon model. This thesis proposes an analysis of the emergence of the retrospective over a period of thirty years (1855-1885), a period that saw the practice instituted, exploited, appropriated and instrumentalized, but also transformed and diversified. It largely concerns exhibitions of deceased artists and, to a lesser extent, retrospectives of living artists, which are more rare. Developed in two parts, our purpose is to question, on the one hand, the conditions of appearance of the retrospective (models, actors, issues), and on the other hand, its details of implementation and its impact on the understanding of the artist's work, measurable against its critical reception. Heir to the changes that affected the status of the artist and the literature about him, this nascent exhibition practice is symptomatic of the disruptions, particularly structural ones, that affected the art world during the Second Empire and at the beginning of the Third Republic; its study participates in their understanding.

Keywords :

History of exhibitions; sociology of art; 19th century; Second Empire; Third Republic; retrospective; solo exhibition; monograph; biography; catalogue raisonné; to rebuild the work; great artist; display; studies and sketches; art critic; artistic policy; artistic institution; École des Beaux-Arts; society of artists; fraternal benefit society; artist's family; commemoration; posthumous tribute; sale after death; private collection; museum; loan of work; political appropriation; promotion strategy.

Remerciements

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à mes directeurs de thèse, M. Pascal Griener (professeur, Université de Neuchâtel) et M^{me} Sylvie Patry (directrice de la conservation et des collections, musée d'Orsay). Leur soutien permanent, leur confiance et leurs précieux conseils m'ont permis de mener à bien ce travail de recherche. Ma thèse leur doit beaucoup.

Je remercie vivement les membres du jury, M. Stephen Bann (professeur émérite, University of Bristol), M^{me} Claire Barbillon (professeur, Université de Poitiers / directrice de l'École du Louvre) et M^{me} France Nerlich (professeur, Université de Tours / directrice du département des études et de la recherche, INHA) qui, par leurs très intéressantes remarques formulées lors du colloque de thèse, ont contribué à améliorer ce travail.

J'exprime toute ma gratitude à M^{me} Frédérique Giess de la Fondation Taylor, qui m'a permis d'accéder aux archives de l'Association des artistes, un fonds indispensable pour traiter ce sujet. Ses discussions ont également été d'un grand intérêt.

Nombreuses sont les personnes qui ont concouru à ce travail, en répondant à mes interrogations et à mes requêtes, en me permettant l'accès à leur fonds d'archives, ou en me facilitant l'accès à leurs travaux. Que soient ainsi remerciés M. Serge Fernandez (responsable de la documentation et de la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Bordeaux), M. Jean-Charles Forgeret (responsable des archives, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Charenton-le-Pont), M^{me} Nicole Garnier (conservateur général du patrimoine, chargée du musée Condé, Chantilly), M^{me} Barbara Gatineau (responsable des ressources documentaires des musées de Strasbourg), M^{me} Bénédicte Gavand (chef de service, archives et documentation de la Ville de Rouen), M. Luc Georget (conservateur en chef, musée des Beaux-Arts de Marseille), M. Liviu Grigorescu (chef de service, archives nationales de Roumanie), M^{mes} Clare Hills-Nova et Grace E. Brown (Art & Architecture Librarian et Senior Library Assistant, Sackler Library, Bodleian Libraries, University of Oxford), M^{me} Manon Jambut (diplômée de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et de l'École du Louvre), M^{me} Juliette Jestaz (conservateur de la Réserve des livres rares, des Manuscrits et des Cartes et plans, Bibliothèque historique de la Ville de Paris), M^{me} Isabelle Julia (conservateur général honoraire du patrimoine), M^{me} Lucie Lachenal (post-doctorante, LabEx Arts, Création, Patrimoine), M^{me} Isabelle de Lannoy (historienne de

l'art, catalogue raisonné Jean-Jacques Henner), M. Alexandre-Pierre Mambon (diplômé de l'Université Paris-Sorbonne – Paris IV), M^{me} Claire Martin (chargée d'études documentaires, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), M^{me} Jordane Martin (chargée de gestion administrative, archives municipales de Nîmes), M^{me} Marie Passera (diplômée de l'École du Louvre), M^{me} Lucile Pierret (chargée d'études documentaires, musée d'Orsay), M^{me} Marie-Claude Sabouret (responsable de la bibliothèque et des archives, musée de la Vie romantique), M. Claude Schopp (spécialiste d'Alexandre Dumas), M. Konstantinos Stefanis (historien de l'art, E. J. Finopoulos Collection, Benaki Museum, Athènes) et M. Patrick Vazeilles (conservateur, archives municipales de Nîmes).

Je tiens plus particulièrement à remercier M. Dominique Lobstein (historien de l'art) et M. Jean-Loup Leguay (assistant de conservation, musée de Picardie, Amiens / catalogue raisonné de l'œuvre de Joseph-Désiré Court), qui ont toujours répondu avec rapidité et efficacité à mes nombreuses sollicitations.

J'adresse mes vifs remerciements à la Fondation Carrasso pour m'avoir permis de bénéficier d'une bourse de recherche pour l'année 2018-2019. Mes remerciements vont également à la Commission de validation de la recherche de l'École du Louvre et à M^{me} Claire Barbillon, directrice de l'établissement, qui m'ont accordé leur confiance en m'attribuant cette bourse.

L'équipe du catalogue raisonné de l'œuvre de Maurice Denis, et en particulier M^{me} Claire Denis, méritent aussi ma reconnaissance pour leur compréhension, leur appui et leur flexibilité.

Je remercie chaleureusement M^{me} Claire Lebouc, assistante de la directrice de la conservation et des collections du musée d'Orsay, pour son aide et ses encouragements.

Enfin, un immense merci à mes amis et à ma famille pour leur constant soutien, et à M^{me} Annick Rodriguez pour ses très utiles relectures.

Avertissement et liste des abréviations

Dans le volume de texte, les transcriptions d'archives, ainsi que les citations d'ouvrages et d'articles, sont fidèles aux documents originaux. Les mots soulignés ou en italique le sont également dans ces documents. Les modifications et précisions nécessaires sont signalées entre crochets.

Dans les transcriptions proposées dans le volume d'annexes, nous avons choisi, pour une meilleure qualité de lecture, de moderniser l'orthographe et de compléter les abréviations, mais nous avons conservé la ponctuation d'origine.

Nous utilisons dans l'ensemble de cette thèse l'expression générique « École des Beaux-Arts » pour désigner l'institution parisienne appelée sous le Second Empire « École impériale et spéciale des Beaux-Arts » ou « École impériale des Beaux-Arts » et, au début de la Troisième République, « École nationale et spéciale des Beaux-Arts » ou « École nationale des Beaux-Arts ».

L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs est fréquemment désignée par l'expression « Association des artistes ».

Les citations de procès-verbaux du comité de l'Association des artistes dont les pages ne sont pas mentionnées sont extraites de registres non paginés.

Les numéros entre parenthèses à la fin des références des œuvres correspondent à ceux figurant dans le catalogue des rétrospectives étudiées.

Les numéros indiqués en gras de type « fig.1 » ou « doc.1 » renvoient au volume d'annexes.

Dans la partie « Ouvrages et articles » de la bibliographie avant 1900, nous avons indiqué, entre crochets, le nom de l'artiste concerné, lorsque le titre n'était pas significatif.

Dans la partie « Catalogues d'exposition » de la bibliographie avant 1900, les références abrégées entre crochets renvoient à la partie « Ouvrages et articles », classée par noms d'auteurs.

Abréviations

AFT	Archives de la Fondation Taylor (Paris)
AMN	Archives des musées nationaux
AN	Archives nationales (Paris / Pierrefitte-sur-Seine)
<i>CAC</i>	<i>Chronique des arts et de la curiosité</i>
<i>GBA</i>	<i>Gazette des Beaux-Arts</i>
INHA	Institut national d'histoire de l'art (Paris)
UCAD	Union centrale des Arts décoratifs (Paris)
coll. part.	collection particulière
f.	feuillet
n. p.	non paginé
s. d.	sans date
s. l.	sans lieu
s. n.	sans nom

Sommaire

INTRODUCTION.....	17
PREMIÈRE PARTIE. ACTEURS ET ENJEUX DES RÉTROSPECTIVES, ENTRE APPROPRIATION POLITIQUE ET INITIATIVE PRIVÉE	33
Chapitre 1. La rétrospective dans l'Exposition universelle de 1855 : un instrument politique ...	35
I. La rétrospective et la défense de l'art national.....	35
A. Rétrospective et gloire nationale : un modèle ?	35
1. L'Exposition universelle de 1855, entre tradition et innovation	35
2. La rétrospective comme moyen de célébration de l'art national : un modèle anglais	40
B. Chefs d'école ou « chefs de guerre » : la rétrospective au cœur d'une lutte pacifique	47
1. France vs Angleterre.....	47
2. Le Palais des Beaux-Arts comme « champ de combat »	50
II. La rétrospective instrumentalisée : représentations du régime et représentations de l'art français	52
A. Art et propagande impériale : pour une légitimation du Second Empire	52
1. Peintres « officiels » et images du régime impérial.....	52
2. Continuité historique et union nationale	60
B. La mise en scène d'une histoire de l'art « totale »	63
1. La peinture d'histoire : une totalité stylistique	63
2. La reconnaissance de l'opinion publique : pour une totalité des genres.....	69
3. « Totalité » de l'artiste : l'individualité consacrée	75
Chapitre 2. Des « exhibitions nécrologiques » : l'émergence de la rétrospective comme rituel posthume	81
I. L'institution du rite : la rétrospective Delaroche.....	81
A. Adolphe Goupil, un homme clé à un moment propice.....	81
1. La poursuite posthume d'une collaboration	81
2. Goupil, connaisseur avisé des modèles anglo-saxons.....	84
3. Une conjoncture favorable	87
B. Une association d'exception	90
1. L'implication de financiers	90
2. L'alliance avec la « confraternité d'affliction »	92
3. Duban, l'homme de la solution	95
II. Les développements du rite	98
B. L'appropriation du rite	98
1. La quête d'un succès posthume.....	98
2. L'École des Beaux-Arts, un lieu stratégique ?	103
B. Les articulations du rite	106
1. L'établissement du catalogue de l'œuvre : des résultats inégaux.....	106
2. Le monument public, ou la quête d'un hommage durable.....	111
3. Assurer la visibilité de l'artiste : les dons aux collections publiques.....	116
III. Tirer profit du rite	120
A. Goupil, un éditeur et marchand intéressé ?.....	120

1. La gravure exposée : une publicité pour la maison Goupil.....	120
2. Une opération de spéculation ?.....	123
B. L'exposition posthume et la vente après décès.....	126
1. La vente après l'exposition, un choix stratégique	126
2. Un impact sur l'exposition ?	130
Chapitre 3. La rétrospective posthume et ses « spécialistes » : une pratique au cœur d'un monde des expositions en mutation	137
I. L'Association des artistes et l'exploitation du rite	137
A. « Nous sommes les inventeurs des expositions payantes » : l'Association des artistes et son implantation sur la scène artistique.....	137
1. Secourir et défendre les artistes : la naissance d'une société de secours mutuel.....	137
2. Le baron Taylor, une personnalité hors du commun	141
3. L'exposition comme ressource.....	146
B « Les expositions rétrospectives réussissent toujours » : l'Association des artistes et la rétrospective posthume	152
1. Des débuts difficiles	152
2. L'association organisatrice : en quête d'un monopole.....	162
3. L'association sollicitée	167
4. Une confraternité d'affliction ?	170
II. Louis Martinet, la Société nationale des Beaux-Arts et la rétrospective posthume : une entreprise avortée.....	175
A. L'entreprise de Louis Martinet, concurrente de l'Association des artistes ?.....	175
1. Louis Martinet et l'Association des artistes : un allié devenu concurrent.....	175
2. L'exposition permanente : reprise d'un projet de l'association ?	177
B. La rétrospective Eugène Delacroix : une réussite mitigée.....	180
1. Sociétaires et proches du peintre, une alliance incomplète	180
2. Un surintendant hostile et des prêteurs méfiants	184
3. Un bref coup de projecteur.....	188
III. Le marchand, nouvelle figure d'autorité	191
A. De l'allié au substitut : le marchand organisateur.....	191
1. L'Association des artistes, un acteur en retrait.....	191
2. Le marchand, un précieux allié	193
3. Un organisateur compétent	196
B. La galerie, un lieu alternatif ?	201
1. L'Association des artistes et Georges Petit : un nouveau partenariat	201
2. Un lieu par défaut ?	205
Chapitre 4. Des rétrospectives sous tutelle.....	213
I. Intérêts et appropriations politiques du culte de l'artiste	213
A. La rétrospective et le culte de l'artiste : dimension patriotique de l'hommage posthume	213
1. Un panthéon français au service de la Nation : l'artiste parmi les grands hommes	213
2. L'hommage au grand artiste de la Cité.....	224
B. Des manifestations opportunes	231
1. Une appropriation par l'image : la peinture militaire et l'actualité politique.....	231
2. La rétrospective posthume d'Henri Regnault et le culte patriotique du peintre-soldat.....	237
3. La « première » rétrospective posthume de la République : l'architecte républicain et l'art national	244

II. Politique et esthétique : la rétrospective, l'État et l'École des Beaux-Arts	251
A. Tradition et ouverture à l'École des Beaux-Arts sous Eugène Guillaume : une vision partagée	251
1. Des figures liées à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie	251
2. La tradition revisitée	258
3. La question du paysage	266
B. Le gouvernement face à l'École ?	274
1. Paul Dubois, un directeur réfractaire aux expositions ?	274
2. Un art républicain ?	281
 DEUXIÈME PARTIE. LA RÉTROSPECTIVE, L'ARTISTE ET SON ŒUVRE :	
CONSTRUCTION, RECONSTRUCTION, DECONSTRUCTION	295
 Chapitre 5. Construire : la rétrospective et les artistes vivants	297
I. La rétrospective comme contre-exposition	297
A. La rétrospective face au Salon	297
1. Des manifestations pionnières	297
2. Un faible écho en France	302
B. La rétrospective face à l'exposition internationale	305
1. Profiter d'une occasion rare	305
2. Un recours nécessaire	311
3. Au-delà de la contre-exposition : Courbet, une démarche singulière	314
II. La rétrospective, une stratégie de promotion et de commercialisation ?	319
A. Stratégie d'exposition et indépendance de l'artiste, la rétrospective hors du système « marchand-critique »	319
1. Une pratique sujette à polémique, ou l'indépendance contestée	319
2. Des solutions alternatives : l'indépendance ailleurs ou autrement	326
3. Exposer dans les cercles : une indépendance en demi-teinte	332
B. La rétrospective, le marchand et l'artiste	341
1. Un instrument de promotion dans le système « marchand-critique » ?	341
2. Rétrospective et commercialisation de l'œuvre : quelles retombées ?	348
3. Consécration de l'artiste, consécration du marchand	352
III. La rétrospective, une écriture de soi ?	357
A. Une pratique hybride	357
1. Des logiques plurielles	357
2. Rétrospective et exhibition piece	361
B. Constructions autobiographiques, expositions programmatiques	366
1. Exposer, s'exposer : la rétrospective et l'autobiographie	366
2. Le texte et l'image : définir la singularité de son art	373
3. Vers le musée monographique	375
 Chapitre 6. Reconstruire : la rétrospective posthume et l'œuvre de l'artiste	383
I. La reconstruction de l'œuvre : modèles historiographiques	383
A. Réunir l'œuvre, un idéal en voie de concrétisation ?	383
1. Du corps narratif au corps formel	383
2. Un dispositif muséal ?	391
B. Les temps de la création	397
1. La vie et l'œuvre : persistance et renouvellement du modèle vasarien	397

2. Le processus créatif	404
II. La rétrospective à l'œuvre : mécanismes d'une reconstruction visuelle	411
A. Espace hétérotopique, espace de discours : la question du choix	411
1. L'établissement de la formule	411
2. Reprises et évolutions de la formule.....	419
3. Transformation de la formule.....	430
B. La pratique du prêt : un enjeu de taille.....	437
1. L'emprunt aux collectionneurs.....	437
2. La position des musées	441
3. Combler l'absence	447
C. Le catalogue d'exposition : vers l'établissement d'un modèle ?	450
1. Le catalogue des œuvres : l'éclatement d'un modèle	450
2. Le texte : l'établissement d'une structure archétypale.....	459
3. L'image : prémices d'une introduction difficile.....	464
Chapitre 7. Déconstruire ? La rétrospective face à la critique.....	469
I. La rétrospective, hommage ou épreuve ? (1855-1878).....	469
A. Du sacre de l'artiste au sacre du critique.....	469
1. L'artiste « tout entier » : émotion et enseignement	469
2. Un « jugement définitif » : le critique comme juge suprême	479
B. L'hommage compromis : la rétrospective et ses dangers.....	487
1. Le poids du temps.....	487
2. Un rassemblement risqué.....	491
3. Ce « fétichisme funeste »	496
II. La réception critique de l'exposition des œuvres de Paul Delaroche : un nouveau regard ?.....	500
A. « [S]es derniers ouvrages sont les meilleurs » : une révélation annoncée.....	500
1. Études posthumes : la révélation pressentie.....	500
2. Théophile Gautier, de la critique féroce à l'éloge	504
B. L'artiste reconsidéré : la révélation et ses limites	509
1. Un artiste en progrès : ambivalence d'une notion	509
2. Révélation, transformation, apparition : Delaroche transfiguré ?.....	514
CONCLUSION	521
ARCHIVES ET BIBLIOGRAPHIE.....	533
Archives.....	533
Bibliographie avant 1900	537
Ouvrages et articles.....	537
Catalogues d'exposition	568
Catalogues de vente avant 1900	575
Bibliographie après 1900	577
INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....	611

Introduction

De nos jours, les rétrospectives monographiques occupent une place importante dans la programmation culturelle. Organisées par de grandes institutions, consacrées à des artistes célèbres, elles présentent souvent des garanties de réussite dont les chiffres de fréquentation témoignent. En 2010-2011, la rétrospective Claude Monet attirait dans les Galeries nationales du Grand Palais 913 064 visiteurs, intégrant ainsi le haut du classement des expositions les plus fréquentées en France. La rétrospective Édouard Manet en 1983 (735 197 visiteurs), celle d'Auguste Renoir en 1985 (793 544) ou encore Edward Hopper en 2012-2013 (784 269) comptent parmi les autres grands succès du Grand Palais. En même temps que l'exposition Hopper, le Centre Pompidou accueillait 790 090 personnes à l'occasion de la rétrospective Salvador Dalí, contre 840 662 pour celle de 1979-1980¹. Dernièrement, en 2018, la réunion des œuvres d'Eugène Delacroix intéressait près de 540 000 visiteurs, fréquentation record pour une exposition au musée du Louvre². Séduisante pour le public, sans doute en partie en raison du caractère accessible de l'approche, la rétrospective participe d'une tendance générale sur le long terme, exploitée par les musées. Offrant la perspective de nouveaux éclairages, elle constitue un moment de révisions, de découvertes et de bilans. Le phénomène touche d'autres acteurs de la sphère artistique, comme les galeries et les centres d'art. Les artistes vivants, auxquels la rétrospective offre reconnaissance et consécration, sont également concernés.

C'est bien dans l'actualité que ce sujet de recherche trouve son fondement. Les multiples expositions désignées aujourd'hui par le terme de « rétrospective » révèlent une pratique complexe, avec une pluralité d'enjeux, d'acteurs, de formes et de discours. Face à cette diversité d'approches, la définition fixée dans les dictionnaires semble simple : « exposition présentant l'ensemble des productions et de l'évolution (d'un artiste, d'une époque) depuis les débuts » selon *Le Petit Robert*, « exposition présentant de façon récapitulative les œuvres d'un artiste, d'une école, d'une époque » d'après *Le Petit Larousse*, ou encore « exposition présentant

¹ Ces chiffres proviennent des articles suivants : Sabine Gignoux, « Hopper et les expositions les plus fréquentées à Paris », *La Croix* [en ligne], 4 février 2013, <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Hopper-et-les-expositions-les-plus-frequencees-a-Paris-_NG_-2013-02-04-907131> (consulté le 14 mai 2019) ; Stefan Cornic, « Dalí II un peu moins fréquenté que Dalí I », *Le Journal des arts* [en ligne], 27 mars 2013, <<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/dali-ii-un-peu-moins-frequencee-que-dali-i-117783>> (consulté le 14 mai 2019).

² Quentin Bas et Jean-Michel Tobolem, « Que nous dit le succès du Louvre sur les pratiques culturelles des Français ? » (entretien), *La Croix* [en ligne], 27 juillet 2018, <<https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/nous-dit-succes-Louvre-pratiques-culturelles-Francais-2018-07-27-1200958262>> (consulté le 14 mai 2019).

suivant son développement chronologique l'œuvre d'un créateur, d'une école de peinture, les réalisations d'une technique, etc. » pour le *Trésor de la langue française informatisé*³. Ainsi définie, la rétrospective implique la mise en scène d'un temps linéaire, un caractère récapitulatif et une exhaustivité qui, comme le concept d'œuvre, ne va pas de soi. L'artiste se positionne par rapport à cette définition lorsqu'il désavoue la pratique, la refuse, l'interroge ou l'adapte. Qui plus est, un a priori perdure : la rétrospective serait avant tout l'apanage des artistes morts, ou du moins, d'un âge avancé. Dans *Le Bonnard que je propose*, Thadée Natanson raconte par exemple comment Bonnard rejette la proposition d'une « exposition générale de son œuvre » au Salon d'automne : « De l'accent de ce refus j'ai cru même entendre le timbre presque rogue qu'arrive à prendre parfois le son de sa mauvaise humeur. L'air de dire : 'Une rétrospective ? Est-ce que je suis mort⁴ ?' [...] » Cette idée apparaît également dans la fiction, signe d'un ancrage profond dans les esprits. Adolf H., personnage de *La part de l'autre*, roman d'Éric-Emmanuel Schmitt, réagit avec violence à l'annonce du projet d'une rétrospective de son œuvre, formulé par une galerie. Furieux, jetant au sol pinceaux et palette, il proteste : « Je suis trop jeune. Je n'ai pas l'âge des rétrospectives. Je n'irai pas⁵. » Orientée vers le passé, comme l'indique son étymologie latine *retro*, en arrière, et *spectare*, regarder, la rétrospective peut paraître inadaptée à certains artistes qui, le regard tourné vers l'avenir, préfèrent montrer leur production récente. Il nous a cependant semblé que cette perception de la rétrospective, et son association à une forme figée, malgré des contours flous, trahissaient le rapport à un modèle et à une histoire qui méritaient d'être étudiés.

Nous n'entendons pas retracer ici l'histoire d'un mot, mais analyser l'émergence de la pratique que l'on désigne aujourd'hui par ce terme. À l'entrée « Rétrospective » de l'ouvrage collectif *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Danielle Orhan relève que le substantif « a été appliqué, rétrospectivement pour ainsi dire, aux grandes expositions posthumes des œuvres de maîtres, prétendant à l'exhaustivité »⁶. Cet usage du terme correspond assez bien à sa définition actuelle. C'est donc vers ces premières manifestations posthumes qu'il faut se tourner, pour observer les prémices de la rétrospective. En 1857, l'exposition des

³ « Rétrospective », in Alain Rey et Josette Rey-Debove (dir.), *Le Petit Robert de la langue française* (2019), Paris, Le Robert, 2018, p. 2236 ; « Rétrospective », in *Le Petit Larousse illustré* (2019), Paris, Larousse, 2018, p. 1007 ; « Rétrospective », in *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], Nancy, Centre national de ressources textuelles et lexicales, 2005 <<https://www.cnrtl.fr/definition/rétrospective>> (consulté le 14 mai 2019).

⁴ Thadée Natanson, *Le Bonnard que je propose, 1867-1947*, Genève, Pierre Cailler, 1951, p. 131 (propos écrits en 1946).

⁵ Éric-Emmanuel Schmitt, *La part de l'autre*, Paris, Librairie générale française, 2003 (Paris, Éditions Albin Michel S.A., 2001), p. 427.

⁶ Danielle Orhan, « Rétrospective », in Bertrand Tillier et Catherine Wermester (dir.), *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage éditions, 2011, p. 206-207 (p. 206).

œuvres de Paul Delaroche, à l'École des Beaux-Arts, inaugura la pratique en France, deux ans après l'Exposition universelle et ses accrochages rétrospectifs d'artistes vivants. Si un critique repéra alors un « mode d'exposition rétrospective », l'expression tarda à s'imposer, à la faveur d'autres désignations qui mettaient en avant la notion de globalité plutôt que le renvoi au passé : « exposition des œuvres », « exposition de l'œuvre », « exposition générale des œuvres », « exposition générale de l'œuvre »⁷. Ces qualifications s'accordaient avec l'idée d'une représentation de l'artiste « tout entier », termes employés par les critiques⁸.

L'expression « exposition rétrospective » fut quant à elle d'abord appliquée, à partir des années 1860, à des manifestations à visée historique, et non à des expositions individuelles⁹. En 1865, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie organisa dans le palais des Champs-Élysées une « Exposition rétrospective des objets d'art, d'industrie et d'ameublement », de l'Antiquité au XVIII^e siècle, appartenant à des collections particulières ; l'exposition fut aussi appelée « Musée rétrospectif »¹⁰. En 1867, la galerie de l'Histoire du travail, établie au sein de l'Exposition universelle, réunissait des productions antérieures à 1800 ; elle fut fréquemment désignée par les termes d'« exposition rétrospective » dans la presse comme dans les écrits officiels¹¹. L'année précédente, une « Exposition rétrospective » regroupait cette fois dans le palais des Champs-Élysées des tableaux de différentes écoles (française, hollandaise et italienne pour la majorité), tous exécutés par des artistes disparus et empruntés à des amateurs¹². Une exposition de peintures anciennes fut également ouverte la même année à Amiens, sous une dénomination identique¹³. Mais l'expression fut surtout adoptée pour qualifier des expositions entreprises dans des villes de province, souvent à l'occasion d'un concours régional ;

⁷ A[ugustin-J][oseph] Du Pays, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-Arts », *L'Illustration*, vol. XXIX, n° 740, 2 mai 1857, p. 282-283 (p. 282). La pratique fut désignée par les critiques Charles Timbal et Victor Champier sous les termes de « réunions rétrospectives » pour le premier et « exhibitions rétrospectives » pour le second, mais l'usage de ces expressions était rare (Ch[arles] Timbal, « Les œuvres de Barye », *Le Français*, 8^e année, n° 343, 15 décembre 1875, n. p. ; Victor Champier, « Nouvelles des arts », *Revue de France*, 8^e année, 2^e période, t. XXVIII, 1^{er} mars 1878, p. 164-175 [p. 174]). L'intitulé des catalogues des expositions comportait majoritairement l'expression « exposition des œuvres ».

⁸ Voir chapitre 7, p. 471.

⁹ Voir Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011, p. 243-248.

¹⁰ *Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, Palais de l'industrie. Musée rétrospectif*, Paris, Librairie centrale, Julien Lemer, 1867, p. IX.

¹¹ Voir par exemple Edmond du Sommerard, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Commission de l'histoire du travail. Rapport*, Paris, Imprimerie et librairie administratives de Paul Dupont, 1867.

¹² *Exposition rétrospective. Tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, palais des Champs-Élysées...*, Paris, J. Claye, 1866. L'exposition présentait aussi bien des œuvres attribuées à Fra Angelico, Sandro Botticelli, François Clouet, Bartolomé Esteban Murillo, Jacob van Ruisdael, François Boucher, que celles d'artistes français décédés récemment, comme Eugène Delacroix et Paul Delaroche.

¹³ *Musée Napoléon à Amiens. Exposition rétrospective... Catalogue de peintures anciennes, empruntées à des galeries particulières*, Amiens, Lemer aîné, 1866.

parallèlement à l'exposition des produits modernes, elles rassemblaient les objets les plus divers des siècles passés, dont certains pouvaient remonter à la préhistoire. Des expositions dites rétrospectives eurent notamment lieu à Orléans en 1868 et à Beauvais en 1869¹⁴. À partir de la fin des années 1870, l'usage de l'adjectif se répandit avec la diversification des pratiques d'exposition, mais pendant la période que couvre notre étude, il ne fut que très rarement employé dans la presse pour désigner des manifestations montrant l'œuvre d'un seul artiste, et jamais dans l'intitulé de leur catalogue¹⁵. Il faut attendre la seconde moitié des années 1900 pour le voir régulièrement appliqué à des expositions monographiques dans les revues et journaux, alors que l'on peut observer ce qui semble être les premières apparitions du substantif¹⁶. Dans l'intitulé de ces manifestations, l'expression « exposition rétrospective » peut être constatée dès les années 1890, mais elle est surtout utilisée à partir des années 1920, et le substantif dès la fin de ces mêmes années¹⁷. Aujourd'hui, l'usage de ce dernier est généralisé et concerne quasi exclusivement des expositions individuelles¹⁸.

Domaine de recherche en pleine expansion depuis les années 1990, l'histoire des expositions rencontre ces dernières années un intérêt accru auprès des chercheurs. La multiplication des publications, des colloques et journées d'étude, ainsi que les nombreuses thèses soutenues ou en cours, sont révélatrices de l'attrait exercé par ce champ d'investigation¹⁹. En 2009, un ouvrage capital de Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, a croisé approches historique, sociologique et communicationnelle²⁰. Professeur à l'Université Paris 8, Jérôme Glicenstein participe activement à la valorisation d'une histoire des expositions située en contrepoint d'une histoire de l'art centrée exclusivement sur les objets, et construite « à partir de perspectives croisées, à partir d'enquêtes sur la contextualisation permanente des activités artistiques, sur leur définition, sur les circonstances de leur formulation et sur les discours que

¹⁴ [François-Edmond] Desnoyers, *Revue de l'exposition rétrospective qui a eu lieu dans l'hôtel de la mairie d'Orléans en mai 1868*, Orléans, Impr. de Georges Jacob, 1868 ; *Catalogue de l'exposition rétrospective organisée par la ville de Beauvais*, Arras, Typ. Rousseau-Leroy, 1869.

¹⁵ On peut par exemple citer l'« Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes », à la galerie Durand-Ruel en 1878, l'« Exposition rétrospective de l'art japonais » à la galerie Georges Petit en 1883, ou encore l'« Exposition rétrospective » de la Société de pastellistes français qui eut lieu au même endroit deux ans plus tard.

¹⁶ Cette estimation est issue de recherches dans la bibliothèque numérique Gallica. On peut déjà constater une évolution dans les années 1890. En ce qui concerne l'usage du substantif, Louis Vauxcelles annonçait par exemple, le 19 avril 1907, la tenue prochaine d'une « rétrospective de l'œuvre » de Camille Pissarro chez l'éditeur Eugène Blot (Louis Vauxcelles, « Une nouvelle galerie d'art », *Gil Blas*, 28^e année, n° 10 043, 19 avril 1907, n. p.).

¹⁷ C'est en effet ce qui ressort des catalogues de bibliothèques.

¹⁸ La définition donnée par les dictionnaires englobe néanmoins une pluralité de manifestations, et pas uniquement les rétrospectives d'artiste.

¹⁹ Signalons notamment la création de la revue en ligne *exPosition*, « revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art », dont le premier numéro a paru en 2016.

²⁰ Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

l'on prononce à leur sujet »²¹. Une histoire qui, à en croire les travaux publiés, débiterait au siècle dernier : force est de constater l'importance des travaux relatifs à une théorie propre aux expositions des XX^e et XXI^e siècles, dans la lignée des recherches de Jean Davallon, et de ceux portant sur les manifestations de cette période, depuis *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, édité en Allemagne en 1991 et traduit en français en 1998²². Dix ans plus tard, le titre de l'imposant ouvrage de Bruce Altshuler, *Salons to Biennial – Exhibitions that Made Art History*, a annoncé un corpus plus reculé dans le temps ; pourtant, sur les vingt-quatre expositions présentées, trois seulement appartenaient au XIX^e siècle : le Salon des refusés en 1863, la première exposition des impressionnistes en 1874, et le premier Salon des indépendants en 1884²³.

Le XIX^e siècle a pourtant vu se développer des expositions toutes typologies confondues ; aussi la place réduite qui lui est accordée dans certaines approches de leur histoire interroge. En 1991, dans un article pionnier sur les expositions « indépendantes » des années 1870 et 1880, Martha Ward a souligné le fait que celles-ci n'avaient rien à voir avec nos actuels *displays*, mais résultaient « de jugements plus intuitifs sur les connotations sociales d'une variété d'espaces et de publics, et sur la place appropriée et le rôle de l'art par rapport à eux »²⁴. Cinq ans plus tard, dans l'ouvrage collectif *Thinking About Exhibitions*, elle a proposé des pistes de recherche pour écrire l'histoire des expositions jusqu'au début du XX^e siècle, insistant sur le fossé qui les séparait des manifestations ultérieures, et, par conséquent, sur la nature différente des travaux à mener²⁵. La chercheuse américaine s'est demandé si les *displays* de cette période « dev[aient] être retirés du tissu historique dense dans lesquels ils [étaient] incorporés et transformés en un

²¹ Jérôme Glicenstein, « Histoires d'expositions : quelles questions ? », in Bernadette Dufrêne et Jérôme Glicenstein (dir.), *Histoire(s) d'exposition(s)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2016, p. 15-21 (p. 17). Jérôme Glicenstein est par ailleurs l'un des porteurs du projet « Histoire des expositions au XX^e siècle » au sein du Labex Arts-H2H, ayant conduit à la publication en ligne du *Catalogue raisonné des expositions du Centre Pompidou*.

²² Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999 ; Bernard Klüser, Katharina Hegewisch, Noemi Smolik et al., *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Éditions du Regard, 1998 (Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1991).

²³ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, 1863-1959*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008. Le deuxième volume, *Biennials and Beyond. Exhibitions that Made Art History, 1962-2002*, a paru en 2013. Bruce Altshuler avait également publié, en 1994, *The Avant-Garde in Exhibitions* (New York, Abrams).

²⁴ Martha Ward, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 4, décembre 1991, p. 599-622 (p. 599 : « the practices and innovations in this period seem to have been prompted by more intuitive judgements about the social connotations of a variety of spaces and audiences and about the appropriate place and role of art in relation to these. »).

²⁵ Martha Ward, « What's Important About the History of Modern Art Exhibitions? », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, New York, Routledge, 1996, p. 451-464. Cet essai est la version modifiée d'une conférence donnée en mars 1994 au Bard Center for Curatorial Studies (Annandale-on-Hudson).

sujet historique à part entière » ; elle a plutôt invité à une approche considérant étroitement les expositions et les pratiques artistiques et sociales²⁶. Sans doute cette spécificité explique-t-elle l'imbrication récurrente de l'étude des expositions du XIX^e siècle dans des problématiques plus larges, notamment celle de l'économie de l'art et des développements du marché, analysée par Robert Jensen, Sylvie Patry ou encore Jérôme Poggi²⁷. Les travaux de Marie-Claude Chaudonneret et de Pierre Vaisse sur l'action de l'État ont de même constitué des apports importants à l'histoire des expositions²⁸.

D'autre part, la vision moderniste de l'histoire de l'art a eu par le passé un réel impact sur le regard porté aux expositions du XIX^e siècle. Pierre Vaisse a très tôt encouragé une histoire des expositions libérée de son attachement aux avant-gardes et aux « héros de la peinture moderne »²⁹. Dans *La Troisième République et les peintres*, thèse de doctorat soutenue en 1980 et publiée en 1995, il a dénoncé une lecture centrée sur des événements ayant « une sorte de valeur mythique », servant « la légende d'une libération de l'art à travers [d]es victoires successives sur le champ de bataille des Salons et des expositions »³⁰. Les événements évoqués par l'historien de l'art – le Salon des refusés de 1863, l'exposition impressionniste de 1874 et la création du Salon des indépendants en 1884 – sont précisément ceux documentés et analysés par Bruce Altshuler en 2008, preuve d'une approche persistante, malgré des remises en question. Les manifestations entreprises par les impressionnistes ont tout particulièrement été considérées avec la plus grande attention. Selon Harrison et Cynthia White, elles jouent un rôle clé dans le passage du système du Salon au système « marchand-critique »³¹. En 1986, elles ont fait l'objet d'une grande exposition aux États-Unis, suivie dix ans plus tard de l'édition de deux

²⁶ Ward 1996, p. 454 (« We might accordingly wonder whether displays prior to this period [début du xx^e siècle] should be pulled away from the dense historical fabric in which they are embedded and made into an historical subject in their own right. »).

²⁷ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994 ; Sylvie Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 76-92 ; Jérôme Poggi, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », *Arts et Sociétés* [en ligne], n° 8-1, séminaire du 19 janvier 2006 (Centre d'histoire de Sciences Po), <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2726>> (consulté le 14 mai 2019).

²⁸ Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999 ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

²⁹ Pierre Vaisse, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France (1871-1914) », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 141-156 (p. 145-146).

³⁰ Vaisse 1995, p. 95.

³¹ Harrison White et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (New York, Londres, Sydney, John Wiley and Sons, 1965).

épais volumes documentaires³². Les expositions montées par Gustave Courbet et Édouard Manet ont elles aussi été beaucoup étudiées, contrairement à nombre de rétrospectives dont il sera question dans cette thèse³³.

Il semble résulter de ces observations que l'histoire des expositions au XIX^e siècle n'existerait pas en soi ; elle ne s'appartiendrait pas, mais dépendrait d'autres histoires. Elle a pourtant suscité l'intérêt de nombreux chercheurs qui, au fil du temps, en ont renouvelé les approches, en adoptant régulièrement une chronologie plus large. Les contemporains avaient déjà été intéressés par une analyse du phénomène, à l'instar de Maurice Du Seigneur : ce dernier avait proposé dans la revue *L'Artiste*, en 1882, un long historique des expositions particulières aux XVIII^e et XIX^e siècles³⁴. Mais on peut sans doute considérer Kenneth W. Luckhurst comme précurseur avec son livre *The Story of Exhibitions*, paru en 1951 ; celui-ci couvrait les expositions artistiques et industrielles depuis le XVIII^e siècle, en Angleterre et en France³⁵. La fin des années 1970 a été déterminante. Dans *The Shows of London*, publié en 1978, Richard Altick a embrassé un large faisceau d'expositions, comme l'avait fait Luckhurst, mais il y a ajouté d'autres formes de spectacles et de divertissements, entre 1600 et 1862 ; sa démarche, encyclopédique, n'a pas encore connu d'équivalent en France³⁶. En 1979, le congrès du Comité international d'histoire de l'art a été organisé à Bologne sur le thème des « Salons, galeries, musées et leur influence sur le développement de l'art des XIX^e et XX^e siècle »³⁷. La même année, Elizabeth Gilmore Holt a fait paraître un recueil de documents sur un ensemble d'expositions, *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848. The Emerging Role of Exhibitions*

³² Charles Moffett (dir.), *The New Painting, Impressionism, 1874-1886*, cat. exp. (Washington, National Gallery of Art, 17 janvier-6 avril 1986, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, 19 avril-6 juillet 1986), San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1986 ; Ruth Berson (dir.), *The New Painting, Impressionism, 1874-1886. Documentation*, 2 vol. (*Reviews et Exhibited Works*), San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.

³³ Voir par exemple : Alan Krell, « Manet, Zola and the 'Motifs d'une Exposition particulière', 1867. – A Note on a Manet Letter ; Public and Critics, 1865 », *GBA*, VI^e période, 124^e année, t. XCIX, 1358^e livraison, mars 1982, p. 109-115 ; Patricia Mainardi, « Courbet's Exhibitionism », *GBA*, 133^e année, 6^e période, t. CXVIII, 1475^e livraison, décembre 1991, p. 253-266 ; Frédérique Leseur, « L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », in Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 12 mars-15 juillet 2001), p. 43-52.

³⁴ Maurice Du Seigneur, « L'art et les artistes au Salon de 1882, avec une introduction sur les expositions particulières », *L'Artiste*, 52^e année, t. I, mai 1882, p. 535-556. Il avait publié, deux ans plus tôt, un ouvrage intitulé *L'art et les artistes au Salon de 1880, avec une introduction sur les Salons depuis leur origine* (Paris, P. Ollendorff, 1880).

³⁵ Kenneth W. Luckhurst, *The Story of Exhibitions*, Londres et New York, The Studio Publications, 1951.

³⁶ Richard Altick, *The Shows of London: A Panorama History of Exhibitions, 1600-1862*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

³⁷ Ses actes furent édités sous la direction de Francis Haskell en 1981 : Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981.

and Critics, bientôt suivi d'un second volet portant sur les années 1850-1873³⁸. En 1989, Lorne Huston a soutenu, à l'Université Concordia de Montréal, une thèse sur *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*³⁹. Les Salons ont constitué dans les décennies suivantes un objet d'étude privilégié, ce dont attestent les livres de Patricia Mainardi (1993), de Gérard-Georges Lemaire (2004) et de Dominique Lobstein (2006)⁴⁰. Aux côtés des Salons, les Expositions universelles ont focalisé l'attention depuis les années 1980, mais d'autres recherches ont élargi le champ des connaissances⁴¹. Couvrant une période allant de la fin du XVIII^e siècle au XX^e siècle, et un territoire à l'échelle européenne, l'ouvrage d'Oskar Bätschmann sur l'avènement de « l'artiste d'exposition » (1997) et celui de Francis Haskell sur les expositions de maîtres anciens (2000), deux contributions majeures, ont permis de diversifier l'étude des pratiques⁴².

La connaissance des expositions du XIX^e siècle s'est considérablement enrichie dans les années 2010. Alors que le Salon parisien a continué de concentrer une partie des recherches, l'attention s'est portée sur les régions, avec la publication, en 2010, de la thèse de Nicolas Buchaniec sur les expositions artistiques du nord de la France⁴³. En 2015, Andrew Graciano a réuni des essais inédits et innovants sur des entreprises menées en dehors de toute autorité artistique. Son recueil, *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999, Alternative Venues*

³⁸ Elizabeth Gilmore Holt (éd.), *The Triumph of Art for the Public, 1785-1848. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1983 (Anchor Books edition, 1979) ; Elizabeth Gilmore Holt (éd.), *The Art of All Nations, 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1982 (Anchor Books edition, 1981).

³⁹ Lorne Huston, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)* [en ligne], thèse sous la dir. de Geoffrey Adams et Laurier Lacroix, Montréal, Université de Concordia, 1989, <<http://spectrum.library.concordia.ca/5833/>> (consulté le 14 mai 2019).

⁴⁰ Patricia Mainardi, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004 ; Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

⁴¹ Sur les Expositions universelles, voir notamment les travaux cités dans le chapitre 1, p. 35.

⁴² Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000) ; Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1997 (publié en allemand sous le titre *Ausstellungskünstler : Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*).

⁴³ James Kearns et Pierre Vaisse (dir.), « Ce Salon à quoi tout se ramène ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford, Bern, Berlin [etc.], Peter Lang, 2010 ; Nicolas Buchaniec, *Salons de province. Les expositions artistiques dans le nord de la France (1870-1914)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010. La même année ont été publiés les actes d'un colloque sur le marché de l'art en région, dont plusieurs contributions portent sur la question des expositions : Laurent Houssais et Marion Lagrange (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, actes du colloque organisé à la Bibliothèque municipale de Bordeaux, les 30 janvier et 1^{er} février 2008, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2010. Plusieurs travaux avaient déjà été consacrés aux expositions en région : Raymond Moulin, « Les bourgeois amis des arts. Les expositions des beaux-arts en province, 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, 1976, 17-3, p. 383-422 ; Annette Haudiquet (dir.), *Les Salons retrouvés. Éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*, cat. exp. (Calais, musée des Beaux-Arts et de la Dentelle, 17 avril-14 juin 1993, Dunkerque, musée des Beaux-Arts, 2 juillet-30 août 1993, Douai, musée de la Chartreuse, 18 septembre-22 novembre 1993), 2 vol., [Lille], Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, 1993.

for Display, a accordé la part belle aux expositions antérieures au XX^e siècle⁴⁴. La même année, Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano ont organisé à Florence un colloque sur le thème *Monographic Exhibitions and the History of Art*. Ses actes, publiés en 2018, ont offert de nouvelles perspectives et éclairé la compréhension de l'exposition monographique⁴⁵. L'année 2018 a également vu la parution de la thèse de Félicie Faizand de Maupeou, sous le titre *Claude Monet et l'exposition. Une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art* ; cet ouvrage tiendra assurément une place notable à la fois dans l'historiographie de l'artiste, du marché et des expositions⁴⁶. De nombreux travaux universitaires restent cependant encore peu accessibles, bien qu'ils aient apporté leur pierre à l'édifice, comme la thèse d'Hélène Bocard sur les expositions de photographie sous le Second Empire⁴⁷. L'histoire des pratiques d'exposition, à laquelle Jérôme Glicenstein appelait en 2009, a bel et bien commencé à être écrite⁴⁸. La rétrospective, sujet de plusieurs interventions lors du colloque de Florence, a déjà pu y trouver sa place⁴⁹.

C'est dans le contexte d'une analyse du marché de l'art en Europe à la fin du XIX^e siècle, en lien avec la construction de l'idée de modernité, que la rétrospective a d'abord suscité un intérêt particulier chez un historien de l'art américain, qui a produit une étude pionnière sur la question. Dans son livre *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (1994), Robert Jensen a consacré un chapitre entier à ce qu'il nomme « The Retrospective »⁵⁰. Considérant les expositions dans la seconde moitié du siècle, il a décrit l'apparition et le développement de ce format d'exhibition dans les galeries et son rôle dans l'historiographie de l'art moderne. De manière plus générale, il a abordé de nombreux points cruciaux dont l'intérêt dépasse le cadre

⁴⁴ Andrew Graciano (dir.), *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999. Alternative Venues for Display*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2015.

⁴⁵ Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, New York et Londres, Routledge, 2018.

⁴⁶ Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet. Une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 16. La collection « Salons et expositions d'artistes » qui accueille cet ouvrage, dirigée par Ségolène Le Men et Claire Maingon, et ouverte aux études sur les XIX^e et XX^e siècles, a par ailleurs vocation à s'enrichir.

⁴⁷ Hélène Bocard, *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception par la critique*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart, Paris, Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2004.

⁴⁸ Glicenstein 2009, p. 251.

⁴⁹ Voir notamment : Konstantinos Stefanis, « Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: the First Single-Artist Retrospective », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 13-25 ; Saskia Pütz, « Max Jordan's First Monographic Exhibitions at the Royal National Gallery in Berlin – Rewriting the Canon of Art History and Creating the Artist as a National Role Model at the Beginning of the German Empire », p. 83-102 ; Petra ten-Doesschate Chu, « The Courbet Retrospective of 1882. Harbinger of the Artist's First Major Monography and Catalogue Raisonné », p. 103-116. Nous étions également intervenue lors de ce colloque : « The First Posthumous Retrospective in France: the Paul Delaroche Exhibition, a New Perception of the Artist's Work », p. 69-82.

⁵⁰ Jensen 1994, « The Retrospective », p. 107-137.

strict de son étude. Mais s'il a cherché à prendre en compte les différents aspects du phénomène, son ouvrage ne permet pas de saisir la pratique de la rétrospective dans toutes ses composantes, ni de déterminer les conditions et les modalités de son émergence. Six ans plus tard, la publication posthume de l'ouvrage de Francis Haskell sur les expositions de maîtres anciens, a marqué une nouvelle étape dans la connaissance des rétrospectives, de leur apparition et de leurs enjeux, en mettant l'accent sur leur forte dimension patriotique⁵¹. Deux travaux de recherche, empreints l'un comme l'autre de l'héritage de l'historien de l'art britannique, ont ensuite été exclusivement dédiés à l'émergence de la pratique.

En 2011, Konstantinos Stefanis a soutenu, au London Consortium, sa thèse intitulée *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*⁵². Le chercheur grec a tenté de retracer les prémices de ce type d'exposition et son « approbation » en Angleterre et en France sur un large intervalle chronologique, allant de 1775 à 1867⁵³. Plutôt que de dresser un panorama de la période, Konstantinos Stefanis a proposé une analyse approfondie de plusieurs rétrospectives. Tout en s'inscrivant par ses choix dans une filiation historiographique forte (notamment celle des recherches de Francis Haskell et de Patricia Mainardi), il a apporté des éléments nouveaux et une réflexion inédite⁵⁴. Présentant la « préhistoire d'un concept », il a identifié son modèle dans les salles monographiques des galeries publiques et distingué, dans ses développements, une polarité entre des rétrospectives répondant à des stratégies d'artistes, avec une dimension commerciale, et un dispositif institutionnel destiné à honorer des artistes éminents⁵⁵. L'analyse du cas français reste néanmoins à développer. En effet, Konstantinos Stefanis ne s'est pas intéressé aux expositions commémoratives, organisées pour la plupart à l'École des Beaux-Arts, et qui constituent un aspect fondamental de l'émergence de la pratique en France⁵⁶.

Ces manifestations posthumes ont attiré l'attention de Stéphanie Cantarutti, qui leur a consacré un mémoire de recherche à l'École du Louvre, soutenu en 2005 : *Les expositions rétrospectives*

⁵¹ Haskell 2002. Voir en particulier les chapitres « Fêtes et Salons » (p. 25-51), « La British Institution » (p. 70-92), « Érudition allemande à Manchester et Dresde » (p. 115-133) et « Patriotisme et expositions » (p. 134-144).

⁵² Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011.

⁵³ Nous reprenons le terme utilisé par Konstantinos Stefanis dans les titres de ses chapitres (« The approbation in England », « The approbation in France »).

⁵⁴ Patricia Mainardi a travaillé, entre autres, sur les Expositions universelles et l'exhibition organisée par Courbet en 1855 : *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987 ; Mainardi 1991.

⁵⁵ Stefanis 2011, p. 31.

⁵⁶ Il s'agit d'un choix de la part de l'auteur, puisqu'il cite l'exposition des œuvres de Delaroche en 1857 lorsqu'il commente la vision de Robert Jensen (Stefanis 2011, p. 25).

*et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-Arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*⁵⁷. Dans une étude novatrice, Stéphanie Cantarutti a exhumé une longue série d'expositions qui n'avaient pas, jusqu'alors, été considérées dans leur ensemble. Le court délai imparti pour réaliser ce travail imposait un choix méthodologique fort, qui plus est en raison de la large période considérée. La jeune chercheuse a ainsi construit son propos autour d'une unité de lieu, l'École des Beaux-Arts, exploitant uniquement, en termes d'archives, celles de l'institution. À partir des éléments contenus dans ce fonds, elle a examiné les enjeux des expositions, l'attitude de l'institution et les dispositions pratiques⁵⁸. L'établissement accueillant des rétrospectives sans en être à l'initiative, ses archives ne sont néanmoins pas suffisantes pour comprendre les rouages organisationnels et les motivations des instigateurs. L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, acteur incontournable, est par exemple absente de ce mémoire. Celui-ci invite à approfondir le sujet, sur une période plus courte, et en élargissant les sources.

Notre thèse se situe donc dans un champ de recherche en plein essor et porte sur un sujet déjà traité. Néanmoins, malgré la qualité des travaux menés par nos prédécesseurs, les conditions d'apparition de la pratique, l'identification de ses acteurs et de ses enjeux, ainsi que la définition de ses mécanismes, n'avaient pas encore été analysées avec précision et dans leur pluralité. Il fallait pour cela se concentrer sur une période chronologique et un territoire restreints. Le choix de la France s'est imposé de lui-même : notre intérêt pour le sujet s'inscrivait dans la continuité de nos travaux de master sur la rétrospective au XX^e et XXI^e siècle, réalisés à partir d'études de cas français⁵⁹. Le point de départ de nos recherches, l'Exposition universelle de 1855, a été déterminé par une historiographie remontant aux années 1980 (Pascal Ory, Patricia Mainardi), qui considère ses accrochages monographiques comme les premières rétrospectives en France – idée encore communément admise aujourd'hui⁶⁰. Nous avons choisi

⁵⁷ Stéphanie Cantarutti, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-Arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006.

⁵⁸ On signalera également son intérêt pour la réception critique ainsi que son analyse détaillée de l'exposition des œuvres d'Édouard Manet en 1884.

⁵⁹ *Muséographie, acteurs et enjeux actuels de la rétrospective monographique : Soulages au Centre Pompidou et James Ensor au musée d'Orsay*, mémoire d'étude sous la dir. de Michel Colardelle, Paris, École du Louvre, 2010 ; *La rétrospective monographique, le goût et l'histoire : analyse du regard porté sur l'œuvre de Claude Monet au travers des expositions de 1931, 1980 et 2010*, mémoire de recherche sous la dir. de Cecilia Hurley Griener et de Sylvie Patry, Paris, École du Louvre, 2011.

⁶⁰ Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, p. 56 : « L'idée semble nouvelle. On trouvera sans doute des précédents, comme toujours [...], mais il semble bien que l'on peut dater des expositions universelles le début du grand mouvement qui fait aujourd'hui piétiner tant de gens dans les salles du Grand Palais ou du Centre Beaubourg ». Pascal Ory considèrerait alors à la fois la rétrospective individuelle et la rétrospective collective. Dans un récent article, il affirme clairement que c'est à une Exposition universelle « que nous devons

1885 comme année de clôture en raison de la brusque diversification, cette année-là, des lieux accueillant les rétrospectives, des acteurs et des usages, signe d'une pratique en pleine expansion, qui soulève de nouveaux questionnements⁶¹.

La décision d'ouvrir le corpus sur les présentations individuelles comprises dans l'Exposition universelle de 1855 a eu des conséquences importantes sur la constitution de celui-ci. D'une part, elle impliquait de ne pas se limiter aux rétrospectives posthumes, mais d'intégrer également les expositions d'artistes vivants – ce qui était en réalité notre volonté au commencement de ce projet de recherche. D'autre part, elle annonçait d'inévitables écarts avec la définition de la rétrospective telle que formulée dans le *Petit Robert* ou dans le *Larousse*. Cette définition peut aisément s'appliquer aux expositions posthumes, qui avaient bien pour but de proposer une vision d'« ensemble » de l'œuvre de l'artiste, de manière « récapitulative », depuis ses « débuts », pour reprendre les mots de ces dictionnaires⁶². À l'inverse, elle ne semble guère appropriée aux accrochages monographiques de l'Exposition universelle, ni à certaines expositions d'artistes vivants dont il sera question dans cette thèse. Danielle Orhan a d'ailleurs jugé le terme « sans doute [...] galvaudé », lorsqu'appliqué à des expositions d'artistes vivants, parfois jeunes, comme c'est fréquemment le cas aujourd'hui⁶³. Nous avons cependant décidé d'étudier un corpus large, comprenant toutes les expositions réunissant un ensemble d'œuvres d'un même artiste et couvrant une période étendue de sa carrière, sans répondre à d'autres critères, tels que le critère thématique ou celui de la provenance. Nous avons ainsi inclus des rétrospectives à proprement parler et des expositions dotées d'une dimension rétrospective. Cette approche nous a permis d'appréhender plusieurs types de rassemblements monographiques qui participent, malgré leurs différences, à une histoire commune : celle de l'émergence d'un nouveau mode de visibilité de la production artistique. Les expositions posthumes constituent néanmoins la majeure partie de notre corpus et l'essentiel de notre propos. Pour élaborer ce corpus, nous avons exploité les revues d'époque, et en premier lieu la *Chronique des arts et de la curiosité*, qui a été dépouillée de manière systématique entre 1861 et 1885⁶⁴.

[...] l'invention de la 'rétrospective' (en 1855 pour Ingres et Delacroix) » (Pascal Ory, « L'Exposition universelle, une bataille d'ego », *Enjeux. Les Échos*, n° 320, mai 2015, p. 84-85 [p. 85]). Voir également Mainardi 1987.

⁶¹ Voir la liste des rétrospectives posthumes de notre corpus en annexe, p. 129.

⁶² Voir p. 17-18.

⁶³ Orhan 2011, p. 206.

⁶⁴ *La Chronique des arts et de la curiosité*, bulletin de parution hebdomadaire conçu comme supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, commentait l'actualité du monde de l'art, ses ventes et ses expositions. Son premier numéro fut publié le 1^{er} décembre 1861.

La question des sources a dévoilé un écueil de taille. À de rares exceptions près, il n'existe pas de carton d'archives constitué sur ces expositions, et un recoupement de différents fonds a souvent été nécessaire. À la suite de Stéphanie Cantarutti, nous avons dans un premier temps consulté les archives de l'École des Beaux-Arts, malgré leur apport limité quant aux expositions qui s'y tenaient⁶⁵. Comme pour les manifestations montées dans d'autres lieux, il importait d'identifier leurs organisateurs, tâche qui, lorsqu'elle a pu être menée à bien, n'a pas toujours débouché sur l'identification de fonds. Une société de secours mutuel s'est cependant démarquée par son implication récurrente, l'Association des artistes, qui poursuit aujourd'hui ses activités sous le nom de Fondation Taylor⁶⁶. Les procès-verbaux des séances de son comité se sont révélés une source de première ordre, inexploitée jusqu'à ce jour. Les archives des musées nationaux et, dans une moindre mesure, celles de l'administration des Beaux-Arts, renfermaient également des documents utiles⁶⁷. Enfin, des recherches ont été conduites sporadiquement pour étayer tel ou tel point, notamment dans les fonds patrimoniaux de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA). Parallèlement, ce travail documentaire a comporté la réunion des catalogues d'exposition et la recherche d'articles de journaux et de revues. Cette dernière s'est effectuée dans plusieurs buts : comprendre la manière dont ces expositions furent perçues et saisir le discours critique qu'elles engendrèrent, enfin renseigner, autant que possible, sur l'accrochage de ces expositions⁶⁸. Les archives retrouvées sont en effet généralement muettes tant sur le choix des œuvres que sur leur disposition. Au final, les fonds archivistiques, la presse et certaines correspondances d'artistes ont apporté un socle souvent inédit et de première main à notre réflexion.

Notre projet d'analyser l'émergence de la rétrospective monographique, sous le Second Empire et au début de la Troisième République, a donc été guidé par les sources disponibles, des sources inégales, lacunaires, difficilement repérables, et parfois même inexistantes. La découverte du fonds conservé par la Fondation Taylor a nécessairement orienté notre approche, tout comme l'absence de documents sur certaines expositions, notamment celles organisées au sein des cercles artistiques. Malgré les particularités de la documentation réunie, il n'en restait

⁶⁵ Seule l'exposition Delaroche donna lieu à plusieurs échanges avec les organisateurs et à d'intéressantes discussions au sein de l'École, dont les archives gardent les traces. Ils ont été étudiés en détail par Stéphanie Cantarutti dans son mémoire.

⁶⁶ La Fondation Taylor, qui porte le nom de son fondateur et premier président, le baron Isidore Justin Séverin Taylor, a ses locaux au 1 rue de la Bruyère, dans le neuvième arrondissement parisien.

⁶⁷ Comme les archives de l'École des Beaux-Arts, les deux fonds sont conservés aux Archives nationales à Pierrefitte-sur-Seine (depuis 2014 pour les AMN, auparavant au musée du Louvre).

⁶⁸ Les articles de presse ont également été d'une grande utilité pour documenter le contenu des expositions, en l'absence de catalogue.

pas moins possible de comprendre comment et pourquoi, au milieu du XIX^e siècle, une nouvelle pratique d'exposition vit le jour, et, grâce à la réception critique, quel fut son impact sur la manière de comprendre l'œuvre de l'artiste. Il nous est vite apparu que notre propos devait s'ancrer dans des spécificités historiques et tenir compte de ce tissu social dans lequel la rétrospective avait pu naître et se développer. Il fallait inscrire ce qui était un événement en soi dans une histoire non événementielle, marquée par la ferveur du culte des morts et l'essor d'une culture du spectacle ; une histoire aussi touchée par la mutation des acteurs du monde de l'art et l'évolution de l'image de l'artiste. En considérant ses conditions d'émergence, nos recherches croisaient plusieurs histoires, enrichissant, par la compréhension d'un phénomène, celle d'une époque, de ses institutions et de ses croyances.

Il importait également d'interroger les modèles de la rétrospective et leur circulation, ainsi que le terreau idéologique dans lequel elle avait pu éclore. L'analyse de l'environnement intellectuel révèle en effet une corrélation entre différents supports d'élaboration et de transmission de l'histoire de l'art. Les transformations de la littérature artistique et des dispositifs muséaux ont été symptomatiques de l'attention accrue portée à l'artiste comme individu et à son œuvre – concept sur lequel il importera de revenir. La multiplication des monographies, l'évolution du genre vers un modèle incluant l'élaboration d'un catalogue de l'œuvre, ou encore la réunion des ouvrages d'un même artiste sur les murs du Louvre, ont constitué autant de signes d'un changement de paradigme, dans lequel la rétrospective a joué un rôle central. En même temps, celle-ci annonçait la possibilité d'écrire l'histoire de l'art différemment, via l'exposition temporaire. Considérer la rétrospective d'un point de vue historiographique nous est donc apparu comme un enjeu primordial.

Afin de prendre en compte ces approches multiples, notre thèse n'est pas chronologique. Une même exposition pourra y être abordée à plusieurs endroits, sous différents angles, en fonction de telle ou telle problématique. Aussi quelques répétitions, que nous assumons pleinement, ont parfois été nécessaires, car elles ont pour but de révéler les différentes facettes de ces expositions. Notre thèse, marquée par une approche sociologique de l'art, est divisée en deux axes. Le premier met en lumière les acteurs et les enjeux des rétrospectives, et pose la question de la place du politique et de l'engagement de l'initiative privée. Après avoir analysé en quoi la rétrospective constituait, au sein de l'Exposition universelle, un instrument politique au service d'une représentation de l'art français, nous examinerons comment la rétrospective parvint, dans les années qui suivirent, à s'imposer comme un rituel posthume relevant entièrement de l'initiative privée. Il s'agira de déterminer les motivations des différents

individus et groupements impliqués. Leur identification conduira à repenser les bouleversements qui touchèrent la sphère artistique durant cette période, avec l'admission de nouveaux acteurs et l'affirmation progressive de l'autorité du marchand. Occupant dans la très grande majorité des cas l'École des Beaux-Arts, ces rétrospectives étaient soumises à l'autorisation de la direction des Beaux-Arts et à celle de la présidence de l'établissement scolaire. Cette double tutelle appelait à réfléchir sur les intérêts que l'État pouvait trouver à encourager ces manifestations, sur les possibilités d'une appropriation politique, et sur l'interprétation de ces expositions au regard de la politique artistique menée par l'État et de la doctrine soutenue par l'École. Cette dernière problématique entraînera une remise en question d'idées reçues, dans laquelle les institutions s'effaceront derrière les individus.

Le deuxième axe traite des mécanismes de la rétrospective comme représentation de l'artiste et de son œuvre. Il touche tout d'abord aux expositions d'artistes vivants, et interroge le rôle occupé par la rétrospective dans leur carrière, à la fois comme stratégie de promotion, de commercialisation, et de construction de leur identité. L'artiste est, à ce moment-là, maître de ce qu'il divulgue, et façonne son image publique. *A contrario*, la rétrospective posthume relève des choix de l'organisateur, qui procède à la reconstruction de l'œuvre. Après avoir retracé les fondements de ce concept et des temporalités artistiques parties prenantes dans cette mise en scène, nous explorerons les aspects concrets de sa réalisation, les partis pris engagés, les pratiques instaurées, et leur évolution. Par la réunion d'œuvres qui n'avaient pas vocation à être montrées ensemble, et par le pouvoir décisionnaire de l'organisateur, une déconstruction de l'image de l'artiste était d'ores et déjà engagée ; elle devait se poursuivre au contact du public et sous la plume des critiques. La réception des rétrospectives dans la presse révèle alors une pratique pleine de paradoxes, conçue comme un hommage mais perçue comme une épreuve, censée glorifier l'œuvre d'un artiste mais sanctifiant le pouvoir du critique. En instaurant un nouveau mode de perception, l'exposition rétrospective invitait à réévaluer les œuvres d'un artiste à l'aune de sa production entière, en dehors du contexte originel qui a caractérisé la création des œuvres individuelles. Si elle ne fut pas toujours heureuse, cette manière d'appréhender la création artistique connut un succès certain qui, jusqu'à aujourd'hui, ne s'est pas démenti.

Première partie. Acteurs et enjeux des
rétrospectives, entre appropriation politique et
initiative privée

Chapitre 1. La rétrospective dans l'Exposition universelle de 1855 : un instrument politique

I. La rétrospective et la défense de l'art national

A. Rétrospective et gloire nationale : un modèle ?

1. L'Exposition universelle de 1855, entre tradition et innovation

Les modèles des Expositions universelles ont été maintes fois commentés. Après avoir, en 1982, publié un ouvrage fondateur sur les manifestations parisiennes, Pascal Ory a analysé, dans un essai paru en 2005, les conditions d'apparition du phénomène, revenant sur l'histoire des expositions nationales des produits de l'industrie¹. Patricia Mainardi leur avait précédemment consacré un chapitre entier dans son livre paru en 1987, qui porte sur les rapports entre art et politique dans les deux premières Expositions universelles tenues dans la capitale française, en 1855 et 1867². Dans le cadre de la manifestation ouverte en 2008 au musée de Compiègne, et centrée sur la visite de la reine Victoria à Paris en 1855, Édouard Vasseur s'est à son tour intéressé à ces expositions industrielles, organisées en France et en Angleterre, à la toute fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du siècle suivant³. Le modèle de l'Exposition universelle de 1855 était double en réalité, comme l'ont bien montré Pascal Ory et Patricia Mainardi : si l'exposition des produits de l'industrie reprenait le modèle des expositions industrielles nationales, l'exposition des Beaux-Arts qui lui fut associée se situait dans la tradition du Salon français. À l'époque, la mise en avant des modèles qui présidaient à la

¹ Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982 ; Pascal Ory, « Naissance d'un phénomène », in Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005, p. 33-37.

² Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987 (« Building the Temple of Industry », p. 12-21).

³ Édouard Vasseur, « De la Great Exhibition de 1851 à l'Exposition universelle de 1855 : émulation et modèles nationaux », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger *et al.*, *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 66-76.

manifestation était primordiale : il importait en effet de faire valoir leur invention, dans un contexte de patriotisme exacerbé et d'émulation.

La commission organisatrice de l'Exposition universelle de 1855, nommée par Napoléon III et composée d'hommes politiques, savants, industriels, banquiers et artistes, avait à sa tête le cousin germain de l'Empereur, Napoléon Joseph Charles Paul Bonaparte, dit Napoléon-Jérôme, prince Napoléon (1822-1891). Dans une publication officielle, idéologiquement très orientée, ce dernier insista sur l'origine nationale de l'événement. Il y inséra un long historique du Salon, listant les quatre-vingt-cinq expositions entreprises depuis 1667, et fit de même pour les expositions des produits de l'industrie, organisées par les gouvernements successifs depuis 1798⁴. Il pouvait ainsi déclarer : « La grande solennité de l'Exposition est une conséquence de nos anciennes Expositions : dans la loi du progrès, de nationales elles sont devenues universelles⁵. » Le prince Napoléon devait bien reconnaître que les Anglais avaient été les premiers à organiser une Exposition universelle, ouverte à Londres du 1^{er} au 15 octobre 1851 sous le nom de *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. Il souligna néanmoins, dans un rapport adressé à l'Empereur et paru en 1857, que la France avait été la première à concevoir l'idée même d'une exposition réunissant les meilleures productions industrielles de tous les pays⁶.

Poursuivant son discours nationaliste, le prince Napoléon accordait à la France le mérite d'une innovation :

Si la France se laisse trop souvent devancer dans la réalisation des idées que son génie fait éclore, elle leur donne, quand elle les applique, un caractère particulier qui les élève

⁴ La première exposition des produits de l'industrie était due à l'initiative du ministre de l'Intérieur François de Neufchâteau. L'Angleterre avait toutefois été pionnière en la matière, avec une exposition à Londres en 1761 (voir Kenneth W. Luckhurst, *The Story of Exhibitions*, Londres et New York, The Studio Publications, 1951, p. 63-69).

⁵ [Napoléon-Jérôme Bonaparte], *Visites et études de S. A. I. le prince Napoléon au Palais des Beaux-Arts, ou description complète de cette exposition (peinture, sculpture, gravure, architecture)...*, Paris, Henri et Charles Noblet, 1856, p. 7.

⁶ [Napoléon-Jérôme Bonaparte], *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855, présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, président de la commission*, Paris, Imprimerie impériale, 1857, p. 2-3 : « Je tiens à revendiquer pour la France la première idée d'une Exposition universelle. Dès 1849, la proposition en avait été faite dans nos assemblées législatives. Si l'Angleterre nous a précédés dans l'application, il faut l'attribuer aux événements politiques, à certains intérêts trop faciles à effrayer, et aussi à la différence du génie des deux nations, l'une plus prompte à concevoir, l'autre à réaliser. » Formulée dès 1833 par Jacques Boucher de Perthes (*Exposition des produits de l'industrie de l'arrondissement d'Abbeville*, 1833, Abbeville, Impr. A. Boulanger, 1834, p. 31-32), l'idée d'une exposition universelle des produits de l'industrie aurait effectivement pu se concrétiser en 1849, sur proposition, l'année précédente, du ministre de l'Agriculture et du Commerce Charles Gilbert Tourret. Les craintes des industriels français devant la concurrence anglaise firent échouer le projet : il se trouva repoussé par les Chambres de Commerce, effrayées à l'idée d'une confrontation qui leur aurait été défavorable.

et les grandit. C'est ce que Votre Majesté a prouvé, quand, à l'Exposition universelle des produits industriels, Elle a joint une Exposition universelle des Beaux-Arts⁷.

Telle fut bien la grande nouveauté de l'Exposition universelle de 1855, par rapport l'exposition londonienne. La sculpture monumentale d'Élias Robert, *La France couronnant l'art et l'industrie*, marquait cette idée sur la façade nord du Palais de l'industrie⁸. En 1851, les Beaux-Arts n'avaient occupé qu'une place mineure dans la *Great Exhibition*, et surtout, la peinture en avait été exclue. La sculpture, l'architecture et la gravure avaient été comprises comme des arts industriels, par leur intervention dans la fabrication d'objets manufacturés ou, pour la gravure, par son processus d'élaboration. Mais la peinture, elle, avait été considérée comme un art indépendant, dont les préoccupations demeuraient étrangères à l'industrie⁹. Les Beaux-Arts ne disposaient d'ailleurs d'aucun espace propre, les sculptures ayant été réparties dans la présentation des produits industriels¹⁰. Deux ans avant l'Exposition universelle parisienne, une exposition internationale avait toutefois associé Beaux-Arts et industrie, et présenté de nombreux tableaux : la *Great Industrial Exhibition*, ouverte à Dublin du 12 mai au 31 octobre 1853¹¹.

La première pensée d'une Exposition universelle des Beaux-Arts fut attribuée à l'impératrice Eugénie par le prince Napoléon et par Frédéric Bourgeois de Mercey, chef de la

⁷ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1857, p. 3.

⁸ Le groupe sculpté se trouve aujourd'hui dans le parc de Saint-Cloud.

⁹ Voir Mainardi 1987, p. 22 et 25, ainsi que le rapport du comte Léon de Laborde, *Exposition universelle de 1851. Travaux de commission française sur l'industrie des nations publiés sur ordre de l'Empereur*, t. VIII, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 234-235 : « [...] la commission royale eut la singularité d'admettre la sculpture, l'architecture, la gravure et de repousser la peinture. Voici d'après quels principes : 'La sculpture, disait-elle, fournit ses artistes à l'industrie pour décorer une pendule, pour sculpter un meuble ; l'architecture se combine avec l'industrie du potier, du fondeur, et elle donne les profils et les dessins de toutes sortes de décorations ; la gravure s'exécute sur du cuivre et s'imprime avec une presse : ces arts sont industriels. Tout au contraire, la peinture transmet sur la toile un ordre d'études, de sujets, de passions, qui sont étrangers à l'industrie : donc elle sera exclue.' » Une exposition internationale des Beaux-Arts fut cependant organisée en parallèle de l'Exposition universelle. Si le projet d'une « Picture Gallery » à Brompton, mené par Green Prince and Company, échoua, celui entrepris par Ossian Verdeau avec le concours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, fut mené à son terme. L'exposition eut lieu en même temps que l'exposition des produits de l'industrie, dans l'ancien local de l'Army and Navy Club, appelé Lichfield House, au 13, St James's Square. Elle n'eut pas le succès escompté et passa quasi inaperçue au milieu de l'effervescence causée par l'exposition industrielle, tout comme la vente qui la suivit. Voir le 4^e volume des procès-verbaux des séances du comité de l'Association des artistes, p. 123-236, et en particulier la lettre d'Ossian Verdeau à Bolle Lasalle (agent trésorier), Londres, 5 août 1851, transcrite p. 172-173 (archives de la Fondation Taylor). Francis Haskell avait déjà signalé cette exposition, sans identifier ses organisateurs (Francis Haskell, « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la première moitié du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 30, 1975, p. 61-76 [p. 67]). Plusieurs collections privées furent par ailleurs ouvertes au public au moment de l'Exposition universelle, dont celle du comte d'Ellesmere, à Bridgewater House. La peinture, absente du Crystal Palace, était ainsi visible dans plusieurs endroits de la capitale anglaise.

¹⁰ Mainardi 1987, p. 25-26. Les sculpteurs se montrèrent peu enthousiastes à l'idée de participer à l'Exposition, et la présentation des sculptures parmi les produits de l'industrie suscita l'ire de certains critiques, comme Jules Janin.

¹¹ Voir le catalogue de l'exposition : *Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition (in Connection with the Royal Dublin Society)*, Dublin, John Falconer, 1853.

division des Beaux-Arts au ministère d'État et commissaire général de l'exposition¹². Patricia Mainardi y voit un geste de courtoisie, mais il est peut-être possible de l'interpréter comme une manœuvre politique du gouvernement pour valoriser l'impératrice¹³. L'idée avait déjà été formulée dès février 1851 par le marquis de Pastoret ; ce dernier entendait confier son exécution à l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, présidée par le baron Taylor¹⁴. L'Association des artistes reprit aussitôt le projet à son compte, et une lettre fut envoyée à Louis-Napoléon Bonaparte, alors Président de la République, ainsi qu'à son ministre de l'Intérieur, Claude-Marius Vaïsse. Il s'agissait d'organiser à Paris, en même temps que l'exposition londonienne des produits de l'industrie, « une exposition artistique en France où seraient accueillis de tous les points de l'univers les produits de l'art sous les formes diverses qu'il affecte : la Peinture, la Sculpture, la Gravure, le Dessin architectural, etc. etc. »¹⁵. La manifestation, rétrospective, devait inclure des œuvres créées depuis le début du siècle. Le projet fut proposé par le marquis de Pastoret au cours de la séance de l'Académie des Beaux-Arts du 8 mars. Examiné par un comité d'académiciens, il fut rejeté en raison de ses « difficultés d'exécution »¹⁶. Le ministre de l'Intérieur reconnut néanmoins l'intérêt du projet dans une lettre adressée le 18 mars au baron Taylor :

Je ne peux qu'approuver, en principe, le sentiment de nationalité qui anime l'association des artistes. L'idée d'une exposition universelle des arts si propre à développer l'émulation et à féconder le génie en établissant des points de comparaison plus frappants et plus nombreux et en ouvrant à l'imagination de nouveaux aperçus devait naturellement venir à l'esprit de quiconque s'intéresse aux arts, et à la gloire qui en rejaillit sur notre pays¹⁷.

Mais le délai pour organiser l'exposition était trop court ; montée à la hâte, cette dernière aurait été inférieure à celle de Londres. Aussi le ministre jugea-t-il que « cette idée d'une Exposition universelle si précieuse et si séduisante d'abord, d[evait] être plus mûrement étudiée, et dans

¹² Discours à la séance d'installation du Jury des Beaux-Arts, transcrit dans Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 27 ; Frédéric Bourgeois de Mercey, « L'Exposition universelle des Beaux-Arts en 1855 », *Revue contemporaine et Athenaeum français*, 6^e année, t. 31, avril-mai 1857, p. 466-494 (p. 469).

¹³ Mainardi 1987, p. 40. Napoléon III avait épousé Eugénie de Montijo le 30 janvier 1853 ; « l'Espagnole » ne fut pas accueillie à bras ouverts par le peuple français, de qui elle demeura mal-aimée.

¹⁴ Lettre du marquis de Pastoret au baron Taylor, Paris, 16 février 1851, transcrite dans le 4^e volume des procès-verbaux de l'Association des artistes, p. 120 (AFT).

¹⁵ Lettre du président et du comité de l'Association des artistes à Louis-Napoléon Bonaparte, Paris, février 1851, transcrite dans le 4^e volume des procès-verbaux de l'Association des artistes, p. 119 (AFT).

¹⁶ Procès-verbal de la séance du 8 mars 1851 de l'Académie des Beaux-Arts, in Isabelle Chave, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t. IX (1850-1854), sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, Paris, École nationale des Chartes, 2015, p. 113-114 (p. 113).

¹⁷ Lettre de Claude-Marius Vaïsse au baron Taylor, Paris, 18 mars 1851, transcrite dans le 4^e volume des procès-verbaux de l'Association des artistes, p. 129-130 (AFT).

tous les cas réservée pour un moment plus opportun »¹⁸. L'occasion se présenta deux ans plus tard.

Le 8 mars 1853, Napoléon III promulgua le décret constitutif de l'Exposition universelle des produits de l'industrie. Le 16 mai suivant, le ministre d'État, Achille Fould, réunit à Saint-Cloud, à la demande de l'Empereur, un groupe d'artistes, d'amateurs et d'« hommes spéciaux » autour du couple impérial, afin de définir les conditions de réalisation d'une Exposition universelle des Beaux-Arts, en parallèle de la grande manifestation projetée¹⁹. Au cours de cette réunion, on décida les principales caractéristiques de l'exposition : son caractère rétrospectif, déjà au cœur du précédent projet, la possibilité pour les artistes d'envoyer un nombre illimité d'ouvrages – et donc, parmi eux, des ouvrages déjà exposés –, l'entrée payante et la nature des récompenses²⁰. Le décret du 22 juin 1853 institua l'exposition des Beaux-Arts. Le Salon qui devait se tenir l'année suivante fut annulé, pour encourager la participation des artistes à l'Exposition universelle. Celle-ci fut inaugurée le 15 mai 1855²¹. Dans un Palais des Beaux-Arts construit pour l'événement par l'architecte Hector Lefuel, avenue Montaigne, l'exposition artistique réunissait vingt-six pays, représentés par près de 5 000 œuvres²². Parmi les artistes étrangers, l'Angleterre était la mieux représentée quantitativement, suivie de la Belgique et de la Prusse, mais la plus grande partie de l'exposition était consacrée aux œuvres françaises. Au catalogue, la France totalisait 2 729 numéros ; 1 869 numéros décrivaient des peintures ou des dessins, exécutés par 671 artistes²³. Six artistes français se distinguaient par le nombre imposant de leurs envois : Jean-Auguste-Dominique Ingres exposait soixante-huit œuvres peintes (dont vingt-cinq cartons de vitraux), Alexandre-Gabriel Decamps quarante-quatre tableaux et seize dessins ; Eugène Delacroix avait regroupé trente-six de ses compositions ; Théodore Gudin avait réuni vingt-cinq toiles, Horace Vernet vingt-deux et Henri Lehmann vingt-et-une. « Notre Salon français resplendira entre tous par la réunion des plus excellentes œuvres de nos premiers maîtres », annonçait Louis Peisse à deux semaines de l'inauguration²⁴. Quelque temps après

¹⁸ Voir note précédente.

¹⁹ Bourgeois de Mercey 1857, p. 468.

²⁰ Bourgeois de Mercey 1857, p. 469.

²¹ Elle ferma ses portes le 15 novembre 1855.

²² Les chiffres varient selon les sources. Il est impossible de définir le nombre précis d'œuvres exposées, plusieurs pouvant être regroupées sous le même numéro. Il y eut par ailleurs des modifications en cours d'exposition.

²³ Numéros 2401 à 5129, suppléments inclus. *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Paris, Vinchon, 1855.

²⁴ Louis Peisse, « Beaux-Arts. Exposition universelle », *Le Constitutionnel*, 40^e année, n° 110, 29 avril 1855, n. p.

son ouverture, le journaliste du *Art-Journal* constatait avec étonnement le nombre colossal d'œuvres réalisées par une poignée de peintres français : « De six artistes, 188 tableaux²⁵ ! ».

Contrairement au système adopté au Salon traditionnel, l'exposition était donc rétrospective et privilégiait les présentations individuelles de quelques artistes choisis, qui avaient pu réunir un ensemble conséquent d'œuvres. Cette spécificité de l'exposition des Beaux-Arts semble avoir jusqu'à présent échappé à toute mise en perspective historique²⁶. Le prince Napoléon lui-même, si loquace à propos de l'origine des expositions industrielles et artistiques, ne revendiqua pas la mise en place de rétrospectives consacrées aux grands artistes de la nation, car il n'y avait aucun véritable précédent national à invoquer : le modèle était anglais. Son cousin Louis-Napoléon, profondément anglophile, avait séjourné à plusieurs reprises en Angleterre ; il appréciait sa culture et sa politique, et n'hésitait pas à y emprunter des idées. Sa grande connaissance du monde britannique contribua vraisemblablement à introduire la rétrospective d'artiste au sein de l'Exposition universelle des Beaux-Arts.

2. La rétrospective comme moyen de célébration de l'art national : un modèle anglais

La première rétrospective conçue dans le cadre de la célébration d'une école nationale de peinture avait pourtant été organisée dans la capitale française, dans l'éphémère Salon de la Correspondance²⁷. Qui plus est, elle concernait un peintre vivant, comme ce fut le cas au sein de l'Exposition universelle. Fondé en 1777 par Mammès-Claude Pahin de la Blancherie, l'Établissement de la Correspondance générale et gratuite pour les sciences et les arts

²⁵ Anonyme, « 'L'Exposition universelle des Beaux Arts' at Paris », *The Art-Journal*, nouvelle série, vol. I, 1855, p. 201-203 (p. 203, « From six artists, 188 pictures! »). Le chiffre est inexact car l'auteur ne prend en compte ni les œuvres présentées sous le même numéro, ni les œuvres du supplément.

²⁶ Konstantinos Stefanis rapproche toutefois dans la conclusion de sa thèse les rétrospectives présentées au sein de l'Exposition universelle et la rétrospective de l'œuvre de Joshua Reynolds à la British Institution en 1813, dont nous parlerons plus loin : elles avaient pour but de « célébrer les mérites de talents nationaux », écrit-il (Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011, p. 253, « celebrate the merits of national talents »).

²⁷ Sur le Salon de la Correspondance, voir : Émile Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du XVIII^e siècle oubliés ou dédaignés*, Paris, J. Renouard, 1865 ; Hervé Guénou, « La Correspondance générale pour les Sciences et les Arts de Pahin de La Blancherie (1779-1788) », *Les Cahiers Haut-Marnais*, n° 162, 3^e trimestre 1985, p. 49-61 ; Laura Auricchio, « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-87) », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 36, n° 1, 2002, p. 47-61 ; Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000), p. 32-42 ; Charlotte Guichard, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques à Paris. Le Musée de Pahin de la Blancherie (1777-1788) », in Katia Béguin et Olivier Dautresme (dir.), *La ville et l'esprit de société*, actes de la journée d'études organisée par le Centre d'histoire de la ville moderne et contemporaine (CEVHI) de Tours le 27 mai 2002, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 55-72 ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 321-328 ; Stefanis 2011, p. 63-91.

ambitionnait de mettre en relation les savants, les artistes et les amateurs de l'Europe entière. À cette fin, il combinait deux activités principales : l'organisation d'assemblées hebdomadaires accompagnées d'expositions – le Salon de la Correspondance proprement dit – et la publication d'un périodique, les *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, auxquelles vint s'ajouter un Bureau de la Correspondance. Dès 1781, la Correspondance s'installa dans l'Hôtel Villayer, rue Saint-André-des-Arts. Un an plus tard, une modeste exposition fut consacrée aux familles Hallé et Restout ; l'exposition était pensée comme un premier hommage à l'école française. L'année suivante, en 1783, le Salon de la Correspondance accueillit, durant le mois de mars, une exposition de l'œuvre de Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marine fort réputé, alors âgé de soixante-neuf ans²⁸. Cette exposition réunissait quarante-neuf tableaux et huit dessins, empruntés à des collectionneurs²⁹. L'initiative pionnière de Pahin de la Blancherie baptisait une pratique nouvelle d'exposition temporaire en hommage à un peintre reconnu. Elle appelait à l'émulation et illustrait la gloire de la peinture française. La dimension nationale et patriotique de son entreprise fut d'autant plus manifeste dans l'exposition collective ouverte peu après, dédiée aux « Peintres de l'École française depuis Jean Cousin en 1500 jusqu'en 1783 »³⁰. Joseph Vernet s'était cependant montré réticent à la tenue de son exposition, et refusa même de s'y rendre, tandis que la presse lui accorda peu d'attention³¹. Pahin de la Blancherie ne réitéra pas cette expérience – son Salon de la Correspondance ferma ses portes en 1788 – et, avant l'Exposition universelle de 1855, il n'y eut pas, à notre connaissance, de manifestation similaire. La rétrospective de l'œuvre de Joseph Vernet constituait un antécédent lointain, qui n'avait pas eu d'écho³².

En Angleterre, mais aussi en Écosse et aux États-Unis, des rétrospectives individuelles furent organisées à plusieurs reprises dans la première moitié du XIX^e siècle. Il s'agissait pour beaucoup d'expositions posthumes, suivant de près la mort des artistes concernés, ou de manifestations établies par les artistes eux-mêmes afin de promouvoir leur œuvre – nous aurons

²⁸ L'exposition fut ouverte du 20 mars au 3 avril 1783 (Stefanis 2011, p. 78, 80).

²⁹ « Catalogue des Tableaux & des Dessins de M. Vernet, Peintre du Roi, exposés à l'émulation & aux hommages du public dans le Salon de la Correspondance », *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, supplément au n° XIII, 26 mars 1783, p. 105-106. L'exposition bénéficia de soutiens exceptionnels, notamment de la part du comte d'Artois, frère du roi, qui inaugura l'exposition et prêta quatre tableaux.

³⁰ Konstantinos Stefanis soutient dans sa thèse que les trois expositions organisées par Pahin de la Blancherie correspondaient au goût des amateurs de l'époque pour la peinture française, ce « goût patriotique » que Colin Bailey a observé à partir du milieu du XVIII^e siècle (Stefanis 2011, p. 76-77 ; Colin B. Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, Yale University Press, 2002).

³¹ Haskell 2002, p. 37-38 ; Stefanis 2011, p. 78-79.

³² Nous ne considérons pas ici les rétrospectives organisées par les artistes eux-mêmes, comme l'exposition d'Horace Vernet en 1822, car elles découlent d'une logique différente de celle invoquée dans le cadre de l'Exposition universelle.

l'occasion d'y revenir ultérieurement. Les expositions qui nous intéressent ici, entreprises à Londres par la British Institution, concernent cependant des artistes disparus pour la plupart au siècle précédent. Bien que sans héritage immédiat en France, elles nous permettent d'observer les conditions d'apparition outre-Manche de la rétrospective comme consécration du grand artiste, imprégnée de sentiments patriotiques. Les buts que poursuivait l'institution n'étaient toutefois pas les mêmes que ceux du Salon de la Correspondance. Dès sa création en 1805, la British Institution for Promoting the Fine Arts in the British Kingdom entendait, comme son nom l'indique, œuvrer pour la promotion des Beaux-Arts en Angleterre³³. Installée sur le Pall Mall, elle réunissait collectionneurs et amateurs qui, soucieux du devenir de l'art britannique, mirent en place une série d'expositions annuelles, consacrées tour à tour aux artistes contemporains et aux maîtres anciens. Mais ce qui était au départ de modestes présentations destinées exclusivement aux artistes, pour leur étude et leur imitation, prit par la suite une toute autre ampleur, sans doute grâce au soutien de nombreux aristocrates, qui acceptèrent de prêter les œuvres en leur possession.

La première exposition ouverte à un large public fut consacrée à Sir Joshua Reynolds (1723-1792), alors considéré comme la plus grande gloire de l'école anglaise³⁴. Inaugurée le 7 mai 1813, elle réunissait cent-quarante-et-un tableaux de l'artiste dans les trois galeries situées à l'étage du bâtiment de Pall Mall³⁵. L'introduction au catalogue, écrite par Richard Payne Knight, se devait de justifier la tenue de cette manifestation unique en son genre qui risquait, malgré sa teneur patriotique, de susciter l'incompréhension, notamment auprès de la nouvelle génération. On s'éloignait en effet des objectifs premiers de l'institution. Le collectionneur et érudit affirma qu'il ne s'agissait pas « d'opposer les mérites des morts à ceux des vivants » mais « d'une façon générale, d'attirer l'attention sur l'art britannique, plutôt que sur l'étranger, et d'opposer la véritable excellence du moderne au faux-semblant des productions anciennes, qui usurpent trop fréquemment sa place »³⁶. L'exposition était donc présentée comme une réponse à l'expansion du marché des maîtres anciens, dont les œuvres étaient importées en grand

³³ Haskell 2002, « Les premières expositions de la British Institution », p. 71-92. Toutes les informations sur les expositions de 1813 et 1814 proviennent de cet ouvrage. Sur l'exposition Reynolds, voir aussi : Konstantinos Stefanis, « Reasoned Exhibitions: Blake in 1809 and Reynolds in 1813 », *Tate Papers Issue* [en ligne], n° 14, automne 2010, <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/reasoned-exhibitions-blake-in-1809-and-reynolds-in-1813>> (consulté le 14 mai 2019) ; Stefanis 2011, p. 159-168.

³⁴ Sir Joshua Reynolds, portraitiste renommé, fut sans doute le peintre le plus important du XVIII^e siècle anglais. En 1768, il devint le premier président de la Royal Academy of Arts, fondée à Londres.

³⁵ Sur cette exposition, voir : Haskell 2002, p. 76-86 ; Stefanis 2011, p. 159-168. L'exposition ferma le 14 août 1813 (quelques jours de fermeture mi-juin avaient permis de renouveler l'accrochage).

³⁶ British Institution, *Catalogue of Pictures by The Late Sir Joshua Reynolds Exhibited by the Permission of the Proprietors in Honour of the Memory of that Distinguished Artist, and for the Improvement of British Art*, Londres, 1813, p. 9, cité dans Haskell 2002, p. 77 et 85.

nombre du continent ; elle devait permettre de reporter l'attention sur la peinture britannique³⁷. La manifestation connut un grand succès et contribua à la réputation déjà grande de Reynolds, comme le rapporta le peintre Martin Archer Shee en 1814 : « Il semble enfin assez généralement admis que l'Angleterre ait produit parmi ses fils l'un des plus grands peintres dont une époque ou une nation puisse se vanter³⁸ [...] » Par la consécration de Reynolds, le but affiché avait été atteint.

Un dessein similaire présidait également à l'exposition qui occupa les mêmes locaux en 1814³⁹. Elle n'était toutefois plus dévolue à un seul artiste, mais à quatre peintres : les Anglais William Hogarth (1697-1764), Thomas Gainsborough (1727-1788) et Richard Wilson (1714-1782), et l'Allemand Johann Zoffany (1733-1810)⁴⁰. Le nom de Zoffany, seul artiste à être décédé récemment, et seul étranger, faillit toutefois disparaître de la sélection ; Benjamin West, dont l'avis avait été sollicité, avait affirmé qu'on ne pouvait considérer Zoffany comme un grand artiste. Il s'agissait, pour les organisateurs, de glorifier une nouvelle fois l'école britannique par la représentation d'artistes jugés supérieurs, dont les œuvres, regroupées, seraient à même de procurer un enseignement fertile aux jeunes prétendants au métier. Les commentaires sur l'exposition, qui comprenait deux-cent-vingt-et-un tableaux (deux tiers signés par Wilson et Gainsborough), furent beaucoup plus mesurés qu'ils ne l'avaient été l'année précédente. Loin de l'hommage quasi unanime fait à Reynolds, les critiques n'hésitèrent pas à souligner les faiblesses de certaines productions. C'est sans doute, avec l'absence d'autres grandes figures de l'art britannique, ce qui incita les administrateurs de la British Institution à se tourner, dès l'année suivante, vers les maîtres anciens flamands et hollandais.

Ces précédents en matière d'exposition rétrospective, ni liés à l'entreprise d'autopromotion d'un artiste, ni à l'émotion d'une mort récente, s'étaient construits dans une logique de célébration de gloires nationales qui, dans le cas anglais, s'entendait comme une réaction face

³⁷ Thomas M. Bayer et John R. Page expliquent dans leur ouvrage sur le marché de l'art anglais : « [...] a market model can be constructed for the period starting around 1780 to the end of the 1830s. The [...] promising changes in the contemporary painting market were challenged by a rapidly increasing flow of higher quality old paintings imported from the Continent. The profit potential of this improved old master market attracted middlemen and their resources and pulled them away from the contemporary paintings to the detriment of living painters [...] » (Thomas M. Bayer et John R. Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering & Chatto, 2011, p. 97). La peinture britannique, notamment contemporaine, avait toutefois ses amateurs.

³⁸ Martin Archer Shee, *The Commemoration of Reynolds, in Two Parts, with Notes and Other Poems*, Londres, 1814, préface, p. XIII, cité dans Haskell 2002, p. 85.

³⁹ British Institution, *Catalogue of Pictures by the Late William Hogarth, Richard Wilson, Thomas Gainsborough and J. Zoffani...*, Londres, 1814. Sur cette exposition, voir Haskell 2002, p. 86-92.

⁴⁰ Bien que de nationalité allemande, Zoffany mena une importante carrière en Angleterre et fut nommé membre de la Royal Academy en 1769.

à l'hégémonie artistique continentale. Le rapport, établi à la suite de l'exposition Reynolds par ses organisateurs, dans lequel, selon Francis Haskell, « la bravade se mêle à un complexe d'infériorité mal dissimulé », est particulièrement révélateur⁴¹. Il se présentait à la fois comme un éloge de l'illustre peintre, un appel adressé à l'Europe à produire un artiste pouvant s'élever à son niveau d'excellence, et un plaidoyer contre les préjugés touchant l'art britannique :

si, de fait, le préjugé vulgaire et étriqué suivant lequel le talent n'est pas le fruit naturel des Iles britanniques demande encore à être réfuté, nous avons bon espoir qu'il sera réfuté par des expositions, à la British Gallery, des œuvres de nos artistes britanniques⁴².

La rétrospective d'artiste constituait, en ce sens, une démonstration nationale dans un contexte d'émulation et de concurrence. Vingt ans après l'exposition Reynolds, la British Institution offrit de nouveau au public londonien la possibilité de voir réuni un ensemble conséquent d'œuvres du maître anglais. Son exposition de l'été 1833 fut consacrée aux trois présidents de la Royal Academy : aux côtés des œuvres de Reynolds figuraient celles de Benjamin West (1738-1820) et de Sir Thomas Lawrence (1769-1830)⁴³. La manifestation avait cependant des enjeux différents : à travers la célébration des trois éminents chefs d'école, elle mettait à l'honneur l'institution qu'ils avaient présidée, à un moment où celle-ci devait affronter de vives contestations⁴⁴.

En France, aucune exposition de ce type n'avait été proposée depuis celle des œuvres de Joseph Vernet au Salon de la Correspondance. L'échec du Salon de Pahin de la Blancherie tenait pour beaucoup à son manque de soutien officiel, dans un pays où l'État assurait une mainmise sur la sphère artistique. Le comte d'Angiviller, directeur général des Bâtiments du Roi, s'était montré profondément hostile à une initiative marquée par le modèle libéral anglais, comme à toutes celles qui menaçaient de briser le monopole de l'État. Les manifestations émanant de groupements d'amateurs, d'artistes ou de marchands furent d'ailleurs très limitées avant le Second Empire. Mais l'absence de rétrospectives d'artiste peut sans doute être liée, de manière plus significative, à la situation des arts. La France, consciente de son retard dans le domaine de l'industrie, avait cherché une formule efficace pour la stimuler, et croyait l'avoir

⁴¹ Haskell 2002, p. 85.

⁴² V&A, English MSS, RCV 13, vol. 3, f° 111, cité dans Haskell 2002, p. 86. C'était d'abord le rôle des expositions d'artistes vivants. Les expositions de maîtres anciens, elles, se présentaient comme un enseignement adressé à la jeune génération dans le but de régénérer l'art anglais contemporain et de le rendre plus compétitif.

⁴³ British Institution, *Catalogue of a Selection of the Works of Sir Joshua Reynolds, Benjamin West, Esq. and Sir Thomas Lawrence, the Three Last Presidents of the Royal Academy, with which the Proprietors Have Favoured the Institution*, Londres, William Nicol, 1833.

⁴⁴ Voir Holger Hoock, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

trouvée en concevant des expositions nationales de ses produits. À Londres, où l'industrie était florissante et en avance sur les autres pays européens, les rétrospectives des grands artistes anglais intervenaient comme une réponse à la situation, plus difficile, de l'art britannique. Elles étaient notamment destinées à intéresser la nouvelle génération d'artistes aux genres nobles, qui semblaient ne pas retenir leurs efforts. La France, elle, était perçue comme la nation de l'art par excellence.

Lorsque la British Institution s'insurgeait des préjugés contre l'art anglais, elle condamnait une interprétation « climatique » : « le ciel vif d'Italie et l'atmosphère pure de la France [...] exclusivement adaptés à la culture des Beaux-Arts » s'opposait au « climat béotien de l'Angleterre [...] guère propice à la production d'œuvres de talent »⁴⁵. L'Exposition universelle de 1855 devait attester le déclin de l'art italien et démontrer le triomphe de l'art contemporain français. Les institutions artistiques – Académie et École des Beaux-Arts – œuvraient à perpétuer la tradition classique dans le prestigieux domaine de la peinture d'histoire, tradition constamment revisitée par les artistes. Le paysage et la peinture de genre étaient très prisés des amateurs. Le Salon, ouvert à tous après la Révolution, excitait l'émulation et stimulait la création artistique, par les récompenses et les achats officiels⁴⁶. Le gouvernement avait d'ailleurs construit un monument permanent à la gloire de l'art contemporain français, inauguré le 14 avril 1818 : le musée du Luxembourg⁴⁷. Dans le catalogue paru la même année, le musée était présenté comme un « établissement aussi intéressant pour le public qu'il est avantageux

⁴⁵ Cité dans Haskell 2002, p. 86.

⁴⁶ Alors que, avant 1791, seuls les membres de l'Académie des Beaux-Arts pouvaient participer au Salon, l'exposition qui eut lieu cette année-là fut ouverte à tous les artistes. Si désormais académiciens comme non-académiciens pouvaient participer au Salon, un jury fut toutefois instauré à partir de 1799, dans lequel les membres de l'institution occupèrent souvent une place de choix. Sur l'histoire du Salon, voir : Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004 ; Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Éditions de La Martinière, Paris, 2006 ; James Kearns et Pierre Vaisse (dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford, Bern, Berlin [etc.], Peter Lang, 2010.

⁴⁷ Voir Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, « Le musée, lieu d'émulation, lieu d'étude pour l'artiste », p. 29-53. L'idée d'un tel établissement avait fait son chemin depuis la fin du XVIII^e siècle. En 1796, l'historien de l'art et homme politique Toussaint-Bernard Émeric-David avait présenté à l'Institut un mémoire, *Musée olympique de l'école vivante des Beaux-Arts...*, détaillant le projet d'un musée dévolu à l'art actuel qui serait venu compléter un système jugé insuffisant pour l'émulation des artistes. Conçu comme un encouragement aux arts, il avait également un but patriotique : le musée devait révéler au monde entier les grandes richesses artistiques de la France. L'année suivante, un projet proche, associant cette fois œuvres anciennes et œuvres contemporaines, était formulé par le ministre de l'Intérieur, Pierre Bénézech. « Monument à la gloire nationale », il devait prendre place à Versailles et montrer les progrès de l'école française. Il fallut toutefois attendre la Restauration pour voir la création d'un musée consacré exclusivement à l'art contemporain, élaboré dans le cadre du rapatriement au musée du Louvre – alors Musée royal – de trois grands cycles de peintures présentés au Luxembourg : *La Vie de saint Bruno* d'Eustache Le Sueur, les *Ports de France* de Joseph Vernet, et la *Vie de Marie de Médicis* de Rubens. Conçue à la fin de l'année 1815 par le directeur des musées Auguste de Forbin, l'« exposition perpétuelle des ouvrages des peintres modernes », destinée à être installée dans la galerie du Luxembourg, était d'abord une compensation au retrait de ces ouvrages.

pour la gloire de l'École française »⁴⁸. Lieu propice à l'instruction, il offrait également un puissant moyen d'émulation pour les artistes ; l'entrée au Luxembourg représentait une forme ultime de consécration⁴⁹. Comme l'explique Marie-Claude Chaudonneret, la finalité suprême de l'institution était « de glorifier l'école française, de démontrer sa 'supériorité' à la nation mais également aux étrangers »⁵⁰. Après avoir élaboré l'archétype du musée universel – le Muséum, dans le palais du Louvre –, la France avait créé un modèle de musée dédié à l'art contemporain national, entièrement construit sur la notion d'école⁵¹. Dans ce contexte, la rétrospective d'artiste, telle qu'envisagée par la British Institution, ne pouvait guère trouver sa place⁵².

En 1853, alors qu'était discutée la forme qu'emprunterait la future exposition des Beaux-Arts, devant mettre l'art français à l'honneur, le prince Napoléon proposa une rétrospective de l'art français depuis 1800⁵³. La participation fut cependant limitée aux artistes vivants au 22 juin 1853, date du décret instituant la manifestation artistique : on préféra à une « exposition pour les œuvres », une « exposition pour les artistes », selon les termes utilisés par le président de la commission⁵⁴. En intégrant des rétrospectives individuelles, le gouvernement impérial renforça la puissance démonstrative de son exposition artistique par une double mise en scène. La vision rétrospective de l'art français contemporain se trouvait couplée avec la représentation, fédératrice, du grand artiste national. Le dispositif avait déjà fait ses preuves lors des expositions de la British Institution, dont la section française de l'exposition internationale des Beaux-Arts reprenait la formule. Auparavant, la figure du grand artiste avait déjà été sollicitée pour affirmer le génie artistique d'une nation, notamment au moyen de cérémonies, et essentiellement à titre posthume⁵⁵. Mais par la réunion de ses œuvres, la célébration prenait la

⁴⁸ *Explication des ouvrages de peinture et sculpture de l'école moderne de France exposés le 24 avril 1818 dans la Galerie royale du Luxembourg destinée aux artistes vivants*, Paris, Impr. de P. Didot, l'aîné, 1818, cité dans Chaudonneret 1999, p. 32.

⁴⁹ Les œuvres des artistes disparus depuis dix ans devaient ensuite rejoindre le palais du Louvre, où elles retrouveraient celles de leurs illustres prédécesseurs, s'inscrivant ainsi dans une lignée prestigieuse.

⁵⁰ Chaudonneret 1999, p. 35. Ce fut notamment là que se déroula la réception officielle des ministres et ambassadeurs étrangers par le gouvernement en 1826.

⁵¹ Il faut toutefois noter que le musée du Luxembourg se trouvait, au début du Second Empire, dans un état de relatif abandon et « ne t[enait] plus son rôle de dispensateur de modèles contemporains » (Arnault Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 139, voir p. 138-153 sur le musée du Luxembourg).

⁵² Signalons toutefois une manifestation, non monographique, qui eut lieu en 1846 au Bazar Bonne Nouvelle, organisée par l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Cette exposition réunissait les œuvres d'artistes français, vivants ou disparus, et groupait dans un même espace les onze œuvres d'Ingres prêtées pour l'occasion, offrant une mini-rétrospective de son travail (voir chapitre 3, p. 147-149).

⁵³ Nous reviendrons plus loin sur les débats qui accompagnèrent la mise en place du règlement.

⁵⁴ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1857, p. 401 (« Discours prononcé par S. A. I. le prince Napoléon, président de la commission impériale, à la séance d'inauguration de l'Exposition universelle, 15 mai 1855 », p. 399-403).

⁵⁵ Voir chapitre 4, p. 222, note 41.

forme d'une démonstration concrète, destinée à instruire et surtout convaincre – enjeu essentiel d'une manifestation avant tout politique.

B. Chefs d'école ou « chefs de guerre » : la rétrospective au cœur d'une lutte pacifique

1. France vs Angleterre

En préambule à son essai sur la naissance des Expositions universelles, Pascal Ory déclare : « Pour que les conditions nécessaires à l'invention du phénomène fussent réunies, il fallait que l'Occident connût une triple révolution : économique, politique et culturelle et cette triple conjoncture ne fut réunie qu'au milieu du XIX^e siècle⁵⁶. » La *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* résultait directement de la situation économique britannique. D'une part, la domination commerciale et industrielle du pays sur l'Europe en faisait le candidat idéal pour l'organisation d'une première exposition universelle consacrée aux produits de l'industrie. Soulignant la sécurité de la propriété, la liberté commerciale et l'importance des transports propres à l'Angleterre, Henry Cole pouvait affirmer dans l'introduction au catalogue officiel « qu'un événement tel que cette Exposition n'aurait pu avoir lieu à une période antérieure, et peut-être chez aucun autre peuple que le [leur] »⁵⁷. D'autre part, l'imposante manifestation était entreprise dans une visée ouvertement économique. Après l'abolition des Corn Laws en 1846, la Grande-Bretagne adoptait graduellement le libre-échange et entendait encourager les autres pays, notamment la France, sur cette voie⁵⁸.

En 1855, la principale motivation de l'Exposition universelle était d'ordre politique. Charles Louis Napoléon Bonaparte, dit Louis-Napoléon (1808-1873), fils de Louis Bonaparte, roi de Hollande, et d'Hortense de Beauharnais, avait été élu Président de la République française le 20 décembre 1848. Le 2 décembre 1851, il menait un coup d'État qui entraîna la dissolution

⁵⁶ Ory 2005, p. 33.

⁵⁷ *Official, Descriptive and Illustrated Catalogue of the Industry of All Nations*, Londres, Spicer & Clowes, 1851, p. 1 : « It may be said without presumption, that an event like this Exhibition could not have taken place at an earlier period, and perhaps not among any other people than ourselves. The friendly confidence reposed by other nations in our institutions; the perfect security for property; the commercial freedom, and the facility of transport, which England pre-eminently possesses, may all be brought forward as causes which have operated in establishing the Exhibition in London. »

⁵⁸ Voir Alain Plessis, « De la défense du système protecteur à l'émergence d'une pensée économique protectionniste : Adolphe Thiers (1832-1851) », in Bertrand Blancheton et Hubert Bonin (dir.), *La croissance en économie ouverte (XVIII^e-XX^e siècles). Hommages à Jean-Charles Asselain*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2009, p. 169-187 (p. 180).

immédiate de l'Assemblée et du Conseil d'État. Par un plébiscite des 20 et 21 décembre 1851, auquel le peuple répondit favorablement, ce coup d'État fut entériné. Une nouvelle Constitution, s'inspirant de celle de l'an VIII, fut promulguée le 14 janvier 1852. La marche vers l'Empire était entamée. Après un nouveau plébiscite les 20 et 21 novembre, le rétablissement de l'Empire fut officiellement décrété le 2 décembre. Celui qui était déjà appelé le « Prince-Président » devenait l'empereur Napoléon III, quarante-huit ans jour pour jour après le couronnement de Napoléon I^{er} à Notre-Dame. Mais en raison de désaccords avec le pape Pie IX, le sacre envisagé, qui aurait contribué à asseoir le prestige et la légitimité du nouvel Empereur, n'eut pas lieu. Le décret instituant l'Exposition universelle parut le 3 mars 1853, soit trois mois seulement après la restauration du régime impérial. Il paraît clair que, dans un tel contexte politique, l'exposition devait participer à la légitimation de l'Empire, en France comme à l'étranger. En fédérant les Français autour d'un événement grandiose et unique, faisant vibrer la fibre nationale, elle laisserait entrevoir à la fois la promesse d'un avenir prospère pour le pays et la place que Napoléon III comptait lui attribuer sur la scène internationale. Sa quête de prestige, pensée et mûrie, allait constituer un moteur du Second Empire⁵⁹. Comme le souligne Pascal Ruedin, l'Empereur, « soucieux de surpasser les Anglais », entendait « faire de l'Exposition de Paris un événement inoubliable, une manifestation novatrice et un instrument politique efficace »⁶⁰. Il s'agissait de « mobiliser les forces vives de la nation et de les rassembler autour d'un projet identitaire et fédérateur, symbole de progrès et de prospérité économique, telle que peut l'être une exposition universelle et internationale »⁶¹.

Surpasser les Anglais dans une exposition des produits de l'industrie s'avérait être une entreprise ambitieuse et difficile. Anglophile convaincu, Louis-Napoléon Bonaparte reconnaissait leur supériorité dans ce secteur : « Se choquer parce qu'on dit que l'Angleterre est le pays par exemple le mieux cultivé, le plus riche en industrie, le plus puissant par son commerce, est selon moi une absurdité, car c'est fermer les yeux à l'évidence », écrivait-il en 1842⁶². La France, elle, accusait un retard flagrant dans le domaine de l'industrie, causé en

⁵⁹ Déjà depuis le fort de Ham, Louis-Napoléon Bonaparte entendait faire de Paris le « chef-lieu » de l'Europe, en faisant « de Paris une ville de marbre », comme un « nouvel Auguste », ce qui allait donner lieu aux grandes transformations haussmanniennes (Éric Anceau, *Napoléon III. Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Éditions Tallandier, 2012 (2008), p. 266).

⁶⁰ Pascal Ruedin, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 57.

⁶¹ Ruedin 2010, p. 62.

⁶² Lettre de Napoléon III à Hortense Cornu, Ham, 22 décembre 1842, in [Louis-Napoléon Bonaparte], *Lettres de Napoléon III à Madame Cornu, en grande partie inédites*, texte intégral publié et commenté par Marcel Emerit, vol. 2, Paris, Éditions des Presses modernes, 1937, p. 44. Napoléon III était très sensible au modèle anglais et à

grande partie par l'instabilité politique engendrée par la Révolution et par les guerres napoléoniennes ; de plus, elle venait d'être durement touchée par la crise économique de 1846-1848⁶³. Les expositions industrielles nationales avaient pourtant tenté de stimuler l'innovation, sur le modèle de l'Angleterre, ennemie et concurrente. Dès 1798, le combat était engagé et annonçait une longue bataille qui n'allait pas se jouer à coups de fusils et de canons mais bien à l'aide de prouesses techniques, de performances et d'inventions⁶⁴. Le 31 août 1849, soit un demi-siècle plus tard, Louis-Napoléon Bonaparte, alors Président de la République, ouvrait le banquet des exposants de l'industrie en ces termes : « aujourd'hui, c'est par le perfectionnement de l'industrie, par les conquêtes du commerce, qu'il faut lutter avec le monde entier »⁶⁵. La première moitié du XIX^e siècle avait marqué l'entrée dans un monde nouveau, un « monde de l'émulation et de la méritocratie », comme le désigne Pascal Ory⁶⁶.

Les progrès accomplis n'avaient pas été suffisants. En 1851, face aux nations réunies, la domination de l'industrie anglaise fut unanimement sanctionnée :

les Anglais brillent par l'emploi général des moyens mécaniques, par la mise en œuvre des métaux, surtout de l'acier et du fer, souvent par le côté pratique, commode, confortable des choses, plus souvent encore par l'habile intervention des grands capitaux qu'ils ont eu le talent d'amasser⁶⁷.

Second pays le plus récompensé, la France apparut comme la contrée du bon goût, de l'élégance et du raffinement. Ses produits de luxe suscitèrent l'admiration la plus vive pour leurs qualités esthétiques. Ils témoignaient avec brio de l'alliance prometteuse de l'art et de l'industrie. Le

ses idées libérales en matière de commerce. Le milieu du XIX^e siècle correspondait à « l'apogée de la prépondérance économique anglaise en Europe et dans le monde », comme le signale Jean-Charles Asselain dans son *Histoire économique*. Débutée en Angleterre dès les années 1770-1780, la révolution industrielle anglaise avait vu se succéder à un rythme effréné inventions et progrès techniques. Voir Jean-Charles Asselain, *Histoire économique. De la révolution industrielle à la première guerre mondiale*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Dalloz, 1985, p. 19.

⁶³ Voir Plessis 2009, p. 180, et François Crouzet, *De la supériorité de l'Angleterre sur la France : l'économie et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Perrin, 1985, p. 49.

⁶⁴ Après l'exposition de 1798, le ministre de l'Intérieur, François de Neufchâteau, affirmait avec orgueil : « Cette première exposition conçue et exécutée à la hâte est réellement une première campagne, une campagne désastreuse pour l'industrie anglaise et glorieuse pour la République. » (Cité dans Adolphe Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris, Librairie Alphonse Picard et Fils, 1907, p. 18.) Il faut dire que le contexte de guerre avec l'Angleterre était particulièrement propice à un discours belliqueux envers la patrie ennemie. Walter Benjamin souligna le caractère guerrier du défilé d'ouverture, tel que relaté par un article repris dans l'ouvrage de Démy (Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éd. du Cerf, 1989, p. 208).

⁶⁵ Discours du 31 août 1849 au banquet des exposants de l'industrie, publié dans le *Journal des débats politiques et littéraires* du 1^{er} septembre 1849 (n. p.).

⁶⁶ Ory 1982, p. 8.

⁶⁷ Michel Chevalier, *L'Exposition universelle de Londres considérée sous le rapport philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français*, Paris, L. Mathias, 1851, cité dans Vasseur 2008, p. 74.

comte Léon de Laborde insista sur ce point dans son rapport établi à la demande du gouvernement :

Ainsi s'explique [...] comment la France, médiocrement industrielle de sa nature, et qu'on n'avait pas comptée jusqu'alors sur le grand marché des peuples, se trouve, au moyen de charmants modèles, et d'une élégance qui lui est propre, en mesure de battre dans les qualités moyennes et supérieures l'Angleterre avec son immense outillage, ses capitaux et son vaste marché⁶⁸.

En 1855, la France comptait renouveler ce succès, et même l'emporter sur l'Angleterre, grâce aux réalisations d'un Fourdinois ou d'un Christofle. Mais le Royaume-Uni entendait une nouvelle fois prouver sa puissance économique, commerciale et industrielle⁶⁹. Pour mener à bien son projet politique, Napoléon III devait pourtant donner à voir une nation puissante, inégalable. Aussi, en proposant une vaste exposition artistique à côté de l'exposition des produits de l'industrie, le pays organisateur exhibait une production reconnue pour sa supériorité.

2. Le Palais des Beaux-Arts comme « champ de combat⁷⁰ »

La métaphore guerrière, déjà présente lors des expositions industrielles nationales, devint un *topos* de l'Exposition universelle, « type de manifestation de nature politique où les nations s'affrontent sur un mode diplomatique et symbolique »⁷¹. Dans sa *Description complète* de l'exposition des Beaux-Arts, le prince Napoléon rappela le contexte exceptionnel de la manifestation, qui se déroulait sur fond de guerre de Crimée ; en contrepoint, l'exposition réunissait les nations dans une « lutte pacifique », une « lutte industrielle et artistique »⁷². L'exposition des Beaux-Arts et celle de l'industrie formaient deux arènes distinctes, dans lesquelles les nations s'apprêtaient à rivaliser. La rivalité la plus prononcée était assurément celle opposant la France et l'Angleterre. « [C]e ne sont pas les hommes, mais les écoles, qui ont

⁶⁸ Laborde 1856, p. 384. Laborde revint – non sans exagération – sur le succès de la section française : « L'appréciation générale des visiteurs de l'Exposition de Londres ne se ressentit pas du jugement sévère des hommes de goût, ni de la réserve de la classe des beaux-arts. Entraîné par notre vieille réputation, soumis à la domination séculaire de la mode française, le public du Palais de cristal ne vit que nos qualités d'élégance, de bon goût, d'harmonieux éclat et d'arrangement séducteur. Tandis que chaque nation visitait de préférence son exposition nationale, toutes les nations se réunissaient dans l'Exposition française, et on n'y entendait qu'un murmure approbateur. » (p. 382) Voir aussi Chevalier 1851, p. 33 : « Le génie de la France est le goût. »

⁶⁹ Par ailleurs, comme le précise Édouard Vasseur, les Anglais, encouragés par le commissaire général Henry Cole, avaient décidé de concurrencer les Français dans le domaine de l'industrie de luxe, en s'assurant notamment la collaboration d'artistes français aux stands de Jackson & Graham ou de Minton (Vasseur 2008, p. 74).

⁷⁰ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 56.

⁷¹ Ruedin 2010, p. 61.

⁷² Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 5-6.

choisi librement et volontairement notre palais des Beaux-Arts pour champ de combat », écrivait encore le président de l'Exposition universelle⁷³. Pour représenter l'école française et s'assurer de sa victoire, les envois devaient être pensés en termes de concurrence, comme en attestait Eugène Delacroix : « L'intention très expresse de l'Empereur qu'il m'a fait l'honneur de me témoigner à moi-même est que les artistes français se présentent à l'Exposition avec tous les ouvrages qu'ils croiront propres à soutenir la concurrence des étrangers⁷⁴. » Si quelques artistes eurent le privilège de réunir les œuvres de leur choix, leurs confrères avaient à craindre les décisions du jury⁷⁵. Dans un discours prononcé lors la séance d'installation de ce dernier, le prince Napoléon avertit ses membres de l'importance de leur tâche :

Il ne nous faut arriver à cette bataille pacifique qu'avec des armes bien choisies, afin que nos artistes se montrent, dans cette lutte, dignes de ces autres enfants de la France qui combattent si vaillamment les ennemis de notre patrie⁷⁶.

La restriction de l'exposition aux artistes vivants à la date du 22 juin 1853 favorisait d'ores et déjà la représentation de l'école française, au détriment de celle de sa principale concurrente. Cette mesure excluait en effet bon nombre d'artistes anglais parmi les plus réputés de la première moitié du siècle, comme le déplorait un critique de l'*Art-Journal*⁷⁷. Les peintres William Turner, Augustus Callcott, William Hilton, David Wilkie, William Collins, William Etty, John Constable et Benjamin Haydon, le sculpteur Richard James Wyatt ainsi que le graveur William Wyon furent les grands absents de l'exposition anglaise. Aux yeux du commentateur britannique, cette absence, comme celle des fresquistes allemands, rendait la comparaison inéquitable et la compétition illusoire, tandis que la France pouvait apparaître dans toute sa gloire : « Jamais, depuis le commencement du siècle, pour ne pas remonter avant, elle n'a été si forte qu'elle ne l'est actuellement dans les arts picturaux », déclarait-il⁷⁸.

Dans l'exposition des Beaux-Arts, la rétrospective individuelle constituait un dispositif stratégique. Image du grand artiste, incarnation du génie, gloire nationale, elle devenait, au cœur d'une manifestation internationale et dans le contexte d'une domination effective et reconnue,

⁷³ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 56. La métaphore se retrouvait dans la critique, par exemple chez Théophile Gautier : « C'est la première fois que les beaux-arts de tous les peuples vont se voir face à face sur ce pacifique champ de bataille de l'Exposition universelle. » (Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, vol. 1, Paris, Michel Lévy frères, 1855, p. 1.)

⁷⁴ Lettre d'Eugène Delacroix au préfet de la Seine, Paris, 21 mars 1855, in André Joubin (éd.), *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, t. III, Paris, Librairie Plon, 1937, p. 248-249.

⁷⁵ Le jury était composé de vingt-six artistes dont quinze académiciens. Delacroix et Lehmann furent tous deux membres du jury ; Ingres et Vernet en démissionnèrent.

⁷⁶ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 28.

⁷⁷ Anonyme 1855e, p. 203.

⁷⁸ Anonyme 1855e, p. 202 (« Never, since the commencement of the present century, to go back no further, has she been so strong as she is at present in pictorial Art »).

l'instrument efficace d'une démonstration à caractère politique. Le « génie du XIX^e siècle » était « personnifié dans les noms les plus illustres » qui, clamés bien forts, formulaient l'écrasante supériorité de l'art français⁷⁹. Mais le recours à la rétrospective reposait, par le choix des artistes à l'honneur, sur d'autres arguments. Les rétrospectives combinaient en effet un usage traditionnel de l'art au service de la propagande impériale avec la mise en scène d'un art français « total » : totalité stylistique dans le domaine de la peinture d'histoire, totalité des genres intégrant la reconnaissance de l'opinion publique, et « totalité » de l'artiste, par la consécration de son individualité. De l'un à l'autre, toute une révolution semblait s'opérer. Au sein du premier événement artistique majeur du Second Empire, le recours à la rétrospective révélait la place que le nouveau gouvernement impérial entendait attribuer aux arts, place située à mi-chemin entre tradition et modernité.

II. La rétrospective instrumentalisée : représentations du régime et représentations de l'art français

A. Art et propagande impériale : pour une légitimation du Second Empire

1. Peintres « officiels » et images du régime impérial

Les études sur l'exposition des Beaux-Arts de 1855 ont souvent mis l'accent sur deux artistes, Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) et Eugène Delacroix (1798-1863). À l'époque de la manifestation, de nombreux critiques débutaient déjà leur compte-rendu en consacrant un article à chacun des deux peintres⁸⁰. L'événement était assez exceptionnel, il est

⁷⁹ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 55.

⁸⁰ Voir par exemple les articles du marquis Auguste de Belloy dans *L'Assemblée nationale*, d'Augustin-Joseph Du Pays dans *L'Illustration*, de Charles Perrier dans *L'Artiste* ou encore de Pierre Pétroz dans *La Presse* (Auguste de Belloy, « Exposition universelle. Peinture : M. Ingres, M. E. Delacroix », *L'Assemblée nationale*, 8^e année, n° 161, 10 juin 1855, n. p. ; A[ugustin-]J[oseph] Du Pays, « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Eugène Delacroix », *L'Illustration*, vol. XXV, n° 643, 23 juin 1855, p. 391-394 ; A[ugustin-]J[oseph] Du Pays, « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Ingres », *L'Illustration*, vol. XXV, n° 644, 30 juin 1855, p. 419-422 ; Charles Perrier, « Exposition universelle des Beaux-Arts. II. La peinture française. – M. Ingres », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 4^e livraison, 27 mai 1855, p. 43-46 ; Charles Perrier, « Exposition universelle. III. La peinture française. – M. Ingres », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 5^e livraison, 5 juin 1855, p. 57-60 ; Charles Perrier, « Exposition universelle. IV. La peinture française. – M. Eugène Delacroix », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 6^e livraison, 10 juin 1855, p. 71-75 ; Pierre Pétroz, « Exposition universelle des Beaux-Arts. II. M. Ingres », *La Presse*, 30 mai 1855, n. p. ; Pierre Pétroz, « Exposition universelle des Beaux-Arts. III. M. Eugène Delacroix », *La Presse*, 5 juin 1855, n. p.).

vrai, pour être souligné. Néanmoins, si Ingres avait obtenu une salle entière pour présenter ses œuvres, la seconde galerie consacrée à un artiste n'avait pas été offerte à Delacroix, mais à Horace Vernet (1789-1863)⁸¹. L'espace réservé à ce dernier semble en outre avoir été planifié dès l'origine du projet, contrairement à la salle Ingres⁸². Une raison pratique s'impose immédiatement à l'esprit : Horace Vernet, comme son père Carle, s'était fait une spécialité de la peinture de batailles, dont les formats colossaux nécessitaient un espace adéquat. L'artiste n'exposa pas moins de dix tableaux militaires, complétés par douze tableaux d'histoire ou de genre. Si Vernet était libre de choisir les tableaux qu'il désirait exposer, la nature de son œuvre induisait son instrumentalisation par le nouveau régime impérial, justifiant la place importante qui lui fut accordée⁸³.

Célèbre illustrateur de l'épopée napoléonienne, Horace Vernet envisageait de mettre celle-ci à l'honneur en présentant six tableaux de batailles menées par Napoléon Bonaparte en sa qualité de général ou d'empereur⁸⁴. Deux d'entre eux seulement parurent dans l'exposition : *Hanau : l'empereur Napoléon I^{er}, 1813* et *Montmirail : l'empereur Napoléon I^{er}, 1814*, appartenant au marquis d'Hertford⁸⁵. Leur titre, cité ici tel qu'apparaissant au catalogue, mettait en avant la figure de l'ancien empereur ; Napoléon III entendait se situer dans sa continuité pour légitimer son propre règne. On peut émettre des hypothèses sur l'absence des autres tableaux. *Arcole* avait été acheté par le banquier Jacques Laffitte, disparu en 1844. Sa localisation était peut-être inconnue en 1855, ou son nouveau propriétaire refusa son prêt. Les trois autres tableaux souhaités par Vernet, *Iéna*, *Friedland*, et *Wagram*, étaient accrochés dans la galerie des batailles du musée historique, conçu par le roi Louis-Philippe au château de Versailles ; elles avaient donc été intégrées à un ensemble cohérent visuellement et construit comme un récit. Leur retrait

⁸¹ La salle Vernet accueillit cependant quelques œuvres d'autres artistes : « M. H. Vernet a vingt-deux tableaux à l'Exposition ; ils occupent une travée à part, parallèle à celle donnée à M. Ingres. Seulement l'artiste n'a pas fait de cette faveur un motif d'exclusion pour les tableaux des autres artistes, dont quelques-uns occupent avec lui le peu de place qui restait libre. » (A[ugustin-]J[oseph] Du Pays, « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Horace Vernet », *L'Illustration*, vol. XXVI, n° 645, 7 juillet 1855, p. 11-14, p. 12.)

⁸² Nous reviendrons plus loin sur l'attribution des salles.

⁸³ Voir à ce sujet Julia Thoma, « Writing History. Horace Vernet's Œuvre under the Second Empire », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 90-108.

⁸⁴ Horace Vernet, « Liste des tableaux envoyés à l'Exposition universelle », bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM 0290 (28-02).

⁸⁵ Horace Vernet, *La Bataille d'Hanau*, 1824, 174 x 289,8 cm, Londres, The National Gallery (inv. NG2966) ; *La Bataille de Montmirail*, 1822, 178,4 x 290,2 cm, Londres, The National Gallery (inv. NG2965). Le marquis d'Hertford prêta également deux tableaux de batailles de l'armée révolutionnaire, *La Bataille de Jemmapes* (1821, 177,2 x 288,3 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG2963) et *La Bataille de Valmy* (1826, 174,6 x 287 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG2964). D'après Julia Thoma, ces deux derniers tableaux furent exposés à la demande de Lord Hertford lui-même, alors que Vernet souhaitait au départ seulement lui emprunter les deux tableaux napoléoniens (Thoma 2017, p. 95, d'après lettre de Lord Hertford à Horace Vernet, 25 mars 1855, dossier « Horace Vernet », Londres, National Gallery Library).

aurait éclipsé toute une part de l'histoire militaire française, celles des campagnes napoléoniennes, par lesquelles la galerie se terminait⁸⁶. Il fut probablement jugé préférable de maintenir ces tableaux à Versailles, à un moment où le château allait accueillir de nombreux visiteurs étrangers, dont la reine Victoria⁸⁷. Par ailleurs, Napoléon III aurait-il été favorable à la présence d'un tel ensemble au sein de l'exposition des Beaux-Arts ? Si *Hanau* et *Montmirail* participaient à l'évocation d'un passé napoléonien cher au nouvel empereur dans son processus de légitimation, ces tableaux de batailles rappelaient avec force la politique extérieure de Napoléon I^{er} et les guerres menées par la France contre les puissances européennes. Leur réunion aurait pu paraître de mauvais goût dans une manifestation internationale à la dimension pacifique. L'Empereur clamait, presque trois ans plus tôt : « certaines personnes se disent : l'Empire, c'est la guerre. Moi, je dis : l'Empire, c'est la paix »⁸⁸.

L'année terrible, 1814, devait être représentée par trois tableaux : *La Bataille de Montmirail* (cité précédemment), *La Barrière de Clichy, défense de Paris, le 30 mars 1814*, et les *Adieux de Napoléon à la garde impériale à Fontainebleau, 20 avril 1814*⁸⁹. Les *Adieux de Napoléon* ne figurèrent pas dans l'exposition : son propriétaire, le duc de Cambacérès, aurait refusé de prêter les tableaux de Vernet qu'il possédait et « en particulier » ce tableau-ci, d'après une lettre de la Maison du prince Napoléon à Horace Vernet⁹⁰. Le tableau de *La Barrière de Clichy* (**fig.80**), lui, fut bel et bien présenté ; il montrait la résistance, jusqu'à la proclamation de l'armistice, de la garde nationale, à laquelle le peintre avait pris part⁹¹. Mise en scène du

⁸⁶ À l'inverse, la *Prise de la Smala d'Abd el Kader à Taguin le 16 mai 1843* (tableau commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1843, réalisé en 1844, Salon de 1845, 489 x 2139 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV2027) et la *Bataille d'Isly* (tableau commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles en 1844, réalisé en 1846, 514 x 1040 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV2028) purent être extraits du musée historique de Versailles.

⁸⁷ Sur le séjour de la reine Victoria en France, voir Catherine Granger, « Napoléon III et Victoria, visites croisées », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger et al., *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 36-58.

⁸⁸ Discours prononcé par le prince Louis-Napoléon à Bordeaux, le 9 octobre 1852, publié dans *Le Moniteur universel*, n° 186, 12 octobre 1852, n. p.

⁸⁹ Horace Vernet, *La Barrière de Clichy, défense de Paris, le 30 mars 1814*, 1820, 98 x 131 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 126) ; *Adieux de Napoléon à la garde impériale à Fontainebleau, 20 avril 1814*, 1825, non localisé (collection Bullock en 1958). Il existe une copie de ce second tableau, réalisée par Antoine Alphonse Montfort et conservée au musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (huile sur toile, 98 x 130 cm, inv. MV 1775).

⁹⁰ Lettre de la Maison du prince Napoléon à Horace Vernet, 21 avril 1855, coll. part., évoquée par Claudine Renaudeau dans sa thèse : Claudine Renaudeau, *Horace Vernet (1789-1863). Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart, Université Paris IV, 2000, p. 88.

⁹¹ Sur ce tableau, voir Philippe Durey, « *La Barrière de Clichy – Défense de Paris le 30 mars 1814* », in Georges Brunel, Claire Constans, Philippe Durey et Isabelle Julia, *Horace Vernet (1789-1863)*, cat. exp., (Rome, Académie de France, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, mars-juillet 1980), Rome, De Luca Editore, 1980, p. 58-59. Fut également exposé un tableau intitulé *Épisode de la campagne de France, 1814*.

patriotisme et de l'héroïsme d'une garde pourtant peu expérimentée face à l'envahisseur, le tableau achevait l'évocation de l'Empire par son ultime épisode glorieux. En même temps, il témoignait des anciennes allégeances du peintre et le désignait comme un serviteur loyal du nouveau régime, ce que recherchait l'artiste⁹².

« Grand peintre d'une grande époque », comme le nommait peu avant sa mort Napoléon III, dans une lettre accompagnée de la croix de grand officier de la Légion d'honneur, Horace Vernet était très apprécié de l'Empereur⁹³. Invité à déjeuner à Saint-Cloud le 2 novembre 1853, il se vit offrir plusieurs commandes importantes, dont celle, deux mois avant l'ouverture de l'exposition, d'une nouvelle effigie de Napoléon I^{er}, entouré de ses généraux et maréchaux morts sur le champ de bataille⁹⁴. Peintre officiel du Second Empire, après avoir été celui de la Monarchie de Juillet, Vernet partit en Algérie en 1853 et en Crimée en 1854, aux côtés de l'armée française. Son séjour en Kabylie, comme accompagnateur du corps expéditionnaire conduit par le général Randon pour soumettre les Babors, donna naissance à un tableau qui fut un des clous de son exposition : la *Première messe en Kabylie*⁹⁵. L'œuvre représente la célébration religieuse ayant suivi la cérémonie d'investiture des chefs kabyles⁹⁶. Non loin de la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* et de *La Bataille d'Isly*, le tableau positionnait la politique extérieure de Napoléon III dans la lignée de son prédécesseur, faisant écho à son discours de 1852 : « Nous avons, en face de Marseille, un vaste royaume à assimiler à la France⁹⁷. » La salle réservée à Horace Vernet était ainsi le vecteur d'un message politique, et participait à la propagande impériale.

⁹² Thoma 2017, p. 95-96.

⁹³ Lettre de Napoléon III à Horace Vernet, publiée dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 4, 14 décembre 1862, p. 30.

⁹⁴ Lettre d'Achille Fould à Horace Vernet, 2 avril 1855, *fac simile* dans Renaudeau 2000, p. 629-630. En 1856, Vernet fut également choisi par Napoléon III pour exécuter un tableau commémorant la prise de Malakoff (voir Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 208). Il avait néanmoins connu, au moment de l'instauration du régime, une période d'incertitude (voir Thomas 2017, p. 102-103).

⁹⁵ Horace Vernet, *Première messe en Kabylie*, 1854, huile sur toile, 195 x 130 cm, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne (inv. 1959-011).

⁹⁶ Voir Georges Brunel, « *Première messe en Kabylie* », in Georges Brunel, Claire Constans, Philippe Durey et Isabelle Julia, *Horace Vernet (1789-1863)*, cat. exp., (Rome, Académie de France, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, mars-juillet 1980), Rome, De Luca Editore, 1980, p. 110-111 (notice d'une autre version conservée en collection particulière).

⁹⁷ Bonaparte (Louis-Napoléon) 1852, n. p. ; voir Thoma 2017, p. 96. Le déplacement depuis Versailles de la *Smala* et de la *Bataille d'Isly*, toiles de très grand format, témoignait de la volonté de la commission de les voir figurer dans l'exposition. La *Première messe en Kabylie*, en ayant pour sujet non l'action militaire mais la messe qui l'avait suivie, contribuait par ailleurs à légitimer la colonisation par la diffusion du christianisme. Le tableau n'avait cependant pas été conçu en ce sens. Vernet avait été très ému par la scène, à un moment où il revenait vers la religion. Rencontré en Algérie, le père Régis, qui avait officié durant la messe des Babors, avait su le guider. L'œuvre reflétait d'abord l'attachement du peintre à son égard.

Le peintre de marine Théodore Gudin (1802-1880) eut également l'opportunité de réunir un nombre important de toiles dans l'exposition, vingt-cinq au total. Sa présentation ne suscita guère de commentaires, ce qui explique sans doute son exclusion des études sur le sujet. Comme Horace Vernet, Gudin avait su occuper une place privilégiée sous les différents régimes et notamment sous la Monarchie de Juillet⁹⁸. Peintre officiel de la marine, il avait obtenu de Louis-Philippe la commande exceptionnelle de quatre-vingt-dix toiles pour le musée historique de Versailles. Sous le Second Empire, il accompagna l'Empereur en Algérie et durant la guerre d'Italie⁹⁹. En 1855, Gudin devait, selon ses propos, bénéficier lui aussi d'une salle complète pour exposer son œuvre :

J'avais fait venir à grands frais au Salon un nombre considérable de mes œuvres, non seulement de France, mais encore de l'étranger ; on m'avait promis comme à Ingres et à Horace Vernet une salle particulière qu'il m'était facile de remplir avec les tableaux mis à la disposition de l'administration. Cette promesse ne fut pas tenue, et je dus me résigner à être confondu avec les œuvres de mes confrères peu favorisés¹⁰⁰.

L'importance des envois ne permettait sans doute pas l'établissement d'une troisième salle consacrée à un seul et unique artiste – Delacroix lui-même ne se vit pas proposer un tel privilège. Mais surtout, si Gudin avait connu un immense succès au Salon de 1827 avec l'*Incendie du Kent*, sa notoriété, à son apogée dans les années 1830, était nettement retombée depuis¹⁰¹. L'attribution d'une salle entière à un peintre dont la réputation tendait à s'éteindre aurait suscité l'incompréhension du public et des artistes¹⁰². Gudin, qui cherchait à revenir sur

⁹⁸ Dans ses *Souvenirs*, Gudin raconte : « Uniquement consacré à mon art, je n'ai jamais voulu faire de politique, et sous l'Empire, comme sous la Restauration et le gouvernement de Juillet, j'ai été l'ami des Princes. Malgré mon attachement au roi Louis-Philippe et la sympathie que M^{me} la duchesse de Berry daigna me témoigner, j'ai trouvé en Napoléon III une amitié reconnaissance. » (Théodore Gudin, *Souvenirs du baron Gudin, peintre de la marine (1820-1870)*, publiés par Edmond Béraud, Paris, Librairie Plon, 1921, p. 229.)

⁹⁹ Gudin 1921, « Le voyage de l'Empereur Napoléon en Algérie », p. 215-228, « Napoléon III », p. 229-240. Voir aussi John Steegmann, « A Marine-Painter of the Second Empire », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 81, n° 474, septembre 1942, p. 230, 232-233.

¹⁰⁰ Gudin 1921, p. 233-234. *Le Magasin pittoresque* parle quand même d'une salle dédiée à l'artiste : « La Hollande est attenante à la salle de M. Gudin » (Anonyme, « Exposition universelle de 1855 », *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, juillet 1855, p. 209-216 [p. 215]). Le guide de l'exposition distingue lui aussi la « galerie de M. Gudin », dont la paroi de droite était « presque entièrement réservée à notre plus illustre peintre de marine » (Anonyme, *Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations*, 1855, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855, p. 192).

¹⁰¹ Selon Marie-Claude Chaudonneret, « le succès et la reconnaissance officielle avaient tué la verve des premières compositions de Gudin. » (Chaudonneret 1999, p. 93-94.) Théodore Gudin, *Incendie du Kent*, 1828, huile sur toile, 259 x 417,5 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 90), en dépôt au musée national de la Marine (inv. 9 OA 34 D).

¹⁰² Les quelques critiques qui s'intéressèrent à son envoi en 1855 se montrèrent d'ailleurs très sévères à son égard. Ce fut le cas de Maxime Du Camp : « Il n'y a guère que quatre peintres de marine en France aujourd'hui : M. Courdouan, qui a du talent ; M. Morel-Fatio, qui n'en a pas ; M. Ziem, qui en a encore ; et M. Gudin, qui n'en a plus. [...] Le Musée de Versailles l'a tué ; condamné aux marines forcées, traînant comme un boulet toutes les gloires navales de la France qu'il avait à illustrer à tant le mètre, il n'a pu suffire à ce travail de galérien, et il est mort à la peine. » (Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 259.)

le devant de la scène artistique et entendait saisir toutes les occasions possibles pour exposer ses tableaux, s'était probablement manifesté auprès des autorités pour partager l'honneur d'une présence dans l'Exposition universelle. La réunion de ses toiles, des marines non militaires pour la très grande majorité, affichait la proximité du peintre avec le nouveau régime. Sans faire acte de propagande, sa participation contribuait, à sa manière, à la légitimation de l'Empire, tout en annonçant le rôle qu'il allait jouer en son sein. En 1861, plusieurs commandes importantes lui furent confiées, dont le *Débarquement à Gênes de Napoléon III*, immortalisant l'arrivée triomphale de l'Empereur en Italie¹⁰³.

À l'exposition des Beaux-Arts, la propagande impériale était particulièrement manifeste dans une commande : celle du plafond pour le salon de l'Empereur à l'hôtel de ville de Paris, attribuée vers 1852 à Ingres¹⁰⁴. Achievée en 1853, *L'Apothéose de Napoléon I^{er}*, tondo de cinq mètres de diamètre aujourd'hui détruit, rendait hommage au grand homme tout en soulignant la filiation entre l'Empereur et son neveu¹⁰⁵. Il montrait Napoléon I^{er} nu, entouré du flamboyant manteau impérial, debout sur son char et couronné par une Victoire. Sur les marches du trône occupant la partie basse du tondo, figurait l'inscription latine « *In nepote redivivus* », « Il revit dans son neveu »¹⁰⁶. Napoléon III, accompagné de l'impératrice Eugénie, s'était rendu en février 1854 dans l'atelier de Jacques Édouard Gatteaux, où l'œuvre était exposée, pour le plus grand plaisir de l'auteur et de son épouse¹⁰⁷. Le peintre appréciait l'Empereur en qui il percevait un « héros » et un « sauveur de la France »¹⁰⁸. Le jour du coup d'État, Ingres écrivait à Charles Marcotte d'Argenteuil :

¹⁰³ Voir Granger 2005, p. 537.

¹⁰⁴ Andrew Carrington Shelton fait remarquer que l'historique de l'attribution du plafond du salon Napoléon à Ingres reste encore obscur. Sans doute antérieure au contrat daté du 2 mars 1853 – dès 1852, Ingres travailla sur le projet –, la commande aurait d'abord été attribuée à Horace Vernet puis à Paul Delaroche, mais tous deux l'auraient déclinée. Voir Carrington Shelton 2005, p. 203.

¹⁰⁵ Le tondo, détruit lors de l'incendie de l'hôtel de ville en 1871, est aujourd'hui connu par une vue de l'exposition figurant dans l'album photographique *Exposition universelle des Beaux-Arts, 1855*, qui comprend dix-huit épreuves sur papier albuminé réalisées par André Adolphe Eugène Disdéri (fig.2). Il en existe une esquisse, conservée au musée du Petit Palais (huile sur toile, 48,5 x 48,5 cm, inv. PPP4645), et un dessin, conservé au département des arts graphiques du musée du Louvre (aquarelle et rehauts de blanc sur mine de plomb, 14,5 x 14,5 cm, inv. RF3608).

¹⁰⁶ Cette inscription lui aurait été suggérée par le peintre Albert Magimel. Voir Daniel Ternois (éd.), *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Métiers et Éditions Jacques Laget, 1999 (*Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. XXXV), p. 163, note 2.

¹⁰⁷ La visite impériale est racontée dans une lettre de Delphine Ingres à son oncle Charles Marcotte, du 7 février 1864, publiée dans Ternois (éd.) 1999, n° 95, p. 163 : « Arrivés à l'atelier, l'empereur et l'impératrice ont bien écouté l'explication que M^r. I. leur a faite du tableau ; ils ont beaucoup admiré la composition et l'exécution ; ils ont fait plusieurs questions bienveillantes et l'Empereur a traduit, lui-même, à l'impératrice, le *in nepote redivivus*, dont il a remercié M^r. Ingres, en lui serrant la main ; enfin on a été charmant, de part et d'autre, car M^r. I. s'est tiré à merveille de cette réception et il a eu même, des à-propos des plus heureux ! »

¹⁰⁸ Lettre d'Ingres à Charles Marcotte, [Paris], [2 décembre 1851], in Ternois (éd.) 1999, n° 78, p. 148, citée dans Granger 2005, p. 210.

Et rappelons, si nous pouvions nous laisser aller à des faiblesses sur les malheurs nécessaires du moment, ce que nous étions il y a quelques jours, ce qu'est devenu [sic] la société, la France depuis 4 ans, en un mot ces affreux pas de cette infernale démagogie, pour remercier ce brave jeune homme de la belle et hardie action qu'il vient de faire, et ce qui nous reste à faire c'est de faire faisceau autour de lui¹⁰⁹.

Pour autant, et malgré un tempérament orgueilleux et avide d'honneurs, Ingres n'ambitionnait pas de devenir le peintre du régime ; il avait d'ailleurs refusé de réaliser les portraits officiels du couple impérial¹¹⁰. Aspirant à une vie paisible et tenant à sa liberté de création, il jugea en outre le portrait du prince Napoléon, commandé au cours de l'Exposition universelle, comme un « portrait intempestif qui [était] venu si mal à point, troubler [s]a tranquillité et [s]a liberté »¹¹¹. Tondo aux dimensions modestes, il fut accroché en octobre, soit peu avant la fin de l'exposition, sous celui de Napoléon I^{er}, cœur de l'exposition Ingres¹¹².

Cette position centrale occupée par le plafond exaltant le régime impérial relevait avant tout de la volonté du gouvernement, même si Ingres fut maître de l'accrochage de sa galerie. À l'origine, le peintre s'était opposé à la présence de l'œuvre, comme à celle du plafond du Louvre, l'*Apothéose d'Homère*¹¹³. Il avait adressé à Frédéric de Mercey une lettre listant les conditions de sa participation, dont la suivante :

4° Quant aux plafonds soit celui d'Homère au Louvre, ou celui de Napoléon à l'Hôtel de Ville, je tiens beaucoup à ce que ces ouvrages ne soient pas déplacés ; cela ne pourrait que nuire à leur effet, ayant été compris et exécutés pour la place qu'ils occupent¹¹⁴.

Alors que l'artiste ne s'était pas encore décidé sur sa participation à la manifestation, le ministre d'État, Achille Fould, lui avait d'ores et déjà signalé son souhait de voir *L'Apothéose de Napoléon I^{er}* occuper une place d'honneur dans l'exposition des Beaux-Arts. Souhait évoqué par Ingres dans une lettre à Marcotte d'Argenteuil : « [...] le ministre désire en faire faire une copie et que l'original bien encadré [sic] soit le diamant [sic] de l'exposition [sic] de 1855 »¹¹⁵.

¹⁰⁹ Lettre d'Ingres à Charles Marcotte, [Paris], [2 décembre 1851], in Ternois (éd.) 1999, n° 78, p. 148.

¹¹⁰ Valérie Bajou, *Monsieur Ingres*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999, p. 334 (d'après une lettre d'Ingres au comte de Nieuwerkerke, 11 décembre 1854, publiée dans *Lettres autographes et documents historiques*, Paris, catalogue Charavay, 1995, n° 44 790).

¹¹¹ Lettre d'Ingres à Charles Marcotte, Meung-sur-Loire, 3 août 1855, in Ternois (éd.) 1999, n° 97, p. 165-166 (p. 165).

¹¹² Le tableau, non localisé, est connu par une photographie de Disdéri conservée au musée d'Orsay (épreuve sur papier albuminé, 1855, 37,9 x 28,4 cm, inv. PHO 2006 2 4 1).

¹¹³ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Homère déifié*, dit aussi *L'Apothéose d'Homère*, 1827, huile sur toile, 386 x 512 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 5417).

¹¹⁴ « Note autographe de M. Ingres adressée à M. F. de Mercey », publiée dans Paul Leroi, « Le musée de la Bibliothèque royale de Belgique », *L'Art*, 20^e année, deuxième série, t. IV (t. LIX de la coll.), 1894-1900, p. 892-905 (p. 904-905).

¹¹⁵ Jean-Auguste-Dominique Ingres et Delphine Ingres à Charles Marcotte, [Paris], [mi-janvier 1854], in Ternois (éd.) 1999, n° 94, p. 161-162 (p. 162). Aucune copie ne fut finalement réalisée.

Il est probable que les organisateurs de l'exposition, en accordant au peintre la faveur de disposer d'une salle entière, surent le convaincre d'exposer les deux plafonds¹¹⁶. De par leurs imposantes dimensions, ils devaient prendre place au centre des deux cimaises de la galerie, suggérant un parallèle favorable à la propagande impériale¹¹⁷. À l'inverse, le tableau de l'hôtel des Invalides, *Napoléon I^{er} sur le trône impérial*, très mal accueilli au Salon de 1806 et sans doute jugé sévèrement par Ingres lui-même, était absent de l'exposition¹¹⁸.

Deux peintres officiels eurent donc, en 1855, le privilège de présenter une rétrospective de leur travail : Horace Vernet, à qui une galerie entière était offerte, et Théodore Gudin. Leur spécialisation respective dans la peinture de batailles et dans la peinture de marine les vouait à servir le régime en place et à prendre part aux expéditions militaires ou officielles. L'un s'était déjà fait le chantre de l'épopée de Napoléon I^{er}, mais tous deux allaient participer à celle de son neveu. L'exposition du premier s'employait déjà à transmettre une image du pouvoir ; celle du second illustrait avant tout le rattachement du peintre de la marine royale à l'Empire. Mais la représentation du pouvoir politique occupait d'abord une place de choix dans la rétrospective d'Ingres – un des centres névralgiques de l'exposition –, par l'image triomphale de Napoléon I^{er}, dont Louis-Napoléon Bonaparte se voulait le digne héritier. Dans l'ensemble de l'exposition, l'évocation de la figure fondatrice de l'Empire restait néanmoins discrète, et le règlement limitant la participation aux artistes vivants au 22 juin 1853 y était certainement pour beaucoup¹¹⁹. Surtout, la volonté du nouvel empereur n'était pas de servir l'exposition française au culte de l'Empire, mais bien d'en faire une vitrine de la grandeur de la France.

¹¹⁶ Voir Andrew Carrington Shelton, *Ingres and his Critics*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2005, p. 216.

¹¹⁷ Ingres exposa également le portrait en pied *Napoléon Bonaparte, premier consul* (huile sur toile, 227 x 147 cm, Liège, musée des Beaux-Arts, inv. AM 873/1). Pour des vues de l'exposition Ingres, voir **fig.2** et **fig.3**.

¹¹⁸ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Napoléon I^{er} sur le trône impérial*, 1806, huile sur toile, 260 x 163 cm, Paris, musée de l'Armée (inv. 4 ; Ea 89/1). Le tableau avait été violemment critiqué pour son style et ne fut pas présenté à Napoléon I^{er} pour cette raison.

¹¹⁹ Toute la génération des peintres de l'Empire avait disparu, et notamment Gros, Gérard et David. Charles-Louis Müller envoya à l'exposition un tableau intitulé *Vive l'Empereur !*, illustrant l'événement du 30 mars 1814. Quant à la représentation de l'actuel couple impérial, le salon central réunissait un portrait en pied de l'Empereur, deux portraits de l'Impératrice et le célèbre tableau *L'Impératrice Eugénie entourée de ses dames d'honneur* du badois Franz Xaver Winterhalter, qui exposait à la fois dans la section française et dans la section « Bade et Nassau ».

2. Continuité historique et union nationale

Dans ses *Visites et études*, le prince Napoléon qualifiait Horace Vernet de « peintre d'histoire par excellence »¹²⁰. Son éloge de l'artiste relevait cependant moins d'un goût personnel que d'une obligation officielle¹²¹. Les critiques se montrèrent sévères envers les tableaux de Vernet, décrivant leur auteur comme un homme d'esprit, à la peinture facile et anecdotique, et non comme un artiste de génie. « Ce qui manque à M. Vernet, c'est le sentiment suprême de l'idéal, le culte, l'amour, la passion, le tourment du beau, qui doit être le seul objet de l'art et l'unique préoccupation de l'artiste », lui reprochait Louis Énault dans le *Figaro*¹²². Il n'en reconnaissait pas moins le grand succès populaire du peintre, non sans ironie :

Un des plus grands mérites de M. Horace Vernet c'est d'être né en France. [...] M. Vernet n'aurait pas obtenu le quart de ses succès dans un pays moins militaire ; chez nous il a pour admirateurs tous ceux qui se mettent au pas quand ils entendent une marche de tambours, et qui portent la canne à l'épaule en voyant passer un régiment. [...] Je ne nierai pas la popularité immense de M. Vernet, je dirai seulement qu'il compte parmi ses partisans déclarés, beaucoup plus de gardes nationaux que d'artistes¹²³.

Les tableaux militaires d'Horace Vernet constituaient un appel au patriotisme et avaient fréquemment valu au peintre le titre de « peintre national » et d'« historien de notre gloire »¹²⁴. Dans le cadre de l'Exposition universelle de 1855, destinée à démontrer la puissance de la nation française et à fédérer sa population, il était judicieux d'accorder une place importante à l'œuvre d'Horace Vernet. À la gloire du maître comme à la gloire de la France, sa rétrospective formait un récit des campagnes militaires et des grandes batailles de l'histoire contemporaine. Si les tableaux napoléoniens étaient prédominants, cette épopée n'était pas celle d'un régime unique : elle débutait en 1792 pour s'achever en 1853. La photographie de la salle Vernet par Disdéri (**fig.5**) montre d'ailleurs *La Bataille d'Isly* surmontant les quatre tableaux appartenant au marquis d'Hertford : *Jemmapes*, *Montmirail*, *Hanau* et *Valmy*.

¹²⁰ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 116 : « M. Horace Vernet est, dans l'acception la plus vivante du mot, le peintre d'histoire par excellence. Depuis quarante ans, pas une de nos annales militaires n'a pu se passer de son pinceau facile et brillant ; pas une de nos victoires n'a rayonné dans le monde sans que Horace Vernet ne l'ait fixée sur la toile. Personne ne comprend une bataille et ne pose le soldat français comme ce vaillant artiste, le plus connu, à coup sûr, entre tous les peintres vivants. »

¹²¹ Mainardi 1987, p. 91.

¹²² Louis Énault, « Exposition universelle. Beaux-Arts. V. M. Horace Vernet », *Figaro*, 2^e année, n° 63, 10 juin 1855, p. 4-5 (p. 5).

¹²³ Énault 1855c, p. 4.

¹²⁴ Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010, p. 94.

Napoléon III marchait dans les pas de Louis-Philippe, fondateur du musée historique de Versailles, dédié « à toutes les gloires de la France »¹²⁵. Si les gouvernements légitimistes avaient tenté d'effacer le souvenir de l'Empire – rappelons que Gros était un des grands absents du musée du Luxembourg durant la Restauration¹²⁶ –, le souverain orléaniste avait lancé, à travers la galerie des batailles, « un appel à l'unité, illustré par toutes ces forces réunies qui ont fait la grandeur de la France »¹²⁷. De même, alors qu'il était encore Prince-Président, Louis-Napoléon avait décidé la création d'un musée dont les collections seraient constituées des objets des souverains français¹²⁸. Le musée des Souverains, ouvert le 13 février 1853, comprenait deux salles principales (sur cinq au total), l'une consacrée aux rois de France, l'autre à Napoléon I^{er}, exaltant ainsi la figure de l'Empereur tout en le situant dans une continuité historique. Dans un rapport officiel, le comte Horace de Viel-Castel, premier conservateur du musée, écrivait :

Il est bon de faire revivre, pour les hommes d'aujourd'hui, les noms de tous les chefs qui ont présidé aux destinées de leurs ancêtres, de les entourer du prestige éclatant des souvenirs, et, pour restaurer le pouvoir qu'il a été trop longtemps de mode de dénigrer, il faut le relever, non seulement dans le présent, mais aussi dans le passé¹²⁹.

Le comte Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892), directeur général des musées impériaux, résumait quant à lui le but principal du musée de la façon suivante : « En un mot, faire de l'histoire avec de l'art, imprimer le respect du passé par la grandeur des souvenirs qu'il a laissés¹³⁰. » Les objectifs du musée, ainsi énoncés, entraient en résonance, malgré la nature différente des œuvres exposées, avec la salle aménagée par Horace Vernet. Dans les deux cas, le gouvernement impérial utilisait, certes indirectement pour la salle Vernet, une rhétorique du souvenir afin de légitimer le régime en place.

¹²⁵ L'inscription figure sur le tympan de la façade.

¹²⁶ Voir Allard et Chaudonneret 2010, p. 54 : « Pendant la Restauration, Gros ne figura donc au Luxembourg que de façon sporadique et par des œuvres « mineures », contrairement à Girodet, Gérard et à Guérin [...] La nature des tableaux qui avaient assuré sa gloire, comme *Les Pestiférés de Jaffa* ou *La Bataille d'Eylau*, où figurait au centre de la composition Bonaparte puis Napoléon, se révélant évidemment rédhibitoire. »

¹²⁷ Thomas W. Gaehtgens, *Versailles, de la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, A. Michel, 1984, p. 254-255. Le lieu n'était pas pour autant dénué de propagande en faveur des Orléans : celle-ci était présente dans deux salles à proximité de la galerie, la salle de 1792 et la salle de 1830. Voir également le catalogue de la récente exposition tenue au château de Versailles : Valérie Bajou (dir.), *Louis-Philippe et Versailles*, cat. exp. (Versailles, château de Versailles, 6 octobre 2018-3 février 2019), Paris, Somogy éditions d'art, Versailles, Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, 2018.

¹²⁸ Au sujet du musée des Souverains, voir : Granger 2005, « Le musée des Souverains », p. 305-335 ; Bertinet 2015, « Légitimer le régime impérial : le musée des Souverains au Louvre », p. 207-237.

¹²⁹ Horace de Viel-Castel, « Le musée des Souverains français », *Le Moniteur universel*, 16 février 1853, p. 189, cité dans Granger 2005, p. 331.

¹³⁰ Note de Nieuwerkerke, [s. d.], AN, F/21/572, citée dans Granger 2005, p. 332.

Comme son prédécesseur, Napoléon III avait tenu à mettre l'accent sur la continuité de l'histoire française, au-delà des régimes politiques. Cette histoire, la seule véritablement à même de montrer la France dans toute sa grandeur, était fédératrice. Dans la salle Ingres, une représentation de Jeanne d'Arc venait pleinement y participer¹³¹. Commandé le 8 novembre 1851 par le directeur des Beaux-Arts Louis de Guisard, le tableau fut achevé par le peintre en 1854. Image du sacre de Charles VII dans la cathédrale de Reims, il ne laissait aucune place au souverain pour se concentrer sur l'héroïne nationale, assimilée à une sainte¹³². Peu avant l'ouverture de l'Exposition universelle, il fut exposé à Orléans lors des fêtes organisées à l'occasion de l'inauguration de la statue de Jeanne d'Arc¹³³. Dans le Palais des Beaux-Arts, l'œuvre prenait une signification particulière : accrochée à proximité de l'*Apothéose de Napoléon I^{er}*, la figure de Jeanne d'Arc, image « de la loyauté politique et de la fidélité religieuse », semblait certifier la probité de l'Empire et annoncer son soutien indéfectible à l'Église et au Saint-Siège¹³⁴. Comme le souligne Stéphane Guégan, « la figure mystique de Jeanne personnifiait l'appel à l'unité nationale qu'Ingres entrevoyait, espérait au-dessus des divisions du pays »¹³⁵. Le tableau répondait admirablement à la quête de cohésion nationale de Napoléon III.

Bien que vouant un culte fervent à son oncle, Napoléon III se voulait un souverain fédérateur, capable de rattacher à l'Empire les différentes factions politiques¹³⁶. Dans le cadre de la manifestation artistique de l'Exposition universelle, cette ambition s'accomplissait autant par le ralliement des grands artistes des périodes précédentes que par la mise en scène de la

¹³¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII, et placée près de l'autel, tient en main l'oriflamme*, 1854, huile sur toile, 240 x 178 cm, Paris, musée du Louvre (inv. M.I. 667).

¹³² Selon Diederik Bakhuys, cette assimilation était alors inédite : « Personne – en particulier dans le domaine de la peinture – n'avait auparavant aussi complètement assimilé Jeanne d'Arc à une sainte. Ingres fut le premier à franchir explicitement le pas puisqu'il alla jusqu'à la pourvoir d'une auréole, quinze ans avant que l'évêque d'Orléans, M^{gr} Dupanloup, ne lançât la campagne en faveur d'un projet de béatification qui ne devait pas aboutir avant 1909. » (Diederik Bakhuys, « Entre drame romantique et histoire de France, de Delaroche à Thirion », in Laurent Salomé (dir.), *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, cat. exp. (Rouen, musée des Beaux-Arts, 30 mai-1^{er} septembre 2003), Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 35-63 [p. 52].) Jeanne d'Arc sera canonisée en 1920, et donc reconnue sainte seulement à cette date.

¹³³ Lettre de Maximilien Simon Genteur, maire d'Orléans, à Achille Fould, ministre d'État et de la Maison de l'Empereur, Orléans, 28 avril 1855, AN, F/21/519, dossier « Correspondance relative aux Beaux-Arts et à l'Exposition universelle ».

¹³⁴ Stéphane Guégan, « Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII, et placée près de l'autel, tient en main l'oriflamme », in Vincent Pomarède, Stéphane Guégan, Louis-Antoine Prat et Éric Bertin (dir.), *Ingres, 1780-1867*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006), Paris, Gallimard, musée du Louvre Éditions, 2006, p. 334-335 (p. 334).

¹³⁵ Guégan 2006, p. 334.

¹³⁶ Il ne se définissait d'ailleurs pas comme bonapartiste mais comme socialiste. Rappelons la célèbre boutade prêtée à l'Empereur : « Quelle gouvernement que le mien ! L'impératrice est légitimiste, Napoléon-Jérôme, républicain, Morny, orléaniste ; je suis moi-même socialiste. Il n'y a de bonapartiste que Persigny, mais il est fou. » (Marcel Blanchard, *Le Second Empire*, Paris, A. Colin, 1950, p. 29, cité dans Anceau 2012, p. 242.)

grandeur de l'histoire nationale. Dans ce XIX^e siècle marqué par la réinvention de l'histoire, Napoléon III, comme Louis-Philippe avant lui, sut utiliser celle-ci comme un « rituel de renforcement de la souveraineté »¹³⁷. Et à cette histoire de France commune, appelant à l'union nationale et à la ferveur patriotique, répondait l'élaboration d'une histoire de l'art « totale », au-delà des clivages de genre et de style. Cette dernière constituait une construction stratégique dans une compétition internationale, tout en annonçant la politique artistique qui serait celle du Second Empire.

B. La mise en scène d'une histoire de l'art « totale »

1. La peinture d'histoire : une totalité stylistique

Dans la section française du Palais des Beaux-Arts, la peinture d'histoire occupait une place d'honneur. L'exclusion des artistes disparus après le 22 juin 1853 annonçait néanmoins un parti pris. L'école de Jacques-Louis David se trouvait considérablement minorée, tandis que l'accent était mis sur les « régénérateurs », comme les nommait le critique de l'*Art-Journal*¹³⁸. Cet article du règlement, lourd de conséquence, n'avait pas été établi d'un commun accord. Au contraire, il avait suscité des débats houleux entre ses partisans, Delacroix et Prosper Mérimée – le peintre y fit référence dans son *Journal* –, et ceux qui préféraient une rétrospective de l'art français depuis 1800, Ingres et le prince Napoléon¹³⁹. Ce dernier avait proposé un panorama général de l'art de la première moitié du siècle :

J'avais proposé d'admettre toutes les œuvres produites depuis l'année 1800 par les artistes les plus célèbres. Ma pensée était d'offrir un ensemble complet de l'art au XIX^e siècle, ensemble que les œuvres des artistes vivants ne pouvaient présenter que d'une manière

¹³⁷ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* » *Cours au Collège de France*, 1976, Paris, Seuil / Gallimard, 1997, p. 60. Tout au long de son règne et dans une quête de légitimité, Napoléon III œuvra à la construction et à la diffusion du mythe napoléonien, notamment par de nombreuses publications (voir Anceau 2012, p. 338-340). Grand admirateur de Jules César, l'Empereur accorda également un grand intérêt au passé gallo-romain, encourageant sa connaissance par le lancement de fouilles archéologiques, la création de chaires d'Antiquité à l'École normale, à l'École des Chartes et au Collège de France, et l'ouverture d'un musée des Antiquités nationales au château de Saint-Germain-en-Laye en 1862 (voir Anceau 2012, p. 410-413).

¹³⁸ Anonyme 1855e, p. 202.

¹³⁹ Eugène Delacroix, *Journal*, t. I (1822-1857), nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, Librairie Joseph Corti, 2009, p. 743. 24 mars 1854 : « À deux heures et demie, séance à la commission de l'industrie. Discussion sur le règlement concernant l'exposition des ouvrages faits depuis le commencement du siècle. J'ai combattu avec succès, aidé de Mérimée, cette proposition, qui a été écartée. Ingres a été pitoyable ; c'est une cervelle toute de travers ; il ne voit qu'un point. C'est comme dans sa peinture ; pas la moindre logique et point d'imagination : *Stratonice*, *Angélique*, le *Vœu de Louis XIII*, son plafond récent avec sa *France* et son *Monstre*. »

imparfaite. Ce système souleva de nombreuses objections. On prétendit qu'on n'aurait jamais un local suffisant pour une Exposition aussi étendue¹⁴⁰.

Si la contrainte de l'espace était un argument valable, les opposants à ce projet souhaitaient surtout ancrer l'exposition dans le présent et éviter une présence renforcée de l'école de David. Dans cette bataille, Delacroix ne bénéficiait sans doute pas du seul soutien de Mérimée. Patricia Mainardi relève en effet que le peintre avait certainement un allié de taille en la personne du duc de Morny, demi-frère de Napoléon III, dont l'importante collection ne comprenait aucune œuvre de David ou de ses suiveurs¹⁴¹. Frédéric de Mercey s'était lui aussi montré favorable à une limitation temporelle, pour cette même raison. Un rapport de sa main le stipulait :

Si on ne fixe pas une date à l'œuvre, c'est appeler à un concours destiné à établir l'état actuel des arts dans les différents pays du monde, des ouvrages qui n'ont plus rien de commun avec le courant actuel des diverses Écoles, et par exemple en France, c'est ouvrir l'Exposition à un grand nombre d'œuvres de l'École de David, laquelle, en réalité, n'a plus en ce moment aucun véritable représentant dans notre École vivante¹⁴².

Lors de la création de la galerie française au musée du Louvre, en 1848, Frédéric Villot, conservateur des peintures, avait choisi de placer l'école de David dans le salon des Sept Cheminées. « Est-ce comme nous l'entendions dire autour de nous, que l'école qui occupe le salon des Sept-Cheminées ne peut supporter le voisinage d'aucune autre, et doit rester dans une exposition ce qu'elle est dans l'histoire : complètement isolée ? », s'interrogeait Louis Clément de Ris dans *L'Artiste*¹⁴³. À l'Exposition universelle, la question, problématique, du voisinage de l'école de David fut ainsi évitée. Sa présence aurait d'ailleurs pu s'avérer préjudiciable au succès de l'exposition française. Les critiques britanniques reconnaissaient la supériorité de la France dans le domaine de la peinture d'histoire, moins prisée de leurs artistes, mais nombre d'entre eux fustigeaient le néoclassicisme français¹⁴⁴. Le parti pris engagé était donc crucial dans cette compétition internationale. En même temps, nous l'avons vu, il écartait de grands

¹⁴⁰ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1857, p. 13.

¹⁴¹ Mainardi 1987, p. 46. Morny faisait également partie de la commission de l'exposition des Beaux-Arts.

¹⁴² AN, 20150042/124. Ce rapport, antérieur à l'établissement du règlement, proposait de limiter l'exposition aux vingt dernières années. La manifestation était pensée comme une exposition « des chefs-d'œuvre de toutes les Écoles contemporaines de Peinture, Sculpture, Gravure et Architecture. » La question des rétrospectives individuelles n'était pas évoquée.

¹⁴³ Louis Clément de Ris, « Nouvelle galerie française du musée du Louvre », *L'Artiste*, V^e série, t. II, 7^e livraison, 1^{er} décembre 1848, p. 110-112 (p. 110).

¹⁴⁴ Sur la réception de l'art français en Angleterre pendant la première moitié du XIX^e siècle, voir Haskell 1975. Rappelons qu'en 1855, *The Art-Journal* considérait que l'école française n'avait jamais été aussi puissante car elle avait su s'extirper de « styles éminemment vicieux » (Anonyme 1855e, p. 202, « styles eminently vicious ») – nul doute que l'auteur faisait référence au coloris froid, à la facture lisse et à l'imitation servile de l'antique qui déplaisaient tant aux voyageurs anglais au début du siècle.

noms de la peinture anglaise, autant de concurrents qui auraient pu faire de l'ombre au triomphe de l'art français.

Ingres et Delacroix avaient participé à l'établissement du règlement en leur qualité de membres de la commission impériale, qui comptait trente-sept personnalités notables, dont cinq artistes¹⁴⁵. Très tôt, Delacroix avait été pressenti pour prendre part à l'organisation de l'exposition. Le 1^{er} juillet 1853, soit presque six mois avant le décret de nomination de la commission, promulgué le 24 décembre, il notait dans son journal : « En commission chez M. Fould, pour l'Exposition universelle de 1855¹⁴⁶. » La nomination des deux artistes au sein du comité organisateur marquait la reconnaissance officielle, par le gouvernement impérial, de leur statut de chefs de l'école française de peinture. Mais si tous les deux purent réunir dans l'exposition un nombre considérable d'ouvrages, ils disposèrent d'un espace inégal. Le 24 mars, Delacroix écrivait dans son *Journal* :

Vers cinq heures et demie Haro m'apprend qu'on a disposé du panneau qu'on m'avait promis à l'exposition pour le donner à Ingres. Chennevières, qui m'avait fait mille caresses l'autre jour, a eu l'air de ne pas se souvenir du droit que ces messieurs m'avaient donné sur cette place. J'irai aujourd'hui samedi éclaircir cela¹⁴⁷.

Ingres obtint deux panneaux longitudinaux d'une même salle (les deux autres côtés, plus étroits, permettant le passage). Si l'on en croit la protestation formulée par Delacroix, il semblerait que les œuvres des deux artistes auraient dû, dans le plan initialement prévu, occuper des surfaces d'exposition se faisant face¹⁴⁸.

Le revirement fut très certainement causé par les exigences d'Ingres. Dans sa lettre à Mercey, le peintre, soulignant le caractère exceptionnel de sa participation – il refusait de participer au Salon depuis 1834 et désirait alors « plus que jamais » s'en abstenir –, avait réclamé « une salle particulière, ou un fond de galerie séparée d'une manière quelconque suivant les dispositions générales du local »¹⁴⁹. La requête accordée, Delacroix dut se mettre en quête d'un « espace convenable » pour ses tableaux, non sans amertume :

¹⁴⁵ Les trois autres artistes étaient le graveur Louis-Pierre Henriquel-Dupont, le sculpteur Pierre-Charles Simart et l'architecte Louis Visconti.

¹⁴⁶ Delacroix 2009, p. 676.

¹⁴⁷ Delacroix 2009, p. 887. Un essai a récemment été publié sur Delacroix et l'Exposition universelle de 1855 : Dominique de Font-Réaulx, « 1855, à l'Exposition universelle », in Sébastien Allard et Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, musée du Louvre, éditions Hazan, 2018, p. 357-365.

¹⁴⁸ Dans une lettre envoyée peu après à Frédéric Bourgeois de Mercey, Delacroix évoqua cependant la proposition qui lui avait été faite « d'avoir une place dans les salles qui sont attribuées *tout entières* à MM. Ingres et Vernet », et non uniquement dans la salle Ingres (lettre d'Eugène Delacroix à Frédéric Bourgeois de Mercey, 26 mars [1855], in Joubin (éd.) 1937, t. III, p. 250-251 [p. 250]).

¹⁴⁹ Voir p. 56, note 114.

L'âge et le talent ont des privilèges que je suis loin de contester. Mais je ne suis pas moi-même un jeune homme, ni un inconnu. Je ne pourrais avoir tiré des provinces, avec beaucoup d'ennui et de frais, de grands tableaux pour les exposer ici dans un jour peu favorable. En outre, je désirerais que les amateurs qui tous ont eu la bonté de mettre à ma disposition leurs tableaux, malgré la longueur de l'exposition et les risques du lieu, les vissent placés avec quelque honneur¹⁵⁰.

Un panneau de la « galerie extrême » lui ayant été proposé par Mercey, le peintre préféra une partie du salon central, où il fut autorisé à accrocher ses œuvres¹⁵¹.

La commission impériale avait cédé aisément au chantage d'Ingres. « La participation d'Ingres, en tant qu'artiste contemporain le plus célèbre, était cruciale pour la légitimité de l'Exposition universelle et, plus indirectement, pour celle du régime qui la patronnait », explique Andrew Carrington Shelton¹⁵². Mais sa célébrité ne justifiait pas à elle seule la nécessité de sa présence : celle-ci devait servir une représentation de l'école française. Si on reconnaissait alors au peintre une place capitale dans l'art français, on peinait à la définir. Membre de l'Institut et ancien directeur de l'Académie de France à Rome, Ingres apparaissait tantôt comme l'héritier de la doctrine académique et son régénérateur, tantôt comme un outsider. Sa filiation avec Jacques-Louis David et sa position de « chef classique » étaient des questions âprement discutées. Les opinions étaient très partagées, autant dans le camp de ses partisans que dans celui de ses détracteurs : certains le considéraient comme le représentant des idéaux davidiens, tandis que d'autres cherchaient à l'éloigner de David, comme de l'Académie¹⁵³. Ce problème de filiation nuisait à la compréhension de l'école française ; l'exposition était l'occasion de redéfinir celle-ci, et une représentation claire s'imposait pour démontrer sa supériorité. Les rétrospectives individuelles devaient jouer un grand rôle dans cette clarification. La question problématique de l'héritage davidien remise au second plan, il

¹⁵⁰ Lettre d'Eugène Delacroix à Frédéric Bourgeois de Mercey, 26 mars [1855], in Joubin (éd.) 1937, t. III, p. 250-251.

¹⁵¹ Lettre d'Eugène Delacroix à Frédéric Bourgeois de Mercey, 31 mars 1855, in Joubin (éd.) 1937, t. III, p. 251-252. Pour une vue de l'accrochage des œuvres de Delacroix, voir **fig.4**.

¹⁵² Carrington Shelton 2005, p. 215 (« The participation of Ingres, as the most celebrated artist of the day, was crucial to the legitimacy of the Universal Exposition and, more indirectly, to that of the regime that sponsored it »).

¹⁵³ Voir : Andrew Carrington Shelton, « Parodies and Panegyrics : The Early Biographical Writing on 'Monsieur Ingres' », in Claire Barbillion, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 29-37 ; Peter Benson Miller, « Over Ingres's Dead Body: Obituaries of the Artist in 1867 », in Claire Barbillion, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 55-64. Le qualificatif de « classique » faisait lui-même l'objet d'interprétations différentes chez les critiques, comme l'a montré Jon Whiteley dans son article « The Origin and the Concept of 'Classique' in French Art Criticism » (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976, p. 268-275). Voir également Pascal Griener, « La 'période' comme entrave : le 'néoclassicisme' après Wölfflin », *Perspective*, 2008-4, p. 653-662.

s'agissait de mettre l'accent sur les deux voies ouvertes dans la peinture d'histoire par Ingres et par Delacroix, ce dernier occupant indiscutablement la place de chef de file du Romantisme.

Comme l'a démontré Andrew Carrington Shelton, la dichotomie entre Ingres et Delacroix s'était développée dans la critique d'art à partir des années 1830, anticipant une éventuelle confrontation de leurs œuvres sur les murs du Salon¹⁵⁴. Cette perception antithétique était devenue convention critique autour de 1845. En 1851, Delacroix s'était vu confier le décor du salon de la Paix de hôtel de ville de Paris. Son plafond, *La Paix vient consoler les hommes et leur ramène l'abondance*, fut dévoilé au printemps 1854, en même temps que *L'Apothéose de Napoléon I^{er}*, exécutée par Ingres pour le salon de l'Empereur. Cette double inauguration fournit aux critiques l'occasion d'une première comparaison entre le travail des deux artistes¹⁵⁵. Gustave Planche se livra à cette analyse, en tâchant d'éviter l'écueil qu'aurait pu constituer un parti pris pour l'une ou l'autre tendance, dans la perspective d'une étude objective¹⁵⁶. Aux yeux du critique, les deux écoles relevaient d'une nécessité dans l'histoire de la peinture, et elles avaient vocation à perdurer, puisqu'elles révélaient deux aspects de l'intelligence humaine. L'État se devait donc de les encourager autant l'une que l'autre par le biais de la commande publique, celle-ci ayant vocation non à porter une école en triomphe, mais à montrer « le développement de la pensée sous ses aspects les plus divers »¹⁵⁷. Cette diversité fut donc mise en scène un an plus tard dans l'Exposition universelle, mais elle participait à la définition d'une seule et même école de peinture : l'école française.

Un autre artiste, lui aussi sollicité pour décorer l'hôtel de ville, se distinguait dans l'exposition de 1855 par le nombre élevé de ses envois : Henri Lehmann (1814-1882), représenté, rappelons-le, par vingt-et-un ouvrages. Élève d'Ingres d'origine allemande, naturalisé français en 1847, Lehmann avait obtenu plusieurs commandes officielles à destination d'édifices religieux ou civils. En 1852, il s'était vu attribuer la réalisation du décor de la galerie des fêtes de l'hôtel de

¹⁵⁴ Voir Andrew Carrington Shelton, « Ingres versus Delacroix », *Art History*, vol. 23, n° 5, décembre 2000, p. 726-742.

¹⁵⁵ Carrington Shelton 2000, p. 733.

¹⁵⁶ Gustave Planche, « *L'Apothéose de Napoléon* et le salon de la Paix. Les deux écoles de peinture à l'hôtel-de-ville », *Revue des deux mondes*, XXIV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. VI, 15 avril 1854, p. 305-321. Planche refusait néanmoins la véritable comparaison, impossible à ses yeux : « À quoi bon opposer l'un à l'autre deux hommes d'une nature si diverse ? [...] il y aura toujours en peinture deux grandes écoles dont les principes et les tendances ne pourront se concilier, ou du moins dont les œuvres ne pourront être jugées d'après les mêmes lois. » (p. 318)

¹⁵⁷ Planche 1854, p. 319.

ville, achevé la même année¹⁵⁸. Deux ans plus tard, il recevait de l'administration la charge de décorer l'un des bras de l'église parisienne Sainte-Clotilde à Paris, ainsi que les deux hémicycles de la salle du trône du palais du Luxembourg. Lehmann appartenait au groupe de ces artistes officiels, souvent sollicités par le gouvernement et couverts d'honneurs¹⁵⁹. En 1855, le peintre, également portraitiste de renom, fut désigné pour faire partie du jury de l'exposition. Au sein du Palais des Beaux-Arts, sa présence marquée devait jouer un triple rôle¹⁶⁰. D'abord, elle consacrait sa position auprès du pouvoir impérial. Elle attestait ensuite l'attrait exercé par la capitale française auprès des artistes étrangers, à qui elle pouvait apporter une solide formation et la renommée tant recherchée. Enfin, la rétrospective des œuvres d'Henri Lehmann, âgé de quarante-et-un an, affirmait la pérennité de la tradition classique.

Au-delà de la dimension rétrospective, qui faisait briller l'éclat des chefs-d'œuvre du passé, il importait d'ancrer l'exposition dans l'actualité afin de témoigner de la vitalité de l'école française. C'était une nécessité dans le domaine de la peinture d'histoire, dont l'héritage tendait à être remis en question par les inclinaisons nouvelles des jeunes peintres, à l'instar du réalisme d'un Courbet – qui n'était cependant pas exclu de l'exposition, le gouvernement ayant souhaité voir représentées toutes les tendances artistiques. En raison de la suppression du Salon de 1854, les œuvres récentes furent nombreuses. Les rétrospectives des quelques artistes favorisés rendaient compte elles aussi de leur activité toujours prolifique. Pour Ingres et pour Delacroix, l'enjeu de montrer un résumé de leur carrière, conjugué au présent, transparaisait au travers des commandes officielles. Parmi les derniers travaux d'Ingres figuraient *L'Apothéose de Napoléon I^{er}* et *Jeanne d'Arc*, dont la création n'était certes pas liée à l'exposition, mais dont la présence relevait de la volonté de leur commanditaire. La commande en cours d'exposition du *Portrait du prince Napoléon*, elle, semblait nettement opportune. Quant à Delacroix, dès mars 1854, il s'était vu confier par Fould, sur proposition de Mercey, la réalisation d'un tableau spécialement destiné à l'exposition : la *Chasse aux lions*, aujourd'hui partiellement détruit¹⁶¹.

¹⁵⁸ Sur le décor réalisé par Lehmann à l'hôtel de ville, voir Marie-Madeleine Aubrun, *Henri Lehmann, 1814-1882. Portraits et décors parisiens*, cat. exp. (Paris, musée Carnavalet, 7 juin-4 septembre 1983), Paris, musée Carnavalet, 1983, p. 79-116.

¹⁵⁹ Il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1846, puis officier en 1853. En 1864, il entra à l'Institut et occupa un poste de professeur à l'École des Beaux-Arts de 1875 à 1881.

¹⁶⁰ On rappellera que les artistes étaient libres d'envoyer le nombre d'œuvres qu'ils désiraient. Membre du jury et protégé d'Ingres, il était manifestement impossible de lui refuser certains envois. Le nombre important d'œuvres de Lehmann figurant dans l'exposition relevait vraisemblablement d'abord de la volonté de l'artiste, mais il fut peut-être encouragé par le gouvernement.

¹⁶¹ Un fragment est conservé au musée des Beaux-Arts de Bordeaux (1854-1855, huile sur toile, 175 x 360 cm, inv. Bx E 469 / Bx M 6994), et une esquisse se trouve au musée d'Orsay (*Chasse aux lions (esquisse)*, 1854, huile sur toile, 90 x 116,7 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1984 33). Sur la *Chasse aux lions*, voir Vincent Pomarède,

La place attribuée à Ingres et à Delacroix dans l'exposition des Beaux-Arts de 1855 laissait entrevoir la politique artistique que l'administration impériale entendait mener. La peinture d'histoire occupait toujours le premier rang, mais aucun style ne semblait devoir être avantagée. Il est vrai que les deux peintres avaient déjà, sous les régimes précédents, obtenus des commandes publiques, mais c'est peut-être la première fois qu'une administration manifestait aussi clairement ses intentions. Alors que la peinture d'histoire britannique était quasi absente de la manifestation, la France étalait avec éclat toute la richesse du genre et confirmait sa supériorité artistique. Les frères Goncourt pouvaient ainsi proclamer, si ce n'est avec chauvinisme, du moins avec orgueil :

La France, – et ce sont deux Français très peu chauvins qui parlent, – la France est aujourd'hui la grande école de peinture, la gardienne du feu sacré. Elle est le Portique où se disputent les systèmes, l'atelier où les procédés s'élaborent ; elle est la grande nation de l'art, la patrie de deux grandes renommées : M. Ingres, M. Delacroix¹⁶².

À cet éclectisme des styles – ou « systèmes » – arboré par l'exposition, s'ajoutait un éclectisme des genres, tout aussi significatif politiquement, et nécessaire stratégiquement dans la démonstration de la supériorité française.

2. La reconnaissance de l'opinion publique : pour une totalité des genres

La représentation de la peinture d'histoire française, malgré la place majeure accordée à ses deux chefs d'école, Ingres et Delacroix, ainsi qu'à Horace Vernet, demeurait incomplète. Parmi les peintres qui avaient fait le choix de ne pas exposer, deux noms se démarquaient : Paul Delaroche (1797-1856) et Ary Scheffer (1795-1858)¹⁶³. Leur absence fut particulièrement regrettée par les critiques : pour ces derniers, l'exposition des Beaux-Arts de 1855 se présentait comme « le jugement dernier de [leur] peinture depuis vingt ans », et devait donc en proposer un panorama complet¹⁶⁴. Les tableaux des deux peintres avaient très tôt suscité le vif intérêt du public lors des Salons parisiens, mais la critique s'était parfois montrée sévère à leur égard. Malgré leur désertion des expositions officielles, leur succès ne s'était pas démenti.

« Autour de la *Chasse aux lions* de Bordeaux », in Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède et Joseph J. Rishel (dir.), *Delacroix, les dernières années*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, p. 97-102.

¹⁶² Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art. Le Salon de 1852 – La peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1893, p. 189.

¹⁶³ On notera également l'absence de Charles Gleyre et d'Eugène Devéria.

¹⁶⁴ Alphonse de Calonne, « Exposition universelle des Beaux-Arts. Peinture. Les peintres français. I. M. Ingres et ses élèves », *Revue contemporaine*, 4^e année, t. XXI, août-septembre 1855, p. 107-137 (p. 109).

Popularisées par la gravure, leurs œuvres continuaient à être diffusées par ce biais, faisant le bonheur des amateurs les plus modestes. Leurs tableaux étaient prisés des riches collectionneurs, français ou étrangers ; leur entrée dans de prestigieuses collections accroissait encore leur popularité. Ils auraient constitué un atout important de la section nationale, notamment auprès du public britannique¹⁶⁵. Vivement souhaitée, la participation de Delaroche et d'Ary Scheffer avait d'ailleurs été annoncée – sans doute un peu rapidement –, si l'on en croit la *Revue universelle des arts* : au même titre qu'Ingres, Delacroix et Vernet, Scheffer et Delaroche se seraient vus offrir la possibilité d'exposer une rétrospective de leur travail¹⁶⁶. Gustave Planche commenta leur abstention dans la *Revue des deux mondes* en ces termes :

Ainsi MM. Paul Delaroche et Ary Scheffer se sont abstenus parce qu'ils sont en possession d'une renommée solidement établie ou du moins d'une clientèle nombreuse, ce qui pour le monde signifie la même chose. Assurés de placer leurs ouvrages, ils ne veulent pas s'exposer à de nouvelles discussions. Les remettre en question serait profaner l'inviolabilité qu'ils s'attribuent. L'absence est à leurs yeux tout à la fois une mesure de prudence et une mesure de dignité¹⁶⁷.

Planche voyait donc dans ce refus la crainte d'une nouvelle confrontation avec les critiques, jugée inutile par les artistes en raison de leur célébrité, suffisante pour écouler leurs productions.

Le peintre Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860), qui jouissait lui aussi des faveurs de l'opinion publique, accepta quant à lui de présenter un ensemble important de ses œuvres. Contrairement aux noms mis en avant en 1855, Decamps n'occupait aucun poste officiel et

¹⁶⁵ Apprécié des collectionneurs, loué par les critiques, admiré par les artistes, Delaroche bénéficiait outre-Manche d'un immense prestige. Francis Egerton, comte d'Ellesmere, avait commandé au peintre le *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell* (1836, huile sur toile, 300 x 400 cm, coll. part.) ; son frère, le deuxième duc de Sutherland, avait quant à lui acheté le *Strafford* (1836, huile sur toile, 265 x 314 cm, coll. part.) ; les deux œuvres étaient devenues les tableaux français les plus connus d'Angleterre. Des œuvres d'Ary Scheffer figuraient également dans d'importantes collections anglaises ; en 1854, le comte d'Ellesmere avait acquis une réplique du célèbre tableau *Francesca da Rimini* (1854, huile sur toile, 114,3 x 162,6 cm, Amherst, Mead Art Museum at Amherst College, inv. AC 1965.110).

¹⁶⁶ Anonyme, « Chronique, documents, faits divers », *Revue universelle des arts*, t. I, avril-septembre 1855, p. 70-71 : « Que M. Ingres, M. Delacroix, M. A. Scheffer, M. H. Vernet, M. P. Delaroche, exposent la série de leurs anciens tableaux, ainsi qu'on l'a annoncé, c'est à merveille ; qu'on accorde le même privilège aux peintres illustres ou singuliers des autres pays, cette comparaison des maîtres de l'Europe moderne sera pleine d'intérêt. »

¹⁶⁷ Gustave Planche, « Exposition des Beaux-Arts. L'école française », *Revue des deux Mondes*, XXV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. XI, 15 septembre 1855, p. 1137-1165 (p. 1138). Si Planche considéra cette abstention comme une méprise (« Vouloir se dérober à la discussion est un mauvais parti. »), le comte Louis Clément de Ris, reprenant la métaphore du combat guerrier, y vit une véritable « désertion » : « Deux des gloires de l'École française : MM. Delaroche et Ary Scheffer, n'ont pas cru devoir répondre à l'appel qui était fait à tous et sont restés sous la tente. C'est un tort dont rien ne peut les disculper, et dans une occasion aussi solennelle, c'est une désertion. J'ignore ce qui a pu déterminer deux artistes aussi éminents à prendre cette résolution ; on a toujours d'excellentes raisons pour désertir. Mais le talent est comme la noblesse, il oblige, et, en pareille circonstance, le talent fait partie du domaine public. Or, quand le pays appelle toutes ses forces pour une lutte suprême, personne, petit ou grand, faible ou fort, n'a le droit de distraire une parcelle de ce patrimoine de gloire. Au moment où il s'agissait de défendre le sol de l'art français, il est douloureux de voir ces deux illustres combattants remettre leur épée au fourreau et s'éloigner du feu comme une recrue de la veille. » (Louis Clément de Ris, « Exposition universelle des Beaux-Arts », *Le Palais de l'exposition. Revue hebdomadaire illustrée*, n° 2, 26 mai 1855, p. 19.)

n'avait reçu aucune commande publique excepté celle, en août 1851, d'une peinture pour le Luxembourg, qu'il n'honora pas. Aspirant vainement à la peinture d'histoire et aux grands décors, la production du peintre restait cantonnée au tableau de chevalet¹⁶⁸. Decamps connaissait néanmoins un immense succès avec ses peintures de genre ; ses scènes orientalistes étaient particulièrement recherchées. Dans les années 1830, l'orientalisme avait rejoint le paysage dans les préférences des collectionneurs. Decamps avait présenté ses premières œuvres turques au Salon de 1831. Très courues par les amateurs, elles prirent place dans les vitrines de marchands comme Susse ou Durand-Ruel. Dès 1835, elles étaient proposées dans leur version gravée : « Chacun des chefs-d'œuvre de Decamps devenait la proie de l'amateur assez riche pour l'acheter ; il appartenait à *L'Artiste* de les populariser et d'en procurer la jouissance à tous », pouvait-on lire dans la revue¹⁶⁹. Les œuvres de Decamps exposées en 1855 (quarante-quatre tableaux et seize dessins) affichaient au livret des provenances prestigieuses, de collections de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie. Certaines appartenaient à Benjamin Delessert, au baron Gustave de Rothschild ou au D^r Louis-Désiré Véron, avec qui l'artiste s'était lié d'amitié ; d'autres avaient été acquises par Lord Henry Seymour, Lord Hertford, le marquis d'Harcourt ou encore le duc de Morny. L'intérêt du demi-frère de l'empereur, membre de la commission impériale, ne suffit pourtant pas à inclure Decamps parmi les têtes d'affiche, du moins à l'origine du projet. Il n'intégra d'ailleurs ni la commission de l'exposition, ni le jury d'admission, ni celui des récompenses.

La participation de Decamps à l'Exposition universelle tenait d'abord au soutien actif de son ami le peintre Godefroy Jadin. Au début des années 1850, Decamps, découragé de n'avoir obtenu aucune grande commande, et préoccupé par sa santé, abandonna son désir de devenir peintre d'histoire¹⁷⁰. Il vendit le contenu de son atelier parisien en avril 1853 et déménagea à

¹⁶⁸ Voir lettre d'Alexandre-Gabriel Decamps au D^r Véron, Veyrier, 20 octobre-15 novembre 1854, publiée dans Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature, première série*, Paris, E. Blanchard, 1856 (« Decamps » p. 149-188), p. 151-158 : « Je demeurai claquemuré dans mon atelier, puisque nul ne prenait l'initiative de m'en ouvrir les portes ; et, malgré ma répugnance primitive, je fus condamné au tableau de chevalet à perpétuité. Je vis avec chagrin tous mes confrères chargés successivement de quelque travail sur place. Là était mon lot, là était mon aptitude : pour moi un tableau à l'effet était un tableau fait ; un tableau de chevalet ne l'est jamais. Et pourtant je forçai ma nature. Sans doute, les chétives productions qu'enfantait mon génie étaient peu propres à donner de mon imagination une idée bien relevée. Je le sentais, et je donnais le jour en diverses fois à de grands dessins et compositions ; mais ce fut en vain. » (p. 156-157)

¹⁶⁹ Anonyme, « Une école en Turquie », *L'Artiste*, 1^{re} série, t. IX, 26^e livraison, 1835, p. 303-304 (p. 303). Voir Christine Peltre, « Du document au trésor : la collection orientaliste », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art à Paris du 4 au 6 décembre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 319-325.

¹⁷⁰ Sa production picturale entre 1854 et 1860, date de sa mort, fut par ailleurs limitée. Voir Dewey F. Mosby, *Alexandre-Gabriel Decamps, 1803-1860*, New York et Londres, Garland Publishing, 1977, p. 234.

Veyrier, près de Fontainebleau¹⁷¹. En 1855, Decamps n'avait, semble-t-il, nullement l'intention d'exposer. Le 22 février, Jadin écrivit au comte de Nieuwerkerke :

Decamps est ici depuis quelques temps et je le pousse à exposer cette année une demi-douzaine de tableaux n'ayant pas encore parus aux expositions, il y en a chez divers amateurs, et des plus beaux, on aurait qu'à choisir, et il me semble que ce serait un bon appui pour représenter l'école Française mais il est tellement triste et abattu qu'il n'a cœur à rien [...]. Je crois qu'une lettre de vous pourrait le stimuler et le décider. Si vous trouvez donc que la chose en vaille la peine écrivez-moi où écrivez-lui hôtel de la Sirène et vous pourriez avec nos indications choisir quelques bonnes pages d'un homme qui a assez influencé les écoles d'Europe pour être présent à leur exposition¹⁷².

Cinq jours plus tard, Nieuwerkerke s'adressa directement à Decamps :

J'ai entendu dire que vous n'avez pas l'intention d'envoyer de vos ouvrages à l'Exposition Universelle de 1855 et je serai charmé que la démarche que je fais auprès de vous vous décidât à ne pas persister dans votre résolution. Vous êtes un de nos éminents artistes dont l'abstention serait la plus vivement ressentie, et il vous serait facile de réunir quelques-uns de vos chefs-d'œuvre en vous adressant à leurs heureux propriétaires que vous ne voudrez pas je l'espère nous causer ces regrets.

Le peintre, sensible à la flatterie du directeur général des musées impériaux et président du jury d'admission, obtempéra, mais l'organisation de son exposition fut déléguée à Jadin et au collectionneur Benjamin Delessert¹⁷³.

L'exposition de Decamps ne se monta pas sans accroc : la décision de placer à deux endroits différents ses tableaux et ses dessins suscita la colère du peintre. L'Exposition universelle était d'ailleurs pour l'artiste l'occasion de se remettre au travail, et c'est un dessin qu'il entendait présenter comme fruit de sa récente production¹⁷⁴. Decamps manifesta son mécontentement auprès du comte de Nieuwerkerke :

Comment j'apprends que mes quelques dessins seront séparés de mes pauvres tableaux, et que signifiera alors mon exposition ? [...] si je ne puis présenter l'ensemble de ce que je puis réunir, mon petit bagage divisé en deux lots devient nul et insignifiant. Tant d'artistes si désireux de s'étaler obtiennent d'une administration toute puissante les privilèges les plus onéreux et cette administration déclare ne pouvoir me concéder la

¹⁷¹ La vente eut lieu du 21 au 23 avril 1853 à l'hôtel des ventes de la rue des Jeûneurs à Paris, par le ministère de M^e Ridel.

¹⁷² Lettre de Godefroy Jadin au comte de Nieuwerkerke, Fontainebleau, 22 février 1855, AN, 20144790/155, dossier « Decamps, Alexandre ».

¹⁷³ Autorisation d'Alexandre-Gabriel Decamps pour Godefroy Jadin, Fontainebleau, 6 avril 1855, musée du Louvre, département des arts graphiques, réserve des autographes, BSb3L78 (legs Étienne Moreau-Nélaton) : « [...] je prie mes bons et loyaux amis MM^{ts} Benjamin Delessert et Godefroy Jadin de vouloir bien me suppléer et les autorise par ce présent à réclamer en mon nom et disposer à l'exposition les ouvrages que leur amitié et leur bon jugement leur feront juger digne d'y figurer. »

¹⁷⁴ Lettre de Godefroy Jadin à un destinataire inconnu, Fontainebleau, 14 mars 1855, Fondation Custodia, « Jadin, Louis-Godefroy », 2005-A.357 : « Decamps qui va mieux travaille beaucoup à un grand dessin pour l'exposition. »

réunion de quelques petits ouvrages dont la totalité ne saurait couvrir la moitié d'une seule de leurs œuvres¹⁷⁵ ?

Ses tableaux et ses dessins purent finalement être réunis dans une même galerie, où ils se trouvèrent cependant mêlés aux toiles de Théodore Rousseau et d'Ernest Meissonnier¹⁷⁶.

Les œuvres de Decamps constituèrent une des principales attractions de l'exposition française, ce dont témoigna Claude Vignon :

On reste dans la salle de M. Ingres par devoir, par respect et par entêtement. On va dans celle [de] M. Delacroix, qui par passion, qui par conscience : ceux qui ne le comprennent pas veulent essayer d'ouvrir leur intelligence et de se former une conviction à son égard. On va chez M. Horace Vernet, parce qu'on est Français, quoique son exposition soit surtout visitée par les étrangers. Mais on refait dix fois le tour de la salle où sont disséminés les Decamps, parce que toutes les fibres de l'artiste, du poète et de l'amateur sont remuées par le maître puissant, qui sait à la fois vous séduire par les yeux et par l'âme¹⁷⁷.

Triomphe de l'artiste, l'exposition marquait également le triomphe de l'opinion publique, « tribunal critique porteur d'un idéal d'émancipation », comme l'a défini Antoine Lilti¹⁷⁸. Claude Vignon constatait que Decamps était celui « qui conqu[érait] le vrai succès auprès du vrai public ; du public qui sa[va]it juger et choisir, qui fai[sai]t les triomphes et les chutes »¹⁷⁹. Il était en effet l'archétype de l'artiste célèbre, qui devait son succès à un public consommateur d'images – un public dont la capacité à juger et à évaluer les mérites des ouvrages artistiques était alors reconnue¹⁸⁰.

Nieuwerkerke, en répondant positivement à la demande de Jadin, avait admis la nécessité de la participation de Decamps. En lui accordant une place importante dans le Palais des Beaux-Arts, la commission de l'exposition reconnaissait son statut de peintre célèbre, et la légitimité de l'opinion publique qui le lui avait accordé. Cette reconnaissance de l'opinion

¹⁷⁵ Lettre d'Alexandre-Gabriel Decamps au comte de Nieuwerkerke, Fontainebleau, 9 avril 1855, AN, 20144790/155, dossier « Decamps, Alexandre ».

¹⁷⁶ Voir Anonyme 1855a, p. 193-196.

¹⁷⁷ Claude Vignon, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris, A. Fontaine, 1855, p. 214-215.

¹⁷⁸ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 16.

¹⁷⁹ Vignon 1855, p. 215.

¹⁸⁰ La célébrité, selon Antoine Lilti, ne se résume pas à une réputation étendue : elle fait de l'artiste un sujet de curiosité, et transforme sa vie privée en fait public (Lilti 2014, p. 14). Ce processus était notamment légitimé par l'affirmation « que des actions privées révèlent les motifs cachés des actions publiques. » Une lettre biographique, écrite à la demande du D^r Véron, en témoigne. Cette lettre montre aussi que Decamps avait conscience à la fois de son statut de célébrité et des mécanismes de celle-ci. Après avoir relaté de manière anecdotique les activités qui l'occupaient pendant l'école buissonnière, Decamps concluait : « C'est là, sans doute, que j'aurai contracté ce grain de sauvagerie qu'on m'a tant reproché depuis [...] ». – Je ne prendrais pas la peine de coucher sur le papier de pareilles puérilités, si je ne savais de reste combien les moindres particularités intéressent dans la vie des hommes célèbres. » (Lettre d'Alexandre-Gabriel Decamps au D^r Véron, Veyrier, 20 octobre-15 novembre 1854, in Silvestre (Théophile) 1856, p. 152.)

publique, à laquelle contribuait la forte présence de la peinture de paysage dans l'exposition, peut être perçue comme un acte politique¹⁸¹. Rappelons que c'est par le biais du suffrage universel masculin que Napoléon III avait été élu Président de la Seconde République en 1848. Il eut recours à plusieurs reprises à des plébiscites pour légitimer son règne, notamment à l'issue de son coup d'État en décembre 1851. L'appel à l'opinion publique servait d'instrument de légitimation et de consolidation du pouvoir, à l'instar de la reconnaissance induite par l'exposition des Beaux-Arts de 1855.

Il importait également de flatter le goût des visiteurs étrangers. En ce sens, les nombreux tableaux de Decamps constituaient une arme de séduction indéniable auprès des visiteurs britanniques. Sans doute déçus de ne trouver nul ouvrage de Delaroche et d'Ary Scheffer, ces derniers pouvaient se consoler devant les œuvres du peintre que l'*Art-Journal* considérait toujours en termes élogieux¹⁸². Mais surtout, l'éclectisme qui caractérisait l'exposition française, grâce à la réunion des genres, établissait son « immense supériorité¹⁸³ ». Charles Perrier le faisait remarquer dans *L'Artiste* :

Ce qui la caractérise [l'exposition], c'est avant tout l'éclectisme, d'où naît l'universalité. La perfection à laquelle chaque genre à part a été porté est peut-être plus louable encore, mais on ne peut se lasser d'admirer cette abondance, cette plénitude qui embrasse tout, qui fait que, dans toutes les séries que le génie de la peinture a créées, on trouverait difficilement une lacune, et qu'il n'existe peut-être pas aujourd'hui une seule école qui puisse se flatter de n'avoir rien à apprendre de nous.¹⁸⁴

L'éclectisme était le propre du génie français, et justifiait sa souveraineté. Il fut ratifié par le jury des récompenses, composé d'artistes et de membres du gouvernement, qui décerna seize médailles d'honneur, dont neuf pour la peinture¹⁸⁵. En même temps, par le recours à la rétrospective, l'exposition des Beaux-Arts consacrait l'individualité de l'artiste.

¹⁸¹ Théodore Rousseau, dont les tableaux étaient régulièrement refusés au Salon sous la Monarchie de Juillet, triomphait : déjà distingué par la croix de la Légion d'honneur au début du nouveau régime, il fut nommé en 1855 membre du jury, exposa treize tableaux et reçut une médaille de première classe. La peinture de paysage participait par ailleurs, dans l'Exposition universelle, à la représentation du territoire national.

¹⁸² En 1845, dans son compte rendu du Salon parisien, *The Art-Journal* affirmait que Decamps était le seul artiste français que les Anglais ne pouvaient surpasser (Anonyme, « The Exhibition at the Louvre. 'The Salon', 1845 », *The Art-Union*, vol. VII, 1845, p. 160, signalé dans Haskell 1975, p. 67). La vente, le 18 janvier 1853, de la collection de la duchesse d'Orléans, héritée de son mari, donna lieu à un article dans *The Art-Journal*. Les trois tableaux de Decamps ne manquèrent pas d'attirer l'attention de son auteur, qui s'attarda longuement sur l'un d'eux, la *Bataille des Cimbres* (Anonyme, « Sale of the Pictures of H.R.H. the Duchess of Orléans », *The Art-Journal*, nouvelle série, vol. V, 1853, p. 81).

¹⁸³ Charles Perrier, « Exposition universelle des Beaux-Arts. Peinture – Conclusion », *L'Artiste*, 5^e série, t. XVI, 10^e livraison, 4 novembre 1855, p. 127-130 (p. 127).

¹⁸⁴ Perrier 1855e, p. 127.

¹⁸⁵ Sur les neuf médailles d'honneur, sept récompensaient des artistes français : Decamps, Delacroix, Heim, Henriquel-Dupont, Ingres, Meissonier et Vernet. Gudin et Lehmann reçurent une médaille de première classe, décernée au total à soixante-sept artistes. Cette pluralité de médailles suscita l'ire d'Ingres (voir Carrington Shelton

3. « Totalité » de l'artiste : l'individualité consacrée

Dans le *Figaro*, Louis Énault écrivait :

Pour nous, un des caractères les plus remarquables de cette exposition, devant laquelle pâlisent tous les Salons passés, présents et futurs, c'est qu'elle n'est pas seulement universelle quant aux lieux qu'elle embrasse, mais qu'elle ne se circonscrit pas dans telle période de la vie d'un artiste, accueillant au contraire son œuvre tout entier ou telle partie de son œuvre sur laquelle lui-même aura voulu appeler le jugement et l'attention du monde¹⁸⁶.

Pour le critique, le mérite de l'exposition résidait dans la présentation rétrospective de l'œuvre de certains artistes, illustrant l'ensemble de leur carrière, et plus généralement dans la possibilité pour les participants de choisir ce qu'ils souhaitaient soumettre au public, par opposition au Salon qui imposait un nombre limité d'ouvrages inédits¹⁸⁷. Sans doute était-ce là la première marque d'une reconnaissance de l'individualité de l'artiste. La liberté accordée dans la sélection des œuvres engendrait en effet un exercice d'un nouvel ordre : l'artiste était amené à poser un regard rétrospectif sur son œuvre et à se définir lui-même, en choisissant les œuvres passées dignes de le représenter, aux côtés de ses dernières réalisations¹⁸⁸. Cette liberté restait cependant entravée, pour la majorité des artistes, par le jury d'admission.

Nombre de critiques soulignèrent le caractère biographique et – illusoirement – complet des présentations individuelles. Ils comprirent l'opportunité sans précédent qui se présentait à eux, de considérer non plus une œuvre dans son unicité mais au sein d'un ensemble représentatif de la carrière d'un artiste. Pour Charles Baudelaire, l'exposition induisait un angle d'approche dépassant le cadre de l'œuvre seule, la critique devant « chercher plutôt à pénétrer intimement le tempérament de chaque artiste et les mobiles qui le font agir qu'à analyser, à raconter chaque œuvre minutieusement »¹⁸⁹. La réunion des œuvres d'un même maître postulait également une

2005 p. 237-238 et Mainardi 1987 p. 112-113), et la critique du prince Napoléon. Ce dernier remet en question l'éclectisme qu'elles sanctionnaient : « [...] il faut dans les arts une direction qui ne peut venir que d'une minorité d'élite ; cette direction doit même être un peu exclusive : les récompenses doivent être décernées non-seulement à l'œuvre en elle-même, mais encore au genre qu'il faut encourager ; sinon, on risque de tomber dans un système d'éclectisme fâcheux surtout par l'impulsion produite, tout éclectisme aboutissant à l'impuissance. » (Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1857, p. 156.) L'éclectisme ne faisait donc pas l'unanimité. Peu après, Ingres fut promu au grade de grand officier de la Légion d'honneur, et Théodore Gudin, à celui de commandeur de la Légion d'honneur (voir Gudin 1921, p. 235).

¹⁸⁶ Louis Énault, « Exposition universelle. II », *Figaro*, 2^e année, n° 58, 6 mai 1855, p. 2-4 (p. 3).

¹⁸⁷ Aux Salons de 1853 et 1854, les artistes n'avaient pu envoyer que trois œuvres dans chaque genre. Celles-ci ne devaient pas avoir été précédemment exposées.

¹⁸⁸ D'une certaine manière, on peut également voir ici une forme de reconnaissance de l'opinion publique, puisque les artistes eurent tendance à choisir les œuvres qui avaient rencontré le plus de succès auprès d'elle. La grande majorité des œuvres exposées par Decamps, Delacroix, Ingres et Vernet étaient en effet déjà connues du public.

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, « Ingres », *Le Portefeuille*, 1^{re} année, n° 13, 12 août 1855, p. 130-131 (p. 130).

analyse chronologique, capable de saisir les différentes étapes de son évolution¹⁹⁰. Une occasion était offerte aux critiques, et plus généralement au public, d'appréhender la production de chaque artiste selon son développement. Cette possibilité fournissait la justification officielle des rétrospectives, qui devaient permettre de « mieux juger de leur mérite ou de leur progrès par leurs œuvres successives »¹⁹¹. La notion de progrès était d'ailleurs l'un des fondements du concept même d'Exposition universelle. Cette vision globale devait apporter une meilleure connaissance des artistes, revendiquée par le prince Napoléon : « tel maître dont les dernières œuvres suffisaient seules à immortaliser son nom, ne sera cependant bien connu que depuis cette histoire complète de son talent que lui aura faite l'Exposition de 1855 »¹⁹².

Frédéric de Mercey, dans son rapport sur le placement des œuvres, s'exprima en des termes similaires. Il précisa que l'on avait tenté, pour tous les artistes, de rapprocher leurs ouvrages, afin de favoriser la comparaison :

Il était juste que les ouvrages des principaux maîtres fussent rassemblées et offrissent pour ainsi dire par leur réunion un ensemble chronologique des travaux de toute leur vie. Ce placement a été adopté particulièrement pour MM. Ingres, H. Vernet, E. Delacroix, Decamps, et Gudin, Lehmann, etc. Les tableaux moins importants des autres exposants ont été autant que possible placés d'après le même système c'est-à-dire réunis de manière que le public avait ainsi placés sous les yeux les ouvrages du même artiste et qu'il pouvait les comparer. Ce mode de placement a été du reste très apprécié des peintres qui ont vivement relancé lorsque leurs œuvres ont été éloignées les unes des autres¹⁹³.

Il est vrai que le regroupement des ouvrages, initialement prévu, ne fut pas toujours mis en place ou même maintenu, comme en témoignait l'accrochage mixte des œuvres de Decamps et de Rousseau, ou encore le déplacement en cours d'exposition de la *Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader* de Vernet¹⁹⁴. Dans l'article publié en 1857 dans *La Revue contemporaine*, Mercey attribua la parenté du mode d'accrochage aux artistes¹⁹⁵. Mais si Ingres avait effectivement réclamé une salle entière pour accrocher ses tableaux, leur réunion, comme celle des œuvres de Vernet et de Delacroix, avait manifestement été envisagée dès l'origine du projet.

¹⁹⁰ Les exemples sont nombreux. Voir par exemple Du Pays 1855a, p. 391 : « Les trente-cinq toiles de M. Eugène Delacroix, réunies par la bonne fortune de l'Exposition universelle, forment une sorte de musée spécial des œuvres de ce peintre, où l'on peut étudier le développement de son talent depuis son début jusqu'à nos jours. »

¹⁹¹ Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1857, p. 61-62.

¹⁹² Bonaparte (Napoléon-Jérôme) 1856, p. 55-56.

¹⁹³ Minute du rapport de Frédéric Bourgeois de Mercey sur le dépôt, la réception, l'examen et l'installation définitive des œuvres d'art, AN, F21/519, dossier « Jurys d'admission ».

¹⁹⁴ Mainardi 1987, p. 65.

¹⁹⁵ Bourgeois de Mercey 1857, p. 479. Version remaniée du rapport cité précédemment, il stipulait que « [l]a Commission impériale, voulant donner satisfaction aux réclamations adressées par quelques-uns de nos artistes les plus éminents, avait décidé que les ouvrages de chaque maître seraient réunis dans un même local ou sur un même panneau ».

« La peinture française est au grand complet à l'Exposition universelle dans la personne de ses plus fameux champions : Ingres, Delacroix, Horace Vernet. En dehors de ceux-ci, nous trouverons encore Decamps et quelques autres individualités », annonçait Charles Perrier dans *L'Artiste*¹⁹⁶. Cette citation, qui peut paraître anodine au premier abord, nous semble au contraire profondément significative : c'est bien l'individu artiste qui caractérisait l'exposition des Beaux-Arts de 1855. Celle-ci opérait une révolution dans la perception de l'art et de l'artiste, en popularisant et en officialisant ce que Patricia Mainardi nomme l'« idéologie de la rétrospective individuelle »¹⁹⁷. L'historienne de l'art définit la rétrospective comme un « instrument moderniste », car il met l'accent sur le « développement d'un style individuel autoréférentiel », par opposition à la traditionnelle notion d'« école », qui dilue la singularité de l'artiste dans des préoccupations partagées¹⁹⁸. Cette histoire de l'école française, Patricia Mainardi la comprend comme une histoire d'œuvres et non d'artistes ; la mise en exposition d'œuvres, souhaitée par le prince Napoléon et par Ingres, avait été rejetée au profit d'une consécration de l'individualité. Néanmoins, comme Konstantinos Stefanis le fait justement remarquer dans sa thèse, et comme nous l'avons souligné plus haut, la notion d'école restait bel et bien au cœur de l'exposition, puisque les rétrospectives étaient précisément au service de la représentation de l'école française de peinture¹⁹⁹.

Appropriation d'un mode d'exposition déjà utilisé en Grande Bretagne pour célébrer les grands artistes de la nation, les rétrospectives fournissaient à l'Exposition universelle un instrument politique, propre à asseoir la légitimité de l'Empire et à prouver la suprématie artistique de la France. Les œuvres des artistes choisis servaient à la fois une représentation du régime, qui cherchait à se situer dans la continuité du Premier Empire comme de la Monarchie de Juillet, et une représentation d'un art français « total », couvrant tous les styles, tous les genres, tous les goûts, et consacrant l'individu artiste. L'exposition marquait ainsi un déplacement de l'usage politique de l'art de l'œuvre à son créateur. D'une certaine manière, elle annonçait la politique artistique du Second Empire, et notamment celle, libérale, adoptée à

¹⁹⁶ Charles Perrier, « Exposition universelle des Beaux-Arts. I. Coup d'œil général », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 3^e livraison, 20 mai 1855, p. 29-31 (p. 30).

¹⁹⁷ Patricia Mainardi, « The Political Origins of Modernism », *Art Journal*, vol. 45, n° 1, printemps 1985, p. 11-17 (p. 13 : « the ideology of the individual retrospective exhibition »). Voir aussi Mainardi 1987, p. 65. Patricia Mainardi parle d'une innovation tandis qu'Andrew Carrington Shelton rappelle qu'il y eut des précédents, notamment dans les pratiques d'exposition des artistes eux-mêmes, à l'instar d'Ingres. Pour lui, il s'agit plutôt d'une popularisation et, comme le dit aussi Patricia Mainardi, d'une officialisation (Carrington Shelton 2005, p. 221).

¹⁹⁸ Mainardi 1985, p. 13 : « It is itself a modernist tool, for it emphasizes the development of an individual self-referential style. In the traditional 'School', in contrast, the artist's individuality is subsumed in the interests of shared concerns. »

¹⁹⁹ Stefanis 2011, p. 208.

partir des années 1860, qui instaura un rapport nouveau entre l'État et les artistes selon des principes restés jusqu'alors extérieurs au champ de l'art. Alain Bonnet note en effet que pendant cette période

l'État impérial ne se posait plus en commanditaire, pour meubler le cadre de vie du souverain ou célébrer sa gloire ; il ne prétendait pas plus au rôle de mécène impartial qui avait été le sien pendant la première moitié du règne ; il entendait faire participer la sphère artistique à la prospérité de l'Empire en la gouvernant sur le modèle économique de la rentabilité et en étendant à son domaine le libéralisme politique et la loi de la concurrence. Ce libéralisme s'opposait, sur le plan esthétique, au dogme fondamental de la théorie académique qui posait la beauté comme l'actualisation d'une idée intemporelle ; il ruinait en conséquence tout le système de valeurs que figurait la hiérarchie des genres²⁰⁰.

Les décisions prises à l'exposition des Beaux-Arts de 1855 devaient trouver un écho dans des événements marquants de l'année 1863. Le Salon des refusés fut organisé sur ordre de l'Empereur ; il offrit à l'opinion publique la possibilité de juger les œuvres repoussées par le jury de l'exposition officielle. La réforme de l'École des Beaux-Arts, la même année, eut pour mot d'ordre la notion d'originalité. Si l'exposition de 1855 ne revendiquait pas l'originalité comme valeur esthétique suprême, telle que Bonnet la perçoit dans la réforme, la reconnaissance de la singularité de l'artiste et le triomphe de l'éclectisme introduisaient l'individu au cœur des questions artistiques, et en chassaient la traditionnelle hiérarchie des genres²⁰¹.

Chez certains critiques, la démonstration de l'excellence artistique française par ses vétérans, aux côtés d'une nouvelle génération sans réelle figure de proue, éveilla une crainte de l'avenir. Ingres, Decamps, Delacroix et Vernet apparurent, malgré leurs travaux récents, comme des personnages du passé²⁰². Plusieurs critiques relevèrent que l'exposition les faisait entrer dans la

²⁰⁰ Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 160.

²⁰¹ Alors que les rapports officiels rendaient compte de cette consécration de l'individualité, c'est dans les critiques de l'œuvre de Decamps que l'originalité triomphait. Maxime Du Camp affirmait : « Si la qualité principale qu'on doit exiger d'un peintre est l'originalité, M. Decamps est certainement le meilleur artiste de ce temps-ci, car il y a dans toutes ses œuvres une personnalité dominante et vivace qui les fait, au premier coup d'œil, reconnaître entre toutes. » (Du Camp 1855, p. 121.) Voir aussi Paul Mantz, « Salon de 1855. VI », *Revue française*, t. II, 1855, p. 257-268 : « M. Decamps, [...] fidèle en ce sens aux préoccupations modernes, s'est attaché à agrandir la réalité pittoresque, en y ajoutant cet accent particulier qui, faute d'un mot meilleur, s'appelle le caractère. Cette recherche de l'originalité, qui reste amoureuse de la nature, et qui s'en écarte pourtant, cette piquante saveur qu'une puissante fantaisie donne aux moindres choses, M. Decamps les possède à un degré éminent, et, sous ce rapport, il s'isole, en les dominant parfois, de la plupart des maîtres de l'école française et des écoles étrangères de ce temps. » (p. 257)

²⁰² Laure Chabanne note d'ailleurs que les travaux récents d'Ingres et de Delacroix suscitèrent bien peu d'enthousiasme chez les critiques. (Laure Chabanne, « La Lady, le King's Charles et la modernité : les Français et l'école anglaise à l'Exposition universelle de 1855 », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger *et al.*, *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 77-103 [p. 78].)

postérité avant l'heure²⁰³. Les bilans dressés à cette occasion participaient à l'entrée prématurée des artistes dans leur gloire posthume²⁰⁴. Delacroix, remerciant Théophile Gautier pour son article dans le *Moniteur universel*, lui écrivait :

J'ai rencontré hier soir une femme que je n'avais pas vue depuis dix ans et qui m'a assuré qu'en entendant lire une partie de votre article, elle avait cru que j'étais mort, pensant qu'on ne louait ainsi que les gens morts et enterrés²⁰⁵.

La grande question était de savoir ce qu'il adviendrait de l'art français lorsque ses maîtres actuels disparaîtraient. Et Maxime Du Camp de répondre : « Eux partis, ils ne restent plus personne²⁰⁶. » Les quatre principales figures de l'Exposition universelle de 1855 devaient s'éteindre avant la chute du Second Empire : Decamps en 1860, Delacroix et Vernet en 1863, et Ingres en 1867. Ils furent précédés par Delaroche et Ary Scheffer, respectivement décédés en 1856 et 1858. Toutes ces morts suscitèrent un profond émoi dans le monde artistique. Alors que certains critiques, comme Augustin-Joseph Du Pays, pensaient que les réunions rétrospectives de 1855 resteraient probablement un phénomène unique, on vit apparaître une nouvelle forme d'exposition, également basée sur le regroupement d'œuvres éparses d'un même maître : l'exposition posthume²⁰⁷. De par leur contexte, leurs enjeux, leur contenu ou encore leur ampleur, les manifestations qui furent organisées après la mort des artistes n'avaient cependant que très peu de choses en commun avec les accrochages monographiques de l'Exposition universelle. Bien qu'accueillies la plupart du temps par l'École des Beaux-Arts, elles furent le fruit d'initiatives extérieures aux institutions traditionnelles qui régissaient les arts. Souvent entreprise par l'entourage des défunts artistes, la rétrospective s'imposa comme un rite mémoriel ou, pour reprendre les mots de Charles Blanc, comme une « exhibition nécrologique »²⁰⁸.

²⁰³ « Les maîtres dont les noms ont servi de cri de ralliement dans cette mêlée furieuse, vont affronter la postérité de leur vivant », annonçait Pierre Petroz avant l'ouverture de l'exposition (Pierre Petroz, « Exposition universelle des Beaux-Arts », *La Presse*, 19^e année, 5 mai 1855, n. p.). Même remarque chez Énault : « Pour les artistes d'un certain âge, l'exposition actuelle sera comme le bilan de leur situation, placé sous les yeux du public. Ils entreront vivants dans la postérité. » (Louis Énault, « Exposition universelle. Beaux-Arts. III », *Figaro*, 2^e année, n° 61, 27 mai 1855, p. 6.)

²⁰⁴ Lilti 2014, p. 12 : « La gloire désigne la notoriété acquise par un être jugé hors du commun pour les exploits qu'il a accomplis, qu'il s'agisse d'actes de bravoure, d'œuvres artistiques ou littéraires. Elle est essentiellement posthume et s'épanouit à travers la commémoration du héros dans la mémoire collective. »

²⁰⁵ Lettre d'Eugène Delacroix à Théophile Gautier, 22 juillet 1855, in Joubin (éd.) 1937, t. III, p. 279-280.

²⁰⁶ Du Camp 1855, p. 406.

²⁰⁷ Du Pays 1855a, p. 391 : « L'exposition de cette année [...] présente aussi un vif intérêt au point de vue particulier de notre école moderne de peinture, en fournissant une occasion qui, probablement, ne se reproduira plus, de comparer à la fois un grand nombre d'ouvrages de quelques-uns de nos artistes les plus célèbres. »

²⁰⁸ Charles Blanc, « Isidore Pils », *Le Temps*, 16^e année, n° 5399, 28 janvier 1876, n. p.

Chapitre 2. Des « exhibitions nécrologiques¹ » : l'émergence de la rétrospective comme rituel posthume

I. L'institution du rite : la rétrospective Delaroche

A. Adolphe Goupil, un homme clé à un moment propice

1. La poursuite posthume d'une collaboration

Lorsque, au commencement de l'année 1857, les amis et les élèves de Paul Delaroche organisaient une exposition posthume de ses œuvres, l'entreprise qu'ils tentaient n'avait pas eu de précédent encore dans notre pays. C'était la première fois qu'en France on essayait de réunir pour les remettre sous les yeux du public les travaux successivement produits par un artiste célèbre, et, de dérouler en quelque sorte d'un bout à l'autre l'histoire d'un talent que la mort venait de livrer à la postérité. [...] L'épreuve faite après la mort de Paul Delaroche a été, depuis cette époque, plus d'une fois renouvelée. Ary Scheffer, Hippolyte Flandrin, Ingres, ont tour à tour ainsi comparu devant la nouvelle génération, appelée à réviser ou à confirmer les arrêts des premiers juges, et maintenant l'usage semble à peu près consacré parmi nous de soumettre à cet examen suprême quiconque a, de son vivant, joui dans notre école d'une grande renommée².

En 1872, date à laquelle le peintre, conservateur et critique Henri Delaborde rédigea ces lignes, la rétrospective s'était imposée comme une pratique d'exposition posthume marquant le passage des grands artistes à la postérité. L'avènement de la rétrospective en France remontait à 1857, lorsqu'une manifestation consacrée au peintre Paul Delaroche, disparu le 4 novembre 1856, ouvrit ses portes à l'École des Beaux-Arts³. Suscitant l'intérêt immédiat du public et des critiques, elle établit les codes d'un nouveau rituel, d'abord réservé aux artistes de renom. Si cette exposition pionnière avait pu voir le jour, ce fut avant tout grâce au dévouement et à la personnalité d'un homme, son instigateur : Adolphe Goupil (1806-1893 ; **fig.30**).

Le 20 novembre 1856, l'éditeur et marchand d'estampes Adolphe Goupil écrivait au graveur Paolo Mercuri :

¹ Charles Blanc, « Isidore Pils », *Le Temps*, 16^e année, n° 5399, 28 janvier 1876, n. p.

² Henri Delaborde, « Félix Duban. L'exposition de ses dessins à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCVII, 1^{er} février 1872, p. 606-629 (p. 606).

³ L'exposition eut lieu du 21 avril au 5 juin 1857.

Vous avez appris sans aucun doute par les journaux la perte immense que nous venons de faire dans la personne de M^r P. Delaroche enlevé aux arts, à ses fils et à ses amis dans l'espace de bien peu de temps et après une maladie de quelques jours seulement.

C'est un deuil public [*sic*] et pour bien du monde un malheur irréparable. – Pour moi c'est un vide de tous les instants car ma vie depuis bientôt trente ans a été tellement liée à celle de M^r Delaroche qu'il m'a semblé, le jour où je l'ai vu mourir, que j'allais cesser ces occupations aux quelles [*sic*] je me consacre depuis trente ans de concert avec lui. – C'est ainsi qu'au fur [et à] mesure que nous nous avançons dans la vie l'isolement, le vide se font autour de nous, sans doute pour nous détacher peu à peu de ce monde. [...]

Je viens donc aujourd'hui vous renouveler mon impatience de savoir où vous en êtes. – Il est aujourd'hui de la plus haute importance de publier celles des gravures d'après M^r P. Delaroche qui sont en cours d'exécution.

Je dois aussi vous faire savoir que, sous deux mois au plus tard, il sera fait une exposition générale de toutes les œuvres de ce grand artiste et qu'à cette exposition je compte joindre celle de toutes les gravures terminées ou non terminées pour que l'on puisse avoir une juste opinion de ce que les arts doivent à celui qu'ils viennent de perdre⁴.

Témoignage poignant de la douleur ressentie par Goupil après la mort du peintre, il s'agit également de la première trace du projet d'exposition dont nous disposons. La manifestation souhaitée par l'éditeur apparaît à la fois comme un moyen de combler l'absence par une ultime collaboration avec l'artiste, s'intégrant dans un processus de deuil, et comme une invitation adressée à l'ensemble de la communauté artistique à reconnaître l'ampleur de la perte. La relation très spéciale qui unissait Adolphe Goupil à Paul Delaroche le prédestinait d'une certaine manière à cette entreprise mémorielle. La collaboration entre les deux hommes, accompagnée d'étroits liens amicaux, avait débuté en 1830 et s'était poursuivie jusqu'à la mort du peintre. Goupil avait occupé un rôle capital dans sa carrière, en contribuant à l'élaboration de son œuvre, autant qu'à sa renommée. Il avait en effet permis à Delaroche d'incarner « une nouvelle sorte d'artiste, travaillant toujours avec la reproductibilité en vue », tout en lui offrant, grâce à la diffusion de ses tableaux par la gravure, « l'opportunité de devenir l'artiste contemporain le mieux connu en Europe »⁵. Delaroche fut sans doute le peintre le plus reproduit

⁴ Lettre d'Adolphe Goupil à Paolo Mercuri, Paris, 20 novembre 1856, Bucarest, archives nationales de Roumanie, fonds Paolo Mercuri, BU-F-00764, n° 30, ff. 75-76 (**doc.1**) ; citée dans : Annick Bergeon, « Le temps ciselé. Correspondance autour d'une œuvre gravée : éditeurs, artistes, critiques (1829-1859) », in Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 37-88 (p. 74-75). La transcription proposée ici est légèrement différente de celle donnée par Annick Bergeon, qui avait par ailleurs daté cette lettre du 20 octobre 1856, de manière erronée.

⁵ Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001, p. 39 : « Goupil offered Delaroche the opportunity to become the best-known contemporary artist in Europe, indeed the whole Western world [...]. One could say that his publisher and dealer made it possible for him to be a new kind of artist, working always with a view to *reproducibility*. »

de son temps, et il occupa pendant longtemps une place de choix dans les catalogues de la maison Goupil⁶.

Le rôle que Delaroche accordait à la reproduction de ses œuvres transparaît très clairement dans le témoignage de son ancien élève Joseph-Nicolas Robert-Fleury, soumis à la cour lors du procès opposant Goupil et les héritiers Delaroche, Scheffer et Vernet, en 1878 :

Cette préoccupation était constante, l'on pourrait presque dire aiguë. Son esprit naturellement chagrin avait l'inquiétude de l'avenir au moins autant que celle du présent. [...] Il sentait enfin que la gravure était le seul moyen de garantir sa gloire contre la disparition de ses œuvres, leur anéantissement par le feu, ou simplement par les amateurs dont les galeries sont nécessairement fermées au public. Il répétait souvent à ce propos qu'il voulait, par la gravure, élever, de son vivant, un monument à sa mémoire⁷.

En organisant la rétrospective posthume des œuvres de Delaroche, dont l'accession à l'immortalité artistique était une préoccupation continue, Goupil poursuivait une entreprise mémorielle commencée du vivant du peintre. Le projet d'exposition se positionnait comme la suite logique du labeur de Goupil depuis plusieurs décennies, et qui devait trouver une sorte d'aboutissement dans la publication, en 1858, du catalogue raisonné de ses œuvres, photographiées par Robert J. Bingham⁸. L'implication quasi permanente de Goupil dans la carrière de Delaroche lui permettait d'ailleurs de connaître la localisation d'une grande partie de ses ouvrages, avantage non négligeable lorsqu'il s'agissait de procéder à leur rassemblement. Ses activités professionnelles eurent également un rôle important dans la naissance même du projet d'exposition. Les anglo-saxons furent les précuseurs dans l'instauration de la rétrospective comme hommage posthume ; Goupil, éditeur et marchand d'envergure internationale, pouvait importer en France ce modèle étranger qu'il connaissait bien, et dont la force et l'efficacité étaient d'ores et déjà attestées.

⁶ Voir Pierre-Lin Renié, « Delaroche par Goupil : portrait du peintre en artiste populaire », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 173-199.

⁷ *Procès de MM. Delaroche, M^{me} Veuve Vernet, M^{me} Marjolin-Scheffer contre MM. Goupil et C^{ie}*, éditeurs, Paris, Tribunal civil de la Seine, 1878, p. 51, cité dans Bann 2001, p. 39-40 (en français p. 216, note 53).

⁸ Henri Delaborde, Jules Goddé et Robert J. Bingham, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1858.

2. Goupil, connaisseur avisé des modèles anglo-saxons

En 1829, Joseph-Henry Rittner et Jean-Baptiste Adolphe Goupil s'associèrent pour fonder une maison spécialisée dans l'édition et le commerce d'estampes. Après le décès de Rittner en 1840, Goupil trouva un nouvel associé en la personne de Théodore Vibert, puis Alfred Mainguet rejoignit l'entreprise en 1846. La maison d'édition étendit alors ses activités au négoce de tableaux. Basée à Paris, la maison Goupil, de son appellation commune, connut une rapide expansion à l'étranger, en Europe et outre-Atlantique⁹. L'ambition de Goupil de développer son commerce à l'échelle internationale avait été manifeste dès la création de l'entreprise. Goupil s'était fixé pour objectif de

contracter tous marchés pour la vente, l'achat, la commission, la confection et l'édition de toutes gravures et lithographies et généralement pour tout ce qui concerne le dit commerce [...] en quelque pays qu'il soit situé, notamment en France, Angleterre et en Allemagne¹⁰.

Cette stratégie donna lieu à l'ouverture de succursales, notamment à New York et à Londres. L'installation de la firme Goupil dans ces grandes métropoles en pleine effervescence ne pouvait se faire sans une étude approfondie du marché. Aussi fut-elle précédée, quelques années plus tôt, par l'envoi d'émissaires, destinés à faire connaître l'entreprise tout en analysant le fonctionnement et les potentialités des milieux artistiques locaux. Par leur intermédiaire, et grâce aux agents implantés par la suite, Goupil disposait d'une connaissance accrue des pratiques étrangères, et particulièrement dans le domaine des expositions.

Si l'ouverture de la galerie londonienne eut seulement lieu en 1857, l'incursion de la maison Goupil dans la capitale anglaise était beaucoup plus ancienne. En 1840, le belge Ernest Gambart fut envoyé à Londres comme représentant de la maison d'édition, à des fins de prospection¹¹. Dès les débuts de sa conquête britannique, Goupil put certainement constater l'existence d'une

⁹ Sur la maison Goupil voir : Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux*, n° 1, Bordeaux, musée Goupil, 1994 ; Hélène Lafont-Couturier, Régine Bigorne, Christ Stolwijk *et al.*, *État des lieux* n° 2, Bordeaux, musée Goupil, 1999 ; Anne Helmreich, « The Goupil Gallery at the intersection between London, Continent, and Empire », in Pamela Fletcher et Anne Helmreich (dir.), *The Rise of Modern Art Market in London, 1850-1839*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2011, p. 65-84 ; Agnès Penot, *La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIX^e siècle*, Paris, Éditions mare & martin, 2017.

¹⁰ Actes de la société Henry Rittner, 23 mars 1829, Archives de Paris, D31/U3/40, cités dans Bergeon 1994, p. 38-39.

¹¹ Deux ans plus tard, Gambart fonda son propre commerce d'estampes, en association avec Junin. Gambart & Junin n'étaient pas eux-mêmes leurs gravures ; aussi est-il fort probable qu'ils travaillèrent étroitement avec Goupil & Vibert. Voir Penot 2017, p. 118-119. Sur Gambart, voir : Jeremy Maas, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975 ; Pamela M. Fletcher, « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide* [en ligne], vol. 6, n° 1, printemps 2007, <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-inmid-victorian-london>> (consulté le 14 mai 2019).

pratique commémorative que la France n'avait alors jamais expérimentée. En 1842, la rétrospective posthume dédiée au peintre Sir David Wilkie (1785-1841) attira la foule dans les locaux de la British Institution, dont le peintre était membre¹². Longuement commentée dans les journaux spécialisés, elle fut saluée par l'*Art-Union* comme l'exposition la plus intéressante pour le public et la plus profitable aux artistes depuis bien des années¹³. La British Institution avait déjà entrepris par le passé d'importants rassemblements d'œuvres d'un même artiste, souvent intégrés dans des expositions collectives. Elle réitérait ici une expérience initiée avec les œuvres de Sir Thomas Lawrence en 1830, soit l'année de sa disparition¹⁴. La prolifique société londonienne n'était cependant ni pionnière, ni seule instigatrice de ces manifestations posthumes. En 1819, cent-quarante-quatre œuvres du célèbre portraitiste anglais George Henry Harlow (1787-1819) avaient été présentées au 87 Pall Mall¹⁵. Deux ans plus tard s'était ouvert, au 14 Newmann Street, la West's Gallery, un musée monographique consacré à l'œuvre de Benjamin West, conçu par ses fils après sa mort. Poursuivant le projet d'une grande exposition récapitulative, projet formulé par le peintre mais jamais exécuté, le musée avait perduré jusqu'en 1828¹⁶. Cette année-là, le paysagiste et peintre de marine Richard Parkes Bonington (1802-1828) décédait. Six ans plus tard, en 1834, une rétrospective de son œuvre investissait le 209 Regent Street¹⁷. Pour autant, la capitale anglaise ne disposait pas du monopole des expositions posthumes en Grande Bretagne. Les villes de Bristol, Norwich et Édimbourg comptaient parmi les précurseurs du genre. Toutes trois avaient honoré de cette manière la mémoire de leurs peintres disparus : Edward Bird (1772-1819), figure centrale de l'école de Bristol, en 1820 ; John Crome (1768-1821), membre fondateur et premier président de la Norwich Society of Artists, en 1821 ; ou encore Sir Henry Raeburn (1756-1823), portraitiste écossais, en 1824¹⁸. Le modèle londonien restait néanmoins le plus accessible et le plus actif, au moment où Goupil entreprenait son implantation outre-Manche.

¹² British Institution, *Catalogue of the Works of the Late Sir David Wilkie, R.A, together with a Selection of Pictures by Ancient Masters*, Londres, William Nicol, 1842.

¹³ Anonyme, « The British Institution. Exhibition of the Works of the Late Sir David Wilkie, R.A. », *The Art-Union*, vol. IV, 1^{er} juillet 1842, p. 159-160.

¹⁴ British Institution, *Catalogue of the Works of the Late Sir Thomas Lawrence, P.R.A.*, Londres, William Nicol, 1830.

¹⁵ *Exhibition of Paintings and Drawings of the late Mr. G.H. Harlow, at No, 87, Pall Mall*, Londres, Gold and Walton, [1819].

¹⁶ *A Catalogue of Pictures Painted by the Late Benjamin West... Now Exhibiting at No. 14, Newman Street*, Londres, C.H. Reynell, 1821. Sur la West's Gallery, voir Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1997, p. 81-82.

¹⁷ *Exhibition of the Paintings, Drawings, and Sketches, of the Late R.P. Bonington, 209 Regent Street*, Londres, J. Davy, 1834.

¹⁸ *Catalogue of Pictures, Painted by the Late Edward Bird... Now Exhibiting at... Bristol*, Bristol, J.M. Gutch, 1820 ; *Catalogue of the Principal Pictures Painted by the Late Mr. Crome, Now Exhibiting in the Exhibition Room*

Goupil se retrouva plus directement confronté au phénomène avec la concrétisation de ses ambitions américaines¹⁹. En 1846, il envoya à New York un de ses employés, Michael Knoedler, rapidement rejoint par Léon Goupil et William Schaus. Deux ans plus tard était fondée la succursale new-yorkaise, installée dans un immeuble au 289 Broadway. Aux activités d'édition et de vente d'estampes était pour la première fois associée une galerie de tableaux. L'ouverture de la succursale fut précédée par la création en 1847 de l'International Art Union, placée sous la direction de William Schaus. L'International Art Union était conçue sur le modèle de l'American Art Union, elle-même calquée sur les Art Union britanniques et notamment sur celle d'Édimbourg. Comme l'American Art Union, qui y vit une concurrente, l'International Art Union, de forme associative, était financée par les cotisations de ses membres. Les fonds permettaient notamment d'éditer des gravures (un exemplaire était remis à chaque souscripteur) et d'acheter des œuvres d'art, qui étaient ensuite distribuées entre les souscripteurs sous forme de lots. L'association entendait œuvrer « pour le développement du goût pour les beaux-arts aux États-Unis, par le biais d'une exposition permanente accessible à tous, où [étaient] présentés les chefs-d'œuvre de l'art européen »²⁰. Elle disposait d'un organe de presse, l'*International Art Union Journal*. Dans la période précédant la création de la société, le fonctionnement et les activités de l'American Art Union avaient très certainement été suivis de près par les émissaires de Goupil.

En février et mars 1846, durant quatre semaines, les locaux de l'American Art Union, au 322 Broadway, accueillirent une rétrospective de l'œuvre d'Henry Inman (1801-1846). L'idée de l'exposition, comme le relata la presse, s'était imposée le soir même des obsèques de l'artiste, alors que ses amis s'étaient regroupés dans la demeure de Thomas Seir Cummings²¹. Miniaturiste, Cummings avait été l'élève, le collaborateur et le proche ami d'Inman. En 1826, ils avaient tous deux été des acteurs majeurs de la fondation de la National Academy of Design, Inman devenant son premier vice-président, et Cummings son trésorier dès 1827²². C'est donc en toute logique que Cummings prit la tête du comité nommé pour l'organisation de

of the Norwich Society of Artists in Sir Benjamin Wrenche's Court, [Norwich], [Norwich Society of Artists], [1821] ; *Catalogue of Portraits by the Late Sir Henry Raeburn, R.A. Now Exhibiting in no. 32, York Place, 1824*, Edimbourg, J. Ruthven, [1824].

¹⁹ Sur Goupil aux États-Unis, voir Hélène Lafont-Couturier, « 'Le bon livre' ou la portée éducative des images éditées et publiées par la maison Goupil », in Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 9-36 (p. 30-34).

²⁰ *Prospectus of the International Art Union*, 1849, New York Public Library, p. 85 486, cité dans Lafont-Couturier 1994, p. 31 (traduit par l'auteur).

²¹ Anonyme, « General Notices », *New York Daily Tribune*, vol. V, n° 236, 4 février 1846, n. p.

²² John Caldwell et Oswaldo Rodriguez Roque, *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art. Vol. 1: A Catalogue of Works by Artists Born by 1815*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 450-451.

l'exposition, comité qui comprenait, outre les amis de l'artiste, de nombreux amateurs intéressés par l'initiative. Tous souhaitaient rendre hommage à la mémoire du peintre récemment disparu, en offrant au public une manifestation unique, dont les bénéfices reviendraient à la famille de l'artiste. Cette exposition, réunissant cent-vingt-six de ses œuvres, peut probablement être considérée comme la première grande rétrospective posthume organisée aux États-Unis. Deux ans plus tard, une nouvelle rétrospective occupa la galerie de l'American Art Union, déplacée au 497 Broadway. Ouverte début avril pour une durée de six semaines, elle était consacrée à Thomas Cole (1801-1848) et réunissait quatre-vingt-trois œuvres de l'artiste. L'exposition avait été entreprise par un comité constitué au sein de l'association, dont le peintre faisait partie. Les rétrospectives Cole et Inman étaient accompagnées d'un catalogue listant les œuvres présentées et introduit, dans le cas de l'exposition Inman, par une étude biographique²³. Les deux expositions avaient été conçues comme un hommage ; en même temps, elles comportaient une dimension économique forte, puisqu'elles avaient lieu au moment où la cote de l'artiste était la plus élevée²⁴. Lorsque, fin 1856, Adolphe Goupil s'engagea dans une entreprise similaire, il avait sûrement en mémoire les précédents étrangers avec lesquels il s'était familiarisé par l'intermédiaire de ses émissaires, ainsi que par la presse. Ces tentatives réussies purent l'encourager à exécuter son projet, d'autant plus que celui-ci répondait à un désir exprimé par le public français deux ans plus tôt.

3. Une conjoncture favorable

En 1855, l'absence de Paul Delaroche de l'Exposition universelle avait été amplement regrettée²⁵. La déception avait été grande chez les critiques comme dans le public qui escomptaient, à l'instar des rétrospectives Vernet, Delacroix, Ingres et Decamps, voir réunis les

²³ *Catalogue of Works by the Late Henry Inman, with a Biographical Sketch : Exhibition, for the Benefit of his Widow and Family, at the Art-Union Rooms, no. 322 Broadway, New York, Van Norden & King, 1846 ; Exhibition of the Paintings of the Late Thomas Cole, at the Gallery of the American Art-Union, New York, Snowden & Prall, 1848.* Le catalogue de l'exposition Thomas Cole listait également les œuvres qui n'avaient pas été prêtées par la New York Gallery of the Fine Arts, mais auxquelles le public de l'American Art-Union pouvait accéder gratuitement pendant la période de l'exposition.

²⁴ Nous reviendrons plus loin sur la question de la valeur posthume des œuvres.

²⁵ Dans le contexte international de la manifestation, véritable compétition artistique, l'absence de Delaroche, comme celle d'Ary Scheffer, constituait un véritable préjudice aux yeux de certains critiques, dont Eugène Jouve : « Cette malheureuse réserve prive la France de plusieurs des plus beaux fleurons de sa couronne artistique » (Eugène Jouve, *Lettres sur l'Exposition universelle de 1855*, Lyon, Impr. de V^{re} Mougins-Rusand, 1855, p. 338). L'école française, dépossédée de plusieurs de ses chefs-d'œuvre, ne pouvait offrir qu'une représentation incomplète, car elle se trouvait amputée du plus important représentant de sa branche que constituait le « genre historique ». « Pourquoi cette école féconde, dont M. Paul Delaroche est, en France, la plus brillante étoile, n'est-elle représentée à l'Exposition que par des constellations secondaires ? » s'interrogeait Claude Vignon (Claude Vignon, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'Auguste Fontaine, 1855, p. 73).

plus célèbres tableaux du peintre. Sans doute espéraient-ils également trouver, aux côtés des œuvres qui avaient forgé sa réputation au Salon, sa production récente. Le décor de l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts, commencé en 1836 et dévoilé en 1841, était en effet son dernier succès public. Après ses premiers triomphes au Salon, dans les années 1820, Delaroche avait connu, au milieu de la décennie suivante, l'apogée de sa carrière²⁶. Mais face à l'échec, en 1836, de sa tentative de réforme du jury du Salon, duquel il avait démissionné, et affecté par l'hostilité de certains critiques à l'égard de ses œuvres, le peintre avait décidé, à l'issue du Salon de 1837, de se retirer définitivement de l'exposition officielle, fort d'une popularité qui lui garantissait des revenus certains²⁷. Ses œuvres furent cependant exposées en Angleterre, où elles avaient acquis les faveurs du public et l'intérêt des collectionneurs²⁸. En France, la diffusion de son œuvre se poursuivit par le biais des gravures publiées par Goupil ; l'accès aux tableaux restait quant à lui l'apanage de quelques privilégiés. En 1856, à la mort du peintre, une grande partie de son œuvre était donc encore méconnue et la majorité de ses œuvres phares, exposées au Salon, demeuraient à l'abri des regards, au sein de collections privées²⁹. Leur souvenir n'en était pas moins vif : leur version gravée était toujours autant prisée des amateurs. Aussi lorsque le peintre disparut, les nécrologies envahirent la presse, à la fois les revues spécialisées et les quotidiens généralistes ; elles firent l'éloge du grand artiste que le pays venait de perdre.

²⁶ Au Salon de 1824, la *Jeanne d'Arc* de Delaroche avait particulièrement été remarquée. Après la *Mort d'Élisabeth* (Salon de 1827-1828) et le *Cromwell* (Salon de 1831), l'œuvre qui fit sans doute le plus de bruit dans la carrière du peintre fut l'*Exécution de Lady Jane Grey*, présentée au Salon de 1834. L'année suivante, Delaroche s'attirait encore les éloges du public avec l'*Assassinat du duc de Guise*. Voir Stephen Bann, « Essor et déclin d'une réputation », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 19-34 (il s'agit d'un extrait de son ouvrage *Paul Delaroche, History Painted*, Londres, Reaktion Books, 1997, traduit de l'anglais par Sophie Mayoux).

²⁷ Sur la réforme du système de l'exposition publique des artistes vivants, proposée par Delaroche à l'Académie des Beaux-Arts, voir Stephen Bann, « Paul Delaroche à l'hémicycle des Beaux-Arts. L'histoire de l'art et l'autorité de la peinture », *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, p. 21-34.

²⁸ Voir Francis Haskell, « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la première moitié du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 30 (Aspects de l'art anglais), 1975, p. 61-76.

²⁹ On signalera toutefois la présentation en 1846 du *Richelieu* et du *Mazarin*, de la collection du comte de Pourtalès, et de l'*Assassinat du duc de Guise*, appartenant à la duchesse d'Orléans, dans l'exposition organisée par l'Association des artistes au Bazar Bonne-Nouvelle (*La Barque du cardinal Richelieu sur le Rhône*, 1829, huile sur toile, 57,2 x 97,3 cm, Londres, The Wallace Collection, inv. P320 ; *La Dernière Maladie du cardinal Mazarin*, 1830, huile sur toile, 56,4 x 97,5 cm, Londres, The Wallace Collection, inv. P314 ; *Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, musée Condé, inv. PE 450). Sur cette exposition, voir chapitre 3, p. 147-149.

Le culte des morts était alors, comme l'écrit l'historien Jean-Claude Bonnet, un « trait marquant de la culture nationale »³⁰. En 1875, le critique Louis Énault constatait avec satisfaction, dans *Le Constitutionnel*, la ferveur de ses contemporains envers les célébrités disparues :

Notre époque, dont on dit tant de mal, a cependant quelques bons côtés, dont il faudrait lui tenir compte. Jamais, peut-être, aucune société n'a eu, plus que la nôtre, le culte de ses morts ; aucune ne s'est montrée plus reconnaissante envers les poètes ou les artistes dont les œuvres ont été sa consolation et sa gloire. Leur mort est un deuil public, et leurs funérailles sont des solennités funèbres auxquelles voudrait assister le pays tout entier³¹.

L'émergence de ce culte remontait au XVIII^e siècle, période marquée, pour l'historien Philippe Ariès, par un changement capital dans l'attitude de l'homme occidental devant la mort, celui-ci se trouvant désormais moins préoccupé par sa propre mort que par celle de ses semblables. Était ainsi venu, après le temps de « la mort de soi », celui de « la mort de toi », qu'il appelle aussi « le temps des belles morts »³². Selon Philippe Ariès, le culte des morts, développé dès lors, était d'ordre privé ; sa forme la plus notable résidait dans le culte des tombeaux et des cimetières. Mais il relève également l'essor simultané d'un culte public : « Le culte du souvenir s'est tout de suite étendu de l'individu à la société, à la suite d'un même mouvement de la sensibilité », donnant lieu à une société « composée à la fois de morts et de vivants », écrit-il³³. Ce double aspect privé et public du culte des morts trouva sans doute son expression la plus marquante dans la religion positiviste, ou religion de l'Humanité, élaborée par le philosophe Auguste Comte au milieu du XIX^e siècle, associant le culte de la femme aimée, Clotilde de Vaux, à celui des grands hommes³⁴.

Dans un tel contexte, l'organisation d'une grande rétrospective de l'œuvre de Delaroche ne constituait pas un pari risqué. Au contraire, compte tenu de l'immense popularité du peintre, et des attentes déçues en 1855, le succès était même acquis d'avance. Mais si le projet put être

³⁰ Jean-Claude Bonnet, *La naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 337.

³¹ Louis Énault, « Exposition des œuvres de Barye », *Le Constitutionnel*, 60^e année, n° 336, 2 décembre 1875, n. p.

³² Philippe Ariès, *L'homme devant la mort, II. La mort ensauvagée*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 119. Voir aussi Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

³³ Ariès 1975, p. 55. Voir également Michel Vovelle, *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000 (1983) (« Du cimetière au monument », p. 631-650).

³⁴ Refusant d'accepter la disparition brutale de Clotilde de Vaux en 1846, après un an d'une relation intense et passionnée, Auguste Comte instaura un culte des souvenirs fondé sur la conservation d'objets, la mise en place de rituels quotidiens et le culte de la tombe. De ce drame personnel, Comte tira une réflexion plus large sur la commémoration des morts et fonda la religion de l'Humanité. Il institua un calendrier destiné à célébrer les grands hommes, paru en 1849 sous le titre de *Calendrier positiviste, ou système général de commémoration publique*. Voir à ce sujet Raquel Capurro, *Le positivisme est un culte des morts : Auguste Comte*, Éditions Epel, 2001 ; Jean-François Braunstein, « La religion des morts-vivants. Le culte des morts chez Auguste Comte », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 87 (Auguste Comte et la religion positiviste), 2003, p. 59-73.

mené à bien, ce fut grâce à la coopération sans précédent d'éminentes personnalités, qui appartenaient tant au monde du marché de l'art et de la finance qu'à celui, de prime abord incompatible, de la sacro-sainte École des Beaux-Arts. La personnalité d'Adolphe Goupil et l'association exceptionnelle qui se noua avec une « confraternité d'affliction » déjà influente, permirent la mise en place de la première rétrospective posthume sur le territoire français.

B. Une association d'exception

1. L'implication de financiers

La réalisation du projet d'exposition ne pouvait relever d'un seul homme. Adolphe Goupil s'associa logiquement avec l'exécuteur testamentaire de Delaroche, Adolphe d'Eichthal (1805-1895 ; **fig.28**), qui figura à ses côtés comme organisateur principal de la rétrospective. De nombreux ouvrages, et notamment les dessins, esquisses et études, ainsi que quelques tableaux inachevés, étaient encore en la possession du peintre au moment de sa disparition. Le fonds d'atelier fut placé sous l'autorité d'Adolphe d'Eichthal, en sa qualité de tuteur testamentaire des fils Delaroche, Horace (1836-1879) et Philippe (1841-1882) ; l'inventaire après décès fut élaboré à sa demande par le notaire Henri Joseph Yver, entre le 12 novembre 1856 et le 30 janvier 1857³⁵. Adolphe d'Eichthal put ainsi autoriser la présentation des œuvres provenant du fonds d'atelier, avant leur vente aux enchères. Mais son rôle ne s'arrêta pas là : il s'impliqua activement dans l'organisation de l'exposition et fut le principal interlocuteur de l'École des Beaux-Arts, où elle prit place.

Nous ignorons quelle fut la nature exacte des liens qui unissaient Paul Delaroche et Adolphe d'Eichthal. Leurs enfants étaient d'âges proches : Horace Delaroche était né un an après Louisa d'Eichthal – le peintre la peignit à l'âge de 12 ans – et un an avant Louis d'Eichthal ; Philippe Delaroche, lui, appartenait à un an près à la même génération qu'Adolphe d'Eichthal fils³⁶. Issu d'une famille de banquiers allemands et de notables nancéens, et marié à la fille d'un

³⁵ Inventaire après le décès de M. Paul Delaroche, 12 novembre 1856, minutes de Henri Joseph Yver, AN, MC/ET/XVII/1296, 17600. L'inventaire s'achevait en attestant que « [t]ous les objets mobiliers, tableaux, bijoux, objets d'art, les titres et les valeurs, compris au présent inventaire, ont été remis et délivrés, du consentement de M. Huguet, subrogé tuteur, en la garde et possession de M. d'Eichthal, tuteur, qui le reconnaît et s'en charge pour en faire la représentation quand et à qui il appartiendra. »

³⁶ *Portrait de Louisa d'Eichthal (âgée de 12 ans)*, dessin aux trois crayons, coll. part. D'après Hervé Le Bret, Delaroche avait également réalisé un portrait dessiné d'Adolphe d'Eichthal père, légué à son fils Louis dans le testament (Hervé Le Bret, *Les frères d'Eichthal. Gustave, penseur saint simonien et Adolphe, homme d'action*).

banquier génois, Adolphe d'Eichthal occupa tout au long de sa vie de prestigieuses positions dans le milieu financier³⁷. Peut-être fut-il chargé de la gestion des affaires financières de Delaroche, et des liens d'amitié se tissèrent entre les deux familles. Régent de la Banque de France et directeur de la banque paternelle fondée à Paris, Louis d'Eichthal et C^{ie}, d'Eichthal fut également associé pendant une vingtaine d'années au groupe Pereire³⁸. À la mort de Delaroche, Adolphe d'Eichthal était encore, dans les secteurs des chemins de fer et de l'immobilier, le partenaire indispensable aux deux entrepreneurs. Le nom d'Émile Pereire apparaissait au côté de celui d'Adolphe d'Eichthal parmi les organisateurs de l'exposition.

Indépendamment de ses liens avec Adolphe d'Eichthal, Émile Pereire (1800-1875) appartenait au cercle des relations du peintre. Paul Delaroche et Émile Pereire furent même très proches dans les dernières années de la vie de l'artiste, qui réalisa le portrait du banquier en 1855³⁹. Eugène de Mirecourt raconte que c'est au cours d'une séance de pose qu'Émile Pereire, frappé par une réflexion du peintre, prit conscience du rôle qu'il pouvait avoir auprès des artistes contemporains. Deux jours plus tard, il lui confiait la formation d'une collection de tableaux modernes⁴⁰. Delaroche devint ainsi le « maître d'œuvre de la galerie Pereire » et passa commande aux artistes pour constituer cette collection⁴¹. Après la mort du peintre, les œuvres ajoutées témoignaient encore de son influence : la galerie Pereire continua de s'enrichir de tableaux exécutés par des élèves de Delaroche, ainsi que d'ouvrages dont les sujets faisaient écho à ceux prisés par le maître⁴². La présence d'Émile Pereire parmi les organisateurs ne s'expliquait donc pas seulement par son statut de collectionneur, mais par ses liens beaucoup plus étroits avec le défunt. D'après Antoine Étex, Émile Pereire finança, avec Adolphe d'Eichthal, la construction du bâtiment qui accueillit l'exposition dans l'enceinte de l'École des

Leur influence sur l'ouverture à partir de 1830 de la société française aux réseaux financiers et industriels, aux échanges internationaux et aux sciences sociales, thèse d'histoire moderne et contemporaine sous la dir. de Dominique Barjot, Université de Paris-Sorbonne, 2007, p. 829 ; Hervé Le Bret, *Les frères d'Eichthal. Le saint simonien et le financier au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, p. 562).

³⁷ Sur Adolphe d'Eichthal, voir Le Bret 2007 et Le Bret 2012.

³⁸ Cofondateur et premier président de la Compagnie du chemin de fer de Paris à Saint-Germain en 1837, il occupa un rôle majeur dans le développement des réseaux ferroviaires, en France et à l'étranger. En 1852, il participa à la création du Crédit mobilier, dont il fut nommé vice-président.

³⁹ Voir à ce sujet Pauline Prevost-Marcilhacy, « La collection de tableaux modernes des frères Pereire », in Leila El-Wakil, Stéphanie Pallini et Lada Umstätter-Mamedova (dir.), *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 139-157 (p. 148-150). Paul Delaroche, *Portrait d'Émile Pereire*, 1855, huile sur toile, 176 x 122 cm, non localisé.

⁴⁰ Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Paul Delaroche*, Paris, Gustave Havard, 1856, p. 43-44.

⁴¹ Prevost-Marcilhacy 2005, p. 150.

⁴² « On peut donc considérer la galerie Pereire comme une illustration des goûts de Delaroche et comme la démonstration de l'importance du rayonnement de son atelier. » (Prevost-Marcilhacy 2005, p. 149.)

Beaux-Arts⁴³. Émile Pereire se serait aussi, selon Gustave Vapereau, « sur l'estimation même des propriétaires, porté caution principale pour tous les tableaux du maître, jusqu'à une somme de 6 à 7 millions »⁴⁴. Avec la présence de l'éditeur-marchand et des deux riches banquiers dans la commission d'organisation de l'exposition, la question capitale du financement était résolue.

2. *L'alliance avec la « confraternité d'affliction »*

Adolphe Goupil, Adolphe d'Eichthal et Émile Pereire s'adjoignirent ce que nous choisissons d'appeler, en reprenant une expression de Léon Cogniet, une « confraternité d'affliction »⁴⁵. Comme l'ont définie Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, la confraternité d'affliction désigne « ceux qui étaient réunis par la même tristesse » à la mort d'un maître, et qui étaient liés par leur appartenance à une même communauté artistique⁴⁶. Unie par l'art, réunie par le deuil, la confraternité d'affliction « traduit bien aussi la conscience des artistes d'appartenir à un groupe social désormais autonome avec un fonctionnement qui lui était propre »⁴⁷. Ainsi, « la mort d'un maître ou d'un condisciple joue le rôle d'un rite ou au moins d'un moment destiné à souder une communauté », écrivent-ils encore⁴⁸. La rétrospective, telle qu'elle apparaissait en 1857, venait s'intégrer dans ce « moment », dans ces rituels sociaux *post mortem* destinés à honorer la mémoire de l'artiste, c'est-à-dire dans cet appareil de commémoration mis en place par la « confraternité d'affliction ». Celui-ci débutait avec le recueillement autour du lit mortuaire, continuait avec les obsèques et se poursuivait par différents hommages oraux, visuels et écrits. Aux funérailles de Delaroche, le 6 novembre 1856, l'Académie et l'École des Beaux-Arts étaient représentées par leurs membres les plus éminents, tandis que les élèves de l'artiste se comptaient par dizaines. Fromental Halévy retraça, au nom

⁴³ Antoine Étex, *Ary Scheffer. Étude de sa vie et ses ouvrages. Exposition des œuvres au boulevard des Italiens*, n° 26, Paris, A. Lévy fils, 1859, p. 3.

⁴⁴ Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, L. Hachette, 1858, p. 1362. Edmond Renaudin fit mention dans *L'Europe artiste* d'une somme similaire, mais il désigna un certain « M. Mirès » comme cautionneur – sans doute Jules Isaac Mirès, banquier proche des frères Pereire qui participa à leurs côtés à la création du Crédit mobilier. Ed[mond] Renaudin, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *L'Europe artiste*, 5^e année, n° 20, 17 mai 1857, n. p.

⁴⁵ À la mort de Pierre-Narcisse Guérin, Léon Cogniet avait écrit à de Musigny, comme lui élève du peintre : « Nous ne le verrons plus – Tous deux nous avons pleuré notre ami, notre camarade Géricault dont le souvenir nous est toujours cher : pleurons maintenant notre ami, notre maître. Cette confraternité d'affliction, de regrets profonds et sincères doit réparer pour nous les liens d'une affection réciproque. » Lettre de Léon Cogniet à de Musigny, Paris, 25 septembre 1833, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF04 C009 (Autographes, carton 9), Cogniet, Léon, f. 2976-2977.

⁴⁶ Sébastien Allard et Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010, p. 18.

⁴⁷ Allard et Chaudonneret 2010, p. 18.

⁴⁸ Allard et Chaudonneret 2010, p. 18.

de l'Académie, la vie et les principaux ouvrages du défunt académicien. Charles-Léon Vinit, secrétaire perpétuel de l'École, prit ensuite la parole pour faire l'éloge du peintre, qui avait enseigné dans l'institution. Les obsèques de Delaroche, réunissant la « confraternité d'affliction », entamaient un processus mémoriel que la rétrospective devait poursuivre⁴⁹.

Plusieurs élèves de Delaroche, qui entretenaient de solides liens d'amitié avec l'artiste, prirent part à l'organisation de la rétrospective⁵⁰. Parmi les signataires des demandes de prêt, se lisaient les noms du vicomte Henri Delaborde, auteur d'une importante étude sur la vie et l'œuvre de l'artiste dans la *Revue des deux mondes*, de Pierre-Antoine Labouchère, de Charles Jalabert, ou encore de Louis Roux⁵¹. Nous ne connaissons pas leur rôle exact dans l'organisation de l'exposition mais, dans le cas de Charles Jalabert, sa mission fut d'obtenir le prêt du *Cromwell* auprès de la ville de Nîmes, dont le peintre était originaire⁵². Les confrères de Delaroche au sein de l'École des Beaux-Arts eurent, quant à eux, un rôle important, même s'ils ne furent pas les maîtres d'œuvre de l'exposition. Adolphe Goupil et Adolphe d'Eichthal, ses principaux organisateurs, durent en effet établir un dialogue avec l'institution afin que l'exposition puisse s'y tenir, donnant lieu à une coopération inédite.

Les démarches pour obtenir un emplacement à l'École des Beaux-Arts ne furent pas une opération aisée⁵³. Le ministre d'État et de la Maison de l'Empereur, Achille Fould, avait rapidement autorisé l'exposition et accordé une salle du Palais de l'industrie à cette fin⁵⁴. Mais

⁴⁹ École impériale et spéciale des Beaux-Arts, *Funérailles de M. Delaroche*, Paris, Firmin Didot frères et C^{ie}, 1856. Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Halévy lut dans la séance publique annuelle du 2 octobre 1858 sa notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche, publiée ensuite : Fromental Halévy, *Institut impérial de France. Académie des beaux-arts. Notice sur la vie et les ouvrages de M. Paul Delaroche par M. F. Halévy... lue dans la séance publique annuelle du samedi 2 octobre 1858*, Paris, Firmin Didot frères et C^{ie}, 1858. Les éloges des académiciens décédés constituaient une tradition au sein de l'institution, tradition qui fut admirablement poursuivie, après la mort d'Halévy en 1862, par son successeur au poste de secrétaire perpétuel, Ernest Beulé.

⁵⁰ Delaroche était très apprécié de ses élèves, à qui il était entièrement dévoué, comme le fit remarquer Eugène de Mirecourt : « Il aimait ses élèves ; il les appuyait d'une protection constante, faisait pour eux des démarches qu'il n'eût jamais faites pour lui, sollicitant de riches amateurs et obtenant à ces jeunes peintres des commandes inespérées. » (Mirecourt 1856, p. 42-43.)

⁵¹ Henri Delaborde, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. Paul Delaroche », *Revue des deux mondes*, XXVII^e année, seconde période, t. VIII, 1^{er} mars 1857, p. 5-32.

⁵² Émile Reynaud, *Charles Jalabert. L'homme, l'artiste, d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1903, p. 101-102.

⁵³ Nous n'aborderons ici que brièvement les différentes étapes qui conduisirent à la réalisation du projet. Pour plus de détails sur les débats au sein de l'École des Beaux-Arts, nous renvoyons à l'étude de Stéphanie Cantarutti dans son mémoire de l'École du Louvre : Stéphanie Cantarutti, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006, p. 61-71.

⁵⁴ « Commission chargée de l'examen d'une demande tendant à obtenir l'autorisation de contenir dans l'École une salle pour l'exposition des œuvres de Delaroche », 4 février 1857, AN, AJ/52/794 (l'un des membres de la commission estimait que la demande n'avait pas de but sachant que le ministre avait autorisé l'exposition dans une des salles du Palais de l'industrie).

cette proposition n'était pas satisfaisante aux yeux des organisateurs, qui voulaient situer l'hommage posthume rendu au maître au cœur même du sanctuaire dont il avait décoré l'hémicycle : l'École des Beaux-Arts⁵⁵. Le 29 janvier 1857, Adolphe d'Eichthal écrivait au président-administrateur de l'établissement, Adolphe Jaÿ, pour lui demander la permission d'organiser l'exposition dans la cour intérieure de l'école :

[...] cette exposition acquerrait un intérêt bien plus grand si elle avait lieu dans l'établissement unique dans le monde, dont la direction vous est confiée, et si les tableaux et les dessins de Monsieur Delaroche pouvaient être rapprochés de sa plus grande œuvre, de celle qui rattache son nom à la célébrité de l'École des Beaux-Arts⁵⁶.

Deux jours plus tard une commission, composée du directeur-administrateur Adolphe Jaÿ, du secrétaire perpétuel Charles-Léon Vinit et des professeurs Jean-Baptiste Lesueur, Francisque Duret, Horace Vernet, Charles-François Lebœuf (Nanteuil-Lebœuf), Augustin Alexandre Dumont, Hippolyte Lebas et Simon-Claude Constant-Dufeux, fut chargée de l'examen de la demande. Réunie le 4 février, la commission souligna les nombreux inconvénients qu'engendrerait la tenue de l'exposition dans une salle érigée dans une partie de la cour intérieure, tant pour la sécurité des lieux que pour le service des études. Mais, « voulant donner un témoignage de l'estime qu'elle port[ait] à l'illustre collègue dont elle déplor[ait] la perte » et « s'associant à la pensée d'augmenter l'éclat de l'exposition de ses œuvres par la vue de la Peinture de l'Hémicycle », elle proposa d'accorder « l'autorisation d'élever une salle provisoire dans la première cour d'entrée »⁵⁷. Dans les jours qui suivirent, Félix Duban, l'architecte de l'École, vit Adolphe Goupil afin de discuter de l'érection d'un bâtiment temporaire dans la cour précédant le palais. Les résultats de cette entrevue, durant laquelle on évoqua l'installation d'une cage en fer, furent communiqués par Goupil à Horace Vernet dans une lettre en date du 7 février, et rapportés à la commission établie au sein de l'École⁵⁸.

⁵⁵ Delaroche avait été nommé professeur à l'École des Beaux-Arts en 1833. En 1836, il avait été chargé de la décoration de l'hémicycle de l'amphithéâtre d'honneur, qui fut inaugurée en 1841 et touchée par un incendie en décembre 1855. Sur la peinture de l'hémicycle, voir : Alain Bonnet, « Une histoire de l'art illustrée : l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts par Paul Delaroche », *Histoire de l'art*, n° 33-34, mai 1996, p. 17-30 ; Sylvain Boyer, « La peinture de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1996, p. 155-170 ; Bann 2004. Signalons également la thèse d'habilitation à diriger des recherches de France Nerlich : *Des esprits et des hommes : l'invention de l'histoire de l'art par Friedrich Overbeck et Paul Delaroche* (Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2014).

⁵⁶ Lettre d'Adolphe d'Eichthal au président-administrateur de l'École des Beaux-Arts [Adolphe Jaÿ], Paris, 29 janvier 1857, AN, AJ/52/838 (**doc.2**).

⁵⁷ « Commission chargée de l'examen d'une demande tendant à obtenir l'autorisation de contenir dans l'École une salle pour l'exposition des œuvres de Delaroche », 4 février 1857, AN, AJ/52*/15.

⁵⁸ La cage, d'environ 20 m², devait être formée de plaques de tôle. Le plancher aurait été posé sur les dalles de la cour et une petite charpente, apposée à l'intérieur, aurait permis d'accrocher les tableaux. Lettre d'Adolphe Goupil à Horace Vernet, Paris, 7 février 1857, AN, AJ/52/838.

Le dialogue qui s'instaura entre Adolphe Goupil, Adolphe d'Eichthal et le collège de professeurs administrant l'institution était inhabituelle. Les mondes profanes du commerce et de la finance pénétraient l'univers sacré de l'École des Beaux-Arts, le marchand et le banquier forçaient les portes du prestigieux établissement public. Ensemble, ils tâchèrent de trouver un compromis en mémoire de leur ami ou collègue disparu. Horace Vernet, nommé président de la commission d'organisation, fut un des interlocuteurs privilégiés d'Adolphe Goupil à l'École des Beaux-Arts ; il était le beau-père de Delaroche⁵⁹. Devenus parents par le mariage de Paul et de Louise en 1835, les deux peintres furent également unis par la perte douloureuse de l'être cher, Louise, dix ans plus tard. Ils partageaient aussi des idéaux communs – tous deux démissionnèrent du jury du Salon en 1836 –, et attribuaient à la gravure une même place capitale dans la diffusion et la pérennisation de leur art⁶⁰. Goupil et Vernet n'étaient pas des inconnus : se présentant comme l'« éditeur des œuvres de MM. Delaroche, Scheffer, Vernet, etc., etc. », le marchand appliquait une même politique de diffusion de leurs œuvres⁶¹. Les trois artistes avaient ainsi servi « pleinement la montée en puissance de la maison, de même que celle-ci défend[ait] leur œuvre en la répandant dans le monde entier »⁶². Les relations entre Goupil et Vernet, sans doute plus strictement professionnelles que celles qu'entretenait Delaroche avec l'éditeur, ne pouvaient que faciliter le dialogue avec l'École des Beaux-Arts. Adolphe Goupil, Adolphe d'Eichthal, Émile Pereire et Horace Vernet furent ainsi les quatre personnages centraux de la commission qui organisa la rétrospective de l'œuvre de Paul Delaroche⁶³.

3. Duban, l'homme de la solution

Félix Duban (1797-1870) occupa une place notoire dans les débats sur la réalisation de l'exposition au sein de l'École des Beaux-Arts. Hommage au collègue et au décorateur de

⁵⁹ Le titre de « président » attribué à Horace Vernet accompagne son nom en bas de la lettre adressée aux prêteurs, transcrite dans le catalogue de l'exposition (*Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au Palais des Beaux-arts, le 21 avril 1857*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1857, p. VII-IX). Il ne dirigeait cependant pas la commission établie au sein de l'École, présidée par Adolphe Jay.

⁶⁰ Horace Vernet, *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*, Paris, Impr. Édouard Proux, 1841 (écrit en 1839), p. 47 : « La gravure est le moyen de propager et d'éterniser l'œuvre du peintre. N'est-ce pas la gravure, en effet, qui est la plupart du temps l'agent le plus actif de la réputation du peintre ? La gravure est, pour ainsi dire, au tableau, ce que l'impression est au manuscrit : c'est elle qui le multiplie, c'est elle qui le propage et le popularise ; c'est elle qui éternise l'œuvre ; c'est elle qui immortalise le génie du peintre. »

⁶¹ Renié 1999, p. 184.

⁶² Renié 1999, p. 184.

⁶³ Le 24 avril 1857, le comité de l'Association des artistes écrivit aux « quatre membres de la commission MM. E. Pereire, d'Eichthal, Horace Vernet & Goupil », certifiant le rôle prépondérant de ces quatre personnages dans l'organisation de l'exposition (AFT, lettre transcrite à la suite du procès-verbal de la 632^e séance du comité du 24 avril 1857, p. 86)

l'amphithéâtre dont il était l'auteur, le concours de Duban était aussi un moyen d'honorer la mémoire de l'ami qui avait contribué à sa nomination comme architecte de l'institution⁶⁴. Delaroche lui avait confié la réalisation du tombeau de son épouse au cimetière du Nord, et c'est également Duban qui dessina le sobre tombeau du peintre⁶⁵. Les liens d'amitié et d'estime mutuelle qui les unissaient ne firent pas pour autant oublier à l'architecte les dangers pouvant résulter de la tenue de l'exposition dans l'enceinte de l'établissement. Il fit néanmoins tout son possible pour trouver une solution convenable et faire aboutir le projet.

Le ministre d'État souhaitant entendre l'avis des professeurs avant d'autoriser l'exposition dans l'École, la commission chargée d'examiner la requête se réunit le 25 février. C'est un président-administrateur sceptique qui invita ses collègues à statuer sur la question, leur demandant :

s'il est convenable d'admettre dans l'intérieur de l'École Impériale des Beaux-arts, où le calme et l'ordre sont de rigueur, une exhibition payante des œuvres de leur regrettable collègue ;

Lorsque ce ne sont pas eux qui ont pris l'initiative

Lorsque ce ne sera pas eux qui choisiront les tableaux

Lorsque les élèves de l'École même s'y seront admis qu'en payant

Lorsque l'on pourra croire que ce sera un motif commercial plutôt que celui de rendre un hommage aux arts.

Le Président se fait peut-être illusion, mais en se croyant responsable et conservateur, il déclare

Qu'il ne saurait assumer sur lui la responsabilité des dégâts, dilapidations ou vols qui pourraient résulter de la réalisation de l'exhibition demandée dans l'École des Beaux-arts.

Qu'il ne saurait répondre du feu dont on pourra faire usage soit de jour soit de nuit et qui sera absolument nécessaire aux personnes chargées de la surveillance.

Qu'il ne peut répondre de la perturbation qui pourra avoir lieu dans les études, telles que les exercices journaliers, concours mensuels des grands prix, et dans les cours où le calme et la tranquillité sont indispensables.

Il soumet du reste, sous toute réserve ces observations à MM. Les Professeurs ; il respectera la décision de la majorité et il croit devoir déclarer que dans le cas où la demande serait prise en considération, il transmettrait ses craintes à S.E. M. le Ministre, pour qu'il avise dans la sagesse⁶⁶.

Ces propos révèlent la nature des réserves qui subsistaient au sein de l'École des Beaux-Arts. Adolphe Jaÿ s'inquiétait de la tenue dans l'institution d'une manifestation sur laquelle l'École n'avait aucun contrôle. Il pouvait en effet paraître problématique d'introduire, dans un

⁶⁴ Louis Hauteceœur, *Histoire de l'architecture classique en France. T. VI. La Restauration et le gouvernement de Juillet (1815-1848)*, Paris, A. et J. Picard et C^{ie}, 1955, p. 256 : « Delaroche et Vitet avaient signalé son talent à Thiers, ministre de l'Intérieur. Lorsque les architectes du Gouvernement, chargés de plusieurs édifices, durent choisir, afin de permettre à leurs jeunes camarades d'obtenir des travaux, Debret préféra la restauration de Saint-Denis à la construction de l'École des Beaux-Arts et Duban hérita de cette dernière mission. »

⁶⁵ Stephen Bann a souligné les liens entre Delaroche et Duban dans son article « Robert-Fleury's Delaroche and Delaroche's Raphael », *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, n° 74 (XXXVII), 2016, p. 283-289 (p. 286).

⁶⁶ « Exposition demandée des œuvres de feu Delaroche », 25 février 1857, AN, AJ/52/794.

établissement d'enseignement, une exposition dont les organisateurs, étrangers à l'institution, devaient décider seuls des œuvres à exposer. Jaÿ redoutait également l'image que pouvait renvoyer la manifestation. Considérée comme une entreprise commerciale, l'exposition était susceptible d'entacher la réputation de l'École, elle qui avait toujours tenu à se maintenir à l'écart de ce qu'elle considérait comme de viles préoccupations. Enfin, le directeur-administrateur craignait que l'événement nuise au service de l'École et provoque des dangers pour le bâtiment et les collections qu'il abritait. Ce dernier point fut visiblement le plus discuté. Duban, qui avait déjà averti des risques que pourrait causer l'édification d'une salle dans la cour intérieure, ne chercha pas à dissiper les craintes du président et des professeurs. Malgré sa rencontre officieuse avec Goupil, son opinion sur les dangers potentiels restait inchangée. Devant une commission du même avis, il fut donc décidé de signaler au ministre les désagréments prévisibles pour le fonctionnement de l'école ainsi que pour la sécurité du monument et des collections, tout en indiquant les quelques moyens possibles de les atténuer⁶⁷.

Deux jours plus tard, Duban rencontrait de nouveau officieusement Goupil, cette fois en compagnie d'Adolphe d'Eichthal. Il leur proposa une solution qui écarterait les risques et offrirait par la même occasion une luminosité avantageuse pour les œuvres : la construction d'une salle sur un terrain inoccupé situé au nord du palais des Beaux-Arts. Le lendemain 28 février, il exposa cette solution au président de l'École :

Au nord du Palais, entre l'aile droite et le jardin de l'hôtel de Chimay, existe un terrain spacieux, inoccupé jusqu'à ce jour.

J'ai pensé, tardivement sans doute, qu'au lieu de resserrer la construction projetée entre les quatre murs d'une cour intérieure où le jour ne pénètre qu'imparfaitement, et d'affronter les risques inséparables d'une construction faite dans les plus difficiles conditions, j'ai pensé, dis-je, que ce terrain se prêtait admirablement au but que l'on se propose pour honorer la mémoire de notre illustre confrère et collègue.

On y trouve, en effet, toutes les conditions désirables pour atteindre le résultat, vainement cherché jusqu'ici, séparation complète de l'École, sécurité pour les œuvres exposées, lumière du nord sans le moindre reflet, accès digne par le portique de Gainon, et dimensions plus que suffisantes⁶⁸.

La visite de l'hémicycle, qui prolongerait l'exposition, se ferait par la salle de Niobé, dont les moulages seraient protégés par une barrière. Acceptée par les organisateurs, soumise en assemblée générale le jour même, la proposition fut adoptée et recommandée au ministre d'État,

⁶⁷ « Commission chargée de l'examen d'une demande tendant à obtenir l'autorisation de contenir dans l'École une salle pour l'Exposition des œuvres de M. Delaroche », 25 février 1857, AN, AJ/52/794.

⁶⁸ Lettre de Félix Duban au président-administrateur de l'École des Beaux-Arts [Adolphe Jaÿ], Paris, 28 février 1857, AN, AJ/52/838 (**doc.4**).

qui l'approuva par lettre du 9 mars⁶⁹. Le 21 avril 1857, la rétrospective posthume des œuvres de Paul Delaroche s'ouvrait dans une vaste salle construite en fer par Duban, avec le concours de l'architecte Jean-Marie Victor Viel, et décorée avec luxe⁷⁰. L'exceptionnelle collaboration, dessinée autour de la double relation privilégiée qu'entretenait le peintre avec Adolphe Goupil et avec l'École des Beaux-Arts, avait rendu possible sa réalisation. Instigateur et maître d'œuvre, Goupil ouvrait la voie en France à une nouvelle forme de commémoration artistique : « C'est à lui [...] que revient le mérite de la première Exhibition des œuvres d'un peintre après sa mort. Ce fut cet événement qui donna le signal de ces Expositions générales⁷¹. »

II. Les développements du rite

B. L'appropriation du rite

1. La quête d'un succès posthume

Dans un court ouvrage intitulé *Les conditions du succès*, l'historien de l'art anglais Alan Bowness a décrit les différentes étapes de la reconnaissance artistique, qui conduisent l'artiste

⁶⁹ Lettre du ministre d'État au président-administrateur de l'École des Beaux-Arts [Adolphe Jaÿ], Paris, 9 mars 1857, AN, AJ/52/838.

⁷⁰ Pour répondre à un malentendu, Adolphe d'Eichthal écrivait à Charles-Léon Vinit le 25 février 1857 : « Nous n'avons jamais pu avoir la pensée d'introduire dans l'intérieur de l'École des Beaux-arts, un autre architecte que celui de l'École et pour un travail qui est un hommage à M^r Delaroche une autre personne que M^r Duban dont nous savons le profond attachement pour celui que nous regrettons. » (AN, AJ/52/838) Les honoraires de l'architecte furent évoqués à plusieurs reprises dans les séances du comité de l'Association des artistes : « il reste encore à régler les compte de M. Duban que l'on dit fort élevés... » (AFT, 645^e séance du 31 juillet 1857, p. 115) ; « Dans la nomenclature des dépenses faites par la commission, nous avons énoncé les honoraires de l'architecte ; c'est une occasion qui se présente & que nous saisissons avec bonheur de vous rappeler que notre collègue Viel, avec un désintéressement auquel il nous a habitués depuis longtemps, a fait abandon à la caisse de notre Association de la totalité de ses honoraires. » (AFT, rapport d'Adolphe Moreau sur l'exposition, lu dans la 657^e séance du 18 décembre 1857, transcrit p. 212-214 du registre.) Si Chaalons d'Argé affirma dans la *Revue des Beaux-Arts* que la construction fut « élevée par les soins de M. Viel, l'architecte auquel on doit le palais de l'Industrie », il nous semble plus probable, au regard de ces éléments, que Viel occupât un rôle secondaire. Le critique nous livre cependant une intéressante description du bâtiment : « La porte principale, qui n'est autre que le curieux portique rapporté en cet endroit, ouvre sur une pièce formant une sorte de vestibule. À droite, sont deux cabinets où se tiennent les personnes qui s'occupent de l'Exposition ; à gauche est l'entrée des salons. Ils sont au nombre de trois, meublés et décorés avec un luxe de bon goût. Du dernier on peut pénétrer, par un couloir, dans l'hémicycle [...] » ([Auguste-Philibert] Ch[aa]lons] d'Argé, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École impériale des Beaux-Arts », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 9^e livraison, 1857, p. 172-175, p. 172).

⁷¹ « Plaidoirie de M^e Léon Cléry, avocat de MM. Goupil et C^{ie} », in *Affaire des héritiers de Paul Delaroche contre MM. Goupil et C^{ie}*, tribunal civil de la Seine, première chambre, présidence de M. Aubépin, audience du 12 juillet 1878, p. 6, citée dans Penot 2017, p. 216.

à la célébrité. Il schématise ces étapes par des cercles concentriques, au nombre de quatre, qui correspondent successivement à « la reconnaissance des pairs, celles des critiques, celle de la clientèle des marchands et des collectionneurs et, pour finir, le triomphe auprès du grand public »⁷². Paul Delaroche, Ary Scheffer, Eugène Delacroix, Hippolyte Bellangé, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Baptiste Camille Corot, Antoine-Louis Barye, Gustave Courbet ou encore Édouard Manet, qui tous bénéficièrent d'expositions rétrospectives entre 1857 et 1885, avaient franchi les quatre cercles de la reconnaissance, et conquis le grand public de leur vivant. Mais ce n'était pas le cas de tous les artistes dont l'œuvre fut réuni après la disparition. Instituée en 1857 comme un rite *post mortem* en hommage à l'artiste à succès, tel que défini dans le modèle d'Alan Bowness (et malgré son application à l'artiste « moderne »), cette nouvelle pratique d'exposition connut une rapide appropriation par l'entourage d'artistes n'ayant pu atteindre l'ultime cercle de la reconnaissance. Portée par sa capacité à réunir la foule et à attirer l'œil du critique, la rétrospective devint, aux yeux des familles et des « confraternités d'affliction », un moyen potentiel d'obtenir pour l'être admiré et chéri un triomphe public à titre posthume, perçu comme une juste réparation.

Après les expositions Delaroche en 1857, Ary Scheffer en 1859 et Delacroix en 1864, la rétrospective organisée en 1865 en hommage à Hippolyte Flandrin (1809-1864) démontra la capacité de ce type d'événement, qui avait encore l'attrait de la nouveauté, à galvaniser un public et à transformer un artiste en « idole » populaire, pendant la durée de l'exposition⁷³. Le disciple préféré d'Ingres avait décoré de nombreuses églises, à Paris (Saint-Séverin, Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Germain-des-Prés), à Nîmes (Saint-Paul) et à Lyon (Saint-Martin d'Ainay). Il était reconnu comme un peintre éminent par les instances officielle et académique, mais demeurait jusqu'alors étranger à toute ovation publique. Certains critiques raillèrent la métamorphose, comme Jean Rousseau, qui s'interrogea dans *Le Figaro* sur son origine :

Il se joue présentement, dans le monde des arts, une assez agréable comédie. [...] D'où vient [...] que Flandrin fait tant de bruit, depuis qu'il est mort, lui qui remua si peu les masses de son vivant ? Qu'est-ce qui vaut à ce talent, si honnête et si modéré, l'honneur d'une exposition si pompeuse au palais des Beaux-Arts [...] ? [...]

⁷² Alan Bowness, *Les conditions du succès. Comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Éditions Allia, 2011 (Londres, Thames and Hudson Ltd, 1989), p. 12-13.

⁷³ L'exposition des œuvres d'Ary Scheffer eut lieu du 10 mai au 20 août 1859 au 26 boulevard des Italiens, où prit également place, du 14 août au 11 décembre 1864, la rétrospective consacrée à Eugène Delacroix. L'exposition Flandrin ouvrit quant à elle à l'École des Beaux-Arts le 15 février 1865, et ferma le 31 mars.

Ses moindres barbouillages – qu'ils soient de son crayon ou seulement de sa plume – deviennent des reliques. Tout y passe. C'est une apothéose, complète⁷⁴.

Cette « assez agréable comédie », Rousseau en attribuait cependant la cause non à l'exposition même, mais à ce qu'elle représentait à ses yeux : une protestation de l'Institut contre la récente réforme de l'École des Beaux-Arts, dont Flandrin avait été un des plus virulents opposants⁷⁵.

L'engouement manifesté pour le peintre à l'occasion de sa rétrospective posthume créait un précédent enviable. De manière générale, la réussite des rétrospectives sous le Second Empire, rapportée dans la presse, incita l'entourage d'artistes de moindre notoriété à convoiter cette nouvelle pratique d'exposition à succès. L'œuvre d'Édouard Bertin (1797-1871) fut ainsi réunie à l'École des Beaux-Arts en 1872⁷⁶. Peintre paysagiste, nommé inspecteur des Beaux-Arts en 1833, Bertin était devenu directeur du *Journal des Débats* en 1854, et avait dès lors renoncé à participer au Salon⁷⁷. Charles Clément, critique au journal, se chargea de rédiger la notice biographique du catalogue. Il justifia la tenue de l'exposition par une volonté de « rendre justice » à l'artiste :

Ce n'est pourtant pas qu'Édouard Bertin fût méconnu : il était entouré d'un cercle de personnes attachées à l'art élevé qu'il pratiquait lui-même et qui suivait ses beaux travaux avec une respectueuse admiration. Mais il ne sacrifiait rien au succès [...] Il s'était ainsi condamné, de gaieté de cœur, à une obscurité relative, dont ses amis souffraient comme d'une injustice et que dissipera certainement l'Exposition qui va s'ouvrir à l'École des Beaux-Arts⁷⁸.

Injustice partiellement réparée : si l'œuvre de Bertin ne fit pas l'unanimité chez les critiques, l'exposition eut au moins le mérite d'attirer leur attention.

⁷⁴ Jean Rousseau, « La question Flandrin », *Le Figaro*, 12^e année, n° 1051, 12 mars 1865, p. 2-3 (p. 2). La réaction de M. de Lescure dans la *Revue contemporaine* ne diffèrait guère : « Grâce à ces pieux excès dont l'impatience féconde a décerné prématurément à l'ombre récente les honneurs du triomphe et du monument, les éléments d'enquête et d'appréciation surabondent. On nous a donné des œuvres du maître qu'on surfait avec un enthousiasme si sincère qu'il en paraît joué, une exposition complète jusqu'à la puérilité. Rien n'y manquait, ni le premier, ni le dernier coup de pinceau. » (M. de Lescure, « Hippolyte Flandrin, d'après son œuvre et sa correspondance », *Revue contemporaine*, 2^e série, tome XLIV, 15 avril 1865, p. 509-532 [p. 509].)

⁷⁵ Rousseau 1865b, p. 2.

⁷⁶ Son exposition posthume ouvrit à la fin du mois d'avril 1872 et occupa l'École des Beaux-Arts jusqu'au 20 mai ; elle faisait suite à la rétrospective en hommage à Henri Regnault, qui y avait été présentée du 12 au 31 mars.

⁷⁷ Sur Bertin, voir : Marie-Hélène Vergniol, « François-Édouard Bertin, peintre paysagiste (1897-1871) », *Bulletin du musée Ingres*, n° 8, janvier 1961, p. 135-145 ; Philippe Grunhech, « Édouard Bertin (1797-1871). Sa participation au Prix de Rome et des dessins au musée de Chartres », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 3, 1980, p. 138-146.

⁷⁸ Charles Clément, « Édouard Bertin », in *Catalogue des tableaux et dessins de Édouard Bertin exposés à l'École des Beaux-Arts, précédé d'une notice*, Paris, J. Claye, 1872, p. 3-27 (p. 4). Si les organisateurs de l'exposition consacrée à Bertin faisaient assurément partie de son entourage, nous ignorons leur identité, à l'exception du peintre Jean-Joseph Bellet (une lettre attestant sa participation est citée par Clément ; voir p. 23 du catalogue).

L'année suivante, ce fut au tour de Gustave Ricard (1823-1873) d'investir, à titre posthume, l'institution⁷⁹. La biographie rédigée par Paul de Musset, publiée dans le catalogue de l'exposition, délivrait elle aussi l'image d'un artiste qui s'était intentionnellement écarté de la voie du succès :

[...] Ricard, n'ayant plus envoyé ses ouvrages aux expositions depuis 1859, s'était laissé volontairement oublier du public. La réputation n'est pas comme votre ombre : elle peut bien s'enfuir quand vous la poursuivez ; mais si vous la fuyez, elle ne court pas après vous⁸⁰.

La rétrospective se présentait de nouveau comme une entreprise de réparation. À Marseille, un cercle d'amateurs, le Cercle artistique de la rue Saint-Ferréol, avait déjà rendu un hommage similaire à l'artiste, natif de la cité phocéenne⁸¹. Mais la rétrospective marseillaise n'avait pas eu l'ampleur de sa version parisienne, organisée par les amis de l'artiste : cette dernière comporta un nombre plus important d'œuvres et leur donna une plus large visibilité. La presse se fit l'écho de « la grande affluence de visiteurs à l'École des Beaux-Arts », et offrit à ses lecteurs de nombreuses critiques de l'œuvre du disparu⁸².

La série des rétrospectives conçues au début des années 1870 comme des tentatives de reconnaissance posthume se poursuivit en 1874 avec l'exposition consacrée au paysagiste Antoine Chintreuil (1814-1873), toujours dans l'espace très prisé de l'École des Beaux-Arts⁸³. Le peintre Jean Desbrosses (1835-1906 ; **fig.26**) en était à l'initiative. Celui qui avait été « le seul élève à proprement parler de Chintreuil, l'ami, le compagnon de route, le confident, la 'sœur de charité' », avait partagé la vie du paysagiste pendant près de vingt-cinq ans, jusqu'à sa mort en 1873⁸⁴. Son dévouement avait été le plus complet, et il continua à se manifester après la disparition du peintre : alors que Desbrosses « avait couché son maître dans son linceul, il lui rest[ait] à exalter sa mémoire »⁸⁵. Desbrosses fut sans doute aidé par les amis et les

⁷⁹ L'exposition s'y tint du 1^{er} au 31 mai 1873.

⁸⁰ Paul de Musset, « Notice sur la vie de Gustave Ricard », in *Notice sur la vie de Gustave Ricard par M. Paul de Musset suivie du catalogue des œuvres de Ricard exposées à l'École des Beaux-Arts, le 1^{er} mai 1873...*, Paris, Impr. Gautier-Villars, 1873, p. 1-23 (p. 1).

⁸¹ L'exposition du Cercle artistique de la rue Saint-Ferréol eut lieu en février 1873 (voir Antony Régnier, « Cercle artistique. Exposition rétrospective des œuvres de Gustave Ricard », *Journal de Marseille commercial et politique*, n° 9521, 19 février 1873, n. p.).

⁸² L[ouis] Desprez, « Bibliographie – Livres. Notice sur la vie de Gustave Ricard, par M. Paul de Musset, suivie du Catalogue des œuvres de Ricard, etc. In-8°, Paris, 1873 », *CAC*, n° 19, 10 mai 1873, p. 189.

⁸³ Elle fut ouverte du 25 avril au 15 mai 1874.

⁸⁴ Romain Bourgeois, *Antoine Chintreuil (1814-1873), hommage à son œuvre peint : les années 1873 à 1875 et Jean Desbrosses*, mémoire de maîtrise sous la dir. de François Fossier, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2002, p. 93.

⁸⁵ Georges de Montorgueil, « Les Desbrosses et Chintreuil », *Le Mois littéraire et pittoresque*, mai 1906, p. 537-545 (p. 544), cité dans Bourgeois 2002, p. 98.

collectionneurs du peintre, à l'instar de Frédéric Henriet ou de Henri Faure⁸⁶. Tous désiraient rendre hommage à l'artiste « de province, pauvre, poitrinaire, méconnu de son vivant, âme exquise piétinée par la gloire des autres », comme le définit l'historien de l'art François Fossier⁸⁷. Âme également « célébrée trop tard puis retombée dans l'oubli », poursuit-il à juste titre : comme les précédentes manifestations, l'exposition accorda au peintre un éphémère succès, pourtant savamment orchestré par Desbrosses comme nous le verrons plus loin⁸⁸.

Les rétrospectives consacrées à Bertin, Ricard et Chintreuil avaient toutes trois été organisées par leur entourage (famille, confrères et amis) en toute indépendance. D'autres bénéficièrent du concours ou du patronage d'une société de secours mutuel, l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Celle-ci s'était révélée, durant la décennie précédente, un allié de taille et un organisateur efficace, notamment à l'occasion de l'exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé en 1867⁸⁹. À plusieurs reprises dans les années 1870, l'Association des artistes se trouva donc sollicitée par les proches d'artistes récemment disparus. Ils espéraient, grâce à elle, obtenir gain de cause auprès de l'administration et des éventuels prêteurs, se procurer les moyens d'une publicité avantageuse, ou simplement légitimer leur entreprise en lui donnant un but noble. Le produit des expositions organisées par la société ou sous son patronage était en effet versé dans sa caisse de secours aux artistes nécessiteux. L'appui de la société devait concourir au but commun à ces expositions : offrir une grande célébration publique en la mémoire d'un artiste, dont l'œuvre serait abondamment étudié et commenté par la critique, et qui vaudrait consécration à titre posthume. En 1877, la veuve du peintre Léon Belly, qui projetait une rétrospective des œuvres de son mari, se tourna ainsi vers l'Association des artistes. Léon Belly (1827-1877) avait connu un immense mais bref triomphe au Salon de 1861 avec ses *Pèlerins allant à la Mecque*⁹⁰. Si l'exposition, qui occupa l'École des Beaux-Arts durant l'année 1878, put profiter du concours de la société, d'autres

⁸⁶ Bourgeois 2002, p. 99.

⁸⁷ François Fossier, « La gloire discrète de Chintreuil », in François Fossier, Nelly Catherin, Sylvie Carlier *et al.*, *Brumes et rosées. Paysages d'Antoine Chintreuil, 1814-1873*, cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 21 juin-22 septembre 2002), Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 11-37 (p. 11).

⁸⁸ Fossier 2002, p. 11.

⁸⁹ L'exposition Hippolyte Bellangé fut organisée par l'Association des artistes à la demande du fils de l'artiste, Eugène Bellangé ; elle occupa l'École des Beaux-Arts du 26 janvier au 14 mars 1867. Le rôle capital de l'Association des artistes dans l'émergence des rétrospectives posthumes sera abordé dans le chapitre suivant.

⁹⁰ Léon Belly, *Pèlerins allant à La Mecque*, 1861, huile sur toile, 161 x 242 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 61).

requêtes restèrent lettre morte, en raison de la notoriété, jugée trop faible, des artistes concernés⁹¹.

2. L'École des Beaux-Arts, un lieu stratégique ?

Le choix de l'École des Beaux-Arts, à laquelle l'association avait un accès facilité sous la direction d'Eugène Guillaume (1865-1878), détenait une grande importance. Cette institution garantissait d'abord à ses défunts hôtes une visibilité certaine. La tenue de l'exposition Bertin à l'École des Beaux-Arts, juste après celle d'Henri Regnault, constitua par exemple un argument pour susciter l'intérêt de la presse, comme le révélait ouvertement un critique anonyme dans le journal *La Liberté* :

En apprenant que la famille de M. Bertin se décidait à exposer les œuvres du regretté défunt, nous nous étions bien promis de nous abstenir de les aller voir. [...] Cependant, quand nous avons appris que l'exposition des œuvres de M. Bertin devenait publique, qu'elle avait lieu aux Beaux-Arts, immédiatement après celle de Regnault, nous nous sommes dit qu'après tout la critique y devait avoir ses grandes entrées⁹² [...]

D'autre part, l'École des Beaux-Arts offrait une forme de sanction officielle, qui constituait une revanche pour certains artistes dont l'œuvre avait été en porte-à-faux avec la doctrine prônée par l'établissement. Ce fut notamment le cas de Gustave Ricard et ses audacieux portraits, de Chintreuil et ses paysages « pré-impressionnistes », mais aussi de plusieurs artistes à succès qui ne s'étaient guère attirés les louanges de l'institution ; cette dimension compensatoire prit toute sa force avec les rétrospectives Courbet en 1882, Manet en 1884 et Delacroix en 1885⁹³.

D'autres manifestations étaient à l'inverse intimement liées à l'univers de l'École des Beaux-Arts⁹⁴. Certains artistes réinvestirent une maison connue, qu'il s'agisse des architectes Félix Duban et Léon Vaudoyer ou des peintres Isidore Pils, Henri Lehmann et Charles Sellier⁹⁵. Pour autant, l'objectif d'une apothéose *post mortem*, à valeur réparatrice, était bel et bien perceptible

⁹¹ Pour Victor Fournel dans *Le Correspondant*, l'exposition consacrée à Léon Belly, inaugurée le 16 février 1878, avait « fait mieux connaître et mieux apprécier [...] cet artiste supérieur à sa renommée », sans pour autant rencontrer un succès populaire (Victor Fournel, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CX de la coll., nouvelle série, t. LXXIV, 6^e livraison, 25 mars 1878, p. 1086-1113 [p. 1092]).

⁹² Anonyme, « L'exposition de M. Bertin », *La Liberté*, 25 avril 1872, n. p.

⁹³ Ces trois expositions furent respectivement ouvertes du 30 avril au 11 juin 1882, du 7 au 29 janvier 1884, et du 6 mars au 15 avril 1885.

⁹⁴ Nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre 4.

⁹⁵ L'exposition consacrée à Félix Duban eut lieu du 29 janvier à fin février 1872, et celle en hommage à Léon Vaudoyer en février 1873. Les œuvres d'Isidore Pils occupèrent l'École des Beaux-Arts du 15 janvier au 5 mars 1876, celles d'Henri Lehmann en janvier 1883, et celles de Charles Sellier du 10 au 25 décembre de la même année.

dans leur exposition respective. Félix Duban, Prix de Rome en 1823 et architecte de l'École, n'avait guère été favorisé par le précédent régime, et comme Léon Vaudoyer (1803-1872), vainqueur du Grand Prix en 1826, son statut d'architecte ne lui avait pas permis, malgré ses nombreuses distinctions, d'accéder à la célébrité en intéressant le grand public. Isidore Pils (1815-1875), également vainqueur du précieux sésame en 1838 et chef d'atelier à l'École, avait connu dans les quelques années précédant sa mort une popularité déclinante. Henri Lehmann, lui aussi professeur dans l'institution, était toujours resté dans l'ombre de son maître, Ingres. Quant à Charles Sellier (1830-1882), Prix de Rome en 1857, son amitié avec Roger Marx ne suffit pas à le hisser au rang des maîtres, malgré le but déclaré de l'exposition, orchestrée par le jeune critique, de « montrer sous son véritable jour cet artiste qu'on n'avait peut-être pas apprécié comme il le méritait »⁹⁶.

Si dans la période que couvre notre étude, l'École des Beaux-Arts demeura le lieu de prédilection des rétrospectives posthumes, quelques-unes prirent tout de même place en dehors de l'institution. L'année 1880 vit la réalisation de deux expositions récapitulatives à l'extérieur de l'établissement, mais toujours dans des locaux appartenant à l'État. La première, consacrée à l'œuvre d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny, s'inscrivait dans la lignée des hommages aux grands artistes ; ce fut la première rétrospective dans un musée parisien⁹⁷. La seconde, qui investit le Palais de l'industrie, présentait l'œuvre de Thomas Couture (1815-1879). Elle témoignait une nouvelle fois de l'appropriation, devenue coutume, de ce type de manifestation en perspective d'une réparation posthume⁹⁸. Après l'immense succès de ses *Romains de la décadence* au Salon de 1847, l'artiste, dont le caractère orgueilleux avait terni l'image, avait dû affronter l'échec de tous ses grands projets⁹⁹. Malgré une réputation notoire aux États-Unis, où il avait exposé quasiment jusqu'à sa mort, son retrait progressif de la vie parisienne dans les années 1860 avait contribué à le faire sombrer dans

⁹⁶ Roger Marx, « Le comité Sellier », *Courrier de l'art*, 3^e année, n° 48, 29 novembre 1883, p. 577. D'après Victor Fournel, « [l']exposition posthume de Charles Sellier n'a pas fait plus de bruit que n'en avaient fait sa vie et sa mort. Il aura passé comme une ombre. La pitié de sa veuve et de quelques amis a voulu sauver sa mémoire de l'oubli [...] mais le public s'est à peine aperçu de cet hommage et ne s'est point détourné une minute de ses affaires ou de ses plaisirs pour s'y associer. » (Victor Fournel, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CXXXI de la coll., nouvelle série, t. XCVIII, 1^{re} livraison, 10 janvier 1884, p. 148-174, p. 153)

⁹⁷ La manifestation fut inaugurée le 21 avril 1880 et dura deux mois.

⁹⁸ Le Palais de l'industrie accueillit l'exposition du 2 septembre au 30 novembre 1880.

⁹⁹ Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 472 x 772 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. 3451). *L'Enrôlement des Volontaires de 1792* (1848-1852, huile sur toile, 480 x 915 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise, inv. 77.448) et *Le Baptême du Prince impérial* (1856-1862, huile sur toile, 480 x 790 cm, Compiègne, Palais de Compiègne, inv. C.71001) demeurèrent inachevés. Son projet de décor pour le pavillon Denon connu quant à lui l'opposition de l'architecte Lefuel, tandis que le décor de la chapelle de la Vierge à Saint-Eustache, inauguré en 1856, fut mal perçu par la critique.

l'oubli¹⁰⁰. « Voilà dix-huit mois à peine que Thomas Couture est mort, et il semble que bien des années déjà le séparent de nous », écrivait Roger Ballu dans son essai sur l'artiste, ouvrant le catalogue de l'exposition¹⁰¹. La rétrospective devait dire « quelle fut exactement la valeur de ce peintre intéressant au plus haut chef, pour notre époque où le point de vue de l'art s'est si complètement transformé depuis quelques années »¹⁰². L'entourage de l'artiste en était une fois encore à l'origine de l'initiative, et en premier lieu son proche ami et exécuteur testamentaire, le fondeur et éditeur Ferdinand Barbedienne¹⁰³. En obtenant quatre salles du Palais de l'industrie, empruntées à l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Barbedienne assurait à la rétrospective posthume de Thomas Couture une importante visibilité, à un moment où la direction de l'École des Beaux-Arts se montrait frileuse à l'idée d'accueillir ce type d'expositions¹⁰⁴.

À l'inverse, onze ans auparavant, l'exposition organisée par René Paul Huet en l'honneur de son père, le peintre Paul Huet (1803-1869), ne pouvait remporter qu'un succès restreint, et en aucun cas l'adhésion du grand public. Occupant, du 12 décembre 1869 au 9 janvier 1870, la grande salle du prestigieux Cercle de l'Union artistique, elle fut « semi privée », comme le signalait Philippe Burty : l'entrée était réservée aux personnes connues des membres du cercle, ainsi qu'aux peintres, critiques ou amateurs à qui des cartes avaient été distribuées¹⁰⁵. Si Burty y voyait malgré tout « les éléments d'une sérieuse réhabilitation », celle-ci s'annonçait d'ores

¹⁰⁰ Voir Thierry Cazaux, « Thomas Couture, ce grand inconnu », in Olivia Voisin (dir.), *Thomas Couture, romantique malgré lui*, cat. exp. (Amiens, musée de Picardie, 16 octobre 2015-21 février 2016, Senlis, musée d'Art et d'Archéologie, 17 octobre 2015-6 mars 2016, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 17 octobre 2015-11 janvier 2016, Compiègne, musées et domaine nationaux du palais de Compiègne, 17 octobre 2015-1^{er} février 2016, Compiègne, musée Vivenel, 17 octobre 2015-31 janvier 2016, Paris, musée de la Vie romantique, 5 octobre 2015-28 février 2016), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2015, p. 7-19.

¹⁰¹ Roger Ballu, « Essai sur Th. Couture », in *Catalogue des œuvres de Th. Couture exposées au Palais de l'industrie...*, Paris, A. Quantin et Cie, 1880, p. III-XXVI (p. III).

¹⁰² Ballu 1880, p. IV.

¹⁰³ Sur les liens entre Ferdinand Barbedienne et Thomas Couture, voir Florence Rionnet, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthéna, 2016, p. 35, 37-38, ainsi que la lettre de Thomas Couture à Ferdinand Barbedienne, 22 février 1879, in Florence Rionnet, *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris, Éditions du CTHS, 2008, p. 110-113. Dans cette lettre rédigée un peu plus d'un mois avant sa mort, le 30 mars 1879, Couture exprimait à Barbedienne à la fois ses espérances et ses dernières volontés. Le 27 mars, il le nommait tuteur de ses deux filles. Barbedienne était le parrain de l'une d'elles, Berthe-Geneviève-Antoinette (Rionnet 2016, p. 35). Il possédait un fonds important d'œuvres du peintre ; plusieurs furent exposées en 1880 (Rionnet 2016, p. 35, 37-38).

¹⁰⁴ Convention entre Ferdinand Barbedienne, fabricant de bronze d'art, et Henri Bouilhet, président de la commission des expositions de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, Paris, archives de l'UCAD, bibliothèque du musée des Arts décoratifs, D1/9, « 1880. Exposition Couture. M^r Barbedienne ».

¹⁰⁵ Ph[ilippe] Burty, « L'œuvre de Paul Huet au Cercle de l'Union artistique », *Le Rappel*, 24 décembre 1869, n° 220, p. 2. Nous n'avons pas retrouvé de carte d'entrée de l'exposition Huet mais nous proposons en annexe une carte similaire, qui permettait l'accès à l'exposition de l'œuvre de Guillaume Régamey au Cercle de la rue Saint-Arnault, en 1879 (doc.11).

et déjà difficile¹⁰⁶. La démarche de René Paul Huet s'insérait pourtant dans une entreprise mémorielle plus large, poussée par la piété filiale, alors que l'œuvre de son père avait subi, dans les années 1860, l'indifférence ou l'oubli. Monument éphémère à la mémoire de l'artiste défunt, l'exposition rétrospective fut souvent associée à d'autres formes d'hommages, destinées à perpétuer le souvenir du disparu et de son œuvre, dans le but d'établir sa réputation sur une base durable.

B. Les articulations du rite

1. L'établissement du catalogue de l'œuvre : des résultats inégaux

En 1911, une deuxième rétrospective consacrée Paul Huet ouvrait ses portes, cette fois à l'École des Beaux-Arts. Cet événement prit place trois ans après l'inauguration, à Saint-Cloud, d'un monument à sa mémoire. Au même moment paraissait un ouvrage monographique sur l'artiste, qui réunissait ses notes et sa correspondance, ainsi que les écrits de ses contemporains, précédés d'une notice biographique rédigée par René Paul Huet. Dans sa préface, Georges Lafenestre écrivait :

Paul Huet est mort en 1869, un peu démodé auprès du grand public et des collectionneurs mercantiles, sinon auprès des artistes et vrais amateurs. [...] Depuis cette époque, la piété filiale de M. René Paul Huet, infatigable et patiente, n'a cessé, avec une opiniâtreté touchante, de protester contre un injuste oubli. En toute occasion, par des prêts aux Expositions rétrospectives, par des dons aux Musées, par des documents fournis aux biographes et aux critiques, il a fait des appels, discrets mais convaincus, à tous les yeux clairvoyants¹⁰⁷ [...]

Depuis la disparition de son père, René Paul Huet n'avait cessé d'œuvrer à sa réhabilitation. La mort d'un artiste constituait en effet souvent, pour ses proches, le point de départ d'une longue entreprise mémorielle. Celle-ci était marquée, dans ses premiers temps, par la rétrospective posthume, qui en était un moment fort, et se trouvait déjà, dans bien des cas, associée à d'autres pratiques concourant au même but.

Pour Paul Huet, l'exposition au Cercle de l'Union artistique ne constituait pas la première étape du processus mémoriel mis en marche par son fils : elle avait été devancée par la présentation,

¹⁰⁶ Burty 1869a, p. 2.

¹⁰⁷ Georges Lafenestre, « Préface », in René Paul Huet, *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1911, p. I-VI (p. II).

à un public choisi, des œuvres restées dans l'atelier du peintre. René Paul Huet avait ainsi sollicité la visite du critique Paul Mantz, dans une lettre faisant suite à une vaine tentative de le rencontrer :

J'ai cru devoir livrer au public dans l'intérêt même de la réputation de mon père, les principaux tableaux et dessins qu'il a laissés ; je serai fort heureux, Monsieur, de les faire voir chez moi, aux personnes qui comme vous ont témoigné à mon père, à son talent, une estime et une sympathie particulière¹⁰⁸.

Parallèlement à l'organisation de l'exposition rétrospective, René Paul Huet avait entrepris avec un autre critique, Philippe Burty, « un catalogue général des œuvres de [son] père »¹⁰⁹. L'exposition et la publication étaient intimement liées, comme en témoignait le catalogue paru au moment de la rétrospective. Ouvert sur une étude de Philippe Burty, il comprenait à la fois le catalogue général de l'œuvre de Paul Huet et le catalogue de l'exposition, les œuvres présentées se distinguant par leur numérotation. Les opérations menées par René Paul Huet après la mort de son père sont caractéristiques du processus mémoriel activé lors du passage d'un artiste à la postérité, et accompli sur un temps plus ou moins long. Ce processus intègre la valorisation des ouvrages de l'artiste restés dans l'atelier, l'exposition rétrospective et l'établissement du catalogue de ses œuvres, qui tous concourent à la définition de l'œuvre (au masculin), compris comme l'ensemble de ses productions.

L'entreprise dans laquelle se lança Jean Desbrosses en mémoire d'Antoine Chintreuil, dans l'année suivant la mort de l'artiste, s'avéra encore plus importante. Dans un mémoire soutenu en 2002 sur les hommages rendus au peintre par son élève et ami, Romain Bourgeois a montré comment la rétrospective prenait place dans une démarche plus large, visant à faire connaître son œuvre et à lui accorder une reconnaissance refusée de son vivant¹¹⁰. En même temps qu'il préparait la rétrospective, Desbrosses dirigeait la publication d'un ouvrage qui reste encore une référence sur l'artiste, *La vie et l'œuvre de Chintreuil*, paru aux éditions Cadart en 1874, soit la même année que l'exposition¹¹¹. À la biographie du peintre par Albert de La Fizelière et à une étude de son œuvre par Champfleury succédait le catalogue de ses ouvrages établi par Frédéric Henriet, orné d'une quarantaine de gravures. Dans une lettre-préface de Jean Desbrosses à

¹⁰⁸ Lettre de René Paul Huet à Paul Mantz, Paris, [s. d., avant novembre 1869], bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF08 C017 (Autographes, carton 17), Huet, Paul, f. 7001-7002.

¹⁰⁹ Lettre de René Paul Huet à Paul Mantz, Paris, 30 novembre 1869, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF08 C017 (Autographes, carton 17), Huet, Paul, f. 6983-6984. Philippe Burty avait consacré en avril 1869 un long article à l'artiste dans la *Gazette des Beaux-Arts* : Philippe Burty, « Paul Huet », *GBA*, 11^e année, t. I, 2^e période, 4^e livraison, 1^{er} avril 1869, p. 297-315.

¹¹⁰ Bourgeois 2002.

¹¹¹ Albert de La Fizelière, Champfleury et Frédéric Henriet, *La vie et l'œuvre de Chintreuil*, Paris, Cadart, 1874.

l'ancien ministre des Beaux-Arts Maurice Richard, le disciple du peintre présentait l'ouvrage comme « la moitié de la tâche qu[il s'était] imposée comme un pieux devoir », l'autre moitié consistant « à révéler Chintreuil au public, au moyen d'une exposition générale de ses tableaux et études »¹¹². Le catalogue de l'exposition formait quant à lui une publication distincte, mais il était présenté comme un extrait du « catalogue général de l'œuvre de Chintreuil » à paraître prochainement¹¹³. Ce dernier devait offrir un « témoignage plus durable [...] de [la] fervente admiration [des proches de l'artiste] pour l'éminent artiste qu['ils] regret[t]aient »¹¹⁴. Les deux projets – l'exposition rétrospective et le catalogue général – relevaient d'un même processus d'identification et de localisation des œuvres, débouchant sur leur réunion, concrète dans l'exposition mais forcément réduite et éphémère, symbolique sur le papier mais prétendument complète et surtout durable, comme le soulignait Desbrosses¹¹⁵.

L'exposition rétrospective s'était en réalité trouvée liée à la publication d'un catalogue général dès ses débuts. L'exposition consacrée à Paul Delaroche en 1857 avait en effet été suivie un an plus tard par la publication, aux éditions Goupil, du catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, illustré de quatre-vingt-six photographies de Robert J. Bingham¹¹⁶. Parut également chez le même éditeur, un an après la rétrospective de l'œuvre d'Ary Scheffer, un imposant album réunissant soixante planches photographiques de ses œuvres¹¹⁷. Les différences entre ces deux ouvrages, et ceux plus tard consacrés à l'œuvre de Paul Huet et d'Antoine Chintreuil, étaient notoires. Alors que les catalogues Huet et Chintreuil participaient d'une même démarche et avaient été élaborés en même temps que la rétrospective – rétrospective qui pourrait peut-être

¹¹² La Fizelière, Champfleury et Henriet 1874, p. 1.

¹¹³ Jean Desbrosses, « Notice », in *Tableaux, études et dessins de Chintreuil, exposés à l'École des Beaux-Arts du 25 avril au 15 mai 1874*, Paris, Impr. de J. Claye, 1874, p. 7-8 (p. 7).

¹¹⁴ Desbrosses 1874, p. 7.

¹¹⁵ Auguste Vacquerie salua le travail accompli dans *Le Rappel* : « Il faudrait un fier statuaire pour faire à un mort un plus beau tombeau que celui que viennent de faire au regretté peintre Antoine Chintreuil ses amis MM. Albert de la Fizelière, Champfleury, Frédéric Henriet, Martial, Beauverie, Taiée, Lalauze, Saffray, Selle et Paul Roux. Ce tombeau, pour être en papier, n'en vaut pas moins tous ceux qu'on aurait pu lui faire en marbre. » (Auguste Vacquerie, « La vie et l'œuvre de Chintreuil », *Le Rappel*, n° 1571, 29 juin 1874, p. 3.) On peut se demander si la perspective de l'exposition ne joua pas un rôle sur la manière dont furent conçues les planches d'eaux-fortes, la grande majorité d'entre elles réunissant plusieurs reproductions (voir **doc.22**).

¹¹⁶ Henri Delaborde, Jules Goddé et Robert J. Bingham, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1858. Voir : Laure Boyer, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques* [en ligne], n° 12, novembre 2002, <<http://etudesphotographiques.revues.org/320>> (consulté le 14 mai 2019) ; Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France, 1839-1919*, thèse sous la dir. de Roland Recht, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2004, p. 103-104 et 190-191 ; Stephen Bann, « The Photographic Album as a Cultural Accumulator », in Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à la National Gallery of Art à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 9-29.

¹¹⁷ Louis Vitet et Robert J. Bingham, *Œuvre de Ary Scheffer reproduit en photographie par Bingham, notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer par Louis Vitet*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1860.

même être perçue comme résultant du processus de catalogage entamé pour la publication –, ce sont, à l'inverse, les expositions Delaroche et Scheffer qui encouragèrent ces publications dans leur sillage. Les enjeux n'étaient pas les mêmes, et l'écart entre une entreprise de réparation posthume et la consécration suprême de l'artiste populaire justifiait également la différence entre les moyens employés¹¹⁸. Les ressources dont disposaient René Paul Huet et Jean Desbrosses n'avaient d'ores et déjà rien de comparable avec celles de Goupil qui, par son statut d'éditeur, pouvait publier lui-même le catalogue raisonné de l'artiste dont il avait organisé l'exposition posthume. Mais surtout, alors que le prix du catalogue Huet s'annonçait fort modeste par son format et la présence d'une seule et unique eau-forte, celui des ouvrages consacrés à Delaroche et Scheffer était extraordinairement élevé, bien plus encore que celui de Chintreuil qui, avec ses quarante eaux-fortes, pouvait revendiquer le statut de « beau livre »¹¹⁹. De format grand folio, ces deux publications étaient destinées à une élite fortunée.

Si le coût de ces publications freina leur développement, certaines expositions furent accompagnées ou suivies la même année par la publication d'un catalogue des œuvres du disparu, intégré cette fois à un autre type d'ouvrage : sa correspondance. La rétrospective de l'œuvre de Flandrin fut ainsi accompagnée par la publication des lettres du peintre. Ces dernières furent rassemblées par Henri Delaborde avec le concours indispensable de la famille, qui possédait le fonds¹²⁰. Alors que l'exposition donnait à voir l'œuvre, le livre de Delaborde, lui, dévoilait l'homme dans ses pensées les plus intimes. Mais aux dires des critiques, l'ouvrage était loin de proposer un éclairage utile, l'homme privé n'apportant rien à la compréhension du travail de l'artiste. « [C]omme renseignements et surtout comme enseignement, [ces lettres] sont rigoureusement nulles », commentait impitoyablement Ernest Chesneau¹²¹. La publication fut largement désapprouvée et remise en question. « On a donc, à mon avis, desservi plutôt que servi la mémoire d'Hippolyte Flandrin par une telle publication, à laquelle certes, il était loin

¹¹⁸ Par ailleurs, si Goupil était bien l'instigateur de la rétrospective Delaroche, il n'avait pas participé à l'élaboration de celle consacrée à Ary Scheffer. Eu publiant le catalogue de l'œuvre du peintre sur le même modèle que celui proposé pour Delaroche, il poursuivait ses activités d'éditeur de l'œuvre de Scheffer en profitant du succès de son exposition posthume.

¹¹⁹ L'ouvrage consacré à Delaroche était vendu au prix de 550 francs (1676 euros), et l'album des œuvres de Scheffer à un prix de 300 francs (914 euros). Tous deux furent diffusés par livraison de quatre planches, à 25 francs pour Delaroche (la livraison comprenait également quatre planches de texte) et 20 francs pour Scheffer (voir Boyer 2004, p. 104-105). Par comparaison, les soixante premiers exemplaires du catalogue de l'œuvre de Chintreuil, publiés sur papier de chine ou whatman, étaient, eux, vendus 120 francs ; les exemplaires suivants, jusqu'au n° 260, sur papier de chine ou hollande fort, 60 francs ; enfin les autres exemplaires, sur papier vergé, 35 francs.

¹²⁰ Henri Delaborde, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître par le V^e Henri Delaborde*, Paris, H. Plon, 1865.

¹²¹ Ernest Chesneau, « Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin et d'Horace Vernet », *Le Constitutionnel*, 21 février 1865, n. p.

d'avoir jamais songé, qu'il aurait formellement interdite s'il avait pu la prévoir », regrettait Chesneau¹²². Malgré cet échec, la formule associant, à l'exposition posthume, la publication proche ou simultanée d'un volume comprenant à la fois les lettres du disparu et le catalogue complet de ses œuvres, refit son apparition en 1872. Le célèbre physicien et chimiste Henri Victor Regnault (1810-1878 ; **fig.38**), qui avait entrepris l'exposition des œuvres de son fils Henri (1843-1871), encouragea la publication de sa correspondance. Réunie par Arthur Duparc, elle était suivie de la liste des ouvrages du peintre, incluant, le cas échéant, leur numéro dans l'exposition¹²³. Le contexte spécifique de la mort d'Henri Regnault, tué le 19 janvier 1871 à la bataille de Buzenval, et le culte patriotique auquel elle donna naissance, ne pouvaient qu'accorder un accueil favorable à cette publication. Le peintre cristallisait la figure du génie brutalement disparu dans la fleur de l'âge, et l'image du héros mort pour la patrie.

L'année suivant la mort d'un artiste, les monographies se multipliaient souvent, à l'initiative des proches du défunt. Louis Becq de Fouquières fut ainsi l'auteur d'une biographie sur le peintre Isidore Pils, et l'instigateur de son exposition posthume en 1876¹²⁴. Il fallut cependant attendre 1885 pour qu'une rétrospective fût une nouvelle fois accompagnée de la publication d'un catalogue complet de l'œuvre. Si l'ouvrage orchestré par Jean Desbrosses en 1874 avait été salué par la presse française et étrangère, l'entreprise s'était avérée difficile et lacunaire car pressée par le temps, puisque, au même titre que la rétrospective, elle venait s'intégrer dans les hommages posthumes suivant de près la mort de l'artiste. Mais pour Delacroix, il s'agissait là de sa deuxième exposition rétrospective, après celle qui avait occupé, en 1864, le 26 boulevard des Italiens. L'ouvrage publié parallèlement, d'une importance première dans l'historiographie de l'artiste, était issu d'une vingtaine d'années de recherches menées par l'un de ses plus grands admirateurs, le dessinateur et graveur Alfred Robaut¹²⁵.

¹²² De même, pour M. de Lescure, les lettres du peintre venaient former un « énorme volume, qui pèsera un jour lourdement sur la mémoire de Flandrin, et dont il eût certainement désapprouvé la pensée ou tout au moins les proportions » (Lescure 1865, p. 510). Et Henri Lavoix de conclure : « Évidemment il y a quelqu'un de trop dans ce livre, c'est le lecteur. » (Henri Lavoix, « Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin », *Le Moniteur universel*, 28 mars 1865, p. 331.)

¹²³ Arthur Duparc, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872. L'ouvrage fut publié en octobre, soit quelques mois après l'exposition qui avait eu lieu en mars.

¹²⁴ Louis Becq de Fouquières, *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876.

¹²⁵ Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay frères, 1885 (voir Charavay frères, « Avertissement des éditeurs », p. VI). C'est à partir des documents fournis par Robaut que le catalogue de l'exposition avait été rédigé, comme l'annonçait une note située en bas de sa page de titre (*École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pillot et Dumoulin, 1885). Une publicité pour la publication de Robaut figurait par ailleurs en fin d'ouvrage. Les six-cents exemplaires étaient à vendre soixante francs chaque.

Celui-ci avait déjà fait paraître, dès l'année de la rétrospective du boulevard des Italiens, une première série de fac-similés de dessins et croquis originaux, suivie d'une seconde série l'année d'après¹²⁶. La voie d'une telle publication avait en outre été ouverte par Adolphe Moreau fils en 1873, avec un premier inventaire de l'œuvre de Delacroix¹²⁷. L'ouvrage de Robaut, abondamment documenté et illustré de gravures, se présentait comme un véritable ouvrage scientifique, un catalogue raisonné méthodique et précis, qui n'avait pas été élaboré dans la précipitation de la mort du maître mais était au contraire le fruit d'un long travail de recherche.

Le catalogue complet de l'œuvre ne s'imposa donc pas, à l'inverse de la rétrospective, comme un élément important des hommages *post mortem* immédiats, mais il prit part à une entreprise mémorielle conçue dans la durée. Émile Bellier de la Chavignerie soulignait le temps nécessaire à l'élaboration d'un tel catalogue, dans le cas de l'œuvre d'Ingres : « Ce n'est que dans quelques années qu'un catalogue de l'œuvre du maître dont la France est en deuil sera possible dans l'acception vraie du mot », écrivait-il en 1867, année de la mort du peintre¹²⁸. « Cédant au désir d'un ami », Olivier Merson, il avait établi un court catalogue de son œuvre, publié dans la monographie rédigée par ce dernier. Il regrettait cependant « que plus de temps n'ait pas été mis à [sa] disposition pour offrir au public un travail moins incomplet »¹²⁹. Le catalogue de la rétrospective Ingres, paru quasi simultanément, offrait une liste bien plus longue et détaillée de la production du maître. Au lendemain de la disparition d'un artiste, le catalogue de son exposition posthume constituait un premier inventaire conséquent de son œuvre, qui avait vocation à être complété et enrichi, et l'une des seules traces du monument éphémère élevé à sa gloire.

2. Le monument public, ou la quête d'un hommage durable

La rétrospective posthume se définissait par son caractère éphémère, inévitable compte tenu de la réunion exceptionnelle d'œuvres qu'elle proposait. Dans l'émotion générée par une mort récente, elle constituait un hommage particulièrement fort. Mais dès la disparition de certains artistes avait émergé, dans la famille de l'artiste et dans la « confraternité d'affliction »

¹²⁶ Alfred Robaut, *Eugène Delacroix. Fac-similé de dessins et croquis originaux*, 2 vol., Paris, Dusacq, Moureau, Cadart et Luquet, 1864-1865.

¹²⁷ Adolphe Moreau, *E. Delacroix et son œuvre, avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873.

¹²⁸ Olivier Merson et Émile Bellier de la Chavignerie, *Ingres, sa vie et ses œuvres, avec un portrait photographié... et le catalogue de ses œuvres...*, Paris, J. Hetzel, 1867, p. 97.

¹²⁹ Merson et Bellier de la Chavignerie 1867, p. 97.

qui l'entourait, la volonté d'un hommage durable. Cet hommage, destiné à préserver la mémoire du défunt pour l'éternité, devait être inscrit dans la pierre. La *Chronique des arts et de la curiosité* annonçait par exemple dans son numéro du 10 juillet 1864 l'établissement d'une souscription destinée à élever un monument à la mémoire d'Hippolyte Flandrin à l'église Saint-Germain-des-Prés¹³⁰. Parmi les membres de la commission formée pour mettre en œuvre le projet, figuraient les noms de ceux qui appartenaient, aux côtés de l'Association des artistes, au comité organisateur de la rétrospective l'année suivante : Jacques Édouard Gatteaux, Victor Baltard, Charles Timbal et Eugène-André Oudiné ; Henri Delaborde, responsable de la publication des lettres du peintre, y prit également part. La rétrospective et le monument, bien que pensés dans une même période, dans un même but et par les mêmes personnages, étaient conçus comme deux entreprises distinctes.

Début 1871, on envisagea, au cours d'une séance de l'Académie des Beaux-Arts, de rendre hommage à Félix Duban ; l'érection d'un monument à l'École des Beaux-Arts et la tenue d'une exposition posthume furent proposées¹³¹. Pourtant, malgré la simultanéité des deux propositions, l'exposition ouverte l'année suivante ne servit pas à financer le monument projeté : son entrée fut gratuite¹³². Au même moment, Eugène Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, suggéra l'érection d'un monument en hommage à Henri Regnault, Prix de Rome en 1866¹³³. Le projet du monument Regnault, qui devait également conserver le souvenir des autres élèves morts durant la guerre franco-prussienne, fut engagé par un groupe de souscripteurs comptant de prestigieux artistes, des amis du peintre ainsi que des collègues de son père, Victor Regnault. Alors que l'exposition de l'œuvre de Regnault s'organisait – elle aurait lieu un peu plus d'un mois après l'exposition Duban –, il fut proposé aux souscripteurs d'instaurer un droit d'entrée au profit du monument. Cette proposition fut rejetée, « peut-être car cela aurait dilué l'idée de solidarité que leur mécénat exprimait », suggère Marc Gotlieb, ou

¹³⁰ Émile Galichon, « Un monument à élever à la mémoire d'Hippolyte Flandrin », *CAC*, n° 70, 10 juillet 1864, p. 201-202. Le monument, exécuté par l'architecte Victor Baltard et le sculpteur Eugène-André Oudiné, fut inauguré le 7 juillet 1866.

¹³¹ Séance du 18 février 1871, archives de l'Institut, procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 2E14 (1864-janvier 1872), p. 443.

¹³² Les amis et collègues de l'architecte soumièrent en fait deux projets distincts de monument : un « édicule honorifique [...] en regard de celui d'Ingres » à l'École des Beaux-Arts, dont on estima finalement que l'administration devait prendre l'initiative, et un monument funéraire à élever par souscription (César Daly, *Funérailles de Félix Duban, architecte du gouvernement... rédigé sur l'invitation de la commission générale des funérailles et du monument de Félix Duban*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher et C^{ie}, 1871, p. 9-10). À notre connaissance, aucun de ces deux projets ne connut de suite dans l'immédiat.

¹³³ Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 178-179. Le monument fut projeté le jour même des funérailles du peintre, le 27 janvier. Réalisé par les architectes Georges-Ernest Coquart et Jean-Louis Pascal et les sculpteurs Henri Chapu et Charles Degeorge, il fut inauguré le 12 août 1876.

plutôt, supposons-nous, en raison de la teneur patriotique de l'événement qui devait être accessible à tous et donner lieu à une véritable communion nationale¹³⁴. La possibilité d'assigner les bénéfices d'une exposition posthume, dont l'entrée serait payante, au financement d'un monument, avait donc déjà été signalée à l'occasion de la rétrospective Regnault, sans déboucher sur une alliance entre les deux pratiques commémoratives. Celles-ci devaient bientôt se retrouver associées.

Trois ans plus tard, l'exposition consacrée à Camille Corot (1796-1875) fut la première réalisée à la fois au profit de l'Association des artistes et d'un monument à élever à la mémoire d'un maître¹³⁵. En 1874, les amis, élèves et admirateurs du peintre avaient ouvert une souscription afin de lui offrir une médaille d'or, qui lui avait été remise le 29 décembre, soit peu de temps avant sa mort, le 22 février de l'année suivante. En mars 1875, une nouvelle souscription était lancée en vue d'ériger un monument en son honneur. L'idée d'une exposition de son œuvre, qui devait originellement accompagner la remise de la médaille, fut reprise à titre posthume, et son droit d'entrée assigné pour moitié au financement du nouveau projet¹³⁶. Aussi l'exposition réunissait-elle, dans la commission organisatrice, à la fois des membres du comité de l'Association des artistes et des proches du peintre, actifs dans les deux souscriptions. Dès l'année suivante, le comité destiné à élever un monument funéraire à Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) dans sa ville natale de Valenciennes sollicitait l'association pour l'organisation d'une rétrospective du sculpteur, espérant, comme cela avait été le cas pour l'exposition Corot, partager les bénéfices afin de financer une partie du projet¹³⁷. Sa demande fut rejetée.

Il fallut une fois encore attendre 1885 pour que le produit d'une exposition soit entièrement destiné au financement d'un monument. Si l'exposition posthume de Jules Bastien-Lepage (1848-1884) semble avoir été gratuite – la souscription pour son monument à Damvillers, réalisé par Auguste Rodin, fut ouverte peu après –, la rétrospective de l'œuvre de Delacroix fut organisée « au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire »¹³⁸. Le projet d'ériger un monument en l'honneur de Delacroix était né d'une

¹³⁴ Gotlieb 2016, p. 180 (« perhaps because this would have diluted the solidarity their sponsorship expressed »).

¹³⁵ La rétrospective consacrée à Corot fut ouverte du 22 mai au 24 juin 1875 à l'École des Beaux-Arts.

¹³⁶ Le monument, sculpté par Geoffroy-Dechaume, déjà auteur de la médaille, fut inauguré le 27 mai 1880 à Ville-d'Avray. Voir notamment : E. Herbaut, « Inauguration du monument de Corot », *L'Univers illustré*, 23^e année, n° 1315, 5 juin 1880, p. 358-359.

¹³⁷ AFT, 1396^e séance du 1^{er} décembre 1876. La moitié des bénéfices devait entrer dans la caisse de secours de l'association, tandis que l'autre moitié devait être divisée en deux parties égales, l'une revenant à la famille du sculpteur, l'autre à la souscription pour le tombeau.

¹³⁸ Cette mention apparaît sur la couverture du catalogue d'exposition (Paris 1885 [Delacroix]). Les expositions consacrées à Eugène Delacroix et Jules Bastien-Lepage se tinrent à l'École des Beaux-Arts de manière quasi simultanée : la rétrospective Delacroix eut lieu du 6 mars au 15 avril 1885 dans les salles du bâtiment des

discussion, le 15 avril 1884, dans un couloir de l'hôtel Drouot, entre Alfred Robaut et le journaliste et écrivain Auguste Vacquerie (1819-1895 ; **fig.41**), alors que venait d'être inauguré deux jours plus tôt le monument à Millet et Théodore Rousseau¹³⁹. Le 17 avril, Vacquerie fit publier dans *Le Rappel* un court article lançant publiquement l'idée. « Maintenant, est ce qu'on ne pensera bientôt à Eugène Delacroix ? », écrivait-il, désignant la place Fürstenberg comme le lieu propice à l'érection du monument¹⁴⁰. Les événements s'enchaînèrent alors très rapidement. Un comité provisoire, présidé par Auguste Vacquerie, fut aussitôt formé, et une première réunion décidée pour le 7 mai. Moins de dix jours plus tard, le projet d'exposition était lancé, comme le relate le procès-verbal de la deuxième réunion :

[...] on décide que le Comité, bien que provisoire, peut, dans l'intérêt de l'œuvre, décider dès aujourd'hui qu'une Exposition des tableaux et dessins du maître sera organisée l'hiver prochain, comme le moyen le plus noble pour obtenir les ressources nécessaires. Le local qui paraît le plus convenable pour y placer cette Exposition est l'École des Beaux-arts ; et, comme il est urgent de s'assurer sans retard de la disposition d'au moins une salle de cette École, le Comité trouve là une excuse naturelle à la précipitation de sa résolution¹⁴¹.

La décision d'organiser une rétrospective de l'œuvre du peintre résultait donc directement du projet de monument, qu'elle devait servir en recueillant des fonds. Cette forme d'exposition était apparue immédiatement aux yeux du comité comme une manne financière de première importance, puisqu'elle avait été planifiée avant même l'établissement de la souscription¹⁴². L'opération se révéla hautement rentable. À la date du 15 mai 1885, soit un mois après la fermeture de l'exposition, le comité avait réuni 80 227,88 francs : la manifestation avait rapporté 68 204,30 francs et la souscription, forte de la publicité que lui avait fournie

expositions construit par Duban, tandis que celle des œuvres de Bastien-Lepage occupa l'hôtel de Chimay, nouvellement rattaché à l'École des Beaux-Arts, à partir du 17 mars (elle ferma courant avril).

¹³⁹ Alfred Robaut, « Historique du Monument Eugène Delacroix », en ouverture de l'« Histoire du Monument d'Eugène Delacroix, 1894-1890 et suite », registre des procès-verbaux du comité pour l'érection d'un monument à Eugène Delacroix, rédigés par Alfred Robaut et accompagné de documents, BnF, département des estampes et de la photographie, Rés. YB3-754-4. Voir Amélie Simier, « Vingt ans après... Le Monument à Delacroix de Jules Dalou », in Christophe Leribault (dir.), *Fantini-Latour, Manet, Baudelaire. L'Hommage à Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 7 décembre 2011-19 mars 2012), Paris, Le Passage, Musée du Louvre, 2011, p. 143-157.

¹⁴⁰ A[uguste] V[acquerie], [sans titre], *Le Rappel*, n° 5151, 17 avril 1884, n. p.

¹⁴¹ Réunion du comité provisoire du 16 mai 1884 (2^e réunion), p. 6 (voir note 139).

¹⁴² Le 21 mai 1884, alors que le comité se préparait à annoncer sa constitution dans les journaux, « [q]uelques membres f[irent] objecter que ce commencement de publicité d[evait] avoir pour corollaire l'ouverture immédiate de la souscription que d'autres membres, au contraire, v[oulaient] ajourner pour la faire concorder avec la publicité qu'amènera[it] autour de l'œuvre la formation de l'Exposition. » Mise aux voix, l'ouverture immédiate de la souscription fut adoptée (réunion de la commission d'initiative du 21 mai 1884, p. 10 ; voir note 139). La commission d'initiative était composée d'Auguste Vacquerie, président, d'Alfred Robaut, secrétaire, et de Philippe Burty, Fernand Calmettes, Jules-Antoine Castagnary, Champfleury, Étienne Charavay, Auguste Dalligny, Denis Darcy, Alexandre Falguière, Henri Fantin-Latour, Jean Gigoux, Philippe Gille, Léon Glaize, Jules Guiffrey, Roger Marx, Paul Meurice, Anatole de Montaiglon, Alfred Stevens, Arthur Stevens et Maurice Tournoux. Au total, le comité comptait cent-trente membres, dont les noms figurent sur la circulaire d'appel à souscription en date du 4 juin 1884 (AN, 20144790/155, dossier « Delacroix, Eugène »).

l'exposition, 32 431,50 francs, soit un total de 100 635,80 francs, dont on avait déduit 20 407,92 francs de dépenses¹⁴³. Le précédent était enviable, d'autant plus que les comptes avaient été rendus publics par les journaux¹⁴⁴. Durant la seconde moitié de la décennie, pendant que le mouvement de « statuomanie » battait son plein, les rétrospectives posthumes destinées à soutenir un projet de sculpture publique devinrent plus fréquentes : on peut mentionner les expositions Paul Baudry en 1886, Jean-François Millet en 1887 ou encore Gustave Guillaumet en 1888¹⁴⁵.

En 1867 et 1875, lors des rétrospectives Ingres et Barye, il avait déjà été question d'associer à l'hommage éphémère que constituait la rétrospective, une entreprise pérenne à la mémoire du disparu, financée par la première¹⁴⁶. Le produit de l'exposition Ingres, conçue par la famille et les amis de l'artiste sous la houlette du sculpteur et graveur en médailles Jacques Édouard Gatteaux (1788-1881 ; **fig.29**), devait permettre, avec l'apport de cotisations annuelles, de « fonder une association qui, placée sous le patronage de l'illustre maître, aura[it] pour objet de propager, par le burin, les principales œuvres de son pinceau et celles des maîtres du quinzième et seizième siècle »¹⁴⁷. Les organisateurs entendaient donc poursuivre leur démarche mémorielle avec la diffusion par la gravure des œuvres d'Ingres, dont les reproductions étaient peu nombreuses¹⁴⁸. Ils voulaient également mettre l'accent sur la filiation du peintre avec les maîtres de la Renaissance, notamment de Raphaël, qu'Ingres admirait¹⁴⁹. Delphine Ingres, née

¹⁴³ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 21, 23 mai 1885, p. 162. Le monument à Delacroix fut érigé par le sculpteur Jules Dalou et inauguré le 18 septembre 1890 dans les jardins du Luxembourg.

¹⁴⁴ Voir note précédente. Les comptes furent également publiés dans les grands quotidiens : *Le Radical*, *La Justice*, *Le XIX^e siècle*, *Le Rappel*, *L'Intransigeant*, *Le Figaro*, *Le Temps*, *Le Gaulois*, *Journal des débats*...

¹⁴⁵ Les bénéfices de l'exposition Baudry furent partagés avec l'Association des artistes. L'exposition Gustave Guillaumet, elle, fut établie au profit du monument à François Bonvin, proche ami du peintre.

¹⁴⁶ L'exposition Ingres s'était tenue à l'École des Beaux-Arts du 10 avril au 15 juin 1867, et celle de Barye du 22 novembre 1875 au 15 janvier 1876.

¹⁴⁷ *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres... exposés dans les galeries du palais de l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris, Impr. de Ad. Lainé et J. Havard, 1867, p. 2.

¹⁴⁸ Sur le rapport d'Ingres à la gravure, voir Stephen Bann, « Ingres et les graveurs : un rendez-vous manqué ? », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 349-359. Alphonse Pagès commenta avec ironie la destination du produit : « Pour les frais du culte, s'il vous plaît ! / Encore, si l'on était sûr qu'aucun desservant ne vivra de l'autel !... » (Alphonse Pagès, « L'exposition Ingres », *Le Camarade*, n° 89, 13 avril 1867, n. p.) Ce projet d'association ne semble pas avoir été réalisé.

¹⁴⁹ En 1855, Gustave Planche avait défini Ingres comme le « le représentant le plus fidèle, le plus persévérant et le plus pur des traditions de la renaissance » (Gustave Planche, « Exposition des Beaux-Arts. L'école française », *Revue des deux Mondes*, XXV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. XI, 15 septembre 1855, p. 1137-1165 [p. 1139]). Après la mort du peintre, alors que la question de l'héritage davidien était différemment comprise par les critiques, Ernest Beulé préféra, dans l'éloge d'Ingres qu'il prononça à l'Académie des Beaux-Arts, mettre en avant son rapport à la tradition de la Renaissance : « Ingres, en renouant la tradition de la Renaissance et en y ajoutant le sens de l'histoire, devenait un précurseur. » (Ernest Beulé, *Éloge de M. Ingres, prononcé dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, le 14 décembre 1867*, Paris, Typ. de Firmin Didot frères, fils et C^{ie}, 1867, p. 5.) Voir Peter Benson Miller, « Over Ingres's Dead Body: Obituaries of the Artist in 1867 », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du*

Ramel (1808-1887 ; **fig.33**), s'était en vain opposée à cette idée d'association, lui préférant le financement d'une statue à l'effigie du maître :

[...] comment l'idée toute naturelle d'une statue à l'École des Beaux arts, ou autre place convenable, n'est-elle pas la seule qui préoccupe, lorsqu'on voit des monuments semblables représenter tant d'hommes de toutes professions, voire même des tragédiens célèbres ? On avait bien parlé d'un buste à l'École des Beaux arts, pourquoi pas une figure entière, cela me semblerait plus convenable¹⁵⁰ ?

Si la requête formulée par M^{me} Ingres ne put aboutir, Amélie Antoinette Barye, née Houdart, parvint à imposer sa volonté. Alors que le comité organisateur souhaitait réserver les bénéfices de la rétrospective du sculpteur à l'érection d'un monument funéraire sur sa tombe, ceux-ci furent finalement destinés à « la constitution d'un capital dont le revenu sera[it], chaque année, décerné à l'élève de l'École des beaux-arts qui aura[it], en sculpture, obtenu le 2^e prix de Rome »¹⁵¹. Si les recettes avaient pu en permettre la fondation, la bourse aurait certainement pris le nom de l'éminent sculpteur¹⁵².

3. Assurer la visibilité de l'artiste : les dons aux collections publiques

Cette volonté de perpétuer la mémoire d'un artiste après sa mort passait également par des dons faits aux collections publiques par la famille du défunt. Juliette Courbet, sœur du peintre Gustave Courbet (1819-1877), offrit au musée du Louvre, quelques mois avant la rétrospective de l'École des Beaux-Arts du printemps 1882, l'*Enterrement à Ornans*¹⁵³. Ce don

personnage, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 55-64. Sur Ingres et Raphaël, signalons le travail récent de François-René Martin réalisé dans le cadre de son habilitation à diriger des recherches : *Le jeune Ingres et Raphaël (1789-1820). Mythologies* (Université Paris Nanterre, 2018).

¹⁵⁰ Lettre de Delphine Ingres à [un membre de la commission de l'exposition], Paris, 26 février 1867, Fondation Custodia, 1993-A.680. Un monument à Ingres fut élevé par l'architecte Félix Duban et le sculpteur Eugène Guillaume dans un vestibule de l'École des Beaux-Arts en 1871. C'est également en 1871 que fut inauguré à Montauban le monument à la mémoire d'Ingres réalisé par Antoine Étex ; le projet avait été lancé par la ville natale du peintre dès 1867. Voir Claire Barbillion, « À la mémoire de Jean-Auguste-Dominique Ingres : l'hommage de la statuaire », in Claire Barbillion, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre à Paris du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 65-77.

¹⁵¹ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 31, 25 septembre 1875, p. 278. Eugène Véron voyait dans la décision de M^{me} Barye la « pensée pieuse » d'épargner « à quelques-uns de ceux qui se destinent à la même profession que son mari » les souffrances que celui-ci avait connu ; Barye avait obtenu, en 1820, le Second Prix de Rome (Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, 1^{re} année, t. III, 1875, p. 44). La commission de l'exposition, à laquelle prit part de nombreux sculpteurs, était présidée par le directeur de l'École des Beaux-Arts lui-même, Eugène Guillaume, secondé par le fondeur et éditeur Ferdinand Barbedienne.

¹⁵² Nous n'avons pas connaissance de la constitution d'une telle bourse. Les bénéfices furent faibles : 773,95 francs seulement (liste des dépenses de l'exposition des œuvres de Barye [1875], bibliothèque de l'INHA, archives 166, 4, 2, 1, fonds Antoine-Louis Barye ; **doc.10**).

¹⁵³ Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans, dit aussi Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, entre 1849 et 1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 325).

était accordé au même moment que la vente, le 9 décembre 1881, de trente-trois tableaux du maître issus de sa succession, dont plusieurs furent acquis par l'État¹⁵⁴. Juliette Courbet avait sollicité les conseils de son ami Jules-Antoine Castagnary (1830-1888 ; **fig.25**), principal défenseur de l'œuvre de Courbet. Le critique lui avait répondu en ces termes :

[...] si j'avais l'honneur de m'appeler mademoiselle Juliette Courbet, voici que ce que je ferai :

Je choisirai parmi les tableaux que mon frère a laissés, – je ne dis pas les dix plus grands, mais les dix plus beaux, les dix plus caractéristiques de sa manière, et ces dix tableaux je les donnerais à l'État avec condition de les placer au Luxembourg, et au bout du délai réglementaire (dix ans après la mort du peintre) de les transporter au musée du Louvre. Cela fait, je considérerais mon devoir vis à vis de mon frère comme rempli, et je ferai une vente du surplus des toiles¹⁵⁵.

Pour les proches des artistes, le musée était ce tombeau qui commémorerait le souvenir du disparu pour l'éternité, en assurant la visibilité de ses œuvres. À l'inverse, Castagnary avait vivement déconseillé à la sœur de Courbet de faire un don à la Ville de Paris : « Je trouve cette combinaison détestable. La ville de Paris a des édifices, un hôtel de ville, des mairies, des écoles ; elle n'a pas de musées. Ce serait donc condamner les œuvres données à un huis-clos perpétuel¹⁵⁶. » Après avoir remis *L'Enterrement à Ornans* à l'État, c'est pourtant à la Ville de Paris que Juliette Courbet donna, à l'occasion de la rétrospective à l'École des Beaux-Arts, les *Pompiers courant à un incendie*, tableau destiné à une caserne de pompiers¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Catalogue de trente-trois tableaux et études par Gustave Courbet et dépendant de sa succession, vente hôtel Drouot... le vendredi 9 décembre 1881, commissaire-priseur M^e Paul Chevalier..., expert M. Durand-Ruel...*, Paris, Impr. Pillot et Dumoulin, 1881. *L'Enterrement à Ornans*, déjà destiné au Louvre dans l'esprit de Juliette Courbet, avait pris part à la vente uniquement « pour conserver son caractère d'ensemble à l'exposition qui l'a précédée » (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 39, 10 décembre 1881, p. 311-312). Celle-ci constituait donc une sorte de rétrospective, certes réduite, avant la grande manifestation qui eut lieu peu après à l'École des Beaux-Arts. En juin 1881, une exposition avait déjà présentée neuf de ces tableaux dans le foyer de la Gaîté (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 23, 11 juin 1881, p. 184). Pour le détail des achats de l'État lors de la vente du 9 décembre, voir chapitre 4, p. 284, note 328.

¹⁵⁵ Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 13 janvier 1881, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ». Le 21 décembre, il lui avait affirmé : « plus il y aura à Paris, dans les musées de beaux tableaux de votre père, plus sa réputation grandira » (lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 21 décembre 1880, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave »).

¹⁵⁶ Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 13 janvier 1881, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ».

¹⁵⁷ Gustave Courbet, *Pompiers courant à un incendie*, 1851, huile sur toile, 388 x 580 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (inv. PPP737). Le tableau, resté inachevé, était montré au public pour la première fois. En juin, Juliette Courbet annonça au préfet de la Seine son intention d'offrir le tableau pour qu'il soit placé dans la caserne de l'état-major des pompiers de Paris ; c'est cependant à la caserne Chaligny, alors en construction, qu'il fut attribué. Malheureusement le destin de l'œuvre donna raison à Castagnary : la toile resta roulée dans une réserve jusqu'à sa redécouverte en 1919 ; elle intégra à cette date les collections du Petit Palais. Voir Isabelle Collet, « Gustave Courbet, *Pompiers courant à un incendie* », in Gilles Chazal, Thérèse Burollet, Werner Hofmann, et al., *D'Ingres à Cézanne. Le XIX^e siècle dans les collections du musée du Petit Palais*, cat. exp. (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 mai-27 septembre 1998), Paris, musée du Petit Palais, Paris-Musées, 1998, p. 88.

Si les honneurs rendus à Courbet quelques années après sa mort avaient pour but spécifique de réhabiliter l'artiste, dix ans après les événements de la Commune, qui avaient causé son exil – nous y reviendrons dans un prochain chapitre –, les enjeux des dons pouvaient s'avérer cruciaux lorsqu'il s'agissait de construire une renommée. En 1872, peu de temps après la fermeture de la rétrospective des œuvres de son défunt mari, M^{me} Bertin offrit à la bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, dix-huit dessins qui y avaient été présentés¹⁵⁸. La même année, le musée de Chartres put également bénéficier de ses largesses : deux dessins d'Édouard Bertin, choisis par le conservateur Camille Marcille, rejoignirent ses collections. Il ne fut pas le seul : les musées d'Amiens, de Lille et d'Orléans se virent également offrir chacun deux dessins¹⁵⁹. M^{me} Bertin avait tenu à disséminer les dessins de son mari à travers la France, mais les héritiers des artistes souhaitaient surtout voir leurs œuvres intégrer le Luxembourg, ce qui leur ouvrirait, dix ans plus tard, les portes du prestigieux musée du Louvre, comme le précisait Castagnary en 1881¹⁶⁰. En 1877, soit l'année de la mort de Léon Belly, un des derniers tableaux du peintre, *Le Gué de Montboulan, en Sologne*, vint ainsi rejoindre au Luxembourg, grâce à un don de sa veuve, les *Pèlerins allant à la Mecque*, acquis par l'État seize ans plus tôt¹⁶¹.

Jean Desbrosses, lui, attendit dix ans après la rétrospective posthume de l'œuvre de Chintreuil pour offrir, directement au musée du Louvre, un tableau de son maître et ami¹⁶². Mais dès l'année de l'exposition, en 1874, il était parvenu à convaincre un certain M. Mareschal de céder à l'État, pour 1 000 francs, le *Bosquet aux chevreuils* (**fig.46**), deuxième tableau du paysagiste à entrer au musée du Luxembourg¹⁶³. Lorsque l'État se montrait intéressé, la vente présentait un triple intérêt : elle offrait à l'artiste une place immuable dans les collections publiques, place synonyme de prestige, de visibilité et de reconnaissance officielle ; elle augmentait la valeur de son œuvre sur le marché, tout en apportant un gain financier à son propriétaire. Ce fut le choix fait par Victor Regnault, dont le désir d'honorer la mémoire de son fils était marqué par le regret de la perte d'un enfant parti trop vite, qui n'avait pu montrer toute

¹⁵⁸ Anonyme, « Nouvelles », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 33, 15 août 1872, p. 7.

¹⁵⁹ Voir Grunchev 1980, p. 138-146 (p. 139).

¹⁶⁰ *L'Enterrement à Ornans* était néanmoins entré directement au Louvre dès 1881, et deux autres tableaux de Courbet, *L'Homme blessé* et le *Combat de cerfs* acquis lors de la vente, furent attribués au même musée en 1882.

¹⁶¹ Léon Belly, *Le Gué de Montboulan, en Sologne*, 1877, huile sur toile, 150 x 200 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 192), don de M^{me} Léon Belly au musée du Luxembourg en 1877.

¹⁶² Antoine Chintreuil, *Pluie et soleil*, huile sur toile, 105 x 216 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 414), don de Jean Desbrosses en 1884.

¹⁶³ Antoine Chintreuil, *Le Bosquet aux chevreuils*, huile sur toile, 52 x 68 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 415). Voir AN, F/21/204, dossier « Feu Chintreuil. Achat tableau *Bosquet aux chevreuils* ». Le tableau avait été envoyé par Desbrosses, avec deux autres, au Salon de 1874.

la force de son talent, ni se forger une renommée durable¹⁶⁴. Un peu plus d'un mois après la mort de son fils Henri le 19 janvier 1871, il écrivait à son ami le peintre Antoine Montfort :

Je n'ai dans ce moment qu'une seule pensée, elle domine tout pour moi, supprime toutes les autres. Je désire que ce qui nous reste des œuvres de notre pauvre Henry, ravi si fatalement à un art dont il aurait été certainement un de nos représentants les plus brillants, n'aille pas s'ensevelir dans quelque lieu non fréquenté. Mon seul désir est que les deux grandes toiles soient placées au Luxembourg, où leur vue pourra au moins inspirer un moment de regret au spectateur¹⁶⁵.

Le souhait de Victor Regnault put rapidement être comblé. Dès 1872, l'État procédait à l'acquisition pour le Luxembourg des deux tableaux en question, l'*Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade* et *Juan Prim, 8 octobre 1868*¹⁶⁶. Le prix d'achat fut inférieur à celui proposé par un marchand, mais l'important était, pour le père de l'artiste, de les voir exposer dans un musée parisien¹⁶⁷. Victor Regnault attendit ensuite trois ans avant de faire don à l'État de plusieurs tableaux, destinés à entrer directement au musée du Louvre.

La vente après décès, qui dispersait le contenu de l'atelier, occupait également une place de choix dans l'entreprise mémorielle, conjuguée à la rétrospective. Celle d'Henri Regnault eut lieu peu de temps après la fermeture de l'exposition, les 5 et 6 avril 1872, à l'hôtel Drouot¹⁶⁸. Dès février 1871, cette vente était apparue d'une importance capitale pour Victor Regnault, qui y voyait un moyen de perpétuer la mémoire de son fils disparu, tout autant, si ce n'est plus, que par l'exposition de ses œuvres :

Je ne veux pas enfouir ces objets dans mon tombeau ; je désire qu'elles entrent dans les Galeries particulières, qu'elles prennent une valeur sur le marché, afin que le nom de

¹⁶⁴ Du vivant du peintre, Victor Regnault s'occupait déjà « de la gestion de sa carrière parisienne » (exposition au Salon, vente des œuvres, envoi d'argent et de matériel). Voir Manon Jambut, *La légende du peintre et du patriote : la célébration d'Henri Regnault en France entre 1871 et 1914*, mémoire de recherche sous la dir. de Pierre Wat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 29.

¹⁶⁵ Lettre de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lancy, 26 février 1871, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹⁶⁶ Henri Regnault, *Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, 1870, huile sur toile, 301 x 143 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 22), et *Juan Prim, 8 octobre 1868*, 1869, huile sur toile, 315 x 258 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 21).

¹⁶⁷ Voir : Jambut 2016, p. 30 ; Roger Marx, *Les artistes célèbres. Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, J. Rouam, 1886, p. 45, note 1 (« M. Durand-Ruel avait été chargé par Henri Regnault de vendre le *Portrait de Prim* et l'*Exécution sans jugement* ; après la mort de l'artiste, il lui fut offert 40,000 francs pour les deux peintures ; M. Victor Regnault préféra les céder à l'État (arrêté du 14 novembre 1871), moyennant une somme bien inférieure (16,000 francs) à la seule condition qu'elles fussent placées dans un musée de Paris. »). Voir également les lettres de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lassigneux, 7 mai 1871 (sur la suspension de la vente par Durand-Ruel) et 20 février 1872 (sur la crainte de voir les tableaux envoyés en province), AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹⁶⁸ *Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins composant la vente après décès de Henri Regnault... vente hôtel Drouot... le vendredi 5 avril... le samedi 6 avril... M^e Escribe, commissaire-priseur..., M. Haro, peintre-expert..., Paris, J. Claye, 1872.*

Henry ne soit pas effacé absolument sur la liste des peintres. Telle est aujourd'hui ma seule ambition ; elle est respectable par le motif qui la dirige¹⁶⁹.

Un an plus tard, l'idée d'une vente se fit encore plus précise : « Je suis convaincu que c'est la seule manière de mettre ses œuvres en sûreté, et de leur donner en définitive la seule renommée à laquelle elles puissent maintenant prétendre. Chez moi je les enterrerais¹⁷⁰ [...] » Entrées dans des collections privées et dotées d'une valeur sur le marché, les œuvres d'Henri Regnault devaient entretenir sa mémoire et sa renommée. La rétrospective comme la vente connurent un immense succès, que commenta plus tard Roger Marx en des termes explicites : « après la glorification de l'exposition posthume, Regnault obtint encore cette 'gloire argent comptant' qui se distribue à l'hôtel Drouot »¹⁷¹. La rétrospective et la vente après décès fonctionnaient ensemble, dans un même but, répondant à un même devoir de mémoire. Qui plus est, l'une agissait comme la vitrine de l'autre. Aussi la rétrospective s'avéra-t-elle un efficace coup de publicité dont les descendants espéraient souvent tirer profit. La première exposition posthume, consacrée à Delaroche, avait quant à elle un intérêt financier certain pour son principal organisateur, Adolphe Goupil.

III. Tirer profit du rite

A. Goupil, un éditeur et marchand intéressé ?

1. La gravure exposée : une publicité pour la maison Goupil

L'intérêt commercial de ces expositions s'imposa dès la première rétrospective posthume en 1857. Avant même qu'il ne soit question de la vente après décès, l'exposition Delaroche pouvait déjà être perçue comme la démarche intéressée d'un éditeur et marchand d'estampes. Si la lettre qu'envoya Adolphe Goupil à Paolo Mercuri le 20 novembre 1856 attestait sa volonté sincère de rendre hommage au peintre, elle témoignait également de son impatience de voir achever, au moment le plus opportun, l'ensemble des gravures de ses œuvres

¹⁶⁹ Lettre de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lancy, 26 février 1871, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹⁷⁰ Lettre de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lassigneux, 20 février 1872, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹⁷¹ Marx 1886, p. 86.

en cours d'exécution. L'éditeur envisageait en effet de présenter dans l'exposition « toutes les gravures terminées ou non terminées pour que l'on puisse avoir une juste opinion de ce que les arts doivent à celui qu'ils viennent de perdre »¹⁷². Une présence marquée des estampes pouvait se justifier dans une exposition qui se voulait récapitulative ; elle aurait rappelé leur rôle manifeste dans l'élaboration de l'œuvre du peintre et dans la construction de sa réputation. Mais c'était aussi rappeler l'engouement fiévreux des amateurs pour ces reproductions ainsi que leur accessibilité, et par là, encourager les ventes. L'ambition première de Goupil ne put être pleinement satisfaite : aux côtés des gravures inédites, seules les gravures éditées des tableaux absents de l'exposition furent présentées, faisant ainsi office de substituts aux œuvres peintes¹⁷³. Dans un court texte introductif au catalogue, Jules Goddé prit soin d'indiquer, relativement aux gravures éditées, la mention suivante : « Il est important de noter que ces dernières représentent seulement les tableaux qui n'ont pu figurer à l'exposition¹⁷⁴. » Il ne fait nul doute que le soupçon d'une entreprise commerciale, dans un lieu tel que l'École des Beaux-Arts, avait contraint l'éditeur à revoir fortement à la baisse le nombre de gravures ; « [c]'était, disait-on, une affaire, une spéculation que cette exposition », raconta Antoine Étex¹⁷⁵.

La rétrospective n'en constitua pas moins un véritable coup de publicité pour la maison Goupil. Au total, quatorze gravures furent présentées, dont dix gravures éditées¹⁷⁶. Parmi ces dernières, huit avaient été publiées par Goupil ; les visiteurs pouvaient se les procurer aisément auprès de l'éditeur¹⁷⁷. Par ailleurs, le catalogue de l'exposition mentionnait, le cas échéant, le nom du graveur dans la description des œuvres. Pour les amateurs fidèles, désireux de compléter leur collection, la maison Goupil annonçait la commercialisation prochaine de quatre gravures, dont une seule était alors achevée : *Marie-Antoinette après sa condamnation*, par Alphonse

¹⁷² Lettre d'Adolphe Goupil à Paolo Mercuri, Paris, 20 novembre 1856, Bucarest, archives nationales de Roumanie, fonds Paolo Mercuri, BU-F-00764, n° 30, ff. 75-76 (**doc.1**).

¹⁷³ Voir Paris 1857 [Delaroche], p. 29-32.

¹⁷⁴ Jules Goddé, [Préface], in *Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au palais des Beaux-Arts...*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1857, p. XIII-XV (p. XIV).

¹⁷⁵ Antoine Étex, « Paul Delaroche. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Le Siècle*, 22^e année, n° 8079, 2 mai 1857, n. p. Rappelons les inquiétudes du président-administrateur de l'École qui, le 25 février, avait invité les professeurs à se demander s'il était convenable d'accueillir l'exposition dans son enceinte et notamment « lorsque l'on pourra croire que ce sera un motif commercial plutôt que celui de rendre un hommage aux arts » (« Exposition demandée des œuvres de feu Delaroche », 25 février 1857, AN, AJ/52/794).

¹⁷⁶ Pierre-Lin Renié faisait déjà remarquer cette « intrusion » qui « p[ouvait] surprendre » (René 1999, p. 190).

¹⁷⁷ Il s'agissait des gravures suivantes : *Sainte Amélie* (n° 117) par Mercuri, *Cromwell* (n° 118), *Portrait de M. le marquis de Pastoret* (n° 124) et *Portrait de S. S. Grégoire XVI* (n° 125) par Henriquel-Dupont, *Les Enfants d'Édouard* (n° 119) par Prudhomme, *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell* (n° 120) par Achille Martinet, *La Vierge à la Vigne* (n° 121) par Jesi et *Les Pèlerins à Rome* (n° 123) par Jules François. Dans les cas de *Marie dans le Désert* (n° 122) et du *Portrait de Pierre le Grand* (n° 126), reproduits respectivement par Achille Martinet et Henriquel-Dupont, le graveur faisait office d'éditeur (voir René 1999, p. 190).

François¹⁷⁸. Les trois autres étaient représentées dans l'exposition par des épreuves d'état ; ce fut notamment le cas de *Jane Grey*, dont Goupil demandait l'avancement à Mercuri dans sa lettre¹⁷⁹. Claude Vignon, dans le *Figaro* du 14 juin 1857, témoigna de l'effervescence générée à la galerie Goupil par la fermeture de l'exposition : « Il y a foule devant le magasin du marchand de gravures¹⁸⁰ [...] » Quant au dessin exécuté par Alphonse François en vue de la gravure de *Marie-Antoinette*, il avait suscité la convoitise irraisonnée d'un amateur :

Ce dessin unique se voit encore chez Goupil. Mais il a été acheté depuis plusieurs jours par un journaliste royaliste, qui s'est passionné pour le sublime portrait de la reine martyre, et qui a jeté sur le dessin au crayon noir et au fusain de M. François toutes ses économies, pour le posséder à lui seul¹⁸¹.

Si la rétrospective n'était pas seule responsable des ventes qui la suivaient – la maison Goupil était déjà fort réputée et hautement lucrative, et les gravures d'après Delaroche très prisées –, elle contribua à la promotion des œuvres du peintre et de ses reproductions, commercialisées par l'organisateur.

Face à ce succès, il n'est donc guère surprenant qu'un autre éditeur d'estampes parisien, Henri Gache, ait envisagé l'année suivante d'organiser une nouvelle exposition rétrospective. Le peintre Ary Scheffer avait disparu le 15 juin 1858. Gache avait notamment publié les gravures de *Françoise de Rimini* par Luigi Calamatta, de *Mignon regrettant la patrie* et *Mignon aspirant au ciel* par Aristide Louis, ou encore de *Faust apercevant Marguerite* par Adolphe Caron¹⁸². Deux semaines environ après la mort du peintre, il se présenta au domicile d'Henry Scheffer, frère de l'artiste, afin de lui faire part de sa proposition. Il n'obtint pas une réponse positive : un projet similaire était déjà engagé avec le comité de l'Association des artistes¹⁸³. Les gravures furent par ailleurs complètement exclues de l'exposition Scheffer, ouverte le 10 mai 1859 au 26 boulevard des Italiens, « pour éviter jusqu'à l'ombre d'un soupçon de spéculation

¹⁷⁸ La gravure au burin de *Marie-Antoinette*, par Alphonse François (n° 115), venait en effet d'être publiée.

¹⁷⁹ Les gravures inachevées de la *Dernière prière des Enfants d'Édouard*, par Jules François, et des *Girondins*, par Paul Girardet, figurèrent également dans l'exposition par une épreuve d'état (n° 114 et n° 116). Pour la planche de la *Jane Grey* exécutée par Mercuri (n° 113), voir la correspondance entre l'éditeur et le graveur, transcrite dans Bergeon 1994.

¹⁸⁰ Claude Vignon, « À propos de la vente de Paul Delaroche. *Marie-Antoinette après sa condamnation* », *Figaro*, 4^e année, n° 243, 14 juin 1857, p. 6.

¹⁸¹ Vignon 1857, p. 5.

¹⁸² Le *Catalogue de H. Gache, éditeur d'estampes, 66, rue de la Victoire, Paris*, publié en 1857, proposait sept gravures d'après Ary Scheffer, nombre bien inférieur à celui des gravures d'après Delaroche éditées par Goupil. Les relations entre l'artiste et l'éditeur étaient assurément sans comparaison avec la longue collaboration, doublée d'une profonde amitié, qui unissait Delaroche et Goupil.

¹⁸³ AFT, 683^e séance du 2 juillet 1858, p. 206 : « M. Auguste Böhm donne avis au Président de la Commission qu'au moment où M. Böhm se trouvait chez M. Henry Scheffer, un éditeur (M. Gache) est venu faire une proposition semblable. »

commerciale », supposa Burty dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹⁸⁴. En 1863-1864, Adolphe Goupil s'occupa du projet d'une exposition de l'œuvre de Joseph, Carle et Horace Vernet, initié par l'Association des artistes et repris en main par la famille du peintre¹⁸⁵. Alors que l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer avait étrangement été conçue en dehors de toute intervention apparente de l'éditeur qui commercialisait ses reproductions, l'investissement de Goupil dans une exposition consacrée aux trois Vernet, et en premier lieu à Horace, récemment décédé, n'étonnait point. Goupil espérait reproduire le modèle de l'exposition Delaroche avec un autre artiste qui comptait parmi les plus importants de sa maison d'édition. Mais le projet ne fut pas réalisé, et après l'exposition Delaroche, les gravures se firent rares dans les rétrospectives posthumes.

2. Une opération de spéculation ?

Adolphe Goupil sut également profiter de l'effervescence produite autour des œuvres de Delaroche pour augmenter sa cote, à l'occasion de la vente après décès qui suivit l'exposition¹⁸⁶. Le 5 mai, l'éditeur et marchand sollicita une entrevue avec le directeur général des musées et intendant des Beaux-Arts « afin de [l']entretenir des tableaux de M^r Paul Delaroche dont la valeur d[evait] être réalisée prochainement »¹⁸⁷. Sans doute espérait-il voir une ou plusieurs œuvres du peintre acquises par l'État, conciliant ainsi l'intérêt financier et l'entreprise mémorielle. Néanmoins, l'entretien, s'il eut lieu, n'entraîna aucun achat du gouvernement. La presse annonçait pourtant la mise aux enchères de trois œuvres capitales, qui s'étaient attirées les éloges des critiques lors de la rétrospective : *La Vierge chez les saintes femmes* (**fig.60**), *La Jeune Martyre* (**fig.58**) et *la Réduction de l'Hémicycle* (**fig.55**)¹⁸⁸. Ces deux dernières toiles, ainsi qu'un autre tableau, *Offrande au dieu Pan*, ne relevaient pas de la

¹⁸⁴ Ph[ilippe] Burty, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *GBA*, 1^{re} année, t. III, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1859, p. 40-57 (p. 41).

¹⁸⁵ Voir lettre d'Adolphe Goupil au comte de Nieuwerkerke, Paris, 10 juin 1863, AN, 20144790/183, dossier « Vernet, Horace », et lettre d'Adolphe Goupil au comte de Nieuwerkerke, Paris, 14 janvier 1864, AN, F/21/4079, dossier « Delacroix ».

¹⁸⁶ *Catalogue des tableaux, esquisses, dessins & croquis de M. Paul Delaroche, dont la vente aura lieu par suite de son décès, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot... les vendredi 12 et samedi 13 juin 1857... par le ministère de M^e Pouchet, commissaire-priseur... et de M^e Lefeuvre... assistés de M. Francis Petit, expert*, Paris, Maulde et Renou, 1857.

¹⁸⁷ Lettre d'Adolphe Goupil au comte de Nieuwerkerke, Paris, 5 mai 1857, AN, 20144790/98.

¹⁸⁸ Paul Delaroche, *La Vierge chez les saintes femmes*, 1856, huile sur toile, 26 x 51 cm, coll. part. ; *La Jeune Martyre*, 1855, 171 x 148 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 1038) ; Charles Béranger et Paul Delaroche, *Réduction de l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts*, 1853, huile sur toile, 41,6 x 257,3 cm, Baltimore, The Walters Art Museum (inv. 37.83). Sur la vente, voir notamment : André, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, n° 8, 6 juin 1857, p. 2-3 (p. 3).

succession du peintre : elles appartenait à Goupil, comme le livret de l'exposition l'indiquait¹⁸⁹. Bien que figurant dans le catalogue de vente aux côtés des œuvres de l'atelier, elles faisaient en réalité l'objet d'une vacation distincte¹⁹⁰. En 1855, l'éditeur avait acheté la *Martyre* pour 15 000 francs, en vue de sa reproduction¹⁹¹. Lors de la vente, Goupil reprit le tableau pour 36 000 francs, et le revendit aussitôt, à ce prix, à Adolphe d'Eichthal¹⁹². Il racheta également la réduction de l'hémicycle pour la somme considérable de 43 900 francs ; le tableau fut acquis trois ans plus tard par Théodore Eugène Gaillard, maire de Grenoble, pour 50 000 francs¹⁹³. L'*Offrande au dieu Pan* fut le seul tableau dont Goupil se sépara, au prix beaucoup plus modeste de 2 000 francs. Goupil réalisa donc, à un moment très favorable, la valeur de deux peintures majeures de Delaroche qu'il possédait. En même temps, il se porta acquéreur d'un nombre élevé de ses œuvres, certain de les revendre à bon prix¹⁹⁴.

Une dizaine d'années plus tard, Goupil élaborait un nouveau projet d'exposition rétrospective, en hommage au peintre et graveur catalan Mariano Fortuny y Carbó (1838-1874), éteint précocement le 24 novembre 1874, à l'âge de 36 ans. En 1866, Goupil avait signé avec Fortuny un contrat d'exclusivité. Grâce aux nombreux achats, souvent groupés, du marchand, le peintre avait pu acquérir une importante fortune et une renommée internationale¹⁹⁵. L'année suivant sa mort, Goupil fit paraître un recueil de reproductions photographiques d'œuvres choisies de

¹⁸⁹ Paul Delaroche, *Offrande au dieu Pan*, 1855, huile sur toile, 25,2 x 20,7 cm, Cleveland, Cleveland Museum of Art (inv. 1980.256).

¹⁹⁰ Les deux ventes font l'objet de deux dossiers distincts dans les archives de l'étude (Archives de Paris, étude Saturnin Alphonse Pouchet, D42E3 36, n^{os} 109 et 110). Le dossier n^o 110 concerne la vente des trois œuvres appartenant à Goupil (« 12 juin 1857. Vente de tableaux, requête de M. Goupil / 18 juillet 1857, décharge de ladite vente »).

¹⁹¹ Elisabeth Foucart-Walter, « *La Jeune Martyre* », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 326-327 (p. 326).

¹⁹² The Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co. Stock Books, in The Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986), Los Angeles, Getty Research Institute, inv. 900239, livre n^o 1, 1846-1861, p. 72.

¹⁹³ Voir Stephen Bann, « Reassessing Repetition in Nineteenth-Century Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres », in Eik Kahng (dir.), *The Repeating Image: Multiples in French Painting From David to Matisse*, cat. exp. (Baltimore, The Walters Art Museum, 7 octobre 2007-1^{er} janvier 2008, Phoenix, Phoenix Art Museum, 10 janvier-4 mai 2008), Baltimore, The Walters Art Museum, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 27-51 (p. 38-40). Cette réplique exécutée par un élève de Delaroche, Charles Béranger, avait coûté 5 000 francs à Goupil, probablement en 1850 ; après la mort de Béranger, en 1853, Delaroche avait repeint le tableau, ce qui justifiait la forte hausse de son prix (Bann 2007, p. 39).

¹⁹⁴ Archives de Paris, étude Saturnin Alphonse Pouchet, D42E3 36, n^o 109. D'après le dossier de la vente, Goupil acheta *La Vierge chez les saintes femmes*, pour 41 000 francs, mais d'après Charles Blanc, Adolphe d'Eichthal en aurait été l'acquéreur (Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, vol. II, Paris, V^{ie} Jules Renouard, 1858, « Paul Delaroche », p. 558-577, p. 575). C'est également ce qu'écrit Hervé Le Bret (Le Bret 2012, p. 562). Adolphe d'Eichthal acquit par ailleurs à la vente deux cartons du décor de l'hémicycle et plusieurs dessins (Le Bret 2012, p. 561-562).

¹⁹⁵ Voir Baron Davillier, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875.

l'artiste¹⁹⁶. L'exposition générale de son œuvre à l'École des Beaux-Arts, projetée simultanément, aurait constitué un important coup de publicité pour le recueil de photographies, comme pour les œuvres de l'artiste dont la galerie était propriétaire¹⁹⁷. La vente de la succession Fortuny eut lieu le 17 avril 1875 : sur les cent-quarante-trois lots proposés, la maison Goupil en acquit dix pour 61 000 francs¹⁹⁸. Parmi les œuvres achetées se comptaient plusieurs ouvrages majeurs du peintre, que l'exposition n'aurait pas manqué de mettre en lumière. Mais celle-ci n'eut pas lieu, et en 1877, Goupil lançait de nouvelles démarches pour que l'exposition puisse occuper l'institution¹⁹⁹. Le marchand cherchait vraisemblablement à faire la promotion des œuvres en sa possession, dont l'écoulement s'avérait difficile, malgré les fortes sommes investies. L'exposition de l'œuvre de Fortuny ne vit jamais le jour, sans doute autant en raison de ses intérêts commerciaux évidents que de la nationalité de l'artiste. Face aux différents projets de rétrospectives d'artistes français engagés au même moment, l'exposition d'un peintre étranger n'était certainement pas une priorité pour l'École des Beaux-Arts, qui n'avait jusqu'alors concédé ses salles que pour des hommages nationaux. L'exposition Delaroche resta donc la première et dernière grande rétrospective organisée par Goupil dans cet établissement. De même, durant la période qui nous concerne, aucune autre rétrospective posthume ne connut pareille implication d'un marchand, malgré le rôle de certaines figures du marché de l'art dans leur organisation. Les familles des artistes disparus demeuraient les principaux instigateurs de ces expositions, dont elles étaient également les premiers bénéficiaires. L'exposition rétrospective apportait en effet un éclairage très favorable aux œuvres du fonds d'atelier, promises à la vente.

¹⁹⁶ Baron Davilier et Robert J. Bingham, *Œuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographies*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1875.

¹⁹⁷ Le projet d'une exposition Fortuny à l'École des Beaux-Arts apparaît dans le procès-verbal de la séance du comité de l'Association des artistes en date du 12 mars 1875 (AFT, 1328^e séance), mais le nom de Goupil n'est pas cité ; nous supposons que le marchand était déjà derrière l'affaire.

¹⁹⁸ Voir Penot 2017, p. 177-178.

¹⁹⁹ Le projet fut de nouveau évoqué au cours de la 1418^e séance du comité de l'Association des artistes, le 11 mai 1877 (AFT) ; il était cette fois clairement associé au nom du marchand.

B. L'exposition posthume et la vente après décès

1. La vente après l'exposition, un choix stratégique

Les ventes après décès étaient généralement organisées au profit des descendants de l'artiste, qui avaient hérité du fonds d'atelier. Dans bien des cas, elles suivaient de près la tenue des rétrospectives. Ce calendrier facilitait la présentation, dans l'exposition, de ces œuvres vouées à disparaître, après la vente, au sein de multiples collections privées. Il y avait donc avant tout un avantage pratique à organiser l'exposition avant la dispersion du contenu de l'atelier. Mais l'opération n'était pas pour autant désintéressée. En faisant précéder la vente aux enchères par une grande exposition récapitulative, la famille de l'artiste offrait une publicité sans égale au nom du maître et aux ouvrages destinés à être vendus. Les œuvres y étaient vues, admirées, et commentées dans les journaux ; public et critiques contribuaient à la construction de leur valeur, selon le principe d'une production collective, défini par Howard Becker dans ses *Mondes de l'art*²⁰⁰. D'autre part, l'École des Beaux-Arts, qui accueillait la plupart de ces expositions, opérait comme une instance de légitimation et d'expertise. La présence des œuvres au sein de la prestigieuse institution, rappelée par leur inscription au catalogue, offrait un gage d'authenticité, certifiait leur valeur artistique, et les dotait par conséquent d'une valeur commerciale.

Si la vente de l'atelier de Paul Delaroche connut un immense et inévitable succès, celle des études peintes et dessins d'Hippolyte Flandrin bénéficia très certainement de l'éclairage avantageux que leur avait apporté sa rétrospective à l'École des Beaux-Arts, fermée un mois et demi auparavant²⁰¹. Les études peintes rapportèrent 74 247 francs et les « dessins importants » 20 960 francs²⁰². La vente des œuvres d'Hippolyte Bellangé (1800-1866) fut elle aussi favorisée par son exposition posthume. Du 18 au 20 mars 1867, les tableaux, aquarelles, dessins, études et croquis de l'artiste étaient proposés à l'encan ; les 22 et 23 mars, ce fut au tour de sa collection

²⁰⁰ Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (Berkeley, University of California Press, 1982).

²⁰¹ *Catalogue des tableaux, esquisses, études, dessins & croquis laissés par H. Flandrin et quelques tableaux anciens, dont la vente aura lieu par suite de son décès, hôtel Drouot... lundi 15, mardi 16 et mercredi 17 mai 1865, par le ministère de M^e Boulland... et de M^e Ch. Pillet... assistés de M. Francis Petit, expert..., [Paris], [s. n.], 1865. Le résultat de la vente Delaroche était de 138 295,95 francs (Archives de Paris, étude Saturnin Alphonse Pouchet, D42E3 36, n° 109).*

²⁰² Le résultat de la troisième vacation nous est inconnu. Voir Ph. B. [Philippe Burty], « Mouvement des arts et de la curiosité », *CAC*, n° 105, 21 mai 1865, p. 185-186.

particulière de tableaux anciens et modernes, gravures, armes, meubles, etc.²⁰³ Cette dernière vente, peu animée, se caractérisa par des prix fort modiques, tandis que les œuvres du peintre furent vivement disputées, pour des sommes élevées²⁰⁴. La vente des tableaux seuls produisit 69 425 francs, et les dessins et aquarelles, dont nous ignorons le résultat, furent semble-t-il encore mieux accueillis, d'après les échos dans la presse²⁰⁵. L'exposition rétrospective, qui avait précédé de très près la vente – elle avait fermé le 14 mars –, joua un grand rôle dans son succès, et contribua pour beaucoup à l'engouement des collectionneurs²⁰⁶.

Eugène Bellangé (1837-1895 ; **fig.24**), fils d'Hippolyte Bellangé et peintre lui-même, se souciait tout autant de la mémoire de son père que d'un résultat financier. Suite à la visite de Napoléon III à l'exposition, son secrétaire, Franceschini Pietri, écrivit le 5 mars 1867 à Nieuwerkerke pour l'informer que l'Empereur désirait voir acquérir par l'État le tableau *La Garde meurt*²⁰⁷. Celui-ci avait été le clou du Salon de 1866, où il avait été placé dans le salon d'honneur. La somme de 15 000 francs proposée par le surintendant fut cependant refusée par le fils du peintre, qui en exigeait « un prix exagéré »²⁰⁸. Deux mois plus tard, Eugène Bellangé revint sur sa décision : l'offre n'était plus si « inacceptable » mais il entendait quand même vendre un des trois grands derniers tableaux du peintre, *La Garde meurt*, le *Retour de l'île d'Elbe* ou les *Cuirassiers de Waterloo*, pour 5 000 francs de plus que ce qui avait été envisagé, en raison de leur « valeur posthume »²⁰⁹.

²⁰³ *Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de Hipp'e Bellangé, hôtel Drouot, salle n° 8, commissaires-priseurs : M^e Boussaton..., M^e Charles Pillet..., experts : M. Francis Petit..., M. Clément...* [18-20 mars 1867], Paris, J. Claye, 1867.

²⁰⁴ Anonyme, « Nouvelles des lettres et des arts », *La Presse*, 24 mars 1867, n. p.

²⁰⁵ Anonyme, « Petits événements », *Figaro*, 14^e année, 2^e série, n° 125, 20 mars 1867, p. 3 ; Anonyme, « Mouvement des arts et de la curiosité. Vente H. Bellangé. Tableaux », *CAC*, n° 177, 24 mars 1867, p. 89.

²⁰⁶ À l'inverse, sept ans plus tôt, Philippe Burty avait constaté avec regret les faibles résultats de la vente de l'atelier d'Auguste Raffet (1804-1860), autre peintre populaire, spécialiste des sujets militaires. Deux ventes avaient eu lieu : la première, du 10 au 12 mai 1860, concernait ses dessins, aquarelles, études peintes et croquis, ainsi que divers objets retrouvés dans son atelier, et la seconde, les 14 et 15 mai, ses estampes, lithographies et eaux-fortes. « N'est-il pas triste de voir adjuger à si bas prix des œuvres charmantes, et par la pensée et par l'exécution, lorsque les moindres croquillons de maîtres anciens et étrangers, d'époque de décadence, atteignent des taux bien différents ? O contemporains ! contemporains !! », écrivait le critique (Ph[ilippe] Burty, « Mouvement des arts et de la curiosité. Vente Raffet », *GBA*, 2^e année, t. VI, 5^e livraison, 1^{er} juin 1860, p. 313-316 [p. 316]).

²⁰⁷ Hippolyte Bellangé, *La Garde meurt*, Salon de 1866, non localisé (n° 85). Lettre de Franceschini Pietri au comte de Nieuwerkerke, Paris, 4 mars 1867, AN, 20144790/146, dossier « Bellangé, Hippolyte ».

²⁰⁸ Lettre de Franceschini Pietri au comte de Nieuwerkerke, Paris, 6 mars 1867, AN, 20144790/146, dossier « Bellangé, Hippolyte ».

²⁰⁹ Lettre d'Eugène Bellangé au comte de Nieuwerkerke, Paris, 5 mai 1867, AN, 20144790/146, dossier « Bellangé, Hippolyte » : « En vous rappelant, monsieur le Comte, le prix de 15 000 frs qu'avait été payée la Revue au Carrousel acquise au musée du Luxembourg, je ne doute pas que vous ne rendiez pleine et entière justice à la modération de nos prétentions dernières en raison même de l'importance relative de ces différentes toiles et de la valeur posthume qui s'y rattache, convaincu d'ailleurs à l'avance de la bienveillante équité de vos appréciations. »

La mort d'un artiste apportait en effet une « plus-value » à ses ouvrages. En mettant un point final à sa production, son œuvre prenait un caractère définitif. Idée teintée de mélancolie, la clôture de l'œuvre accordait une valeur nouvelle aux différentes réalisations du maître : une valeur de rareté. Alors que le « produit » se raréfiait, la demande augmentait, ce qui explique notamment le succès des ventes après décès. L'artiste était entré dans la postérité, c'est-à-dire dans l'Histoire, et s'il avait connu la renommée de son vivant, la mort pouvait lui ouvrir les portes de la gloire. Durant sa carrière, sa réputation était mouvante, car susceptible d'évoluer en fonction de ses nouveaux travaux. Sa mort apportait une idée de stabilité, de permanence, et ce malgré les fluctuations du goût qui pouvaient à tout moment l'affecter. Les proches des artistes, comme les marchands et les collectionneurs, étaient parfaitement conscients de la valeur posthume des œuvres, dont ils entendaient tirer profit. Les Goncourt rapportaient ainsi, en 1862, les paroles d'Eugène Pereire, le fils d'Émile : « [...] nous avons fait une bonne affaire en achetant la *Marguerite* de Scheffer. Depuis, il est mort. Ça vaut de l'argent maintenant... Il faut qu'ils meurent, ces gens-là²¹⁰. » Cette valeur posthume s'élevait encore lorsqu'il s'agissait du dernier ouvrage de l'artiste, souvent considéré comme son testament.

Dans le cas de *La Garde meurt* d'Hippolyte Bellangé, l'affaire échoua. Cet épisode marquait le début d'une longue suite de tentatives de vente du tableau à l'État. En 1874, Eugène Bellangé regrettait que l'œuvre ne soit pas encore entrée dans les collections publiques :

Le vœu de mon père avait été de voir l'un de ses deux derniers tableaux (que ma mère possède encore) acquis au Luxembourg. Il n'en a rien été, et notre position ne nous a malheureusement pas permis de faire les sacrifices d'intérêt que nous aurions désirés²¹¹.

Malgré toutes les démarches entreprises jusqu'à leur mort par M^{me} veuve Bellangé et par son fils Eugène, démarches toujours intéressées financièrement, l'œuvre n'entrera jamais dans un musée national ; elle est aujourd'hui méconnue et son lieu de conservation, non localisé. Poussé par des motifs financiers, Eugène Bellangé n'avait pas su profiter de la lumière faite en 1867 sur ce tableau.

Lorsqu'Eugène Bellangé avait souhaité organiser une exposition rétrospective des œuvres de son père, il entendait avant tout lui rendre hommage et honorer sa mémoire. De même, Jean Desbrosses avait pour intention première, lorsqu'il se lança dans ses projets de publication et d'exposition, de faire connaître et apprécier l'œuvre d'Antoine Chintreuil.

²¹⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, t. III (1861-1864), vol. 1, éd. critique publiée sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 411.

²¹¹ Lettre d'Eugène Bellangé à Paul Dubois, Paris, 1^{er} novembre 1874, AN, 20144790/146, dossier « Bellangé, Hippolyte ».

Cependant, pour l'un comme pour l'autre, la vente n'était certainement pas absente de leurs pensées. Jean Desbrosses, qui avait hérité du contenu de l'atelier de son maître, mort sans descendance, y fit directement référence dans une lettre adressée à Henri Faure, graveur, collectionneur et ami du disparu :

Expédiez-moi au plus vite la toile du bois aux roches par un temps de pluie avec un cavalier sur la route. Vous savez qu'elle doit figurer à ma vente. La presse est assez favorable. Dans 10 jours je pourrai vous dire l'impression de l'exposition²¹² [...]

Au moment de la manifestation, Desbrosses avait donc déjà prévu la vente des ouvrages en sa possession. Faire monter la cote de l'artiste était un but ouvertement déclaré dans cette même lettre : « j'ai bon courage et ne me plaindrai pas si j'ai pu ajouter ce qui manque encore aujourd'hui une côte [*sic*] aux toiles de notre ami »²¹³. La vente eut lieu les 4 et 5 février 1875, soit dans l'année suivant la rétrospective à l'École des Beaux-Arts et la publication de *La vie et l'œuvre de Chintreuil*²¹⁴. Comme le fait justement remarquer Romain Bourgeois dans son mémoire, Desbrosses devait « avoir tout à fait conscience que l'impact de ces deux opérations auraient sur la vente » ; et Romain Bourgeois de constater : « ce coup financier réussit, et l'exposition servit la vente comme prévue »²¹⁵. C'est effectivement ce qui ressort des comptes-rendus de la vente, où « les moindres études du peintre 'des brumes et des rosées' [furent] vivement disputées » ; elle rapporta 139 000 francs²¹⁶. En organisant successivement l'exposition, la parution d'un ouvrage de référence sur l'artiste et la vente de l'atelier, Jean Desbrosses était parvenu à servir la mémoire de l'artiste en même temps que ses propres intérêts. Si l'exposition avait un impact sur la vente après-décès, la perspective de cette vente agissait-elle à l'inverse sur le contenu de la rétrospective ? On peut se poser la question face à la forte présence dans l'exposition Chintreuil des œuvres appartenant à Desbrosses. Romain Bourgeois en relève soixante-douze sur les deux-cent-trente-trois peintures que comptait l'exposition. D'autres cas se révèlent encore plus probants²¹⁷.

²¹² Copie d'une lettre perdue, par Henri Faure ou par sa petite-fille M^{me} Eugène André (de Douai), de Jean Desbrosses à Henri Faure, [La Tournelle, vers fin avril-début mai 1874], bibliothèque de l'INHA, autographes 87bis, 01, documents de Victor Doiteau pour la publication sur Chintreuil, f. 74 725-74 726.

²¹³ Voir note précédente.

²¹⁴ *Catalogue de tableaux, études et dessins d'après nature par Chintreuil, vente hôtel Drouot... les jeudi 4 et vendredi 5 février 1875, M^e Boussaton, commissaire-priseur..., M. Haro, peintre-expert...*, Paris, J. Claye, 1875.

²¹⁵ Bourgeois 2002, p. 51.

²¹⁶ Anonyme, « Informations », *Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 36, 5 février 1875, p. 2 ; Anonyme, « Revue des ventes publiques », *CAC*, n° 7, 13 février 1875, p. 58.

²¹⁷ Bourgeois 2002, p. 46.

2. Un impact sur l'exposition ?

Le 27 avril 1867, soit dix-sept jours très exactement après le début de l'exposition consacrée à Jean-Auguste-Dominique Ingres à l'École des Beaux-Arts, Delphine Ingres mettait en vente seize œuvres de la succession, aux côtés de *L'Odalisque à l'esclave*, commandée à l'artiste par son oncle Charles Marcotte d'Argenteuil²¹⁸. La présence de l'œuvre, qui appartenait alors au fils du collectionneur, Joseph Marcotte, renforçait le caractère exceptionnel et prestigieux de la vente²¹⁹. Celle-ci fut largement annoncée dans la presse, laissant présager de rudes disputes entre les potentiels acquéreurs. Mais sur les seize œuvres de la succession, la veuve du peintre en racheta dix, tandis que le beau-frère de Charles Marcotte d'Argenteuil, Louis Aguillon, fit l'acquisition de *L'Odalisque à l'esclave* pour 44 000 francs²²⁰. Avec l'adjudication de *L'Odalisque*, les prix les plus élevés furent réalisés par M^{me} Ingres elle-même : elle reprit *L'Âge d'Or*, *La Vierge à l'hostie* et le *Saint Symphorien* pour respectivement 27 000, 17 100 et 12 600 francs²²¹. Ces œuvres, qui n'avaient pas jusqu'alors figuré dans la rétrospective posthume, vinrent s'ajouter à l'exposition ; elles furent inscrites dans le supplément du catalogue²²². Comme Goupil, M^{me} Ingres avait cherché à établir la valeur des œuvres en sa possession, agissant de cette manière sur sa cote²²³. Elle se montra ensuite désireuse de leur offrir une position avantageuse dans l'exposition, mais le nouvel accrochage fut loin de la satisfaire. Le 9 mai 1867, elle adressa une lettre de réclamation, peut-être au directeur de l'École des Beaux-Arts lui-même, pour se plaindre « du nouvel arrangement des œuvres exposées » où elle avait trouvé plusieurs de ses œuvres « tout-à-fait sacrifiées »²²⁴. Elle entendait « faire rectifier des abus », qui, selon elle, étaient dus au « mauvais vouloir de l'organisateur » :

²¹⁸ *Catalogue des tableaux, dessins et œuvres en cours d'exécution dépendant de la succession de M. Ingres, et dont la vente aura lieu hôtel Drouot... le samedi 27 avril 1867... M^e Charles Pillet, commissaire-priseur..., M. Francis Petit, expert...*, [Paris], [s. n.], 1867. Les œuvres de M^{me} Ingres et *L'Odalisque* de Marcotte d'Argenteuil faisaient en réalité l'objet de deux ventes distinctes (Archives de Paris, étude de M^e Pillet, D48E3 58, ventes n^{os} 1549 et 1550).

²¹⁹ Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1839-1840, huile sur toile, 72,1 x 100,3 cm, Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums/Fogg Museum (inv. 1943.251).

²²⁰ Le supplément au catalogue de l'exposition, où fut ensuite inscrit le tableau, indique cependant son appartenance à « M. Marcotte ».

²²¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Âge d'or*, achevé en 1862, « forme cintrée », 47 x 63 cm, non identifié (d'après le catalogue de vente, il s'agit de la composition générale et terminée du décor, resté inachevé, du château de Dampierre) ; *La Vierge à l'hostie*, 1866, huile sur toile, 78 x 67 cm, Bonnat, musée Bonnat-Helleu (inv. 92) ; *Martyre de saint Symphorien*, réduction du tableau de la cathédrale d'Autun, 1865, huile sur toile 36,7 x 31,6 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (inv. Cat. 793).

²²² Le catalogue de vente annonçait d'ailleurs que les trois tableaux devaient figurer à l'exposition de l'École des Beaux-Arts avant leur remise à l'acquéreur.

²²³ Cette même méthode sera utilisée plus tard par un marchand comme Paul Durand-Ruel pour augmenter la cote des artistes qu'il promouvait.

²²⁴ Lettre de Delphine Ingres à [Eugène Guillaume ?], Paris, 9 mai 1867, Fondation Custodia, 1993-A.681.

Ainsi la Vierge datée 1866 est dans la salle du bas placée au dessus de celle qui appartient à M^r Balze ce qui la met beaucoup trop haut.

L'aquarelle de Philippe V éprouve le même inconvénient, placée au dessus du grand dessin d'Homère, il est complètement annulé.

Il me semble aussi qu'on pourrait faire les honneurs d'un milieu de panneau au tableau de l'âge d'or, comme le seul de cette composition et nouvellement exposé.

Peut-être l'angélique de M^r Haro aurait elle pû [*sic*] lui céder la place qu'elle occupe aujourd'hui²²⁵ ?

Delphine Ingres paraissait tout autant préoccupée de la mémoire de son défunt mari que de faire valoir dans l'exposition les œuvres qui désormais lui appartenaient²²⁶.

M^{me} Ingres n'avait cependant hérité que d'une petite partie du fonds d'atelier. La majeure partie devait aller au musée de Montauban, ville dont le peintre était originaire, et qui avait déjà bénéficié de ses largesses en 1851. Le 13 octobre 1866, Ingres, présageant sa mort prochaine (il avait rédigé son testament le 26 août et décéda le 14 janvier 1867), avait par ailleurs établi une convention avec Étienne-François Haro (1827-1897 ; **fig.32**), peintre, expert, encadreur, restaurateur et marchand – celui-là même dont M^{me} Ingres souhaitait décrocher l'*Angélique* pour y placer son *Âge d'or*²²⁷. D'après les échanges épistolaires entre Haro et Ingres, le marchand entretenait avec le peintre des relations essentiellement professionnelles et commerciales²²⁸. La convention établissait la vente de trente-et-une peintures et cinquante-quatre dessins pour la somme de 50 000 francs, réglée par Haro le jour même. Comme l'a expliqué Georges Vigne, l'ensemble des œuvres devait figurer dans une vente publique²²⁹. En décembre, l'expert-marchand planifia la vente des œuvres acquises, auxquelles Ingres accepta d'ajouter plusieurs tableaux²³⁰. Prévu pour être exécuté du vivant du peintre, à sa demande, et sans doute au début de l'année 1867, ce projet de vente fut interrompu par la mort du maître. Investi dans l'organisation de son exposition rétrospective à l'École des Beaux-Arts, Haro

²²⁵ Voir note précédente.

²²⁶ M^{me} Ingres conserva cependant jusqu'à sa mort *La Vierge à l'hostie* et *Philippe V et le maréchal de Berwick*, qui tous deux figurèrent dans sa vente après décès, le 10 avril 1894, à l'hôtel Drouot (M^e G. Duchesne), respectivement sous les n^{os} 57 et 95. *Philippe V et le maréchal de Berwick* (1864, crayon graphite, aquarelle et gouache sur papier, 37 x 48 cm) est aujourd'hui conservé au Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (inv. PPD1282).

²²⁷ L'*Angélique* de Haro était une version achevée en 1859 (huile sur toile, 97 x 75 cm, Sao Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, inv. MASP.00061) ; elle avait été gravée par Léopold Flameng dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1863 (Charles Blanc, « Du style et de M. Ingres », *GBA*, 5^e année, t. XIV, 1^{re} livraison 1^{er} janvier 1863, p. 5-23, gravure tirée hors texte).

²²⁸ Arlette Sérullaz, « Étienne-François Haro, entre Ingres et Delacroix », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n^o 4, mars 2006, p. 2-5 (p. 5) ; Georges Vigne, *Le peintre aux ciseaux d'acier*, Montauban, musée Ingres, 2000 (sur Haro, voir p. 3-4). Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur Étienne-François Haro dans le chapitre suivant (voir chapitre 3, p. 196-199).

²²⁹ Vigne 2000, p. 5.

²³⁰ Voir les documents d'archives, alors entre les mains de la famille Haro, transcrits dans Henri Lapauze, *Ingres, sa vie & son œuvre (1780-1867), d'après des documents inédits*, Paris, Impr. Georges Petit, 1911, p. 552-553.

attendit, comme le fit M^{me} Ingres, que l'exposition eût ouvert ses portes pour entreprendre la vente de ses œuvres, profitant d'un moment opportun et de l'effervescence causée par l'exposition. Mais si M^{me} Ingres avait choisi d'ajouter ses œuvres à l'exposition après leur vente, Haro préféra y faire figurer dès l'ouverture une large part des œuvres destinées à être vendues à l'hôtel Drouot les 6 et 7 mai 1867, leur accordant de cette manière une importante publicité²³¹.

Les quatre-vingt-dix numéros de cette vente, dont Haro était logiquement l'expert, concernaient les pièces acquises en octobre 1866, auxquelles avaient été ajoutées quelques œuvres appartenant également au marchand, comme l'*Angélique*. La vente ne fut pas présentée comme celle du fonds Haro, mais comme celle de « l'atelier de M. Ingres », l'assimilant à une vente après décès²³². Cette stratégie la dotait d'une aura sacrée et la rendait plus attrayante aux yeux des amateurs. Georges Vigne fait d'ailleurs remarquer que les encadrements conçus expressément par Haro, comprenant « une importante baguette moulurée, peinte en noir et agrémenté d'un filet doré en son milieu », et « une autre baguette, plate et dorée, sur laquelle étaient sobrement peintes en noir et en majuscules les lettres Ingres », maintenaient efficacement l'ambiguïté²³³. Haro n'hésita donc pas à tromper le néophyte sur la provenance des œuvres, et à profiter de la rétrospective, dont il était l'un des organisateurs, pour en faire la promotion, sans considération aucune pour les contraintes pratiques qu'une telle manœuvre imposait²³⁴. Sa stratégie s'avéra payante : les deux vacations produisirent la somme de 88 435 francs dont 84 381,60 francs revinrent au marchand, lui offrant un bénéfice de 34 381,60 francs sur son achat initial²³⁵.

Les opérations menées par M^{me} Ingres et par Haro interagirent donc toutes deux avec le contenu de l'exposition. Mais d'après Georges Vigne, la vente entreprise par Haro eut indirectement des conséquences encore plus prononcées. Le spécialiste du peintre explique en effet que « le procédé ne pouvait que déplaire à M^{me} Ingres, qui avait eu de son côté la probité d'attendre le

²³¹ *Catalogue de la collection des tableaux, dessins, aquarelles et études peints par M. J. D. A. Ingres... La vente aura lieu hôtel Drouot... lundi 6 et mardi 7 mai 1867... par le ministère de M^e Charles Pillet..., assisté de M. Haro...*, [Paris], [s. n.], 1867. Les conditions de vente étaient précédées de la note suivante : « Toute cette collection figure en ce moment à l'Exposition des Œuvres d'Ingres. Les amateurs acquéreurs auront la faculté et sont même priés de vouloir bien prêter leurs tableaux ou dessins à l'Exposition qui a lieu en ce moment à l'École des Beaux-Arts. » Sur cette vente, voir Vigne 2000, p. 4-6.

²³² La couverture du catalogue, différente de la page de titre, indiquait la « [v]ente de quatre-vingt-dix tableaux, dessins, aquarelles & études provenant de l'atelier de M. Ingres ».

²³³ Vigne 2000, p. 6.

²³⁴ Un coup d'œil au catalogue permettait néanmoins de repérer aisément la provenance des œuvres, le nom de Haro n'ayant pas été occulté.

²³⁵ Archives de Paris, étude de M^e Pillet, D48E3 58, vente n° 1557.

résultat de la vente de ses propres œuvres pour les envoyer à l'exposition »²³⁶. De plus, celle-ci désirait certainement voir la vente se réaliser au plus vite, comme l'avait souhaité son mari. Aussi, l'important arrivage d'œuvres du maître en cours d'exposition – le premier supplément au catalogue comprenait cent-soixante-dix-neuf numéros aux provenances diverses – serait dû selon Georges Vigne à la détermination énergique de M^{me} Ingres de « contrebalancer l'importance, scandaleusement exagérée aux yeux de la veuve Ingres, du prêt du félon Haro »²³⁷. Le cas de l'exposition Ingres reste toutefois exceptionnel. Aucune autre vente ne semble d'ailleurs avoir été organisée pendant la durée même d'une rétrospective, à l'exception de celle de l'atelier de Corot qui eut lieu durant les premiers jours de son exposition posthume²³⁸. La perspective d'une vente future pouvait néanmoins impacter la sélection des œuvres proposées au public.

La forte présence des huiles d'Antoine-Louis Barye (1795-1875) dans son exposition rétrospective, fin novembre 1875, peut paraître surprenante : ces œuvres étaient d'un intérêt artistique moindre, et le sculpteur n'avait jamais tenu de son vivant à les exposer publiquement. C'est pourtant par deux fois qu'elles furent présentées au public en l'espace de quelques mois. Après avoir été exposées dans la rétrospective de son œuvre à l'École des Beaux-Arts, elles se retrouvèrent dans la vente après décès qui occupa l'hôtel Drouot du 7 au 12 février 1876, vente dont elles constituaient les quatre-vingt-dix-neuf premiers lots²³⁹. Le catalogue de l'exposition présentait une particularité : il ne répertoriait que les œuvres de Barye « restées la propriété de sa famille », comme le faisait savoir l'avertissement²⁴⁰. Ainsi, le livret qui accompagnait la rétrospective Barye faisait office de catalogue de vente avant l'heure. Une

²³⁶ Vigne 2000, p. 5.

²³⁷ Vigne 2000, p. 5. Georges Vigne voit cependant dans la vente Haro « une opération truquée, tout juste destinée à calmer la colère de M^{me} Ingres », et le moyen de devenir « l'indiscutable et légitime propriétaire de sa collection, non sans lui avoir apporté au passage une flatteuse publicité ». Il soutient en ce sens que Haro « racheta l'essentiel de la vacation, et sans doute jusqu'à la plupart des dessins, puisque la vente du premier lot le rembourse d'emblée des frais engagés l'année précédente, et que le second lui assura aussitôt un joli bénéfice. » S'il est vrai que Khalil Bey acquit la *Vénus couchée* pour 10 000 francs, et que Delaborde mentionna, dans son ouvrage de 1870, un certain nombre d'études peintes appartenant à Haro, l'*Angélique* fut retirée de la vente à 50 000 francs, faute d'enchères, et cinq lots seulement furent rachetés par le marchand, d'après le dossier de la vente. En comparant les œuvres de la vente Ingres de 1867 et celles de la vente de la collection Haro des 30 et 31 mai 1892 (par M^{es} Boulland et Duchesne, à la galerie Sedelmeyer), on note cependant la présence, dans cette dernière, de quinze œuvres vendues en 1867, dont neuf à un certain Leleu, que Haro avait donc rachetées après la vente.

²³⁸ L'exposition ouvrit le 22 mai et la vente débuta cinq jours plus tard.

²³⁹ *Catalogue des œuvres de feu Barye, bronzes, aquarelles-tableaux, cires, terres cuites, marbres, plâtres, modèles avec droit de reproduction, dépendant de la succession de M. Barye... hôtel Drouot... les lundi 7, mardi 8, mercredi 9, jeudi 10, vendredi 11 et samedi 12 février 1876, par le ministère de M^e Charles Pillet..., assisté de M. Durand-Ruel... et de M. Wagner fils...*, [Paris], [s. n.], 1876.

²⁴⁰ *Catalogue des œuvres de Antoine-Louis Barye... exposées à l'École des Beaux-Arts, Paris, Impr. de J. Claye, 1875, p. 44.* Un « catalogue supplémentaire » devait donner « prochainement l'indication des œuvres de Barye que leurs propriétaires [avaient] bien voulu confier au Comité, et celle des moulages faits par Barye. » Nous n'en avons pas trouvé trace.

critique de l'exposition est particulièrement révélatrice de sa nature ambiguë, à mi-chemin entre une rétrospective posthume et une exhibition à la manière de celles qui précédaient les ventes aux enchères. Alors que la manifestation était organisée par une commission prestigieuse présidée par Eugène Guillaume lui-même, son auteur crut y voir une « exposition posthume [...] spécialement organisée par la famille en vue d'une vente prochaine »²⁴¹. Plus discrètement, le catalogue de l'exposition Isidore Pils signalait par un astérisque les œuvres restées propriété de la famille, reprenant une pratique anglaise déjà ancienne qui permettait de distinguer, dans une exposition, les œuvres disponibles à la vente²⁴². Ici, le procédé évitait la répétition de la provenance pour l'ensemble des numéros concernés, tout en indiquant les ouvrages proposés à l'encan peu après la fermeture de l'exposition²⁴³. En décembre 1883, le catalogue de l'exposition Sellier annonçait dans ses premières pages la vente des œuvres de l'artiste les 11 et 12 février 1884²⁴⁴. Inversement, le catalogue de la deuxième vente Courbet, le 28 juin 1882, précisait sur sa couverture que celle-ci comprenait des œuvres « ayant en partie figuré à l'exposition de l'école des Beaux-Arts »²⁴⁵. La rétrospective posthume et la vente après décès étaient incontestablement liées.

Source indirecte de profit, compte tenu de ses retombées sur la vente après décès, l'exposition rétrospective générait également des fonds : l'entrée de ces manifestations était bien souvent payante, et le livret qui les accompagnait, vendu aux visiteurs. En dépit des coûts élevés des préparatifs (transport, installation, etc.), les rétrospectives, lorsqu'elles réussissaient, pouvaient produire des bénéfices substantiels. Parfois destinés au financement d'opérations mémorielles comme nous l'avons vu plus haut, ils furent très souvent réservés à la caisse de secours de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, architectes et dessinateurs²⁴⁶. Ces considérations financières sont primordiales pour comprendre l'émergence de la rétrospective posthume en France, car son établissement comme pratique rituelle suivant la mort des artistes

²⁴¹ [Auteur non identifié], « Barye », bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF21 C036 (Autographes, carton 36), Barye, Antoine-Louis, f. 17 527-17 530 (17 527).

²⁴² Konstantinos Stefanis précise dans sa thèse que cette pratique devint courante en Angleterre dès 1764 (Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011, p. 188).

²⁴³ *Association des artistes... Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts. Catalogue*, Paris, Typ. Lahure, 1876. L'exposition ferma le 5 mars et la vente eut lieu le 20 du même mois.

²⁴⁴ *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883. La vente eut lieu le 12 février 1884 à l'hôtel Drouot, sous le marteau de M^e Escribe.

²⁴⁵ *Catalogue des tableaux, études, esquisses et dessins par Gustave Courbet, dépendant de sa succession et ayant en partie figuré à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, deuxième vente, hôtel Drouot... le mercredi 28 juin 1882, commissaire-priseur M^e Paul Chevallier..., expert M. Durand-Ruel...*, Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1882.

²⁴⁶ Cas inhabituel, la rétrospective consacrée à Thomas Couture en 1880 fut réalisée directement au profit de ses héritiers, d'après la convention établie pour le prêt d'une des salles du Palais de l'industrie (voir p. 105, note 104).

résultait assurément de l'immense succès de la première manifestation du genre, et des énormes rentrées d'argent qu'elle engendra. La rétrospective Delaroche, accessible pour 2 francs le lundi, 1 franc les autres jours, totalisa en effet pas moins de 62 300 visiteurs, et environ 80 000 francs de recettes²⁴⁷. Le produit des entrées et de la vente des livrets (disponibles pour 1 franc), permit d'abord aux organisateurs de couvrir les frais considérables de l'exposition :

La Commission Delaroche, au moyen de ces versements journaliers, a pu acquitter toutes les dépenses qu'elle avait faites pour la construction et la décoration de la salle, les honoraires de l'architecte, les frais de médicaments et médecins, les locations et restaurations de bordures, les impressions, les assurances de tableau pendant l'aller, le retour et le séjour à Paris, les emballages, frais de transport en Angleterre, en Allemagne, en Italie, en Belgique, en France, les frais de police, de pompiers, de gardiens, et toutes les autres nécessités de cette Exposition exceptionnelle²⁴⁸ [...]

Il avait très tôt été décidé que la somme restante serait versée à la caisse de secours de l'Association des artistes, dont Delaroche avait été le président honoraire, et Goupil membre du comité²⁴⁹. D'après le catalogue, cette décision répondait à un souhait exprimé par Delaroche peu avant sa mort : celui d'organiser une exposition au profit des artistes malheureux²⁵⁰. Les bénéfices, qui s'élevaient à 26 090,92 francs, furent donc offerts à l'association, et après déduction de divers frais, 21 601,62 francs rejoignirent sa caisse²⁵¹. La rétrospective Delaroche créait ainsi un précédent heureux et particulièrement rentable pour la société de secours mutuel, qui vit là un modèle d'exposition prometteur pour augmenter ses ressources. L'Association des artistes passa alors du statut de bénéficiaire à celui d'organisateur. Dans un monde de l'art en pleine mutation, elle devint un acteur incontournable de la scène artistique parisienne, tout en assurant la pérennisation de cette nouvelle pratique d'exposition.

²⁴⁷ Reinaud 1903, p. 103. Le chiffre de 80 000 francs fut mentionné par l'Association des artistes quelques années après l'exposition (Charles Rochet, « Résumé historique des travaux de l'Association depuis sa fondation en 1844 et rapport des travaux de l'année 1864 faits au comité », in *Annuaire de l'Association des artistes...*, 21^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et Fils, 1865, p. 41-69, p. 52). Pierre Marchandon de la Faye annonça quant à lui, dans la *Revue des Beaux-Arts*, une recette de 65 000 francs, qui correspondait peut-être à celle des entrées seules (Pierre Marchandon de la Faye, « Mosaïque », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 12^e livraison, 15 juin 1857, p. 242). Voir en annexe le prospectus de l'exposition annonçant les tarifs (**doc.5**).

²⁴⁸ AFT, rapport d'Adolphe Moreau sur l'exposition, lu dans la 657^e séance du 18 décembre 1857, transcrit p. 212-214 du registre (p. 213).

²⁴⁹ Lettre du comité de l'Association des artistes à Adolphe Goupil, Paris, 25 novembre 1856, transcrite après le procès-verbal de la 621^e séance du 30 janvier 1857 (AFT).

²⁵⁰ « Encouragés ainsi, soutenus de toutes parts, les hommes honorables qui ont organisé cette Exposition songeaient en même temps à réaliser cette pieuse pensée que naguère Paul Delaroche exprimait avec une simplicité touchante : 'Que je voudrais, écrivait-il peu de temps avant sa mort, trouver un sujet pour tous, et en faire une exposition au profit des artistes et des ouvriers malheureux !' » (Paris 1857 [Delaroche], p. X) Delaroche avait par ailleurs été président honoraire de l'Association des artistes.

²⁵¹ Une somme de 4 489,30 francs avait été dépensée par l'association pour le droit des pauvres, la publicité (affiches, insertions), les frais de recette et de contrôle, et les gratifications aux employés (AFT, rapport d'Adolphe Moreau sur l'exposition, lu dans la 657^e séance du 18 décembre 1857, transcrit p. 212-214 du registre [p. 212]).

Chapitre 3. La rétrospective posthume et ses « spécialistes » : une pratique au cœur d'un monde des expositions en mutation

I. L'Association des artistes et l'exploitation du rite

A. « Nous sommes les inventeurs des expositions payantes¹ » : l'Association des artistes et son implantation sur la scène artistique

1. Secourir et défendre les artistes : la naissance d'une société de secours mutuel

Apparue en France en 1855 sous l'impulsion du gouvernement et à des fins politiques, l'exposition rétrospective de l'œuvre d'un artiste, alors intégrée à une manifestation collective, fut peu après érigée en une nouvelle pratique de rituel posthume, suivant le modèle anglo-saxon. Répondant à un devoir de mémoire, elle reposait d'abord sur l'initiative de l'entourage du défunt artiste, famille, amis et confrères. Événement régulier de la vie artistique de la capitale à partir des années 1870, la rétrospective trouva sa place aux côtés du Salon, des expositions des envois de Rome à l'École des Beaux-Arts, des manifestations organisées par les cercles d'amateurs et les sociétés d'artistes, des ouvertures d'ateliers, des ventes à l'hôtel Drouot, enfin des exhibitions en galeries. Le milieu du XIX^e siècle, de la fin des années 1840 aux années 1860, peut être considéré comme une période de seuil, marquée par des expérimentations parfois réussies, à l'instar des rétrospectives, parfois manquées. Elles ouvrirent la voie à un élargissement des pratiques d'exposition. Durant ces mêmes années, de nouvelles pratiques de visite émergèrent, avec l'instauration du tourniquet, c'est-à-dire du droit d'entrée, progressif pour le Salon (quelques jours par semaine, avant qu'il ne devienne entièrement payant dès 1857), quasi systématique pour les rétrospectives². En attribuant un coût à l'acte de voir,

¹ AFT, 721^e séance du 17 juin 1859, p. 301.

² Voir Jérôme Poggi, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », *Arts et Sociétés* [en ligne], n° 8-1, séminaire du 19 janvier 2006 (Centre d'histoire de Sciences Po), < <http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2726>> (consulté le 14 mai 2019). En ce qui concerne le Salon, Jérôme Poggi précise : « C'est sous la Seconde République et principalement pour des raisons budgétaires liées à la crise économique, qu'un premier jour payant fut institué. Il y en eut bientôt deux en 1852, trois en 1853 et enfin six en 1855 pour l'Exposition universelle, après quoi cette mesure devint la règle. »

l'exposition elle-même devenait un produit de consommation et se calquait sur les usages du monde du spectacle, alors en pleine ébullition. Comme l'explique Christophe Charle,

[L]a visite des expositions d'art s'inscrit [...] dans le processus d'expansion des spectacles urbains (panoramas, spectacles de curiosité) et dans ce tournant 'scopique' caractéristique, selon Jonathan Crary, de la hiérarchie nouvelle au profit de la vue qui s'établit entre les sens dans la culture du XIX^e siècle³.

Le développement de ces pratiques s'accompagna de l'arrivée d'acteurs nouveaux. Les rétrospectives posthumes impliquèrent, en plus des proches des artistes disparus, les collectionneurs dont le concours était indispensable, et des sociétés désireuses d'exploiter cette formule d'exposition à succès. Une société de secours mutuel, l'Association des artistes, fut particulièrement active dans ce domaine, avant de se voir privée d'un monopole durement acquis par la figure du marchand d'art. Ainsi, la rétrospective posthume, par sa nature comme par ses acteurs, participa pleinement à la mutation du monde de l'art et de ses expositions, qui marqua le milieu du siècle.

L'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs fut fondée le 7 décembre 1844 par le baron Isidore Justin Séverin Taylor (1789-1879 ; **fig.40**). Troisième née de ses cinq « filles », comme il les appelait, elle voyait le jour après l'Association des artistes dramatiques en 1840 et celle des artistes musiciens en 1843⁴. À la création de l'association, la circulaire rédigée par les membres du comité à destination des artistes et des amateurs, annonçait clairement ses buts :

Nous appelons les hommes de cœur, d'intelligence et de talent à faire ce que font les artistes musiciens, les artistes dramatiques, et souvent même de simples artisans animés d'une inspiration à la fois prudente et libérale, à se réunir à nous pour prêter un commun secours, un appui fraternel et honorable à ceux d'entre eux qu'atteignent les infirmités, la vieillesse, le malheur avec toutes ses souffrances les plus fréquentes, comme les plus inattendues : voilà pour le présent. Pour l'avenir, nous appelons des hommes d'ordre et de prévoyance à préparer à leur vieillesse des garanties de repos et de bien-être, des pensions de retraite⁵.

La vieillesse, l'infirmité, l'infortune, tels étaient les maux que Taylor entendait combattre par la création d'une caisse de secours destinée aux artistes et à leurs veuves et orphelins.

³ Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015, p. 240-241 ; Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016 (Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990).

⁴ L'Association des inventeurs et artistes industriels fut créée en 1849, et celle des membres de l'enseignement en 1859. Le baron Taylor apporta également son soutien à la Société des Gens de lettres et à celle des Auteurs dramatiques.

⁵ Circulaire publiée dans l'*Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, architectes et dessinateurs, première année*, Paris, Impr. Jules-Juteau et C^{ie}, 1845, p. 5.

L'Association des artistes se plaçait ainsi dans la lignée directe des autres fondations du baron Taylor et, par extension, au sein du grand mouvement de mutualité qui marquait cette première moitié du XIX^e siècle.

Héritières des confréries religieuses, des corporations de métiers et du compagnonnage, les sociétés de secours mutuel avaient connu une histoire mouvementée depuis leur apparition⁶. Le siècle des Lumières, en instituant des valeurs nouvelles et en mettant l'accent sur les notions de liberté, de démocratie et de solidarité, avait donné naissance aux premières organisations du genre⁷. Après la Révolution française, la prise en charge de la protection sociale par l'État resta un projet utopique portée par la Constitution de 1791 et la nouvelle Déclaration des droits de l'homme du 24 juin 1793⁸. Des mesures proposées, aucune ne fut appliquée : l'assistance aux pauvres et invalides devait rester du ressort des sociétés de secours mutuel, dont l'action risquait pourtant d'être entravée par la nouvelle législation visant la liberté économique. Après la suppression des corporations par la loi du 2 mars 1791, la loi Le Chapelier, du 14 juin 1791, interdit toute association formelle entre des « citoyens d'un même état ou profession »⁹. La portée de cette loi sur les sociétés de secours mutuel fut cependant limitée et n'empêcha pas leur prolifération ; elles passèrent d'une soixantaine en 1800 à 1584 en 1848, voire 2 500 selon les sources.

Leur statut était parfois ambigu. « Sociétés d'assistance ou de résistance ? » s'interroge Michel Dreyfus, face à la double fonction de secours et de revendication de nombre d'entre elles,

⁶ Pour cette brève mise en contexte nous avons tout particulièrement exploité ici l'ouvrage suivant : Michel Dreyfus, *Liberté, égalité, mutualité. Mutualisme et syndicalisme, 1852-1967*, Paris, Les Éditions de l'Atelier-Éditions ouvrières, Mutualité française, 2001. Voir également : Jean Benhamou et Aliette Levecque, *La mutualité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983 ; Michel Dreyfus, *La mutualité : une histoire maintenant accessible*, Paris, Mutualité française, 1988 ; André Gueslin, *L'invention de l'économie sociale. Idées, pratiques et imaginaires coopératifs et mutualistes dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Economica, 1998 (1987) ; Anne-Marie Thomazeau, *Le pari solidaire. Histoire de la mutualité*, Montreuil, Viva éditions, 1998. Enfin, sur les différentes sociétés fondées par le baron Taylor, voir Paul Gerbod, « Le baron Taylor et le mouvement mutualiste en France au XIX^e siècle », *La Revue de l'Économie sociale*, janvier 1986 (La décentralisation), p. 27-40.

⁷ L'année 1780 avait vu la création à Paris de deux sociétés pionnières : la Bourse des malades et des infirmes, appelée Bourse de Saint-Laurent puis Société de secours mutuel La Panotechnique, issue d'une confrérie, et la Société philanthropique de Paris qui, elle, ouvrait la voie à une autre forme de société de secours mutuel, de type paternaliste, placée sous le patronage de notabilités.

⁸ Dans ces textes de lois, la même certitude : l'État avait pour devoir de se substituer à l'Église afin d'assurer la « subsistance des citoyens malheureux, soit en leur procurant du travail, soit en assurant les moyens d'existence à ceux qui sont hors d'état de travailler » (article 21 de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen du 24 juin 1793). Voir Dreyfus 2001, p. 23.

⁹ Article 2 de la loi Le Chapelier du 14 juin 1791, cité dans Dreyfus 2001, p. 22 : « Les citoyens d'un même état ou profession, les entrepreneurs, ceux qui ont boutique ouverte, les ouvriers et compagnons d'un art quelconque ne pourront, lorsqu'ils se retrouveront ensemble, se nommer ni présidents, ni secrétaires, ni syndics, tenir des registres, prendre des arrêtés ou délibérations, former des règlements sur leurs prétendus intérêts communs. »

présyndicales¹⁰. La Monarchie de Juillet, qui vit éclore les associations du baron Taylor, encouragea la création de sociétés de secours mutuel tout en tentant de limiter leur action revendicative. Ce fut également sous le règne de Louis-Philippe qu'apparurent des associations d'auteurs et d'artistes désireux de secourir leurs confrères dans le besoin, mais surtout de défendre leur profession. La Société des gens de lettres, imaginée par Balzac en 1834 et créée en 1838, fit de la propriété littéraire son cheval de bataille : elle avait pour objectif premier la gestion des droits d'auteur des romans-feuilletons publiés dans la presse. Elle reprenait le modèle de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques entreprise par Beaumarchais dès 1777 et fondée en 1829. En 1837, les artistes dramatiques tentèrent de se réunir afin de créer une caisse de secours et de défendre leurs intérêts face à des directeurs de théâtre peu scrupuleux, mais il fallut attendre l'initiative du baron Taylor en 1840 pour que leur association fut effective dans la durée. Participant à ce vaste mouvement de solidarité né de la culture des Lumières et déçu par le manque d'engagement de l'État, les sociétés Taylor affichaient elles aussi, de manière claire, cette double finalité de secours et de défense : « elle [l'Association des artistes] viendra aussi en aide par tous les moyens en son pouvoir à tous les Artistes sociétaires, soit pour améliorer leur position, soit pour défendre ou faire valoir leurs droits », pouvait-on lire dans la circulaire annonçant la création de la nouvelle société¹¹.

L'Association des artistes défendit énergiquement la cause des artistes, et tout particulièrement leurs droits en matière de propriété artistique et d'exposition. Le baron Taylor vouait un intérêt majeur à ces deux questions, qui reviennent de manière récurrente dans les procès-verbaux du comité. Préoccupé tout au long de sa vie par la définition du droit des artistes comme des écrivains sur leur œuvre, il prit part à de nombreuses commissions sur le sujet. Membre de la première commission établie en 1825 sur décision royale, pour préparer un projet de loi concernant la propriété des œuvres littéraires, il participa au congrès de la propriété littéraire et artistique tenu à Bruxelles en 1858, puis au congrès artistique d'Anvers qui eut lieu trois ans plus tard. Fin 1861, Napoléon III l'invita à prendre part à une commission chargée d'élaborer un projet de loi sur la question¹². Les expositions relevaient également d'un droit fondamental

¹⁰ Dreyfus 2001, p. 24.

¹¹ Circulaire publiée dans Association des artistes 1845, p. 8. Elle reprenait l'article 2 du premier chapitre des statuts de la société, stipulant que « l'Association viendra en aide à chacun de ses membres, par tous les moyens qui seront en son pouvoir, et dans toutes les circonstances où son intervention sera jugée nécessaire, soit pour améliorer sa position, soit pour défendre ses droits. » (« Statuts de la Société. Caisse de secours et de pensions », in Association des artistes 1845, p. 10-17 [p. 10]). Une société de secours mutuel réservée aux artistes avait déjà été fondée en 1833 par la Société libre des Beaux-Arts, mais elle n'avait vraisemblablement pas perduré.

¹² Ne pouvant présider une séance du comité de l'Association des artistes en raison d'une convocation à la commission de la propriété littéraire et artistique, le baron Taylor écrivait : « Cette question de la propriété artistique est trop importante, dans l'intérêt de tous les artistes, pour que ses vieux défenseurs ne se trouvent pas à

pour l'artiste, que l'association entendait défendre. Celle-ci se montra notamment soucieuse des conditions dans lesquelles avait lieu l'exposition officielle. « [O]rgane du désir général manifesté par les Artistes », comme elle se désignait dans une lettre adressée au ministre de l'Intérieur, la société de secours mutuel présenta par exemple en 1850 un projet de construction d'un bâtiment provisoire pour le Salon ; le palais des Tuileries, occupé l'année précédente, avait été jugé défavorable, et le Palais national, prévu pour la prochaine exposition, totalement inadéquat¹³. Souhaitant offrir aux artistes de nouvelles possibilités d'exposition et par là, de ventes, elle envisagea en 1856 une exposition permanente au nouveau Louvre. Ce ne sont là que quelques exemples : les projets dans le domaine des expositions furent très nombreux, et bénéficièrent la plupart du temps d'une véritable écoute auprès de l'administration des Beaux-Arts. Le baron Taylor, qui dirigea l'association jusqu'à sa disparition en 1879, à l'âge de quatre-vingt-dix ans, était une personnalité hors du commun : homme polyvalent aux idées avant-gardistes, il sut tirer profit de ses relations avec le pouvoir, comme de son expérience dans le monde du spectacle, pour mettre en scène des événements artistiques novateurs et poursuivre le double but de secours et de défense qu'il s'était fixé.

2. Le baron Taylor, une personnalité hors du commun

Près d'un an avant sa disparition, dans l'ultime volume des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, le baron Taylor écrivait :

Il y a soixante ans, en 1818, j'eus seul l'idée de publier les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* [...]

Onze missions dans l'intérêt des beaux-arts, pendant le cours de ces soixante ans, ont quelquefois retardé la publication de cet ouvrage : mes voyages en Égypte pour obtenir les deux obélisques de Louqsor, à Thèbes, et l'aiguille de Cléopâtre, à Alexandrie [...]

Dix autres missions ont été accomplies par moi, dont les produits ont rempli les musées du Louvre, la galerie espagnole, la collection Standish. J'y ajouterai mes missions à Athènes, à Rome, en Sicile, à Constantinople, à Balbek, dans l'Asie-mineure, dans l'Archipel grec, en Angleterre et en Allemagne.

leur poste, surtout le jour où sera probablement terminé le projet de loi qui doit leur assurer, dans l'avenir, la légitime propriété de leurs œuvres. » (AFT, lettre du baron Taylor au président de la séance Charles Lefebvre et aux membres du comité, Paris, 6 février 1863, lue dans la 863^e séance du 6 février 1863.) Le projet fut rejeté par le Conseil d'État.

¹³ Adrien Dauzats, « Compte-rendu des travaux de 1849 », in *Année 1850. Annuaire de l'Association des artistes...*, 6^e année, Paris, Impr. de Jules-Juteau et Cie, 1850, p. 16-50 (p. 44-48).

La plus grande partie de ma vie a été consacrée à mon pays, pendant plus d'un demi-siècle, avec un dévouement sans borne, et enfin j'ai créé une fortune d'un capital inaliénable de douze millions de francs. Ces douze millions appartiennent aux artistes¹⁴.

Durant sa longue existence, et dans ses multiples carrières, le baron Taylor fut sollicité autant qu'il sollicita lui-même, ce qui facilita les relations avec les différents gouvernements qui se succédèrent jusqu'à sa mort en 1879. À l'image de ses associations, il fut tout au long de sa vie un homme d'utilité publique et même, jusqu'à l'institution de la Seconde République, un homme au service de l'État¹⁵.

Mandaté par Louis-Philippe en 1835 pour acquérir des œuvres de l'école espagnole sur les fonds de la liste civile, chargé en 1841 de rapatrier de Duxbury la collection que Lord Standish avait léguée au roi et que celui-ci voulait placer au Louvre, tout comme les œuvres hispaniques, le baron Taylor eut d'abord un rôle dans l'enrichissement des collections françaises. Si les deux collections furent restituées au roi en exil et vendues aux enchères à Londres après sa mort, d'autres enrichissements s'avérèrent plus pérennes. Tous les voyages du baron Taylor, officiels ou non, furent pour lui l'occasion de procéder à des acquisitions d'antiquités, d'objets d'art, de moulages ou encore de plantes rares qu'il destinait aux institutions françaises. Dès 1828, il suggéra le transport en France des obélisques de Louqsor, afin que le pays puisse « consacrer ses triomphes en Orient »¹⁶. Soucieux de la mémoire nationale, le baron Taylor se montra également concerné au plus haut point par le devenir des monuments français, en engageant la publication des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*¹⁷. Les vingt-trois

¹⁴ Baron Isidore Taylor, *Voyages pittoresques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, vol. III, Paris, Impr. de Firmin-Didot et C^{ie}, 1878, p. 3 de la « Table pour le classement dans ce III^e et dernier volume de la Normandie du texte, des lithographies et des gravures ».

¹⁵ Sur le baron Taylor, voir : Éliane Maingot, *Le baron Taylor*, Paris, E. de Boccard, 1963 ; Juan Plazaola, *Le baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989 ; Bruno Foucart (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995 ; Bruno Foucart, « Isidore Séverin Justin Taylor, découvreur et inventeur culturel », in Jérôme Farigoule, Vincent Laisney, Olivia Voisin et al., *La fabrique du romantisme. Charles Nodier et les Voyages pittoresques*, cat. exp. (Paris, musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015), Paris musées, 2014, p. 69-77. En 2014, parallèlement à l'exposition au musée de la Vie romantique, la Fondation Taylor a organisé dans ses locaux une exposition en hommage à son fondateur (*Le baron Taylor à l'avant-garde du romantisme*, 2 octobre-15 novembre 2014), restée sans catalogue. Enfin, plusieurs ouvrages ont été publiés spécifiquement sur l'entreprise des *Voyages pittoresques*, dont : Bruno Foucart (dir.), *Adrien Dauzats et Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, Paris, Fondation Taylor, 1990 ; Alisa Luxenberg, *Secrets and Glory. Baron Taylor and his Voyage pittoresque en Espagne*, Madrid, Centro de estudios europa hispánica, New York, Center for Spain in America, The Hispanic Society of America, 2013.

¹⁶ Plazaola 1989, p. 99.

¹⁷ Entreprise militante, cri de protestation contre les dégradations et les destructions du patrimoine, autant causées par l'abandon que par des restaurations abusives, la publication participait au mouvement de lutte contre le vandalisme engagé dès la fin du XVIII^e siècle et activement mené, au moment de la parution des premiers *Voyages*, par Victor Hugo. Elle intervenait également dans un contexte d'émergence de la discipline archéologique et d'une conscience patrimoniale au niveau étatique qui donna naissance, dès 1819, au concept de « monuments

volumes qui la composent l'occupèrent de 1818 à sa mort. Ainsi que l'écrivait Bruno Foucart, « une aura d'utilité publique plane sur toute l'entreprise des *Voyages* », comme d'ailleurs sur toutes les opérations menées par le baron Taylor¹⁸. Des fonctions officielles lui furent attribuées, contribuant à asseoir sa position dans le monde artistique. Un peu plus d'un an après sa mission en Espagne, à la fin de l'année 1838, le baron Taylor fut nommé inspecteur général des établissements des Beaux-Arts¹⁹. Il occupa ce poste jusqu'à la chute de la Monarchie de Juillet. Le titre était en réalité principalement honorifique mais, comme le souligne très justement Juan Plazaola, il ajouta « plus d'autorité à ses projets et à ses idées »²⁰.

Alors que bon nombre de sociétés de secours mutuel périclitaient, l'Association des artistes sut rapidement s'imposer dans le paysage artistique, à la fois comme société de secours, dont le capital des rentes passa de 46 350,55 francs fin 1845 à 1 261 147,12 francs fin 1879 (année de la mort du baron), et comme acteur culturel, organisant des événements novateurs qui marquèrent le siècle²¹. Grâce à son fondateur, l'association s'assurait de puissants appuis, nécessaires à la réussite de ses manifestations. Le baron Taylor était « au centre d'un réseau de relations politiques, littéraires et artistiques », ce qui contribua très certainement pour beaucoup à la réussite de ses différentes sociétés²². Il devint « l'habitué des antichambres ministérielles et l'éternel solliciteur, arrachant au pouvoir politique du moment pensions, secours, commandes officielles ou sinécures bureaucratiques », et, ajouterons-nous, prêts d'œuvres et locaux pour les expositions entreprises par l'association²³. Parmi les membres d'honneur nommés dès 1845 figuraient, outre de nombreuses personnalités de l'Institut – le baron Taylor intégrerait lui-même l'Académie des Beaux-Arts comme membre libre deux ans plus tard –, des députés et pairs de France. Cette même année l'Association des artistes approcha le comte de Nieuwerkerke, qui se profilait déjà comme une personnalité influente. Devenu intendant des Beaux-Arts de la Maison de l'Empereur, Nieuwerkerke accepta en 1853 le titre de président

historiques », et se traduisit en 1830 par la nomination d'un inspecteur des Monuments historiques. La Commission des Monuments historiques était créée sept ans plus tard.

¹⁸ Bruno Foucart, « La Mission Taylor-Dauzats dans l'ancienne France », in Bruno Foucart (dir.), *Adrien Dauzats et Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, Paris, Fondation Taylor, 1990, p. 3-48 (p. 16).

¹⁹ Et non, comme il a souvent été écrit, inspecteur des Beaux-Arts, charge confiée à Édouard Bertin.

²⁰ Plazaola 1989, p. 150.

²¹ Voir le tableau des rentes publié dans l'*Annuaire de l'Association des artistes... 1880, trente-sixième année*, Paris, Impr. V^{ve} Édouard Vert, 1881, p. 36. Le capital global s'élevait quant à lui, au 25 août 1879, à 1 570 016 francs. Fin 1879, 826 571,27 francs avaient été versés en pensions de droit et en secours annuels et temporaires (p. 37). Notons néanmoins que la reconnaissance d'utilité publique, demandée à plusieurs reprises, ne fut accordée à l'association qu'en 1881, soit deux ans après la disparition du baron Taylor.

²² Gerbod 1986, p. 30.

²³ Gerbod 1986, p. 30.

honoraire de l'association, à laquelle il accorda un soutien de tous les instants. Les honneurs dont bénéficia le baron Taylor, et la protection accordée à ses associations, ne furent pas le fait d'un seul gouvernement. Après une carrière officielle sous la Monarchie de Juillet, le fondateur et président perpétuel de l'Association des artistes devint sénateur sous le Second Empire, en 1869.

Le baron Taylor avait également passé treize ans en tant que « commissaire royal près le Théâtre français » : l'homme « d'utilité publique » était aussi un homme de théâtre, et plus largement un homme de spectacle. Durant ses jeunes années, il avait rencontré Joseph Samson, futur comédien au Théâtre-français, étroitement associé à la création de la Société des artistes dramatiques²⁴. Taylor avait manifesté dès cette époque un goût pour le théâtre, en même temps qu'il développait un penchant marqué pour la littérature et les Beaux-Arts. Après avoir suivi une première formation artistique auprès de Joseph-Benoît Suvée, il était entré dans l'atelier d'Ignazio Degotti, peintre décorateur de l'Opéra de Paris. Le décor de théâtre trouve un écho dans la grande entreprise éditoriale de Taylor : comme l'écrit Bruno Foucart, « les planches des *Voyages*, par leur animation, leurs effets de profondeur, sont bien comme les décors d'un théâtre où se joue le grand drame de la survie des monuments français »²⁵. Cet art de la mise en scène traverse en réalité tout l'œuvre du baron et se retrouve dans les manifestations organisées par les associations : bals, fêtes, expositions, toutes portent l'empreinte de l'homme de théâtre, qui était un fin arrangeur et avait le sens du grandiose. Ainsi du bal au théâtre de l'Odéon, le 31 janvier 1846, dont la décoration sur le thème de l'allégorie des arts avait été réalisée par Jules Jollivet²⁶. La fête de l'alliance des lettres, des arts et de l'industrie, le 25 août 1850, dans le parc et le château d'Asnières, fut sans doute la manifestation la plus symptomatique de la personnalité et des idées du baron Taylor, à la fois par sa mise en scène extraordinaire et par la pensée qui en constituait le fondement : l'union des disciplines littéraires, artistiques et industrielles²⁷.

²⁴ Plazaola 1989, p. 39.

²⁵ Foucart 2014, p. 76.

²⁶ Paul Ambille, « Du 7 décembre 1844 au 29 mars 1846 ou les débuts de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle et le bal de l'Odéon. Notes historiques », in Bruno Foucart (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995, p. 9-19 (p. 16-19).

²⁷ C. Gardissal, « Compte rendu des travaux du comité de l'Association des inventeurs et artistes industriels », *Annuaire de 1850-51. Association des inventeurs et artistes industriels, 2^e année*, Paris, Impr. de Jules-Juteau, 1851, p. 28-93 (p. 71-82).

Homme d'avenir, le baron Taylor fut associé à l'une des expériences les plus novatrices dans le domaine du spectacle : le diorama, « invention qui, à partir d'une toile peinte située dans un dispositif architectural et scénique spécifique, produit des effets lumineux et d'animation »²⁸. Le dispositif dérivait du décor de théâtre ; Taylor avait d'ailleurs rencontré ses inventeurs, Louis Daguerre, et Charles-Marie Bouton, dans l'atelier de Degotti. Initié au projet, il parvint à réunir les financements nécessaires pour établir l'installation du diorama rue Sanson à Paris, inauguré le 11 juillet 1822. Bouton établit en 1843 un nouveau diorama au 21 rue de la Douane, puis à l'intérieur du Bazar Bonne-Nouvelle ; les recettes de certaines représentations furent versées à l'Association des artistes²⁹. Une autre innovation de la première moitié du siècle, d'abord liée à l'invention de Daguerre et Bouton, fut exploitée par l'association : le polyorama³⁰. En 1851, les galeries du Bazar Bonne-Nouvelle, louées par la société, présentèrent six mois durant un dispositif de ce type, représentant le Crystal Palace de l'Exposition universelle londonienne³¹. Le baron Taylor sut tirer profit d'une prouesse technique comme de l'actualité, laquelle formerait un critère crucial dans le choix des rétrospectives à entreprendre.

À l'écoute des intérêts de son temps, toujours en quête de succès, Taylor demeura un observateur avisé des nouvelles tendances. Au Théâtre-français, il sut régénérer le répertoire d'une institution en crise, en y introduisant des auteurs romantiques³². Auparavant, au Panorama-Dramatique, il était parvenu à mettre en place un répertoire original, associé à des décors luxueux et novateurs³³. Son goût pour la mise en scène, sa culture du spectacle, sa compréhension, voire son anticipation, des besoins de son époque, contribuèrent pour beaucoup à la réussite des manifestations proposées par les différentes associations, et notamment des expositions, dans une société qui était devenue celle du spectacle. « Le génie de Taylor fut dans son esprit d'entreprise, dans son activisme, dans sa réponse immédiate et instinctive à quelques-uns des grands besoins intellectuels et moraux de son temps », rappelait encore récemment

²⁸ Guillaume Le Gall, *La peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Éditions mare & martin, 2013, p. 10.

²⁹ Le diorama du Bazar Bonne-Nouvelle fut détruit par un incendie le 14 juillet 1849. Au tout début de l'année 1850, Bouton père & fils et Monthélier présentèrent à l'Association des artistes un projet de diorama nomade, resté sans suite à notre connaissance (AFT, rapport fait par Adrien Dauzats au comité de l'association des artistes sur un projet de diorama nomade, lu dans la 286^e séance du 11 janvier 1850 et dans la 287^e séance du 18 janvier 1850, transcrit p. 311-315).

³⁰ Le polyorama panoptique était un dispositif optique permettant de visionner des tableaux qui s'animaient sous les jeux de lumière, à l'instar du diorama, mais dans un format réduit.

³¹ Adrien Dauzats, « Rapport... », in *Année 1852. Annuaire de l'Association des artistes... 8^e année*, Paris, Impr. de Jules-Juteau et Cie, 1852, p. 22-39 (p. 26).

³² C'est en effet grâce au baron Taylor que les auteurs romantiques trouvèrent leur place à la Comédie française, d'abord avec *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas et *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny en 1829, et surtout, en 1830, *Hernani* de Victor Hugo.

³³ Le théâtre avait été ouvert par Pierre Alaux, avec l'aide de Taylor qui avait rencontré le peintre dans l'atelier de Degotti. Il y fit jouer ses propres pièces. Sur le Panorama-Dramatique, voir Plazaola 1989, p. 80-84.

Bruno Foucart, alors que les contemporains du baron avaient déjà salué un homme qui « applaudissait, devinait, comprenait tout ce qui était nouveau »³⁴. Le succès des manifestations organisées par l'association était un enjeu crucial : les bénéfices devaient s'ajouter aux cotisations et aux dons qui alimentaient à eux seuls la caisse de secours aux artistes³⁵. En 1846, une première exposition collective, à caractère rétrospectif, fut organisée par l'Association des artistes. Exposition pionnière, elle fut d'une importance capitale pour la société de secours mutuel et pour les projets lancés par la suite, « affirmant l'autorité artistique et sociale de ses membres »³⁶.

3. *L'exposition comme ressource*

L'idée d'une exposition s'était très vite imposée au comité de l'Association des artistes, qui cherchait assidument à augmenter son capital³⁷. « [L]'enthousiasme était partout, le mouvement ne se ralentissait jamais ; c'était un entrain, une ardeur, un feu à tout dévorer ; on n'avait pas de capital, et l'on osait tout entreprendre », se rappellerait Charles Rochet en 1865³⁸. En mai 1845, Frédéric Reiset, collectionneur et futur conservateur au Louvre, proposa d'exposer sa collection au profit de l'association³⁹. En septembre de la même année, il fut question d'entreprendre une exposition itinérante dans les villes de province et à l'étranger, au

³⁴ Foucart 2014, p. 77 ; Jules Claretie, « Le baron Taylor », *L'Illustration*, 37^e année, vol. LXXIV, n° 1907, 13 septembre 1879, p. 163, cité dans Foucart 2014, p. 77.

³⁵ D'après le chapitre 3 des statuts de l'association à la date de sa création, son fonds social devait se composer de la cotisation mensuelle de ses membres, des dons, legs et autres recettes générées et de l'excédent des intérêts des capitaux sur les dépenses faites au cours de l'année. Comme le stipulait l'article 11, « [t]outes les recettes de la Société ser[ai]ent converties en rentes sur l'État au nom de l'Association. » (« Statuts de la Société. Caisse de secours et de pensions », in Association des artistes 1845, p. 10-17 [p. 12-13].)

³⁶ Bruno Foucart, « La critique artistique devant l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle ou les retours de David et Ingres », in Bruno Foucart (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995, p. 21-31 (p. 21).

³⁷ Plusieurs expositions payantes à visée charitable avaient déjà été organisées par le passé, à l'instar de celles de la galerie Lebrun au profit des Grecs en 1826 et pour l'extinction de la mendicité en 1829. L'exposition entreprise par l'Association des artistes restait cependant inédite par son ampleur (Foucart 1995, p. 21). Sur les expositions au profit des Grecs, voir Valérie Bajou, « Les Expositions de la galerie Lebrun en 1826 », in Claire Constans (dir.), *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, cat. exp. (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 14 juin-8 septembre 1996, Paris, musée national Eugène Delacroix, 8 octobre 1996-13 janvier 1997, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos, 12 février-25 avril 1997), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 51-58.

³⁸ Charles Rochet, « Résumé historique des travaux de l'Association depuis sa fondation en 1844 et rapport des travaux de l'année 1864 faits au comité », in *Annuaire de l'Association des artistes...*, 21^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et Fils, 1865, p. 41-69 (p. 44).

³⁹ Voir lettre du comité à Frédéric Reiset, 18 mai 1845, transcrite à la suite du procès-verbal de la 24^e séance du 16 mai 1845, p. 52 (AFT).

moyen de voitures spécialement aménagées pour accueillir les œuvres d'art⁴⁰. Si cette entreprise profondément audacieuse et novatrice ne fut pas réalisée, les expositions dans les différentes villes de France restèrent au cœur des réflexions de l'association et du baron Taylor, qui leur vouait un intérêt de premier ordre. Le 3 octobre 1845, une commission fut désignée pour élaborer un nouveau projet d'exposition en province, sous la forme d'une exposition-vente des artistes sociétaires. L'objectif était d'accroître les ressources de la société de secours mutuel via les frais d'inscription, la vente d'un livret – dont l'achat entraînerait la participation à une loterie –, et celle des œuvres exposées, sur le prix desquelles l'association devait prendre 10 %. Il s'agissait aussi de « populariser le goût et la connaissance des beaux-arts », et de provoquer la création de sociétés des amis des arts⁴¹. La ville de Tours fut sollicitée, en vain, mais cet échec ne stoppa en rien l'élan décentralisateur de l'association, qui allait s'implanter sur l'ensemble du territoire français et y organiser des manifestations dans un futur proche. Le premier grand événement qu'elle mit en place fut cependant parisien.

La manifestation qui eut lieu en 1846 au Bazar Bonne Nouvelle est fondamentale pour comprendre la légitimité que l'Association des artistes acquit en matière d'exposition. Paul Ambille a livré une étude détaillée des démarches et tractations ayant conduit à sa réalisation ; aussi nous les évoquerons dans leurs grandes lignes⁴². Le 30 mai 1845, Jean-Baptiste Eugène Farochon, graveur en médailles, annonçait au comité que Jean-Auguste-Dominique Ingres, nommé membre honoraire, offrait « toutes ses œuvres pour l'exhibition projetée au profit de l'Association »⁴³. Un local fut recherché pour organiser une exposition individuelle de ses ouvrages. Mais Ingres ne souhaitait pas exposer seul, et requit la participation d'autres artistes sociétaires. Le comité entreprit alors de solliciter les peintres les plus réputés du moment, dont plusieurs exilés volontaires du Salon, ainsi que les propriétaires d'œuvres d'artistes disparus, qui répondirent avec enthousiasme à sa demande. Le choix du local fut arrêté sur un établissement marchand, les récentes « galeries du commerce et de l'industrie » du Bazar Bonne-Nouvelle, inaugurées en 1838. Le second niveau, disposant d'un éclairage zénithal, avait

⁴⁰ AFT, 43^e séance du 26 septembre 1845, p. 93 : « son intention [du baron Taylor] est de proposer l'établissement d'un moyen nouveau et efficace de multiplier les chances de placement des œuvres des artistes parisiens et à les faire apprécier de plus en plus dans les départements et à l'étranger. Ce moyen consisterait dans l'envoi successif aux villes de France qui n'ont pas encore d'exposition de voitures analogues à celles des déménagements, mais avec des dispositions intérieures toutes spéciales ; ces voitures seraient accompagnées d'agents, membres, ou correspondants de l'Association qui aviseraient dans le local de la Mairie autant que possible, à l'exposition et au placement des tableaux, dessins, gravures, lithographies, etc. »

⁴¹ AFT, 46^e séance du 17 octobre 1845, p. 117-120.

⁴² Voir Ambille 1995. Les extraits des procès-verbaux des réunions du comité, relatifs à ce projet, ont été transcrits dans le catalogue, p. 115-139.

⁴³ AFT, 27^e séance du 30 mai 1845, transcrit dans Foucart (dir.) 1995, p. 115.

été réservé à une exposition permanente des produits de l'industrie et des arts⁴⁴. Le lieu désigné entraîna une vive opposition chez Ingres : « je n'exposerai jamais mes ouvrages dans ce bazar », s'insurgea-t-il auprès du baron Taylor⁴⁵. Le peintre revint néanmoins sur sa décision, posant ses exigences comme il le raconta plus tard à Théophile Silvestre :

Je me rendis enfin [...] aux prières du baron Taylor, mais à la condition expresse de séparer mes tableaux de tous les autres par des tentures, sinon par des murailles et de me trouver seul chez moi. Je ne les ai pas faits pour l'aveugle cohue des bazars ; c'est bon pour les jeunes gens qui ont besoin de se faire connaître⁴⁶.

Absent des Salons depuis 1834, il fut l'artiste le mieux représenté de l'exposition, au côté de son maître Jacques-Louis David.

L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle, ouverte le 11 janvier 1846, fut accessible pendant deux mois pour un franc les jours ordinaires et trois francs le vendredi. Mêlant les morts aux vivants, elle comprenait douze œuvres de Jacques-Louis David, onze d'Ingres, huit de Pierre-Paul Prud'hon, sept du baron Gérard, sept du baron Gros, sept d'Horace Vernet, six de Théodore Géricault, cinq de Jean-Baptiste Greuze et cinq de Anne-Louis Girodet⁴⁷. À l'exception d'un tableau d'Abel de Pujol appartenant à l'artiste, hors catalogue, la totalité des ouvrages présentés provenaient de collections particulières. La première à offrir son concours avait été la baronne Jeannin, fille de Jacques-Louis David. De nombreux amateurs comptaient parmi les prêteurs, comme le marquis d'Hertford, le comte de Pourtalès, le banquier Benjamin Delessert ou encore Marcotte d'Argenteuil. La présentation de bijoux de l'art français conservés entre des mains privées, habituellement à l'abri des regards, fut la clé du succès de l'exposition. Une telle

⁴⁴ Anonyme, « Intérieur », *Moniteur universel*, n° 170, 19 juin 1837, p. 1569. Voir également André-Martin Labbé, « Société en commandite à former, par actions, pour l'exploitation d'un terrain de 458 toises, situé boulevard Bonne-Nouvelle, sur la ligne qui conduit de la rue Hauteville à la porte Saint-Denis », Paris, Imprimerie et Fonderie de Fain, décembre 1835, deuxième prospectus (plan d'affaire) conservé à la Kress Library d'Harvard et transcrit dans Luc Marco, *Histoire managériale du Bazar Bonne-Nouvelle. Galeries marchandes à Paris, 1835-1863*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 131-169 (p. 150-155 sur le second étage et la terrasse).

⁴⁵ Lettre de Jean-Auguste-Dominique Ingres au baron Taylor, Paris, 11 décembre 1845, lue dans la 54^e séance du 12 décembre 1845, retranscrite dans Foucart (dir.) 1995, p. 124.

⁴⁶ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature, première série*, Paris, E. Blanchard, 1856, p. 1.

⁴⁷ Voir la liste complète des œuvres exposées dans Foucart (dir.) 1995, p. 109-113. Elle comprend à la fois les œuvres listées dans le catalogue de 1846 (*Explication des ouvrages de peinture exposés dans la galerie des Beaux-Arts... au profit de la caisse de secours et pensions de la Société des artistes...*, Paris, Impr. de Jules-Juteau et C^{ie}, 1846) et celles ajoutées entre le 2 et le 7 février 1846. Les autres artistes représentés, outre ceux précédemment mentionnés, étaient Nicolas-Toussaint Charlet, Léon Cogniet, Paul Delaroche, Pierre-Narcisse Guérin, Louis Hersent, Luigi Calamatta, Léopold Robert, Ary Scheffer, François Bouchot, Jean-Baptiste Regnault, Abel de Pujol et Xavier Sigalon, ainsi que Decamps et Delacroix, dont quelques œuvres furent ajoutées en cours d'exposition suite aux critiques provoquées par l'absence des « coloristes ». Des tableaux de Dautzats, Justin Ouvrié, Louis-Auguste Litipo, Léon Fleury, Joseph-Désiré Court, Claude-Marie Dubufe, Pierre Duval Le Camus, Alexandre Colin ou encore Delacroix furent également exposés dans le salon d'attente du théâtre de l'Odéon, qui accueillit le bal organisé en parallèle.

réunion d'œuvres était sans précédent en France et « fut donc une des premières ouvertures sur ce monde mystérieux et fascinant » des collections particulières⁴⁸. En même temps, elle offrait une vision rétrospective inédite de l'école française et appelait à une réflexion sur l'art de David et de ses successeurs. Elle attira la plus grande attention des critiques, qui la commentèrent abondamment dans la presse⁴⁹. Le fondateur controversé de l'école et son infidèle héritier, dont les ouvrages avaient disparu des cimaises, furent l'objet de tous les regards comme de tous les propos. L'exposition joua un rôle déterminant dans la réhabilitation de l'œuvre de David, et facilita une meilleure compréhension du travail d'Ingres et de son originalité⁵⁰.

La manifestation établit l'Association des artistes parmi les acteurs majeurs de la vie artistique parisienne et de ses expositions. En réunissant, « dans un local suffisamment approprié, les tableaux les plus remarquables des maîtres modernes », elle avait proposé une « œuvre digne du plus haut intérêt », nous dit le critique de *La Revue indépendante*⁵¹. Pour lui, « la réunion, en une seule galerie, des plus précieux tableaux de M. Ingres » avait été « le principal attrait artistique de cette exposition »⁵². À sa fermeture, le 15 mars 1846 – la veille de l'ouverture du Salon, pour éviter toute concurrence susceptible de la compromettre aux yeux des autorités –, l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle avait accueilli 25 000 visiteurs et rapporté 31 061,05 francs de recettes. Les bénéfices s'élevaient à 25 174,46 francs, auxquels s'ajoutaient ceux générés par un somptueux bal au théâtre de l'Odéon, dans un salon richement décoré, le 31 janvier 1846. L'exposition elle-même s'encadrait dans un splendide décor, confié au décorateur Michel Meurice, et qui avait coûté le double du prix de la location⁵³. La « petite chapelle » d'Ingres, comme la nommait Théophile Thoré dans *Le Constitutionnel*, avait été isolée du reste de l'« église artiste » par des draperies, placées tel un rideau de scène⁵⁴. L'exposition se présentait comme un spectacle, une représentation théâtrale où se produisaient les artistes de l'école française, avec Ingres en tête d'affiche.

Dès la fin de l'année 1846, la formule associant exposition et bal fut de nouveau convoquée, mais la manifestation artistique prit place rue Saint-Lazare, dans l'ancien hôtel du cardinal

⁴⁸ Ambille 1995, p. 16.

⁴⁹ Voir l'importante revue de presse réunie dans Foucart (dir.) 1995, p. 261-281.

⁵⁰ Voir Foucart 1995.

⁵¹ A. de Lestelley, « Revue des arts. L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle », *La Revue indépendante*, 6^e année, 2^e série, t. I, 25 janvier 1846, p. 256-260 (p. 256).

⁵² Lestelley 1846, p. 256.

⁵³ Ambille 1995, p. 16.

⁵⁴ Théophile Thoré, « Revue des arts », *Le Constitutionnel*, n° 18, 18 janvier 1846, p. 1 ; Anonyme, *Exposition de la galerie Bonne-Nouvelle. Vue de la travée où sont exposés les tableaux de M. Ingres*, 1846, gravure publiée dans *L'Illustration*, vol. VI, n° 155, 14 février 1846, p. 576 (**fig.1**).

Fesch, du 16 décembre 1846 au 15 mars 1847. Fin 1847, l'association réinvestit le Bazar Bonne-Nouvelle et y resta jusqu'en 1852, multipliant les manifestations. Le Bazar Bonne-Nouvelle devint ainsi pour un temps le nouveau théâtre dirigé par le baron Taylor, qui prit soin d'en faire la promotion. Les événements étaient annoncés par la presse, des affiches occupaient la façade du bâtiment, et le « programme de l'Exposition », ainsi que le désignait Taylor, devait être distribué sur la voie publique ; ces pratiques publicitaires ne manquèrent pas d'être reprises et développées pour les rétrospectives⁵⁵. Après la résiliation du bail du Bazar, au 1^{er} janvier 1853, l'association entreprit des expositions au sein même des théâtres ; tableaux et dessins s'invitèrent dans les foyers du théâtre de l'Odéon et du théâtre de la Porte Saint-Martin. Source de profit pour la caisse de secours aux artistes, les événements proposés par l'association étaient aussi motivés par une ardente volonté de rapprocher l'art du public, comme le rappela si bien Adrien Dauzats, fidèle collaborateur du baron Taylor et secrétaire de la société, en 1850 :

[...] armée pacifique, nous sommes constamment en campagne ; le but est déterminé, la direction puissante, notre union, notre activité, notre persévérance doivent assurer le succès. Chaque entreprise terminée annonce une entreprise nouvelle, nous devons ignorer le repos, mépriser la fatigue, lutter sans cesse. [...] Le public doit être saisi, nos efforts doivent tendre à l'arracher à l'amour platonique qu'il professe pour les arts, pour l'amener à une affection véritable, à une union indissoluble. Il faut que les arts deviennent pour lui une indispensable nécessité⁵⁶.

Le projet de l'exposition en hommage à Paul Delaroche arriva à point nommé pour relancer l'association sur le terrain des exhibitions rétrospectives, via une nouvelle formule hautement lucrative. Les manifestations organisées jusqu'alors n'avaient pas toutes profité d'un éclat analogue à la première exposition au Bazar Bonne-Nouvelle. L'exposition de la rue Saint-Lazare, ouverte fin 1846, avait suscité un intérêt moindre, avec 15 000 visiteurs en l'espace de trois mois. Alors qu'il avait salué sans réserve les deux premières expositions, Théophile Gautier exprima quelques réticences devant celle qui marquait le retour au Bazar, en 1848 :

⁵⁵ Lettre du baron Taylor au préfet de Paris, 12 octobre 1851, transcrite dans le 4^e volume des procès-verbaux du comité, p. 217 (AFT). Dès la première exposition rétrospective, organisée par Goupil, l'Association des artistes fut chargée de la publicité de l'événement. Le procès-verbal de la 1009^e séance du 1^{er} février 1867 nous en apprend plus sur les démarches publicitaires entreprises par l'association, dans le cas de l'exposition consacrée à Hippolyte Bellangé : des affiches devaient être accrochées « chez les marchands de couleurs et dans tous les établissements où on pourra le faire », et des prospectus envoyés dans les hôtels parisiens – prospectus que le baron Taylor qualifiait une nouvelle fois de « programmes annonce de l'exposition », témoignant d'une porosité entre l'univers des expositions et celui du théâtre. Par ailleurs, Louis Martinet, directeur du théâtre des Fantaisies et membre du comité, se chargea de distribuer des prospectus dans son établissement et d'apposer une affiche dans son foyer ; il souhaitait qu'il en fut de même à l'Opéra.

⁵⁶ Rapport d'Adrien Dauzats sur un projet de diorama nomade, lu dans la 286^e séance du 11 janvier 1850 et dans la 287^e séance du 18 janvier 1850, transcrit p. 311-315 (p. 311). Peintre et lithographe, Dauzats fut « le fidèle, l'aide de camp, l'adjoint du généralissime Taylor » dans la gigantesque « expédition » que constituent les *Voyages pittoresques* (Foucart 1990b, p. 7). Celui que le baron Taylor appelait « mon vieux compagnon d'armes » figurait parmi les fondateurs de l'Association des artistes, dont il fut un secrétaire consciencieux.

Celle de cette année, curieuse sous beaucoup de rapports a, selon nous, l'inconvénient de n'admettre l'élément moderne que dans une proportion trop restreinte. [...] il nous semble que le Louvre est là avec sa magnifique galerie toujours ouverte à l'étude et à l'admiration, et qu'une association d'artistes de notre temps devrait avoir autre chose à exposer que les œuvres des maîtres morts. [...]

Le premier coup d'œil n'est pas favorable à la nouvelle Exposition [...] Des éléments trop disparates la composent, trop de manières et d'époques s'y mêlant pour qu'elle produise un effet satisfaisant⁵⁷ [...]

Cette présence marquée de l'ancien et ce mélange de styles et d'époques – l'exposition couvrait plusieurs siècles – caractérisaient les nouvelles manifestations au Bazar, mêlant les œuvres des amateurs et les travaux des sociétaires⁵⁸. Bals et loteries étaient bien plus bénéfiques que les expositions, aux maigres recettes ; la fête au Jardin d'hiver, le 12 février 1848, coûta 16 000 francs, mais en rapporta 56 000⁵⁹.

Les années 1848 à 1852 constituèrent, en matière d'expositions, une période d'insuccès⁶⁰. Lors de l'Assemblée générale annuelle de l'Association des artistes, le 27 mai 1853, Adrien Dauzats fit, dans son rapport, cette triste constatation :

[...] les peintres avaient pensé qu'ils pourraient organiser [au Bazar] des expositions lucratives ; les tentatives passées garantissaient celles de l'avenir.

Nous pensions aussi pouvoir organiser les expositions de la province, et par des envois intelligents, stimuler et réveiller son goût pour les beaux-arts. [...]

Nos espérances généreuses ont été trompées. Messieurs, cela pourrait s'expliquer par beaucoup de causes secondaires, et nous sommes convaincus que nos idées sont justes, bien que prématurées ; le temps les fera germer⁶¹.

Malgré les échecs, l'association avait ainsi pleinement conscience de son rôle de précurseur dans le domaine des expositions. Le baron Taylor pouvait déclarer en 1859 : « nous sommes les inventeurs des Expositions payantes »⁶². Il jugeait légitime, à ce titre, de recevoir de l'administration des Beaux-Arts qui avait « adopté [le] système », une somme sur les recettes du Salon⁶³. Même si plusieurs précédents peuvent être invoqués, l'Association des artistes avait

⁵⁷ Théophile Gautier, « Troisième exposition de l'Association des artistes. Bazar Bonne-Nouvelle », *La Presse*, n° 4294, 13 février 1848, n. p.

⁵⁸ Rochet 1865, p. 45 : « [...] la troisième année, 1847, nous refîmes l'exposition au bazar Bonne-Nouvelle ; cette exposition n'eut que peu de succès, et ne donna que quelques milliers de francs de recette. Une innovation malheureuse y contribua : le parti que prirent les organisateurs de l'exposition d'y placer eux-mêmes leurs propres œuvres, et leur constitution en jury d'admission, furent les principales causes de ce manque de succès. Où l'intérêt individuel est en jeu, adieu le travail en commun, et tous les nobles sentiments qui font faire de si grandes choses ! »

⁵⁹ Rochet 1865, p. 47.

⁶⁰ Rochet 1865, p. 48 : « Les expositions de tableaux étaient devenues complètement impossibles, les bals, les fêtes que nous organisions, tout cela ne produisait plus rien [...] ».

⁶¹ Adrien Dauzats, « Rapport... », in *Année 1853. Annuaire de l'Association des artistes...*, 9^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et C^{ie}, 1853, p. 12-40 (p. 33-34).

⁶² AFT, 721^e séance du 17 juin 1859, p. 301. Cette assertion n'était cependant pas exacte : Jacques-Louis David avait expérimenté la pratique dès 1799, suivant le modèle anglais. Voir chapitre 5, p. 314-315.

⁶³ AFT, 721^e séance du 17 juin 1859, p. 301.

effectivement été la première à instaurer l'exposition payante comme un événement régulier de la scène artistique parisienne. L'expérience du baron Taylor dans le domaine du spectacle, ainsi que ses appuis haut placés, lui avaient été profitables. Pour autant, son entrée sur le terrain des rétrospectives posthumes se fit avec prudence, en raison des difficultés inhérentes à ce type d'exposition, et des risques encourus.

B « Les expositions rétrospectives réussissent toujours⁶⁴ » : l'Association des artistes et la rétrospective posthume

1. Des débuts difficiles

Le vendredi 14 novembre 1856, pendant la réunion hebdomadaire réunissant les membres du comité, Justin Ouvrié communiqua une lettre de leur confrère Alexis Pérignon, qui suggérait l'organisation d'une exposition des œuvres méconnues de Paul Delaroche, au profit de la société⁶⁵. Le baron Taylor, qui présidait la séance, avait en réalité été informé du projet le matin même par Julien Vallou de Villeneuve. Il proposa aussitôt de désigner une commission afin d'examiner la faisabilité du projet. Les peintres François-Édouard Picot, Hippolyte Holfeld, Julien Vallou de Villeneuve, Adrien Dauzats et Justin Ouvrié, ainsi que le collectionneur Adolphe Moreau, furent nommés « commissaires ». Le vendredi suivant, le baron Taylor révélait au comité l'existence du projet d'exposition entrepris par Adolphe Goupil⁶⁶. Alors que le baron Taylor craignait que l'association ne parvienne à réunir un assez grand nombre de tableaux de l'artiste, la prise en main du projet par Goupil écartait les difficultés susceptibles d'être rencontrées, d'autant que l'éditeur promettait les bénéfices à l'association. Finalement, les membres du comité, dont le concours avait été proposé à Goupil, n'occupèrent qu'un rôle mineur dans l'exposition : ils furent chargés du contrôle de la recette journalière et de la surveillance des salles, ainsi que de la promotion publicitaire de l'événement⁶⁷. Dans la séance du 18 décembre 1857, Adolphe Moreau lut son rapport sur l'exposition : celle-ci avait rapporté la somme considérable de 21 601,62 francs à la caisse de

⁶⁴ AFT, 1634^e séance du 26 janvier 1883.

⁶⁵ AFT, 611^e séance du 14 novembre 1856, p. 31.

⁶⁶ AFT, 612^e séance du 21 novembre 1856, p. 33, et lettre du comité à Adolphe Goupil, Paris, 25 novembre 1856, transcrite p. 62-63.

⁶⁷ Dans la lettre du 25 novembre 1856 (voir note précédente), Vallou de Villeneuve et Adolphe Moreau furent désignés par le comité pour apporter leur concours. Ils firent office d'intermédiaire entre Goupil et le comité.

secours aux artistes. Aussi lorsque Ary Scheffer vint à mourir le 15 juin 1858, Adolphe Moreau suggéra immédiatement qu'une exposition lui fût consacrée⁶⁸.

La rétrospective dédiée à Ary Scheffer fut la première réellement entreprise par l'association, mais elle ne fut pas organisée par elle⁶⁹. Le catalogue de l'exposition s'ouvrait sur la liste des personnes y ayant concouru. Cette liste débutait par les « membres du comité de l'exposition », qui formaient en réalité un comité de patronage⁷⁰. Celui-ci se trouvait d'abord composé de hautes personnalités des milieux politiques, financiers et aristocratiques : le duc de Morny, le marquis Maison, le marquis d'Hertford, Édouard Fould et Isaac Pereire. À ces éminents personnages s'étaient joints des artistes parmi les plus renommés de l'époque : Jean-Auguste-Dominique Ingres, Horace Vernet, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, Eugène Delacroix et Louis-Pierre Henriquel-Dupont, dont les noms apparaissaient déjà parmi les signataires de la circulaire adressée aux collectionneurs de Delaroche. On lisait également les noms de Jules Cavelier, auteur en 1859 du buste en marbre d'Ary Scheffer, et de Louis Gallait, ancien élève du peintre⁷¹. Si le « comité de l'exposition » offrait un patronage prestigieux susceptible de convaincre les éventuels prêteurs, un de ses membres, Richard Seymour-Conway, quatrième marquis d'Hertford, se montra un précieux coopérateur. C'est en effet dans les jardins de son hôtel particulier du 26 boulevard des Italiens que furent édifiées les galeries qui accueillirent l'exposition, sur les plans de l'architecte Jules Desjardins de Morainville⁷². Grand collectionneur, l'aristocrate anglais s'était montré sensible au projet d'exposition, d'autant qu'elle ne devait guère bousculer son quotidien : il vivait alors la plupart du temps dans son château de Bagatelle, dans le bois de Boulogne⁷³. Lord Hertford était un proche de Louis-

⁶⁸ 681^e séance du 18 juin 1858, p. 200. Riche financier, Adolphe Moreau forma une importante collection de tableaux de ses contemporains, qui constitua le noyau de la collection de son fils Adolphe Moreau et de son petit-fils Étienne Moreau-Nélaton. Ami de Delacroix, il organisait, à son appartement parisien du 35 rue Neuve-des-Mathurins, des dîners réunissant artistes et gens de lettres. Sur Adolphe Moreau, voir : Vincent Pomarède, *Étienne Moreau-Nélaton. Un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988, p. 27-30 ; Dominique de Font-Réaulx, « Adolphe Moreau père, un collectionneur philanthrope », in Dominique de Font-Réaulx (dir.), *Delacroix en héritage, Autour de la collection Moreau-Nélaton*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 11 décembre 2013-17 mars 2014), Paris, musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2013, p. 17-35.

⁶⁹ Les extraits des procès-verbaux des séances du comité de l'Association des artistes concernant cette exposition sont transcrits en annexe (**doc.7**).

⁷⁰ *Catalogue des œuvres de Ary Scheffer exposées au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859, p. 5.

⁷¹ Le buste se trouve aujourd'hui au musée de la Vie romantique à Paris : Jules Cavelier, *Buste d'Ary Scheffer*, 1859, marbre, 67 x 40 x 27 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum (inv. 227), en dépôt au musée de la Vie romantique, Paris (inv. MVR D 91.17).

⁷² Sur l'achat de l'hôtel par Lord Hertford, voir Donald Mallett, *The Greatest Collector. Lord Hertford and the Founding of the Wallace Collection*, Londres, Macmillan, 1979, p. 58-59. Le nom de l'architecte qui conçut les galeries est donné dans : Andréï, « Chronique. L'exposition d'Ary Scheffer », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 11, [1^{er} juin] 1859, p. 127.

⁷³ Mallett 1979, p. 39 et 87-88.

Napoléon Bonaparte, rencontré lors de son exil à Londres⁷⁴. À Paris, il demeurait dans son cercle intime, le côtoyant d'abord dans la maison de Miss Howard, maîtresse de Louis-Napoléon, puis lors des réceptions organisées par le couple impérial aux Tuileries et à Compiègne, ou encore au château de Bagatelle⁷⁵. Hôte annoncé de l'exposition, Lord Hertford, par son amitié étroite avec l'Empereur, contribua sans doute à placer les organisateurs dans les bonnes grâces de l'administration des Beaux-Arts, sollicitée à titre de prêteur.

Le catalogue de l'exposition présentait, outre la liste des membres du comité de patronage, celle des « membres de la commission nommée par l'Association des artistes » : Picot, président de la commission, Adolphe Moreau, l'instigateur du projet, les peintres Charles Lefebvre, Alexis Daligé de Fontenay et Louis Martinet, l'architecte Jules Desjardins de Morainville et l'écrivain Adolphe Breulier. Mais là où l'on aurait pensé lire le nom du baron Taylor, sous le titre de directeur de l'exposition, se trouvait en réalité celui de Francis Petit, marchand établi au 43 rue de Provence. Ce fut bien Francis Petit qui vint solliciter le comte de Nieuwerkerke pour le prêt des *Femmes Souliotes* et du *Larmoyeur* ; dans un document accompagnant sa demande, l'exposition était présentée comme « faite sous le patronage de l'Association des artistes »⁷⁶. Comment le comité de l'Association des artistes en était-il venu à confier l'organisation de l'exposition qu'il projetait à l'expert et marchand de tableaux⁷⁷ ? Jules Uzanne, secrétaire-archiviste de l'association, répondit à cette question dans son compte-rendu annuel des travaux du comité :

[...] ce généreux et légitime entraînement dût céder et s'incliner devant les sages observations de notre Conseil judiciaire. On objecta, et avec raison, que notre mission, toute charitable de recueillir et de distribuer des secours, ne pouvait s'étendre à une opération financière qui aurait nécessité des avances pour la construction, la décoration d'une salle d'exposition, pour les assurances, pour les frais de transport et ceux d'une

⁷⁴ Selon Donald Mallett, Richard Seymour-Conway avait rencontré Louis-Napoléon Bonaparte dans la demeure de Lady Blessington, qui figurait parmi les amis du troisième marquis d'Hertford. C'est également chez Lady Blessington que le futur Empereur aurait rencontré sa maîtresse, Elizabeth Ann Haryett, dite Miss Howard (Mallett 1979, p. 63).

⁷⁵ C'est dans un manège établi dans le parc de Bagatelle que le Prince impérial eut ses premières leçons d'équitation, auxquelles l'Impératrice pouvait assister du kiosque chinois (Mallett 1979, p. 90). Notons également que Lord Hertford avait été nommé président du comité de la 17^e classe de l'Exposition universelle de 1855, sans doute sur sollicitation personnelle de l'Empereur, le collectionneur n'étant guère enclin à s'investir dans ce genre de projet (Mallett 1979, p. 73).

⁷⁶ Lettre de Francis Petit au comte de Nieuwerkerke, Paris, 30 avril 1859, et feuillet imprimé relatif à la sécurité et à l'assurance, AN, 20144790/98, dossier « Scheffer 1859 ». Les deux tableaux concernés étaient : *Les Femmes souliotes*, 1827, huile sur toile, 261 x 359 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 7857) ; *Eberhard, comte de Wurtemberg, dit le Larmoyeur*, vers 1832, huile sur toile, 151 x 163 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 7856).

⁷⁷ Gendre du marchand et doreur Pierre-Prosper Souty, Francis Petit était reconnu comme peintre-restaurateur, expert et marchand de tableaux dès 1841 (Eugène Delacroix, *Journal*, t. I (1822-1857), nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, Librairie Joseph Corti, 2009, « Répertoire biographique », p. 2301).

agence nombreuse, indispensable, pour effectuer la réunion de toiles dispersées dans tous les pays⁷⁸.

Le projet de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer avait rapidement reçu l'approbation de l'ensemble du comité et celle de René Marjolin, beau-fils du peintre, avec l'appui d'Henry Scheffer, frère de l'artiste⁷⁹. Il fut étudié, à partir de novembre 1858, par une commission désignée à cet effet⁸⁰. Dans sa séance du 7 décembre, la commission spéciale de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer parvint à la conclusion suivante :

Après un examen approfondi de la lettre et de l'esprit de nos statuts, en présence notamment des paragraphes 1^{er}, 3, 4, 5 & 6 de l'article 11, lesquels stipulent le placement pour ainsi dire immédiat de toutes les recettes de la société en rentes sur l'état et proscrivent d'une manière absolue l'aliénation du capital formé, la commission a pensé, malgré la puissance des arguments contraires qu'on peut tirer de quelques précédents heureux, que l'association ne pouvait régulièrement et sans excéder d'une manière trop évidente les limites posées par ses statuts, se charger sans sa responsabilité directe et pécuniaire d'une entreprise aussi complexe et aussi importante que celle d'une Exposition publique des œuvres d'Ary Scheffer⁸¹.

La commission statua cependant « qu'une exposition des œuvres d'Ary Scheffer était éminamment [*sic*] désirable, qu'il n'était pas interdit à notre société de chercher à fomentier la réalisation et d'y coopérer activement en y engageant, toujours avec prudence, mais sans hésitation, sa responsabilité morale »⁸². Une solution semblait d'ailleurs déjà se profiler, bien que la commission ait tenu à « garder un silence momentané sur les noms et les détails »⁸³.

Dans la séance du 17 décembre 1858, le baron Taylor rendit compte au comité des décisions prises lors de la dernière réunion, quatre jours auparavant, de la commission d'exposition. La nature de la « solution satisfaisante et entièrement conforme aux désirs comme au dernier vote du comité » – vote qui avait validé la « continuation d'efforts pour arriver à la réalisation de l'Exposition, sans responsabilité pécuniaire de l'association ni du comité » – resta une nouvelle

⁷⁸ Jules Uzanne, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 15^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et C^{ie}, 1859, p. 35-49 (p. 38).

⁷⁹ AFT, 683^e séance du 2 juillet 1858, p. 206 ; 837^e séance du 16 mai 1862, p. 57-58. René Marjolin avait épousé en 1845 la fille unique du peintre, Cornélia Scheffer. Il est très probable que le couple eut un rôle actif dans l'organisation de l'exposition, tout comme Henry Scheffer.

⁸⁰ AFT, 691^e séance du 29 octobre 1858, p. 222 ; 696^e séance du 3 décembre 1858, p. 232 ; 697^e séance du 10 décembre 1858 et rapport de la commission spéciale de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, séance du 7 décembre 1858, p. 234-236.

⁸¹ AFT, rapport de la commission spéciale de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, séance du 7 décembre 1858, p. 235. Les frais engagés par Goupil et ses associés dans l'exposition Delaroche avaient été considérables : ils se seraient élevés à plus de 50 000 F (Rochet 1865, p. 52).

⁸² Rapport cité dans la note précédente, p. 235-236.

⁸³ Rapport cité en note 81, p. 236.

fois secrète⁸⁴. La proposition, soumise ce jour-là aux voix des membres du comité, ne concernait pas directement les moyens envisagés, mais devait donner au baron Taylor les pleins pouvoirs pour « arrêter, conduire et terminer, aux conditions qui lui paraîtront convenables, l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer »⁸⁵. Ces pouvoirs accordés, le projet d'exposition disparut complètement des comptes-rendus des séances du comité jusqu'au vendredi 6 mai 1859, date à laquelle fut communiquée une lettre de Francis Petit annonçant l'ouverture de l'exposition pour le mardi d'après⁸⁶.

Les tractations entre le baron Taylor et Francis Petit, dont nous ignorons le détail, aboutirent à l'accord suivant : Francis Petit prenait l'exposition entièrement à sa charge et devait en subir seul la perte, si perte il y avait. À titre de « compensation du risque » engagé, le marchand recevrait, en cas de succès, la moitié des bénéfices⁸⁷. Cette entente ne fut pas révélée au grand jour, certainement par crainte de voir l'exposition affublée d'une étiquette commerciale et perdre l'honorabilité de sa raison d'être, que lui attribuait sa visée charitable. Soucieux de voir les collectionneurs apporter leur précieux concours à l'exposition, Francis Petit avait choisi de les tromper sur la destination des bénéfices. La circulaire (**doc.6**), signée par le comité de patronage et adressée aux prêteurs potentiels, le comte de Nieuwerkerke compris, annonçait abusivement « que le produit de cette exposition ne profitera[it] à aucun intérêt particulier, et sera[it] versé dans la caisse de l'association des artistes dont Ary Scheffer était membre »⁸⁸. Sur les 18 889,10 francs de bénéfices net, 10 000 francs revinrent à l'Association des artistes, Francis Petit ayant offert 555,45 francs supplémentaires sur sa part⁸⁹. L'opération fut donc fructueuse à la fois pour la société de secours mutuel, qui cherchait alors à « grossir [s]a fortune », et pour les affaires du marchand⁹⁰. L'intérêt de ce dernier ne se limitait pas aux

⁸⁴ AFT, 698^e séance du 17 décembre 1858, p. 238. Pour le résultat du vote, voir la 697^e séance du 10 décembre 1858, p. 234.

⁸⁵ AFT, 698^e séance du 17 décembre 1858, p. 238.

⁸⁶ AFT, 716^e séance du 6 mai 1859, p. 279, 281.

⁸⁷ Lettre de Francis Petit au baron Taylor, Paris, 20 octobre 1859, transcrite à la suite du procès-verbal de la 729^e séance du 21 octobre 1859, p. 320 (AFT) : « Lorsque j'ai entrepris cette exposition vous avez bien voulu, au nom de la commission, m'offrir le partage par moitié du bénéfice qu'il en résultait comme compensation du risque que j'avais à courir, puisque la perte, s'il y en avait une, me regardait seul. »

⁸⁸ Original de la circulaire adressée aux collectionneurs, [1859], Fondation Custodia, dossier « concernant Ary Scheffer », 7745 d ; circulaire transcrite à la suite du procès-verbal de la 716^e séance du comité de l'Association des artistes du 6 mai 1859, p. 281-282. L'exemplaire envoyé au comte de Nieuwerkerke est conservé aux Archives nationales sous la cote 20144790/98.

⁸⁹ Lettre de Francis Petit au baron Taylor, Paris, 20 octobre 1859, transcrite à la suite du procès-verbal de la 729^e séance du 21 octobre 1859, p. 320 (AFT). Francis Petit avait dû dépenser 49 585,30 francs, dont 16 948,60 francs pour la location de la salle et les frais d'installation, et 14 764,75 francs pour les assurances des tableaux et de la salle. La recette totale s'était élevée à 68 473,40 francs (59 749 francs d'entrées, 8 067,50 francs de livrets vendus, et 656,90 francs de vestiaire).

⁹⁰ Le 25 juin 1858, le baron Taylor regrettait « qu'on ne travaill[ât] pas assez à grossir la fortune de la société ». C'est bien dans ce but que fut conçu le projet d'exposition de l'œuvre d'Ary Scheffer, et si Charles Rochet déplorait

bénéfices tirés du droit d'entrée et de la vente des livrets : Petit put profiter de l'exposition pour faire la promotion de deux importants tableaux d'Ary Scheffer, qu'il venait d'acquérir. Quelques mois après la mort de l'artiste, il avait en effet acheté, auprès de René Marjolin, le *Portrait de Pierre-Jean Béranger* et *Les Morts vont vite*, pour la somme de 6 500 francs⁹¹. Ces deux œuvres furent exposés au boulevard des Italiens sous les n^{os} 13 et 25, sans mention de provenance, afin d'éviter toute suspicion d'intérêt commercial. Petit revendit immédiatement après le premier tableau au collectionneur Paul Barroilhet, et le second à un collectionneur russe, probablement Anatole Demidoff⁹²

À la fermeture de l'exposition, les galeries édifiées ne furent pas détruites. Le marquis d'Hertford, qui n'avait pas l'intention de quitter son château de Bagatelle pour les turbulences de la vie parisienne, en laissa la libre exploitation à Francis Petit. Le marchand, fort de son succès, entreprit une série d'expositions payantes, à commencer par celle des œuvres de Joseph-Désiré Court, organisée avec l'artiste fin 1859. L'année suivante, il mit en place une exposition en deux parties, en faisant appel aux amateurs. La première était consacrée à l'école moderne, la seconde à la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. Toutes furent annoncées sous le patronage de l'Association des artistes, bien que celui-ci ne leur ait pas toujours été accordé. « Si ce dernier a pris de nouveau notre patronage, c'est qu'il a crû qu'il n'était pas nécessaire d'en renouveler la demande, pensant qu'il lui était acquis pour toute la série d'expositions qu'il a l'intention de faire », déclara Fontenay dans la séance du comité du 13 juillet 1860⁹³. Louis Rochet rappela alors l'intérêt du marchand à présenter ses expositions sous le patronage de l'association, « sans lequel [...] il n'aurait pu réunir un aussi grand nombre d'œuvres d'art, et si ce n'eût été dans un but de bienfaisance »⁹⁴. Grâce au noble dessein de la société de secours mutuel et à la notoriété de l'éminent personnage qui la présidait, le patronage de l'Association des artistes ouvrait

pendant la même séance « que l'on n'arriv[ait] pas à mettre en pratique des projets acceptés d'abord par le comité avec empressement », tout fut mis en œuvre pour l'exécuter, malgré les conditions imposées par les statuts de la société (AFT, 682^e séance du 25 juin 1858, p. 203).

⁹¹ Reçu de René Marjolin, adressé à Francis Petit, Paris, 20 octobre 1858, INHA, autographes 185, 58. *Portrait de Pierre-Jean Béranger*, 1828, huile sur toile, 61,5 x 50,5 cm, Paris, musée Carnavalet (inv. P 311 E 2857), en dépôt au musée de la Vie romantique, Paris (inv. MVR D 89.23) ; *Lénore, les morts vont vite*, 1830, 56 x 97 cm, non localisé.

⁹² Le portrait de Béranger figure sous le n^o 67 dans la vente de la collection Barroilhet, le 29 mars 1860 à l'hôtel Drouot, par M^e Eugène Escribe. Quant à la *Lénore*, la *Gazette des Beaux-Arts* indique son achat à la suite de l'exposition par un collectionneur russe (« Mouvement des arts et de la curiosité », *GBA*, 1^{re} année, t. III, 6^e livraison, 15 septembre 1859, p. 376) ; Leo Ewals pense qu'il pourrait s'agir du n^o 13 de la vente de la collection Demidoff, le 26 février 1863 (Leonardus Joseph Ignatius Ewals, *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre*, Nimègue, [s. n.], 1987, p. 251).

⁹³ AFT, 767^e séance du 13 juillet 1860, p. 400.

⁹⁴ Voir note précédente.

aisément les portes des collections privées, et ouvrirait bientôt celles de l'École des Beaux-Arts. Son premier projet d'exposition posthume des années 1860 ne devait pourtant pas aboutir.

Lors de l'Assemblée générale annuelle du 7 avril 1865, Charles Rochet fit un résumé historique des travaux de l'association depuis sa fondation en 1844. La troisième et dernière période, de 1852 à 1864, n'avait connu, aux yeux du rapporteur, « aucune entreprise extraordinaire »⁹⁵. Elle avait pourtant été marquée par « deux splendides expositions », celles de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, mais ces dernières n'avaient pas été l'œuvre du comité. « Ces deux expositions n'ont pas directement été faites par nous, mais elles ont été faites pour nous ; nous n'en avons pas l'organisation artistique, nous en avons le contrôle financier », se remémorait Charles Rochet⁹⁶. La « période de fondation », de 1845 à 1847, qui avait vu se multiplier « les entreprises de toute nature, bals, fêtes, expositions », semblait lointaine⁹⁷. L'Association des artistes entendait pourtant renouer avec l'activité intense de ces trois premières années, comme en témoignait la visite faite par le comité au comte de Nieuwerkerke, le 16 novembre 1864, relatée par Charles Rochet en ces termes :

Elle était faite dans le but de rappeler à M. le surintendant ce qu'étaient nos expositions des trois années de la fondation et de lui faire connaître le désir que nous avons de reprendre ces expositions rétrospectives, si honorables pour l'art, si profitantes pour notre caisse⁹⁸.

Il était alors question d'obtenir un local pour une exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin, disparu le 21 mars. Mais la volonté du comité de renouer avec les expositions rétrospectives datait de l'année précédente, lorsqu'avait été lancé un projet d'exposition en hommage à Horace Vernet, membre éminent du comité et sociétaire perpétuel de l'association, décédé le 17 janvier 1863. Les liens entre la société de secours mutuel et le peintre s'étaient tout particulièrement resserrés dans les mois précédant sa mort. Les ultimes préoccupations de l'artiste touchaient au sort des deux orphelines du peintre Curtius Grolig, qu'il avait confiées à l'association⁹⁹. Près d'un mois avant la mort de Vernet, le baron Taylor s'était trouvé à plusieurs reprises au chevet

⁹⁵ Rochet 1865, p. 51 : « Ce temps, on peut le dire, nous l'avons employé uniquement à nous constituer, à nous organiser, à mettre de l'ordre dans nos pensions, dans nos secours, dans nos rentrées, à bien équilibrer nos budgets, à fonctionner avec ensemble, avec méthode, avec régularité. »

⁹⁶ Rochet 1865, p. 52.

⁹⁷ Rochet 1865, p. 44.

⁹⁸ Rochet 1865, p. 66 (rapport des travaux du comité pour l'année 1864, suivant son résumé historique).

⁹⁹ AFT, 855^e séance du 5 décembre 1862, p. 98 : « Cet illustre peintre, une des gloires de notre siècle, préoccupé du sort des deux petites filles de M. Grolig, dont l'une est sa filleule vient d'écrire de son lit à notre Président. M. Grolig, sociétaire de la fondation, est mort subitement à Versailles où les deux petites filles sont gratuitement en pension. M. Horace Vernet, réclame pour ces orphelins l'adoption, la protection du comité. » Le comité vota à l'unanimité l'adoption des deux enfants qui furent ainsi dotés d'une pension.

du malade. Il assista à ses obsèques, avec de nombreux membres du comité¹⁰⁰. Aussi lorsque le baron Taylor fit part à l'un des fils Delaroche du projet d'une rétrospective posthume de l'œuvre du peintre, moins de dix jours après sa mort, M^{me} Horace Vernet s'empressa, par une lettre datée du 25 janvier, de lui accorder son soutien : « Au point de vue de la charité et de l'intérêt que mon mari portait à l'œuvre des Artistes nous verrions avec bonheur son grand nom secourir ceux qu'il aimait¹⁰¹. » Mais également soucieuse des intérêts d'une telle manifestation pour la réputation de son défunt mari, elle imposa une condition à sa réalisation : « Au point de vue de l'honneur et de la gloire artistique, nous ne pourrions consentir à cette Exposition de l'œuvre d'Horace qu'à la condition expresse d'y voir figurer la *Smala* et quelques grandes toiles de Versailles¹⁰². »

Malgré le bon vouloir du comte de Nieuwerkerke, cette condition était difficile à remplir, en raison des conditions de présentation et de conservation de ces œuvres de grand format. L'intendant des Beaux-Arts exprima d'ailleurs aussitôt quelques réticences concernant le prêt de la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader*, dont les dimensions étaient colossales¹⁰³. Le projet semblait néanmoins bien engagé, même si l'Association des artistes se retrouva quelque peu écartée de son organisation. En effet, après que le comité de l'Association des artistes eut nommé une commission de quinze membres pour s'occuper de l'exposition, M^{me} Vernet, estimant que la famille devait « se mett[re] naturellement à la tête de cette affaire », décida de prendre le projet en main ; elle demanda au baron Taylor de faire partie du « Comité ou conseil de famille d'amis qui se chargera[it] des démarches à faire », ce que le président-fondateur accepta¹⁰⁴. La famille s'assura du concours de l'Empereur, qui lui accorda le prêt des tableaux de la liste civile ainsi que le Palais de l'industrie. L'exposition fut rapidement annoncée dans les journaux. Dans *Le Monde illustré* du 21 mars 1863, Olivier Merson évoquait une manifestation aux « proportions les plus vastes », pour un hommage « aussi complet que

¹⁰⁰ AFT, 861^e séance du 23 janvier 1863, p. 114.

¹⁰¹ Lettre de Marie Vernet au baron Taylor, [s. l.], 25 janvier 1863, transcrite dans le procès-verbal de la 862^e séance du 30 janvier 1863, p. 115 (AFT). Dans la séance du 23 janvier 1863, soit six jours seulement après la mort du peintre, l'exposition de ses œuvres avait été proposée par Charles Lefèvre et Pierre Louis Duplat. Le projet d'une exposition des trois Vernet était déjà évoqué ; présenté par Charles Rochet, il fut même accepté de préférence. Le 24 janvier, le baron Taylor rendit visite à M^{me} Horace Vernet, mais elle ne put le recevoir. Elle lui envoya l'un des petit-fils du peintre, auquel le président semble avoir exposé le projet d'une exposition monographique.

¹⁰² Voir note précédente.

¹⁰³ AFT, 863^e séance du 6 février 1863, p. 121. Horace Vernet, *Prise de la Smala d'Abd el Kader à Taguin le 16 mai 1843*, 1844, 489 x 2139 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV2027).

¹⁰⁴ Lettre de Marie Vernet au baron Taylor, Paris, 11 février 1863, transcrite dans le procès-verbal de la 864^e séance du 13 février 1863, p. 123 (AFT). Ce comité, placé sous le patronage du comte de Nieuwerkerke, comptait parmi ses membres le baron Taylor, Horace et Philippe Delaroche, petits-fils du disparu, et le neveu de celui-ci, Émile Lecomte.

possible », regroupant notamment les tableaux des palais impériaux, du Luxembourg et de Versailles¹⁰⁵. Aux œuvres d'Horace devaient être adjointes celles de Carle, son père, et celles de son grand-père Joseph.

L'exposition des trois Vernet n'était pas prévue avant l'année 1864. En janvier, Adolphe Goupil, associé au projet par la famille dès 1863, se manifesta auprès du comte de Nieuwerkerke pour décider des dates de l'exposition, ce qui ne pouvait être fait dans l'immédiat¹⁰⁶. Au mois de mars, le baron Taylor visita les frères Delaroche à Versailles ; il apprit que l'exposition, sur décision du comte de Nieuwerkerke, se trouvait ajournée¹⁰⁷. Ayant sollicité une entrevue avec le surintendant, celui-ci l'informa que « ce seraient ces Messieurs [Delaroche] qui auraient renoncé à cette exposition pour le motif que la Russie et le musée de Versailles auraient refusé de prêter les toiles d'Horace Vernet »¹⁰⁸. L'unique exigence de la veuve Vernet, dont dépendait la tenue de l'exposition, n'avait donc pu être satisfaite, faisant avorter l'entreprise. De nouvelles démarches de l'association auprès de la famille furent sur le point de relancer le projet, mais les conditions demeuraient identiques. Les fils Delaroche désiraient en effet que « cette Exposition f[ût] aussi complète que possible et ne f[ût] pas inférieure à celle de leur père ou à celle d'Ary Schoeffer [*sic*] »¹⁰⁹.

Devant les contraintes imposées par la famille, entravant la réalisation du projet, et la crainte de voir une « entreprise particulière » s'emparer de cette idée, le comité dut se résoudre à en modifier les termes¹¹⁰. Car si l'exposition avait été envisagée comme un hommage à l'un de ses membres éminents, l'objectif poursuivi par l'association consistait bien à augmenter son capital grâce à un événement financièrement prometteur. Le comité devait entreprendre sans plus tarder un projet d'exposition réalisable et dont le succès serait tout autant garanti : « le seul moyen qui nous reste – annonça le baron Taylor le 8 avril 1864 –, c'est de faire au Palais de l'industrie une Exposition de toutes les toiles d'artistes morts que l'on pourra se procurer »¹¹¹.

¹⁰⁵ Olivier Merson, « Exposition des œuvres d'Horace Vernet », *Le Monde illustré*, 7^e année, n° 310, 21 mars 1863, p. 192.

¹⁰⁶ Lettre d'Adolphe Goupil au comte de Nieuwerkerke, Paris, 14 janvier 1864, AN, F/21/4079 (dossier « Delacroix »).

¹⁰⁷ AFT, 900^e séance du 11 mars 1864, p. 226.

¹⁰⁸ AFT, 901^e séance du 18 mars 1864, p. 229.

¹⁰⁹ AFT, 902^e séance du 1^{er} avril 1864, p. 231.

¹¹⁰ AFT, 902^e séance du 1^{er} avril 1864, p. 231-232.

¹¹¹ AFT, 903^e séance du 8 avril 1864, p. 224 [*sic* : p. 234]. Déjà dans la séance précédente, Charles Rochet avait émis cette idée : « Pour éviter les nombreuses difficultés qui nous sont opposés, dit M. Rochet, il faut que l'Exposition n'ait aucun caractère particulier. M. Ch. Rochet cite les noms de grands artistes morts récemment : Decamps, Flandrin, Calame, etc. Il faut recueillir non pas l'œuvre complet d'un seul de ces artistes, mais tous les tableaux de ces artistes qu'on pourra se procurer – qu'on fasse une Exposition générale et qu'on y adjoigne des

Le 20 mai 1864, le comité écrivit au comte de Nieuwerkerke pour lui demander son appui dans la réalisation de l'« Exposition rétrospective des ouvrages des artistes illustres, morts depuis un demi-siècle »¹¹². Le projet d'exposition des trois Vernet, complètement abandonné en 1864, fut de nouveau évoqué en 1876 :

M^r le Président, après avoir exposé l'état des rentes des sociétés qu'il a fondées exprime le vif désir qu'il a de voir les peintres posséder à la fin de l'année 50 000 F de rentes ; aussi cette pensée qui l'obsède a-t-elle fait germer chez lui l'idée de l'exposition des trois Vernet¹¹³.

Si l'émotion due à la mort du dernier Vernet s'était éteinte depuis fort longtemps, la perspective des bénéfices à tirer d'une telle manifestation demeurait d'actualité pour le baron Taylor. Quelques semaines auparavant, celui-ci avait assuré à un comité déjà convaincu que « [l']un des moyens les plus productifs pour augmenter [leur] fortune [était] sans contredit les expositions »¹¹⁴.

La vaine réactivation du projet Vernet amena le comité à s'interroger sur « le droit des héritiers pour permettre ou refuser l'exposition », et à en conclure que « l'artiste seul, de son vivant, pourrait avoir ce droit et que les héritiers ne peuvent empêcher les propriétaires de tableaux d'en autoriser l'exposition »¹¹⁵. L'exposition des artistes décédés depuis un demi-siècle, par sa formule collective, s'avérait moins complexe dans sa réalisation qu'une rétrospective monographique, ou qu'une exposition centrée sur trois artistes de la même lignée. Elle ne vit pourtant jamais le jour : la mort d'Hippolyte Flandrin, le 21 mars 1864, vint mettre un terme au projet en offrant une nouvelle opportunité d'exposition, au succès quasi assuré. La rétrospective de l'œuvre de Flandrin allait être la première rétrospective posthume réalisée par l'association, avec l'accord et le soutien de la famille du disparu. D'autres suivirent, le rythme s'intensifiant

tableaux des Vernet et la famille Delaroche ne saurait s'opposer à leur exhibition. » (902^e séance du 1^{er} avril 1864, p. 232)

¹¹² Lettre du comité de l'Association des artistes au comte de Nieuwerkerke, Paris, 20 mai 1864, AN, 20144790/98, dossier « 1848, 30 mai / 1864, 26 juillet ». Ce nouveau projet pensé par l'association jouait sur des cordes proches de celles de l'exposition des trois Vernet : la notoriété des artistes exposés et le caractère rétrospectif. Joseph, Carle et Horace Vernet devait constituer la base de la nouvelle manifestation. Le projet conservait également un ancrage dans le présent puisque outre les œuvres d'Horace Vernet, l'exposition devait accueillir celles d'autres artistes récemment décédés : Eugène Delacroix, mort en août 1863, Hippolyte Flandrin et le peintre suisse Alexandre Calame, tous deux disparus en mars 1864. Par son caractère rétrospectif, le projet rappelait la première exposition au Bazar Bonne-Nouvelle, même si les artistes vivants se trouvaient cette fois exclus. Seul Ingres, qui avait été le clou de l'exposition de 1846, était invité à concourir, car le peintre, « par ses œuvres et son âge, appart[ena]it déjà à la postérité » (AFT, 903^e séance du 8 avril 1864, p. 224 [234]).

¹¹³ AFT, 1366^e séance du 18 février 1876.

¹¹⁴ AFT, 1363^e séance du 28 janvier 1876.

¹¹⁵ AFT, 1364^e séance du 4 février 1876. Il faudra attendre 1898 pour voir une exposition consacrée aux trois Vernet. Ouverte à l'École des Beaux-Arts, elle fut organisée par un comité souhaitant édifier un monument en l'honneur des trois artistes dans le jardin de l'Infante au Louvre, et une statue de Joseph Vernet en Avignon (A. R., « Exposition des Vernet à l'École des Beaux-Arts », *CAC*, n° 21, 21 mai 1898, p. 178-179).

dans les années 1870. L'Association des artistes tenta alors d'établir un monopole sur cette pratique d'exposition.

2. L'association organisatrice : en quête d'un monopole

La rétrospective consacrée à Hippolyte Flandrin fut en effet la première exposition posthume entièrement prise en charge par l'Association des artistes, avec la collaboration de la « confraternité d'affliction » réunie autour du disparu, et de sa famille, dont l'approbation et l'appui étaient indispensables¹¹⁶. L'idée d'une exposition Flandrin fut évoquée une quinzaine de jours après sa mort au sein du comité, alors que celui-ci se trouvait contraint d'abandonner le projet d'exposition des trois Vernet et d'envisager celle, plus générale, des artistes morts¹¹⁷. Il fallut pourtant attendre la fin du mois d'octobre et la découverte d'un projet similaire, extérieur à l'association, pour que les démarches soient engagées, à un moment où celles entreprises pour l'exposition collective étaient déjà bien avancées. Pour le baron Taylor, une telle exposition ne pouvait avoir lieu sans que l'association n'y soit impliquée¹¹⁸. Charles Lefebvre, membre du comité et ami de Paul Flandrin, se rendit à deux reprises auprès de la veuve de l'artiste. Après avoir consulté les amis de ce dernier, Aimée Flandrin, née Ancelot, consentit à ce que l'exposition posthume des œuvres de son défunt mari soit organisée par l'association, et à son profit¹¹⁹.

Grâce au soutien du comte de Nieuwerkerke et du directeur de l'École des Beaux-Arts récemment nommé, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, le comité put obtenir, au sein de l'établissement, la « grande salle nouvelle qui donne sur le quai »¹²⁰. Contrairement à

¹¹⁶ Les extraits des procès-verbaux des séances du comité de l'Association des artistes concernant cette exposition sont transcrits en annexe (**doc.8**).

¹¹⁷ AFT, 903^e séance du 8 avril 1864, p. 224 [234] : « Il [Charles Lefebvre] croit que l'Exposition des œuvres de Flandrin aurait un grand attrait. »

¹¹⁸ AFT, 921^e séance du 28 octobre 1864, p. 279-280 (« M. le Président trouve très grave, au point de vue de nos intérêts, la nouvelle de l'exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin, faite en dehors du comité. »)

¹¹⁹ AFT, 922^e séance du 4 novembre 1864, p. 284.

¹²⁰ AFT, 928^e séance du 16 décembre 1864, p. 298 : « Elle est fort belle et très bien éclairée. Une autre chambre plus petite sera mise à la disposition de la Commission pour les besoins du service. » Il s'agit de la grande salle du premier étage du bâtiment des expositions construit sur le quai Malaquais par Félix Duban à partir de 1858, et achevé en 1862. Stéphanie Cantarutti a donné une description précise du nouveau bâtiment dans son mémoire, que nous transcrivons ici : « La construction sur le quai contient un grand vestibule encadré de deux pièces secondaires, un escalier à l'impériale, une salle d'exposition (qui occupe l'ensemble de l'étage sur le quai) et l'actuelle salle Melpomène, située dans l'aile en retour flanquée de quatre pièces à l'ouest et de quatre pièces dont les deux premières font office d'antichambre. La salle Melpomène, qui accueillera bientôt la plupart des rétrospectives, se compose d'une grande nef à éclairage zénithal qui s'ouvre, du côté Malaquais, sur le vestibule rectangulaire. La salle que l'on appellera Foch se trouve quant à elle au-dessus de ce vestibule auquel elle est reliée par un double escalier. Le passage vers la Cour du Mûrier est assuré par un deuxième vestibule dans le prolongement de la grande

l'exposition Scheffer, l'Association des artistes accepta de s'engager financièrement, forte de son capital et confiante dans les résultats compte tenu des précédents¹²¹. Les organisateurs de l'exposition ne se comptèrent pas seulement parmi les membres du comité. À Alexis de Fontenay, Louis et Charles Rochet, Léon Sabatier, Édouard Cibot, Charles Fourdrin et Auguste Bohm s'étaient joints le frère du peintre, Paul Flandrin, et plusieurs de ses amis : Victor Baltard, Charles Timbal, Eugène Oudiné, et Jacques Édouard Gatteaux, ce dernier présidant la commission de l'exposition au côté du baron Taylor. La collaboration entre les membres du comité et la « confraternité d'affliction » se révéla efficace : l'exposition fut ouverte le 16 février 1865 « sous les plus heureux auspices. Elle inaugur[a] avec succès la reprise des grands travaux du comité et ne p[ouvait] manquer d'avoir le meilleur effet auprès des artistes, tout en leur faisant comprendre l'importance de l'Association¹²². » Sur les 28 607,10 francs que produisit la rétrospective, la société put dégager 15 383,56 francs de bénéfices¹²³.

La famille et la « confraternité d'affliction » pouvaient cependant œuvrer de manière autonome, comme cela avait été le cas pour l'exposition Delaroche, dont les bénéfices étaient malgré tout revenus à la société de secours mutuel. En 1867, l'Association des artistes monta une exposition consacrée à Hippolyte Bellangé, à la demande de son fils Eugène, mais elle resta étrangère à celle des œuvres d'Ingres qui la suivit – non sans avoir tenté de s'approprier une partie des recettes. Au début des années 1870, elle vit la réalisation de plusieurs rétrospectives posthumes organisées sans son intervention, et sans profit pour elle¹²⁴. En mai 1873, le comité s' alarma de cette situation :

salle. » (Stéphanie Cantarutti, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006, p. 72.) Par ailleurs, grâce au soutien du surintendant, l'association obtint l'autorisation de tenir ses assemblées générales annuelles dans l'hémicycle décoré par Delaroche ; l'assemblée de 1865 fut la première en ce lieu (Rochet 1865, p. 66).

¹²¹ AFT, 930^e séance du 6 janvier 1865, p. 306 : « Il va y avoir des dépenses à payer immédiatement telles que les frais d'envoi des tableaux et leur installation. M. le Président demande au Comité de donner plein pouvoir à la Commission pour régler les dépenses générales. / M. Soulange Teissier fait observer qu'en prenant l'initiative de l'Exposition, le Comité a implicitement approuvé toutes les dépenses à faire. / À l'unanimité, le comité autorise la commission à arrêter et payer toutes les dépenses que pourra nécessiter l'Exposition. » Les frais de l'exposition Flandrin ne pouvaient qu'être moindre par rapport à ceux des rétrospectives Delaroche et Ary Scheffer, puisque le local était déjà tout trouvé et prêté gracieusement par l'État ; l'association dut ainsi dépenser la somme de 13 223,64 francs, alors que les frais des expositions Delaroche et Ary Scheffer s'étaient montés à environ 50 000 francs pour chacune d'entre elles (voir p. 155, note 81, et p. 156, note 89). Fin 1864, le capital des rentes de l'association s'élevait à 549 000 francs.

¹²² AFT, 936^e séance du 17 février 1865, p. 320.

¹²³ AFT, 945^e séance du 5 mai 1865, p. 344.

¹²⁴ Malgré la sympathie de Jacques Édouard Gatteaux – un des principaux organisateurs de l'exposition Ingres – à l'égard du projet, les démarches pour récupérer une part du produit de l'exposition, un temps envisagées, furent finalement jugées inutiles et abandonnées (AFT, 1012^e séance du 22 février 1867, 1014^e séance du 8 mars 1867 et 1015^e séance du 15 mars 1867).

Comme le Président il [Rochet] voit avec regret que des expositions s'organisent à l'École des Beaux-Arts dont nous ne profitons pas. M. Ch. Lefebvre qui est aussi de cet avis pense qu'il serait facile d'intéresser M. Guillaume [directeur de l'École] en faveur de l'association, et obtenir de lui que toutes ces expositions soient faites, si non entièrement à notre profit, mais au moins en partie pour notre caisse de secours. [...]

M. Brillouin voudrait que chaque fois qu'il se présente une occasion d'exposition, le comité prit l'initiative et fit les démarches nécessaires pour obtenir un résultat au profit de notre œuvre¹²⁵.

Lorsque deux ans plus tard, la rétrospective de l'œuvre de Camille Corot faillit échapper au comité, celui-ci stipula que, si la rétrospective ne pouvait être faite par l'association, elle ne devait pas avoir lieu à l'École des Beaux-Arts. Un monopole fut revendiqué sur les expositions prévues pour occuper l'institution. On déclara que « s'il était possible d'obtenir cela de la direction des beaux-arts et de M^r Guillaume, ce serait établir une sorte de droit pour toutes nos expositions ultérieures, aux salles de l'École des Beaux-Arts »¹²⁶.

Le projet de la rétrospective Corot fut discuté au cours de la séance du comité du vendredi 12 mars 1875¹²⁷. Les amis et élèves du maître, avec l'assentiment de la famille, avaient cependant déjà conçu la pensée d'une telle exposition, dont les bénéfices étaient destinés au financement d'un monument à sa mémoire. Après avoir accepté, dans un premier temps, que l'Association des artistes s'unisse à lui, le comité Corot opéra un revirement soudain, suite au refus des membres de l'association de se réunir chez Durand-Ruel. Ces derniers préféraient le terrain neutre de l'École. Le comité Corot refusait quant à lui de se rendre chez le baron Taylor. Dans une lettre adressée au baron, le plus ancien ami du peintre et vice-président du comité, Edme Marcotte, invoqua l'« ultimatum » et ses « conditions impérieusement déterminées » pour expliquer la décision d'exclure l'association du projet, mais aussi le bien-fondé du comité initialement établi :

Le Comité Corot représente particulièrement les 400 souscripteurs à la médaille qui a été offerte à l'illustre maître [...] Ces 400 fidèles de la première heure sont, pour la plupart les confrères les plus intimes et les élèves de Corot.

D'après une tradition qui a toujours été respectée jusqu'à aujourd'hui, c'est aux hommes qui ont été en communion la plus étroite avec les sentiments et la pensée d'un artiste, c'est à ceux là qu'a toujours été reconnu le droit d'en poursuivre la glorification pour une exposition publique¹²⁸.

¹²⁵ AFT, 1263^e séance du 23 mai 1873. Eugène Guillaume avait succédé à Joseph-Nicolas Robert-Fleury à la tête de l'École des Beaux-Arts fin 1865.

¹²⁶ AFT, 1330^e séance du 2 avril 1875. Ces mots furent prononcés par Charles Lefebvre.

¹²⁷ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875. Les extraits des procès-verbaux des séances du comité de l'Association des artistes concernant cette exposition sont transcrits en annexe (**doc.9**).

¹²⁸ Lettre d'Edme Marcotte au baron Taylor, Paris, 2 avril 1875, transcrite dans le procès-verbal de la 1330^e séance du 2 avril 1875 (AFT). Comme nous l'avons dit plus haut, une exposition d'œuvres du maître avait déjà été

Les amis, la « confraternité d'affliction », et ceux qui avaient le mieux connu et compris l'artiste, étaient donc seuls légitimes aux yeux de Marcotte pour organiser l'exposition. « Il nous semble impossible que ce droit qui est aussi un devoir puisse nous être contesté », concluait-il, après avoir rappelé dans sa lettre deux précédents récents, les expositions posthumes de Gustave Ricard et d'Antoine Chintreuil : « Dans aucune de ces deux circonstances personne n'a seulement eu l'idée d'opposer la moindre compétition aux amis et aux confrères les plus dévoués de ces deux artistes qui ont voulu organiser leurs expositions¹²⁹. »

Le comité de l'Association des artistes parvint toutefois à s'associer au comité Corot, suite à un nouveau retournement de ce dernier. Il fut nommé « une sous-commission de neuf membres, pour former, avec le même nombre de membres du comité Corot, la commission exécutive »¹³⁰. Le baron Taylor présidait la commission au côté de François Louis Français, élève de Corot, tandis que Marcotte occupait la place de vice-président avec Eudoxe Marcille, du comité de l'association. En s'adjoignant à la commission préalablement organisée, l'Association des artistes put s'attribuer une partie des bénéfices. Pour la société de secours mutuel, l'intérêt général devait être privilégié à l'intérêt particulier, et justifiait sa quête d'un monopole sur les expositions rétrospectives tenues au sein de l'institution publique qu'était l'École des Beaux-Arts. C'est pourquoi, si le comité Corot s'estimait seul légitime pour y organiser la rétrospective de l'œuvre du maître, celui de l'association lui contestait cette légitimité au nom de l'utilité publique, que devait défendre le directeur de l'établissement Eugène Guillaume : « les expositions particulières nuisent à celles que nous faisons dans l'intérêt de la corporation toute entière et [...] il ne devrait les permettre qu'à la condition que la société y soit intéressée »¹³¹. Deux ans auparavant, l'Association des artistes, qui déplorait alors son exclusion des récentes rétrospectives à l'École des Beaux-Arts, était déjà parvenue à s'immiscer dans un projet d'exposition extérieur, sans toutefois prendre part à sa préparation.

L'exposition de l'œuvre de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) fut ouverte du 4 mai au 4 juillet 1874, plus de cinquante ans après la disparition du peintre (le 16 février 1823). Première rétrospective de « maître ancien » en France, elle faisait écho aux expositions initiées à Londres

envisagée avant la mort de l'artiste ; la médaille offerte par souscription publique aurait dû lui être remise à cette occasion. Le comité Corot reprenait donc en 1875 un projet établi du vivant du peintre et abandonné en raison de sa maladie.

¹²⁹ Voir note précédente.

¹³⁰ AFT, 1331^e séance du 9 avril 1875. Les séances de la commission exécutive eurent lieu dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts (1332^e séance du 16 avril 1875).

¹³¹ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875.

par la British Institution. Ce n'était pourtant ni un sentiment patriotique, ni une question d'ordre artistique qui se trouvait à l'origine de la manifestation, mais la volonté, moins significative pour l'histoire de l'art, de recueillir des fonds pour secourir la fille du peintre, via l'appropriation d'un mode d'exposition à succès. Le 10 mai 1873 était parue dans la *Chronique des arts et de la curiosité* une requête d'Eudoxe et Camille Marcille, correspondants de la revue et grands collectionneurs, appelant aux dons en faveur de la fille de Prud'hon, M^{me} Quoyeser, âgée de 77 ans et vivant à Bois-Colombes dans le dénuement le plus complet ; la souscription était ouverte dans les bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*¹³². Peu de temps après, la rédaction exprimait son désir d'entreprendre une exposition de l'œuvre peint et dessiné de Prud'hon : « Ce serait certainement la manière la plus digne de secourir une si intéressante misère, et le public artiste y trouverait de son côté un précieux enseignement¹³³. » Depuis les années 1840, Prud'hon avait fait l'objet de plusieurs études importantes, réalisées par Charles Blanc, Eugène Delacroix, les frères Goncourt ou encore Charles Clément¹³⁴. Si ces études avaient contribué à la gloire posthume du peintre, son œuvre demeurerait mal connu de la nouvelle génération d'artistes. Il y avait donc, pour cette dernière, une leçon à tirer du travail de ce maître original qui, par la grâce, le modelé et la lumière de ses œuvres, avait offert une alternative au néoclassicisme davidien. De nombreux dessins devaient d'ailleurs mettre en lumière ses procédés. Dirigée par Eudoxe Marcille (1814-1890 ; **fig.34**), la préparation de l'exposition fut menée avec le concours de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui accorda les pleins pouvoirs au collectionneur. L'Association des artistes réussit néanmoins à obtenir que le produit de l'exposition soit d'abord versé dans sa caisse de secours, avant de servir de rente à M^{me} Quoyeser. Le soutien inconditionnel d'Eudoxe Marcille à l'association, en tant que membre de son comité, fut très certainement un atout de taille auprès de l'administration de la revue¹³⁵.

Les prétentions du comité, exprimées encore plus nettement en 1875, furent entendues. Les expositions Jean-François Millet (1814-1875) et Fortuny qui, au dire d'Eudoxe Marcille,

¹³² Anonyme, « Correspondance », *CAC*, n° 19, 10 mai 1873, p. 187, citant une lettre d'Eudoxe et Camille Marcille, Paris, 5 mai 1873 : « Une grande misère doit être secourue ! La fille de Prud'hon, âgée de 77 ans, vit à Bois-Colombes, près Paris, privée de toutes ressources. Que les artistes et les amis des arts, qui ont été émus en voyant les œuvres de notre grand peintre, pensent à soulager une cruelle infortune ! Nous les en prions, et nous leur demandons de vouloir bien déposer leur offrande dans les bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, 3, rue Laffitte. »

¹³³ La Rédaction, « Projet d'exposition de l'œuvre de Prud'hon », *CAC*, n° 21, 24 mai 1873, p. 209.

¹³⁴ Voir Sylvain Laveissière, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 1997-12 janvier 1998, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2 mars-7 juin 1998), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997 (« Introduction », p. 15-25).

¹³⁵ Un des membres du comité, Georges Brillouin, s'était montré prêt à entraver l'organisation de l'exposition pour obtenir gain de cause : « il a vu une personne possédant des productions de Prud'hon et qu'il a prié de ne pas s'engager. Il demande à ses Collègues d'en faire autant près des amateurs ou marchands ayant des tableaux de Prud'hon, qu'ils connaîtraient. » (AFT, 1267^e séance du 20 juin 1873)

étaient projetées cette année-là à l'École des Beaux-Arts sans la participation de l'association, n'eurent pas lieu. Durant les trois années qui suivirent, achevant le directorat d'Eugène Guillaume, toutes les rétrospectives posthumes présentées au sein de l'établissement furent organisées par la société de secours mutuel¹³⁶. Ce fut le cas de la rétrospective du peintre Narcisse Diaz de la Peña, objet d'une récupération, alors que son exposition posthume avait immédiatement été envisagée par la famille de l'artiste. Après la mort de Diaz le 18 novembre 1876, le baron Taylor fut sollicité par la famille du peintre afin de tenir un des cordons du poêle lors de ses obsèques. Il ne manqua pas de saisir cette opportunité pour s'approprier l'exposition projetée, comme le rapporte le procès-verbal de la séance du comité du 24 novembre 1876 : « il a saisi cette occasion pour obtenir l'autorisation d'organiser une exposition de l'œuvre de Diaz qui devait être faite pour les pauvres. La famille a compris que les membres de la corporation avait [*sic*] plus de droit que les autres et que Diaz devait penser ainsi »¹³⁷. À l'inverse de ce qui s'était passé avec le comité Corot, l'appropriation de l'exposition ne fut donc pas une opération ardue, sans doute parce que ses bénéfices n'étaient pas destinés à une entreprise devant servir la mémoire de l'artiste. Les proches du peintre déléguèrent son entière réalisation aux membres du comité : seuls le fils de l'artiste et un dénommé Guérin, ami de la famille, vinrent se joindre à la commission désignée au sein de l'association¹³⁸.

3. *L'association sollicitée*

Au moment de la disparition de Diaz, la légitimité tout autant que l'efficacité de l'Association des artistes à organiser des rétrospectives posthumes étaient pleinement reconnues. L'entourage du défunt artiste avait pu lui confier sereinement la réalisation de son exposition récapitulative. La société de secours mutuel était apparue comme un acteur de poids dès les années suivant l'exposition consacrée à Flandrin en 1865. C'est en effet à l'Association des artistes qu'Eugène Bellangé, fils d'Hippolyte Bellangé, avait jugé bon de s'adresser en novembre 1866, afin d'obtenir la tenue d'une exposition en l'honneur de son père, disparu le 10 avril précédent. Ses demandes auprès de l'administration étaient jusqu'alors restées lettres mortes. Le projet fut soumis au comité lors de la séance du 16 novembre 1866, et adopté à

¹³⁶ Il est possible que l'exposition Millet envisagée en 1875 à l'École des Beaux-Arts ait été celle des dessins et pastels de l'artiste de la collection Émile Gavet, finalement ouverte chez Francis Petit au 7 rue Saint-Georges, du 6 avril au 6 mai 1875. Accessible pour 1 franc hormis le dimanche, jour de gratuité, elle devait permettre de venir en aide à la famille du peintre.

¹³⁷ AFT, 1395^e séance du 24 novembre 1876.

¹³⁸ AFT, 1412^e séance du 23 mars 1877.

l'unanimité¹³⁹. Une commission chargée de l'exposition fut nommée le jour même, et le peintre Isidore Pils prit sa tête quelques semaines plus tard¹⁴⁰. Dès le début du mois de décembre, ses membres furent reçus par le comte de Nieuwerkerke, qui approuva immédiatement le projet. Le surintendant promit une salle de l'École des Beaux-Arts et les tableaux du musée du Luxembourg¹⁴¹. Fin janvier 1867, soit un peu plus de deux mois seulement après l'approbation du projet, l'exposition était ouverte.

Les requêtes adressées à l'Association des artistes ne reçurent pas toujours une réponse positive. La proximité entre la mort de l'artiste et la tenue de l'exposition était souvent jugée cruciale pour sa réussite, car la manifestation capitalisait sur l'émotion qui suivait la disparition de l'artiste. Le délai entre sa mort et l'ouverture de sa rétrospective était généralement assez court : moins d'un an dans la grande majorité des cas, le délai étant parfois même réduit à quelques mois, comme pour les expositions Ingres et Corot, ouvertes environ trois mois seulement après leur décès. Aussi lorsque le comité formé pour l'érection du monument Carpeaux vint solliciter le concours de l'association à la fin de l'année 1876, soit plus d'un an après le décès du sculpteur le 12 octobre 1875, le comité objecta qu'« au moment où cette exposition pouvait avoir un intérêt d'actualité la famille s'y [était] opposé [*sic*] » et que « maintenant il [était] à peu près certain que l'exposition serait d'un produit insuffisant »¹⁴². Les démarches pour réunir les œuvres ainsi que l'obtention d'une salle de l'École des Beaux-Arts auraient d'ailleurs probablement repoussé l'exposition à l'année 1878. De plus, le comité s'affairait déjà à préparer les expositions posthumes d'Eugène Fromentin (1820-1876) et de Narcisse Diaz de la Peña (1807-1876), prévues pour 1877, et dont les bénéfices lui étaient entièrement destinés. À l'inverse, la moitié des bénéfices de l'exposition Carpeaux devait revenir à la famille du sculpteur et à la souscription, ouverte fin 1875 à Valenciennes, pour

¹³⁹ AFT, 999^e séance du 16 novembre 1866.

¹⁴⁰ La commission était composée de Louis David, Alexis de Fontenay, Charles Fourdrin, O. Gérôme, François-Jean-Baptiste Guénepin, Charles Lefebvre, Eugène Lepoittevin, Pierre-Jules Mène, Charles Mercier, Firmin-François Raveau, Arthur Roberts, Charles Rochet, Louis Rochet, Léon Sabatier et Paul Saint-Martin. Elle eut comme secrétaires Adolphe Viollet-le-Duc et Eugène Bellangé ; Justin Ouvrié fut son vice-président. Ce dernier, comme le sculpteur animalier Pierre-Jules Mène et le peintre Eugène Lepoittevin, étaient des amis proches d'Hippolyte Bellangé.

¹⁴¹ La question du lieu de l'exposition était encore, en 1866, un point crucial et incertain : « Quant à l'exécution, le point le plus important est d'obtenir un local, le Palais de l'industrie est entièrement à la disposition de M^r Leplay, une salle du Louvre paraît aussi impossible à obtenir. L'École des Beaux-Arts est le seul endroit qu'on puisse espérer obtenir de la bienveillance de M. le Surintendant. C'est aussi le local qui se trouve dans les meilleures conditions. Dans le cas où il ne serait pas possible d'obtenir la salle de l'école des Beaux-Arts, M. Lefebvre indique l'atelier de M. Gustave Doré, rue Bayard. On propose aussi l'ancien atelier de M. Cicéri rue St Vincent de Paul, et en désespoir de cause de construire une baraque à cet effet. » (AFT, 999^e séance du 16 novembre 1866) L'entrevue avec Nieuwerkerke est relatée dans la 1002^e séance du 7 décembre 1866.

¹⁴² AFT, 1396^e séance du 1^{er} décembre 1876.

l'élévation de son monument funéraire et pour l'exécution de son projet de monument à la mémoire d'Antoine Watteau. Le comité refusa donc son concours.

Si le critère d'actualité paraissait primordial aux yeux du comité de l'Association des artistes, celui-ci ne se préoccupait nullement des tendances artistiques, suivant les préceptes énoncés dès la fondation de la société par le baron Taylor. Le baron Taylor affirmait, au sujet de la rétrospective Corot : « cette exposition pouvant être productive notre devoir est de l'entreprendre, sans nous inquiéter de la question d'École »¹⁴³. Mais un autre critère se fit au fil du temps de plus en plus strict : celui de la notoriété. En novembre 1873, la société de secours mutuel s'opposa à l'idée d'accorder son patronage à l'exposition Chintreuil, que Jean Desbrosses préparait pour l'année suivante, prenant pour motif qu'il « ne [p]ouvait être accordé qu'aux expositions des œuvres des sommités de l'art »¹⁴⁴. Fin 1877, lorsque M^{me} Belly vint soumettre à l'association son projet d'une exposition des œuvres de son mari au profit de la caisse de secours, le baron Taylor estima que l'exposition ne pouvait être productive « malgré le talent réel de l'artiste, mais dont le nom n'[était] pas d'une grande notoriété »¹⁴⁵. Pendant la séance du 25 janvier 1878, l'un des membres du comité, le peintre Auguste Hadamard, fit

observer qu'en échange de notre concours moral qui doit rehausser et donner de l'importance à cette exposition il faut qu'une garantie écrite nous soit donnée par M^{me} Belly, car il ne faut pas ajoute-t-il que nous ayons travaillé pour rien et au profit de la réputation de l'artiste¹⁴⁶.

Il fut alors décidé de ne patronner la rétrospective posthume de Léon Belly qu'à deux conditions : la veuve de l'artiste devait entièrement prendre en charge les frais de l'exposition, et elle devait promettre une somme de 2 000 F pour la caisse de secours, quel qu'en soit le résultat¹⁴⁷. Pour les membres du comité, la notoriété était un critère fondamental, et ce pour plusieurs raisons. « [L]e succès restreint de nos deux dernières expositions [Fromentin et Diaz] doit nous rendre très scrupuleux sur nos choix à venir », expliquait Rochet, tandis que Lucas père faisait remarquer que « le Comité ne d[evait] patronner que des notoriétés sans cela, l'association perdrait dans l'opinion publique »¹⁴⁸. L'association se montrait donc tout autant

¹⁴³ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875.

¹⁴⁴ AFT, 1277^e séance du 21 novembre 1873.

¹⁴⁵ AFT, 1436^e séance du 21 décembre 1877.

¹⁴⁶ AFT, 1441^e séance du 25 janvier 1878.

¹⁴⁷ AFT, 1441^e séance du 25 janvier 1878. Le comité ne devait au départ offrir que son concours moral, c'est-à-dire son patronage, ainsi que « la publicité dont il pourrait disposer ». Plusieurs membres du comité participèrent finalement à l'organisation de l'exposition, et la composition de la commission nommée à cet effet s'avéra quasi identique à celles qui avaient organisé les rétrospectives Fromentin et Diaz l'année précédente (voir *Association des artistes... Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1878, p. 5-6).

¹⁴⁸ AFT, 1436^e séance du 21 décembre 1877.

soucieuse de la réussite de ses expositions que de son image publique, qui elle-même contribuait à l'attrait des manifestations entreprises. Lorsqu'un an plus tard Félix Régamey s'adressa au comité pour lui demander de prendre en main l'exposition de l'œuvre de son frère, le comité refusa « vu l'insuffisance de notoriété de M. Guillaume Régamey »¹⁴⁹.

À la fin des années 1870, face au succès plus mesuré des rétrospectives posthumes, le comité de l'Association des artistes se montra plus méfiant vis à vis des sollicitations reçues, dont le nombre augmentait¹⁵⁰. Dans les jours suivant la mort d'Alexandre Antigna, le 26 février 1878, un parent du peintre vint réclamer une rétrospective de son œuvre. Il paraissait « croire que le Comité était dans l'obligation d'organiser des expositions posthumes des œuvres de tous les membres de l'Association »¹⁵¹. Cette présomption, fort naïve compte tenu du nombre de sociétaires décédant chaque année, soulève néanmoins certaines interrogations. L'Association des artistes, qui envoyait des députations aux obsèques de ses membres, dans une « démarche de convenance & de confraternité », agissait-elle parfois en tant que « confraternité d'affliction », suite à la disparition de l'un des siens¹⁵² ?

4. Une confraternité d'affliction ?

Tous les artistes dont la rétrospective posthume était organisée par l'Association des artistes en avaient été sociétaires, mais il ne s'agit pas là d'un fait significatif. Après seulement six mois d'existence, la société comptait déjà 1 500 sociétaires ; en 1879, ils étaient 5 800. Quant au comité proprement dit, il était composé de cent membres¹⁵³. Les disparitions les plus notables étaient évoquées pendant les séances du comité, tandis que les noms de l'ensemble des sociétaires décédés durant l'année étaient rappelés à l'occasion de l'assemblée générale annuelle. Certains décès étaient accompagnés de legs, pour lesquels l'association se montrait

¹⁴⁹ AFT, 1478^e séance du 10 janvier 1879. Guillaume Régamey était par ailleurs mort quatre ans plus tôt, le 3 janvier 1875. Félix Régamey réussit finalement à organiser l'exposition des œuvres de son frère au Cercle de la rue Saint-Arnault (voir **doc.11**).

¹⁵⁰ Dans l'assemblée générale annuelle du 27 juin 1879, Georges Brillouin récapitula les sommes touchées par l'Association des artistes suite aux expositions. Celle qui rapporta le plus d'argent ne fut pas une rétrospective posthume : il s'agit de l'exposition à l'École des Beaux-Arts, en 1874, des décorations de Paul Baudry pour le foyer de l'Opéra (31 398 francs). Les années suivantes, les rétrospectives organisées dans l'institution rapportèrent à l'association entre 2 000 et 5 000 francs environ chacune, chiffre loin des 26 000 francs de bénéfices de l'exposition Delaroche ou des 19 370 francs obtenus grâce à la rétrospective Flandrin. Georges Brillouin, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1878 », in *Annuaire de l'Association des artistes... 1879, trente-cinquième année*, Paris, V^{ve} Jules-Juteau & fils, 1879, p. 33-50 (p. 49).

¹⁵¹ AFT, 1446^e séance du 1^{er} mars 1878.

¹⁵² AFT, 681^e séance du 18 juin 1858, p. 200.

¹⁵³ Une quinzaine de membres participaient généralement aux réunions hebdomadaires.

très reconnaissante : ce fut notamment le cas de Constant Troyon, « maître illustre, si regretté et si regrettable », disparu le 21 février 1865¹⁵⁴. Celui-ci avait institué l'association nu-propriétaire d'une rente viagère de 2 400 francs, dont un de ses amis, Adolphe Hayrion, disposa de l'usufruit jusqu'à sa mort en 1866. Pour autant, le projet d'une rétrospective de l'œuvre de Troyon n'apparut qu'en 1873, alors que l'association cherchait à réinvestir l'École des Beaux-Arts face à la multiplication des expositions organisées sans son entremise¹⁵⁵. L'élève et ami du peintre Émile Van Marcke, qui avait exprimé sa sympathie pour le projet, émit des réserves devant les difficultés inhérentes à la réunion des œuvres de l'artiste, dispersées pour la plupart à l'étranger¹⁵⁶. L'idée de rendre hommage à Troyon semble cependant avoir particulièrement tenu à cœur à l'association et au baron Taylor. Charles Rochet évoquait de nouveau le projet en 1875 : « nous devons un tribut de reconnaissance à M^r Troyon qui a tout fait pour nous »¹⁵⁷. Le président-fondateur soutint l'idée de Rochet en opposant l'exposition Corot, « qui est une actualité », dont il fallait s'occuper dans l'immédiat, et l'exposition Troyon, « cet éminent artiste qui a tant fait pour la Société et auquel nous devons de la reconnaissance », dont il entendait s'occuper ensuite¹⁵⁸. Dans le cas de l'exposition Troyon, le comité faisait fi du critère d'actualité, mais l'obstacle que constituait la difficile localisation des œuvres eut raison du projet¹⁵⁹.

La rétrospective consacrée à Isidore Pils semble elle aussi avoir importé au comité. L'idée n'émanait cependant pas de l'Association des artistes mais de l'ami du peintre et homme de lettres Louis Becq de Fouquières, et « répondait aux vœux des émules et des élèves de cet artiste »¹⁶⁰. La mort en septembre 1875 d'Isidore Pils, qui avait « plus d'une fois soutenu le

¹⁵⁴ Georges Guiffrey, « Rapport des travaux de l'Association des artistes », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 22^e année, Paris, Jules-Juteau et fils, 1866, p. 49.

¹⁵⁵ AFT, 1263^e séance du 23 mai 1873.

¹⁵⁶ AFT, 1264^e séance du 30 mai 1873 et 1271^e séance du 10 octobre 1873.

¹⁵⁷ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875.

¹⁵⁸ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875.

¹⁵⁹ Il fut encore question d'exposer l'œuvre de Troyon en 1876 (AFT, 1364^e séance du 4 février 1876) et en 1878. Cette année-là, Eugène Bellangé « exprim[a] l'idée d'exposer l'œuvre de Troyon avec celui de Belly, celui-ci étant l'élève du premier ». La proposition fut rejetée, en raison des difficultés déjà signalées mais aussi parce qu'on jugea « défavorable de réunir deux talents dans une exposition ; ils ne peuvent que se nuire l'un l'autre » (AFT, 1439^e séance du 11 janvier 1878).

¹⁶⁰ Louis David, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1875 », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 1876, trentième-deuxième année, Paris, Jules-Juteau & Fils, 1876, p. 30-41 (p. 34-35). La mère de Louis Becq de Fouquières, Thérèse Élisabeth Dedreux, était la sœur du peintre connu sous le nom d'Alfred De Dreux, avec qui Isidore Pils avait partagé un atelier place Pigalle, dans une maison appartenant à la famille. Étroitement lié avec les Becq de Fouquières, l'artiste était devenu l'ami proche de l'écrivain, auprès duquel il décéda en 1875 à Douarnenez, léguant ses œuvres au fils de celui-ci, dont il était le parrain (Coralie Mouton, *Isidore Pils (1815-1875), peintre et dessinateur*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillon, Paris, École du Louvre, 2015, p. 9). Si Louis Becq de Fouquières eut l'idée de l'exposition et en fut un organisateur zélé, toute une « confraternité d'affliction » se trouvait derrière le projet, comme le relate l'écrivain : « Dès que Pils se fut éteint dans une douloureuse et lente agonie, la même pensée réunit ses amis, qui pleuraient les solides et

principe que le produit des ventes faites en faveur d'artistes malheureux avec les dons de leurs confrères, devait après la mort du titulaire, entrer dans la caisse de l'association », était estimée une « perte irréparable » par le comité dont il faisait partie¹⁶¹. Aussi ce dernier jugeait-il tout à fait légitime que l'exposition posthume de ses œuvres soit organisée au profit de l'association, car « ce serait entrer dans les idées que Pils a[vait] émise dans le comité »¹⁶². Si la rétrospective restait une « affaire » dont le succès se mesurerait aux bénéfices, le baron Taylor, à la tête de la commission désignée pour son élaboration, s'y investit personnellement et activement¹⁶³. Alors que le résultat de l'exposition, ouverte en janvier 1876, s'annonçait restreint, le président-fondateur fit étonnamment preuve de pondération : « M. Taylor est d'avis que nous avons bien fait d'organiser celle-ci parce que c'est rendre hommage à un grand artiste et à un collègue dévoué¹⁶⁴. » En se joignant à Louis Becq de Fouquières et à la « confraternité d'affliction » pour la réalisation de l'exposition, le baron Taylor et les membres du comité paraissaient conjuguer leur tâche de collecteurs de fonds à un devoir de mémoire envers celui qu'ils avaient nommé, en 1869, président honoraire.

La rétrospective Isidore Pils n'était pas la première à être consacrée à un artiste membre du comité et pleinement attaché à sa cause. Cela avait déjà été le cas en 1867 avec l'exposition posthume d'Hippolyte Bellangé, organisée par une commission présidée par Pils lui-même et comprenant plusieurs amis du défunt. Membre du comité puis membre honoraire, Hippolyte Bellangé avait adhéré à l'association dès sa création et en avait présidé le comité rouennais jusqu'à la fin de sa charge de conservateur du musée des Beaux-Arts de Rouen en 1853¹⁶⁵. À Rouen, Bellangé avait multiplié les opérations de bienfaisance, organisant de nombreuses loteries, notamment pour les victimes d'un ouragan en 1845 et les ouvriers sans travail en 1848. Pour contribuer à l'œuvre de l'Association des artistes, il avait envisagé en 1847 une importante exposition d'art ancien et moderne recourant aux collections privées, qui ne dépassa cependant

charmantes qualités de son cœur et de son esprit ; ses collègues, qui avaient su apprécier en lui une raison toujours saine et un jugement toujours droit, et enfin ses élèves, qui mesuraient l'étendue de la perte qu'ils venaient de faire à la lacune qu'ils entrevoyaient dans leur avenir. L'exposition, à laquelle nous convions aujourd'hui le public, fut donc immédiatement résolue. » (Louis Becq de Fouquières, *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876, p. 1-2.)

¹⁶¹ AFT, commission des secours, séance du 24 septembre 1875.

¹⁶² Voir note précédente.

¹⁶³ AFT, 1352^e séance du 5 novembre 1875 : « M^r le président croit que dans cette affaire, nous aurons un grand succès si nous savons obtenir les sympathies de la presse. » Pour les démarches faites par le baron Taylor, voir notamment les comptes-rendus des séances suivantes : 1350^e séance du 22 octobre 1875, 1351^e séance du 29 octobre 1875, 1356^e séance du 3 décembre 1875.

¹⁶⁴ AFT, 1364^e séance du 4 février 1876.

¹⁶⁵ Avant son retour à Paris, il exposa un tableau au profit de l'association. Voir lettre d'Hippolyte Bellangé au comité de l'Association des artistes, Rouen, 6 avril 1853, transcrite dans le 4^e volume des procès-verbaux du comité, p. 386.

pas l'état de projet. Deux ans plus tard, il avait exposé dans son atelier *La Garde impériale à Waterloo* au profit de la société, requérant un droit d'entrée de 50 centimes¹⁶⁶. Lors de l'assemblée générale de l'Association des artistes, le 27 avril 1866, un discours fut tout naturellement prononcé en l'honneur du peintre, disparu le 10 du même mois¹⁶⁷. Il fallut néanmoins attendre les sollicitations de son fils Eugène Bellangé en novembre pour qu'une rétrospective soit décidée. Le dévouement de l'artiste à l'égard de l'association ne semble d'ailleurs pas avoir constitué un argument premier dans l'approbation du projet proposé par la famille. Celui-ci fut en effet discuté au cours de la séance du comité du 16 novembre 1866 en ces termes :

M. le Président ouvre la discussion sur le principe de la proposition, il est avis d'accepter, car, avec les cotisations, il n'y a que les expositions qui forment les bases de notre fortune. C'est aussi l'avis du comité tout entier qui décide en principe à l'unanimité, que l'Exposition Hippolyte Bellangé aura lieu¹⁶⁸.

Si le baron Taylor considéra les projets Troyon et Pils avec un regard empreint de reconnaissance, les expositions restaient avant tout des opérations rentables pour la caisse de secours de l'association.

Pourtant entièrement fondée sur le concept de fraternité entre les artistes, à aucun moment la société de secours mutuel n'entreprit véritablement une exposition en tant que « confraternité d'affliction ». Même la mort d'Adrien Dauzats le 18 février 1868 ne donna lieu à aucun projet d'hommage posthume. Quant au sculpteur Louis Rochet (1813-1878), « un des collaborateurs les plus assidus de M. le baron Taylor dans toutes les œuvres entreprises pour le développement et la prospérité de [l']Association », son exposition posthume resta le fait de sa famille et occupa modestement son atelier fin mai-début juin 1878, soit quelques mois après sa disparition, le 21 janvier¹⁶⁹. Malgré le dévouement actif de certains artistes envers l'association, seule la perspective de bénéfices pouvant augmenter sa fortune était susceptible de motiver l'organisation d'une rétrospective. L'exposition Corot se trouvait ainsi prioritaire sur celle de Troyon, car elle était « toute d'opportunité », comme le furent celles de Diaz et de Fromentin

¹⁶⁶ Sophie Demoy, *Hippolyte Bellangé, conservateur du musée des Beaux-Arts de Rouen*, mémoire d'étude sous la dir. de Krzysztof Pomian et Anne-Marie Pessiot, Paris, École du Louvre, 1998, p. 12-13.

¹⁶⁷ Le discours, prononcé par le baron Taylor, est transcrit dans le procès-verbal de la 21^e assemblée générale annuelle du 27 avril 1866, et publié dans : *Annuaire de l'Association des artistes...*, 22^e année, Paris, Jules-Juteau et fils, 1866, p. 39-40.

¹⁶⁸ AFT, 999^e séance du 16 novembre 1866.

¹⁶⁹ Charles Lucas, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1877... », in *Annuaire de l'Association des artistes... 1878, trente-quatrième année*, Paris, V^e Jules-Juteau & Fils, 1878, p. 31-40 (p. 36). L'exposition fut signalée dans quelques journaux, par exemple dans le *Journal des débats* du 28 mai 1878 (« Nouvelles diverses », n. p.) et dans *L'Univers* du 2 juin 1878 (« Nouvelles diverses », n. p.).

deux ans plus tard¹⁷⁰. La rétrospective consacrée à Eugène Fromentin, disparu le 27 août 1876, fut organisée par l'Association des artistes en même temps que l'exposition Diaz, et par une commission quasiment identique¹⁷¹. Décidée un mois avant celle de Diaz, elle vint remplacer un projet de vente difficilement réalisable et remis en question dans la séance du 27 octobre 1876 :

M. le Président prie M. Gérôme de formuler son opinion sur le projet de vente au profit de la société. M. Gérôme dit que consulté l'an passé sur le même projet, il a déclaré que le moment était défavorable et que de son avis et après avoir consulté MM Goupil et Francis Petit la situation est devenue encore plus difficile et une vente impossible. On n'obtiendrait d'ailleurs que très peu d'œuvres et elles se vendraient d'une manière dérisoire. [...]

M. Ch. Rochet demande s'il ne serait pas possible de substituer à la vente une autre opération. La proposition du projet d'exposition de l'œuvre de Fromentin est renouvelée¹⁷².

Cette substitution d'une rétrospective à une vente prouve une fois encore que la question de la rentabilité était primordiale dans le choix des opérations de la société.

Entre 1865, date de l'exposition Flandrin, et 1878, l'Association des artistes organisa, au profit de sa caisse de secours, sept expositions rétrospectives. Le 6 septembre 1879, le baron Taylor, meneur d'hommes et démarcheur invétéré, mourut. L'Association des artistes, désormais présidée par Edmond Du Sommerard (1817-1885 ; **fig.39**), traversa une période de latence¹⁷³. Le 15 décembre 1882, le peintre et lithographe Léon Sabatier, qui avait connu l'intense activité des temps passés, s'inquiéta, pendant la séance du comité de l'association, « de l'état de stagnation dans lequel elle paraît tomber ; état assez grave pour avoir fait naître la proposition de M. Hadamard de ne plus réunir le comité que deux fois par mois »¹⁷⁴. Le comité se mit alors à rechercher activement une opération à entreprendre. L'idée d'une exposition ayant été suggérée, sa nature fut longuement discutée. Même si les rétrospectives posthumes organisées par l'association avaient connu, à la fin des années 1870, un succès plus mitigé, Charles Rochet déclara que « les expositions rétrospectives réussissent toujours », tandis qu'une exposition d'artistes vivants lui paraissait vaine¹⁷⁵. Trois jours après le décès de

¹⁷⁰ AFT, 1328^e séance du 12 mars 1875.

¹⁷¹ Les deux expositions se succédèrent à l'École des Beaux-Arts : la rétrospective Fromentin fut ouverte du 10 mars au 15 avril 1877, et celle consacrée à Diaz du 9 mai au 10 juin 1877.

¹⁷² AFT, 1391^e séance du 27 octobre 1876.

¹⁷³ Le comité fut toutefois occupé après le décès du baron par la recherche d'un nouveau local – ses séances se tenaient jusqu'alors au domicile du baron Taylor –, par les démarches pour obtenir la reconnaissance d'utilité publique – acquise en 1881 –, ainsi que par la révision des statuts de l'association. Il fut par ailleurs question, en 1880, que l'État délègue à l'Association des artistes l'organisation du Salon annuel.

¹⁷⁴ AFT, 1628^e séance du 15 décembre 1882.

¹⁷⁵ AFT, 1634^e séance du 26 janvier 1883.

Gustave Doré le 23 janvier 1883, il demanda donc « si en vue de rendre hommage à la mémoire de l'artiste, on ne pourrait pas obtenir de la famille d'organiser une exposition de ses œuvres »¹⁷⁶. La rétrospective posthume apparaissait toujours comme un modèle rentable d'événement, surfant ingénieusement sur la vague de la commémoration ; elle visait avant tout à augmenter les ressources de la caisse de secours de l'association, mais en assurait également la visibilité et la place sur la scène artistique. L'Association des artistes ne fut pas la seule à en mesurer le potentiel : l'un de ses membres, Louis Martinet, chercha à l'exploiter au profit de sa société.

II. Louis Martinet, la Société nationale des Beaux-Arts et la rétrospective posthume : une entreprise avortée

A. L'entreprise de Louis Martinet, concurrente de l'Association des artistes ?

1. Louis Martinet et l'Association des artistes : un allié devenu concurrent

Membre du comité de l'Association des artistes depuis 1853, Louis Martinet (1814-1895 ; **fig.35**) était familier du monde des expositions. En 1849, le peintre, ancien élève de Gros, avait intégré l'administration des Beaux-Arts en tant qu'inspecteur chargé de l'organisation du Salon des artistes vivants, fonction qu'il occupa jusqu'en 1855¹⁷⁷. Dans ces mêmes années 1850, il s'investit pleinement dans les projets d'exposition de la société de secours mutuel, à commencer par celui visant à établir des expositions artistiques dans les foyers des théâtres. Il fit partie dès 1853 de la commission employée à solliciter les directeurs des différents établissements visés¹⁷⁸. Dévoué aux projets du baron, Martinet fut aussi une force de proposition : il suggéra notamment en 1856 que le comité prenne l'initiative d'une exposition

¹⁷⁶ Ce projet d'exposition, en mémoire de Gustave Doré, ne fut pas réalisé. Il faudra attendre 1885 pour qu'une rétrospective lui soit consacrée au Cercle de la librairie, du 2 mars au 2 avril (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, 28 février 1885, n° 9, p. 66-67). Elle fut exclusivement dédiée aux dessins, aquarelles et estampes de l'artiste, répondant en cela aux intérêts de ses organisateurs. *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885)*..., Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885.

¹⁷⁷ Poggi 2006.

¹⁷⁸ « Rapport de la Commission déléguée près MM. les Directeurs du théâtre de Paris pour organiser des Expositions d'œuvres d'art dans les foyers publics », lu par Fontenay dans la 482^e séance du 9 décembre 1853, p. 478-482 ; 517^e séance du 6 octobre 1854, p. 4, et 521^e séance du 3 novembre 1854, p. 19 (AFT).

en faveur des veuves de l'armée de Crimée¹⁷⁹. Lorsque, en 1858, le comité se décida à entreprendre une rétrospective posthume consacrée à Ary Scheffer, Martinet lui rappela à plusieurs reprises, à la rentrée des vacances, l'importance de l'exposition envisagée et la nécessité de s'en charger sans tarder¹⁸⁰. Fortement préoccupé par le projet et soucieux de sa réussite, il fut logiquement adjoint à la commission désignée pour étudier les modalités de sa réalisation¹⁸¹. Après que son exécution fut intégralement déléguée à Francis Petit, Martinet continua vraisemblablement à occuper un rôle auprès du marchand. « M. Martinet [...] lui aussi a droit à la reconnaissance du comité pour la part qu'il a prise à tout ce qui s'est fait pour la réussite de cette excellente affaire », pouvait-on lire dans le procès-verbal de la séance du comité du 21 octobre 1859¹⁸². C'est d'ailleurs lui qui accueillit, au côté de Francis Petit, l'impératrice Eugénie venue visiter l'exposition, le 2 juillet 1859¹⁸³. Les galeries du boulevard des Italiens, construites spécifiquement pour la rétrospective Scheffer, fermèrent leur porte le 20 août 1859 ; Louis Martinet devait y revenir un an et demi plus tard. Après les manifestations montées par Francis Petit, qui se soldèrent par un échec, il reprit, au début de l'année 1861, la gestion des galeries, afin d'y établir une exposition permanente¹⁸⁴.

Si Louis Martinet avait désormais un lieu d'exposition à sa charge, inauguré dès février 1861, il entendait rester un membre actif du comité de l'association. Au cours de la séance du 4 novembre 1864, Louis Martinet vint proposer l'attribution à la caisse de secours des bénéfices d'un événement qu'il organisait. Il fut alors profondément surpris à la lecture du procès-verbal de la séance précédente, durant laquelle Charles Fourdrin avait révélé la préparation d'une rétrospective Flandrin en dehors de l'association¹⁸⁵. À cette nouvelle, le baron Taylor avait vivement réagi : des démarches devaient être au plus vite entreprises auprès de la veuve de l'artiste afin que l'exposition soit organisée par l'Association des artistes, et en sa faveur. La réaction de Louis Martinet, à l'écoute du procès-verbal, ne fut pas moins vive :

[...] le procès-verbal de la dernière séance dont il vient d'entendre la lecture lui a fait connaître un fait au sujet duquel il demande à donner des explications. Il vient d'apprendre, et il assure que c'est là sa première nouvelle, que le comité prépare une Exposition des œuvres de Flandrin. Il croit de son devoir et de sa loyauté de déclarer que

¹⁷⁹ AFT, 587^e séance du 28 mars 1856, p. 248.

¹⁸⁰ AFT, 688^e séance du 8 octobre 1858, p. 217, et 690^e séance du 11 octobre 1858, p. 221.

¹⁸¹ AFT, 690^e séance du 11 octobre 1858, p. 221, et 696^e séance du 3 décembre 1858, p. 232.

¹⁸² AFT, 729^e séance du 21 octobre 1859, p. 320.

¹⁸³ AFT, 723^e séance du 1^{er} juillet 1859, p. 308.

¹⁸⁴ Voir à ce sujet : Lorne Huston, « Le Salon et les expositions d'art : réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861- 1865) », *GBA*, t. CXVI, n^{os} 1458-1459, juillet-août 1990, p. 45-50 ; Poggi 2006 ; Jérôme Poggi, « Les galeries du boulevard des Italiens, antichambre de la modernité », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n^o 27, automne 2008, p. 22-33.

¹⁸⁵ AFT, 921^e séance du 28 octobre 1864, p. 278.

lui-même et la société dont il est Directeur-gérant préparent depuis longtemps la même exposition. Il ajoute qu'il est certain de faire cette Exposition¹⁸⁶.

Face au résultat positif des démarches promptement menées par le comité auprès de M^{me} Flandrin, Louis Martinet se trouva contraint d'abandonner son projet. Il offrit son local pour accueillir l'exposition, ainsi que son concours, en vain : il ne fut à aucun moment sollicité par l'Association des artistes. Aux yeux des membres du comité, Louis Martinet n'apparaissait plus comme un confrère mais comme le « directeur d'une société concurrente », dont les intérêts interféraient avec ceux de l'association¹⁸⁷. Une semaine plus tard s'engageait pendant la réunion du comité une discussion visant à

ressortir la différence qui existe entre une association comme la nôtre, instituée dans un but de philanthropie et de fraternité, dont la prospérité ne peut que s'accroître, et une société d'intérêt privé, impossible à soutenir avec des frais considérables et un médiocre attrait¹⁸⁸.

La société fondée par Louis Martinet n'était pourtant pas si étrangère aux principes et aux méthodes de l'Association des artistes¹⁸⁹.

2. L'exposition permanente : reprise d'un projet de l'association ?

Dans le premier numéro du *Courrier artistique*, publié 15 juin 1861, Louis Martinet, fondateur du journal, revint sur les motivations qui l'avaient poussé à faire des galeries du boulevard des Italiens un lieu d'exposition continue :

On a senti sérieusement la nécessité de tenir toujours ouvert, au cœur de Paris, un local où un certain nombre de toiles choisies, se renouvelant sans cesse, fussent toujours offertes au public. Le *Salon* doit être le complément, le couronnement d'une série d'expositions préalables. Comment expliquer, sans cela, le but de sa périodicité bisannuelle ? Si un peintre manque un salon il est quatre ans sans rien exposer¹⁹⁰.

Offrant une visibilité aux œuvres en dehors du Salon, l'exposition du boulevard des Italiens devait permettre à l'artiste « l'écoulement facile et honorable de ses travaux », sans qu'un pourcentage ne soit prélevé en faveur d'un l'intermédiaire¹⁹¹. L'institution d'une exposition permanente n'était pas une idée nouvelle en soi ; elle avait été l'objet de plusieurs projets au cours des décennies précédentes. Le banquier Théodore Casimir Delamarre, propriétaire du

¹⁸⁶ AFT, 922^e séance du 4 novembre 1864, p. 282.

¹⁸⁷ AFT, 922^e séance du 4 novembre 1864, p. 282.

¹⁸⁸ AFT, 923^e séance du 11 novembre 1864, p. 286.

¹⁸⁹ Louis Martinet resta d'ailleurs membre du comité, et fut réélu en 1868.

¹⁹⁰ Louis Martinet, « Aux artistes et aux amateurs », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 1, 15 juin 1861, p. 1.

¹⁹¹ Martinet 1861a, p. 1.

journal *La Patrie*, avait notamment souhaité ouvrir en 1854 un espace d'exposition au sein duquel les artistes auraient pu vendre directement leurs œuvres aux amateurs, évitant ainsi les opérations de spéculation conduites par les marchands et l'« espèce de servitude dans laquelle les premiers étaient tenus par les seconds »¹⁹². Un même motif fut invoqué lors de la création de l'exposition permanente du boulevard des Italiens : « il nous a toujours semblé que les mots art et spéculation étaient ennemis mortels », écrivait Martinet dans le *Courrier artistique* du 1^{er} août 1861¹⁹³. Des termes similaires avaient déjà été employés dans l'énoncé d'un projet d'exposition permanente proposé cinq ans auparavant par l'Association des artistes, qui y voyait elle aussi « un moyen de soustraire les artistes à la spéculation intermédiaire entre eux et les amateurs »¹⁹⁴. L'ennemi était commun.

Alors que l'intention de Delamarre était simplement d'offrir un espace d'exposition et de vente, le projet de l'Association des artistes reposait sur le principe de l'entrée payante et la création d'actionnaires, pour permettre l'acquisition d'œuvres d'art au moyen d'un tirage au sort entre ces derniers¹⁹⁵. Dans le projet de Martinet, la tarification de la visite constituait le principe de base de l'exposition permanente. Elle répondait directement au concept du « droit d'auteur en peinture – le principe légitime et équitable que l'artiste doit pouvoir tirer de l'exposition qui se fait de ses œuvres »¹⁹⁶. Le fonctionnement mis en place dans les galeries du boulevard des Italiens préfigurait ainsi, comme le souligne Jérôme Poggi, l'actuel « droit de présentation » : les exposants étaient rétribués pour leur participation via la répartition des bénéfices¹⁹⁷. Bien que Louis Martinet comme l'Association des artistes aient tous deux pointé du doigt l'injustice qui touchait les « plasticiens », par comparaison aux musiciens, écrivains, acteurs et compositeurs dramatiques, la divergence dans les méthodes proposées pour y pallier relevait

¹⁹² Louis Clément de Ris, « Mouvement des arts », *L'Artiste*, 5^e série, t. XIII, 2^e livraison, 15 août 1854, p. 29 : « Les salles d'exposition seront ouvertes à tous. Les prix seront fixés par les artistes eux-mêmes, qui n'auront qu'à payer un droit de tant pour cent sur la vente. Les œuvres seront exposées un certain temps ; après lequel, si elles ne sont pas vendues, elles feront place à d'autres. » D'autres projets d'exposition permanente avaient été proposés par les artistes eux-mêmes, notamment en 1848 et en 1849 (Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 112). Quatre ans plus tard, le comte de Nieuwerkerke envisageait lui aussi l'établissement d'une telle exposition dans son projet de réforme du Salon (Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 166-167). Pour des projets encore antérieurs, voir Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 102 et p. 116-117.

¹⁹³ Louis Martinet, « L'Exposition permanente du boulevard des Italiens », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 4, 1^{er} août 1861, p. 13.

¹⁹⁴ Rapport de la commission sur l'exposition permanente au nouveau Louvre, AFT, 592^e séance du 2 mai 1856, p. 267.

¹⁹⁵ Rapport cité dans note précédente, p. 267-268. Les personnes tirées au sort auraient choisi les œuvres à acquérir.

¹⁹⁶ Louis Martinet, [sans titre], *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 19, 15 mars 1862, p. 73.

¹⁹⁷ Poggi 2008, p. 25.

d'une différence notable dans la conception des deux projets¹⁹⁸. Pour l'association, l'exposition permanente, nécessairement placée « sous la protection et la direction du pouvoir », devait procéder honorablement, la « création d'actionnaires » étant jugée « plus digne » que le prix d'entrée, moyen « qui cependant commence à s'introduire dans nos mœurs et d'ailleurs s'élèverait beaucoup pour le but s'il tendait à soutenir les talents »¹⁹⁹. À l'inverse, l'entreprise conduite par Louis Martinet se revendiquait uniquement comme une initiative privée, sans « ne rien emprunter aux ressources si multiples du pouvoir », laissant ainsi libre cours aux idées libérales de son fondateur²⁰⁰.

Ses idées étaient aussi sociales : l'entreprise de Louis Martinet peut être perçue comme « une ultime résistance face à l'inexorable transformation de l'économie de la société en économie marchande »²⁰¹. En ce sens, elle se situait dans la lignée des préoccupations de l'Association des artistes, à savoir l'institution d'un nouveau mode d'exposition dans l'intérêt des artistes, prenant en compte la question du droit d'auteur et destiné à contrer la spéculation d'un marché de l'art en expansion. Elle reposait également sur des principes similaires à ceux qui régnaient au sein de la société de secours mutuel, à commencer par la nécessité de l'association. C'est ainsi que fut fondée, en avril 1862, la Société nationale des Beaux-Arts, regroupant artistes et amateurs. Comme l'Association des artistes, elle ne proclama aucun parti pris. Louis Martinet et le baron Taylor partageaient aussi ce même « esprit romantique » qui se manifesta dans l'alliance tant désirée de la peinture et de la musique. Des concerts furent organisés dans les galeries du boulevard, afin d'« arriver à la fusion de ces deux arts si bien faits pour vivre ensemble »²⁰². Les moyens mis en œuvre par Martinet reprenaient par ailleurs des procédés déjà

¹⁹⁸ Rapport de la commission sur l'exposition permanente au nouveau Louvre, AFT, 592^e séance du 2 mai 1856, p. 267 : « [...] il nous manque une organisation, qui répondrait pour les arts de nos spécialités, à ce que sont pour les artistes et compositeurs Dramatiques les représentations, pour les Musiciens les concerts, pour la littérature l'édition, tous moyens d'où résultent une émission et un produit de l'œuvre, tandis que souvent les Expositions ne nous rapportent rien [...] » ; Louis Martinet, « Des droits d'auteur en peinture », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 17, 15 février 1862, p. 66 : « Que dirait-on si l'on privait tout d'un coup MM. Rossini, Auber, Meyerbeer, Halévy, et la famille de M. Scribe des droits d'auteur qui forment la plus belle part de leurs revenus ? Que dirait-on enfin si à Paris et en province on jouait les chefs-d'œuvre de tous nos auteurs et compositeurs sans que ceux-ci puissent prétendre à la plus petite part des recettes qu'ils ont contribué à produire ? On crierait sans doute à l'injustice, et cependant on pourrait répondre que de tout temps il y a eu une classe d'artistes – celle qui s'adresse aux yeux et au cœur – qui n'a jamais eu le même privilège et à laquelle une habitude des plus invétérées accorde beaucoup moins d'avantages pécuniaires. »

¹⁹⁹ Rapport de la commission sur l'Exposition permanente au nouveau Louvre, AFT, 592^e séance du 2 mai 1856, p. 267.

²⁰⁰ Martinet 1861, p. 13.

²⁰¹ Poggi 2008, p. 25.

²⁰² J.-J. Debillemont, « Première réunion artistique dans les galeries de l'Exposition nationale des Beaux-Arts », *Le Courrier artistique*, 2^e année, n° 21, 15 avril 1863, p. 84. Comme l'écrit Poggi, Louis Martinet voulait « s'adresser aux sens, stimuler leurs correspondances et parvenir en fin de compte à une sorte de totalité romantique qui s'adresserait au sentiment. » (Poggi 2006)

employés par l'association dans ses événements artistiques : l'entrée payante et le recours aux amateurs, dont les prêts augmentaient le prestige des galeries. En 1861 fut notamment présentée, grâce à la générosité du comte Duchâtel, *La Source* d'Ingres, clou de l'exposition²⁰³. En 1864, un appel de grande ampleur fut lancé aux collectionneurs, à l'occasion des préparatifs de la rétrospective de l'œuvre d'Eugène Delacroix. Une fois encore, la manifestation projetée reprenait un mode d'exposition que Louis Martinet avait déjà expérimenté au sein de l'Association des artistes, avec l'exhibition posthume d'Ary Scheffer. Malgré de très nombreux échos dans la presse, qui salua tant le mérite de l'entreprise que l'œuvre du maître, les résultats s'avérèrent mitigés en raison de la méfiance suscitée par le projet.

B. La rétrospective Eugène Delacroix : une réussite mitigée

1. Sociétaires et proches du peintre, une alliance incomplète

D'après P.-C. Parent, collaborateur au *Courrier artistique*, Eugène Delacroix était familier des galeries de la Société nationale des Beaux-Arts :

[...] Eugène Delacroix avait pour elle la plus chaleureuse sympathie. Il l'aimait, et l'un des premiers était venu s'adjoindre à son fondateur : c'était un ami de la première heure. Souvent il venait visiter les galeries du boulevard des Italiens ; un mois avant que la mort l'emportât, il s'y promenait encore, en admirant l'heureuse lumière, l'adroite distribution [...] Même ce jour-là, en s'en allant, il promettait de ne jamais exposer ses œuvres autre part qu'à la Société²⁰⁴ [...]

Sans doute les propos de Parent, venus légitimer la tenue de la rétrospective dans les galeries de Martinet, étaient quelque peu exagérés : Delacroix n'était revenu à Paris, extrêmement affaibli, qu'au tout début du mois août, après un long séjour à Champrosay²⁰⁵. Il n'en reste pas moins que Delacroix, dévoué à la cause de la société dont il avait participé à la création et dont il partageait les idées, avait été aussi bien un visiteur régulier du 26 boulevard des Italiens que

²⁰³ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *La Source*, 1820-1856, huile sur toile, 163 x 80 cm, musée d'Orsay (inv. RF 219). Voir par exemple Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de peinture d'artistes contemporains et loterie au profit de la Société des amis de l'enfance (Boulevard des Italiens, 26) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 avril 1861, n. p.

²⁰⁴ P.-C. Parent, « L'exposition prochaine de l'œuvre d'Eugène Delacroix au boulevard des Italiens », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 38, 6 mars 1864, p. 149-150 (p. 150).

²⁰⁵ Arlette Sérullaz, « Repères chronologiques », in Arlette Sérullaz et Vincent Pomarède (dir.), *Delacroix, les dernières années*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 16-25 (p. 24).

l'objet de tous les regards²⁰⁶. Avant même que Martinet ne reprenne la direction des galeries, le peintre avait figuré avec seize œuvres à l'exposition des tableaux de l'école moderne tirés de collections d'amateurs, montée par Francis Petit²⁰⁷. En décembre 1861, Delacroix avait appris « avec un grand plaisir » l'exposition prochaine, à la même adresse, de *La Mort de Sardanapale* : « je m'applaudis de la pensée de M. Martinet », écrivait-il au propriétaire de l'œuvre, Philippe-Eugène Pelouze²⁰⁸. À cette occasion, Théophile Gautier, dont la plume avait maintes fois défendu l'œuvre de son ami, rendit dans le *Moniteur universel* un vibrant hommage au peintre et au tableau qui avait subi les foudres de la critique lors du Salon de 1827²⁰⁹. En 1864, l'écrivain, président de la Société nationale des Beaux-Arts, se retrouva à la tête de la commission chargée de son exposition posthume. « À Théophile Gautier viendront se joindre M. Piron [...], M. Riesener, M. Rivet, tous les amis de l'artiste pleuré. Quels autres organisateurs de son exposition le maître eût-il voulu choisir ? », interrogeait Parent dans *Le Courrier artistique*, affirmant que l'exposition aurait lieu « à l'endroit même où Delacroix l'aurait désirée », organisée « par ceux qu'il aurait choisis »²¹⁰.

La commission de l'exposition arborait les noms prestigieux d'éminents personnages, comme le comte Walewski, ancien ministre d'État, qui présida l'exposition au côté de Théophile Gautier, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, nommé en 1863 directeur de l'École des Beaux-Arts, le marquis Maison, grand collectionneur, et les frères Pereire²¹¹. Elle réunissait à la fois des membres de la Société nationale des Beaux-Arts, étrangers à l'entourage du disparu – Aimé Millet, vice-président de la société, Félix Jobbé-Duval, Louis-Henri de Rudder, ou encore Louis-Ernest Barrias –, et des proches du peintre. Parmi ces derniers, on comptait son cousin germain le peintre Léon Riesener, qui avait entretenu avec le défunt des liens particulièrement étroits, son ami de jeunesse le baron Jean-Charles Rivet, et plusieurs personnalités du monde de l'art avec qui le peintre avait développé des relations amicales : Étienne-François Haro, son fournisseur en toiles et couleurs, l'historien de l'art et administrateur Charles Blanc, qui fit notamment attribuer à Delacroix la commande de Saint-Sulpice, le critique Philippe Burty, qui

²⁰⁶ Henry Boisseaux, « Eugène Delacroix », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 10, 23 août 1863, p. 38-39.

²⁰⁷ *Tableaux de l'école moderne tirés de collections d'amateurs et exposés au profit de la caisse de secours des artistes...*, Paris, J. Claye, 1860.

²⁰⁸ Lettre d'Eugène Delacroix à Philippe-Eugène Pelouze, [s. l.], 28 décembre 1861, Paris, musée national Eugène Delacroix, MD 2002-145, ED-MD-1861-DEC-28-A (disponible en ligne).

²⁰⁹ Théophile Gautier, « Exposition du boulevard des Italiens », *Le Moniteur universel*, n° 65, 6 mars 1862, p. 311-312.

²¹⁰ Parent 1864, p. 150.

²¹¹ Le marquis Maison, Robert-Fleury et Isaac Pereire faisaient déjà partie de la commission de l'exposition Ary Scheffer en 1859. Figuraient également parmi les membres de la commission Delacroix le député et collectionneur Henry-Paul-Marie Didier ainsi que Ernest Lefebvre des Vallières, inspecteur général des Monuments historiques.

participa, à la demande de Delacroix, au classement des dessins destinés à la vente posthume, ou encore Paul de Saint-Victor, autre figure de la critique²¹². Pierre Andrieu, principal assistant de Delacroix, aurait-il également intégré la commission²¹³ ? La présence d'un « Andrieux » pourrait le laisser penser, malgré la terminaison erronée. Cependant, Michèle Hannoosh signale dans le répertoire biographique du *Journal*, un mystérieux « Andrieux » qui ne pourrait être associé au fidèle collaborateur²¹⁴. Le nom correctement orthographié, apparaissant dans le catalogue de l'exposition parmi les provenances des œuvres, conforte cette idée. Mais si Pierre Andrieu ne participa pas à l'exposition en tant qu'organisateur, il le fit donc en tant que prêteur. Le nom de d'Achille Piron, lui, n'apparaît étonnamment à aucun moment.

L'absence d'Achille Piron parmi les membres de la commission de l'exposition est notable. Ami fidèle du maître depuis l'adolescence, ce dernier l'avait désigné légataire universel, tâche qu'il exécuta consciencieusement, distribuant les legs que le peintre avait consignés dans son testament et organisant la vente après décès²¹⁵. Le rôle que lui avait confié Delacroix le prédestinait à figurer parmi les acteurs de son exposition posthume, et c'est donc bien naturellement que son nom venait clore la liste des membres désignés pour la réalisation de l'exposition lors de la séance du comité de la Société nationale des Beaux-Arts du 29 mars 1864. Pourtant, d'après une note manuscrite d'Alfred Robaut, Piron refusa sa nomination et se déclara « tout prêt à empêcher l'Exposition »²¹⁶. Robaut ne put que s'étonner de ce revirement, le légataire universel ayant fait part à Théophile Gautier de son enthousiasme pour le projet,

²¹² Sur les relations entre Étienne-François Haro et Delacroix, voir : André Joubin, « M. Haro entre Ingres et Delacroix », *L'Amour de l'art*, XVII^e année, n° 3, mars 1936, p. 85-93 ; Arlette Sérullaz, « Étienne-François Haro, entre Ingres et Delacroix », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 4, mars 2006, p. 2-5.

²¹³ Sur Pierre Andrieu, voir Arlette Sérullaz et Catherine Adam-Sigas, « Pierre Andrieu, le 'bien oublié' », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 22-24.

²¹⁴ Eugène Delacroix, *Journal*, t. II (1858-1863), nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, Librairie Joseph Corti, 2009, p. 2092.

²¹⁵ Sur Achille Piron, voir : Michèle Hannoosh, « Achille Piron, compagnon fidèle, héritier biographe, ami choisi », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 9-13 ; Jacques Jouët-Pastré, « Achille Piron, pionnier de la poste aux lettres et promoteur du timbre-poste en France », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 14-21.

²¹⁶ *Société nationale des Beaux-arts. Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix*, Paris, Impr. de J. Claye, 1864, catalogue auquel on a interfolié deux extraits du *Courrier artistique* et un « Historique de l'exposition de l'œuvre d'Eugène Delacroix », ce dernier de la main d'Alfred Robaut, bibliothèque de l'INHA, Ms 297. Sur Alfred Robaut, voir Éric Bertin, « Alfred Robaut, éditeur de fac-similés », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 4, mars 2006, p. 6-12.

auquel il se disait heureux de contribuer²¹⁷. Piron mit d'ailleurs ses menaces à exécution en manifestant son désaccord directement auprès du comte de Nieuwerkerke²¹⁸.

Il est sans doute possible de comprendre cette volte-face à la lumière de son ouvrage monographique, *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, publié anonymement et de manière posthume en 1868. Piron affirmait l'inexactitude d'un portrait du peintre réalisé uniquement à partir de son œuvre :

[...] ce que ses œuvres n'indiquent pas assez, je crois, et qu'il faut bien établir, c'est que son esprit était aussi juste que son talent était passionné, qu'il avait dans sa pensée et dans sa conduite une tendance à l'ordre et au classique, qu'enfin la postérité n'est pas infallible, et qu'on ne jugera jamais bien la personne de Delacroix d'après les tableaux qu'il laisse²¹⁹.

Après avoir cédé à l'exaltation devant le projet naissant, celui que Jenny Le Guillou, gouvernante et confidente de Delacroix, croyait « anti-artiste », avait certainement craint pour la réputation de son ami dont il mésestimait l'œuvre – œuvre qui, réuni, aurait offert à ses yeux une image erronée de l'homme²²⁰.

Alors que le revirement d'Achille Piron amputait la commission d'un des plus proches amis du peintre, d'autres absences étaient notables. On ne trouvait parmi ses membres ni Paul Huet, qui avait prononcé un chaleureux éloge du peintre lors de son enterrement – mais était, il est vrai, éprouvé par la maladie –, ni, à l'exception de Philippe Burty, aucun de ceux à qui Delacroix avait confié la tâche de classer ses dessins, à savoir Alexis Pérignon, Adrien Dauzats,

²¹⁷ « Bizarrerie d'autant plus inexplicable chez le légataire d'Eugène Delacroix que quatre mois auparavant il avait écrit au Président pour lui dire combien il serait heureux d'aider la Société dans sa généreuse entreprise, que lui seul (M. Th. Gautier) était digne de la patroner de son nom ; qu'elle serait l'apothéose du Maître... etc... etc... Date de la lettre Piron : 12 janvier 1864. » (Notes manuscrites d'Alfred Robaut, voir note précédente.) Dans sa lettre, qui répondait à une sollicitation du comité de la Société nationale des Beaux-Arts, Achille Piron promettait « en termes chaleureux son concours le plus dévoué à l'exposition de l'œuvre de Delacroix », comme l'annonça le bref compte-rendu de la séance du comité du 12 janvier 1864, publié dans *Le Courrier artistique* (3^e année, n° 32, 24 janvier 1864, p. 125).

²¹⁸ Le comte de Nieuwerkerke informa Théophile Gautier de la réception d'une lettre de Piron : « [...] ne pensez-vous pas que les observations de l'exécuteur testamentaire, légataire universel d'Eugène Delacroix, méritent l'attention du comité que vous présidez », lui suggéra-t-il. Lettre du comte de Nieuwerkerke à Théophile Gautier, [Paris], 25 mai 1864, in Pierre Laubriet (dir.), *Correspondance générale, 1862-1864*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. VIII, Genève-Paris, Librairie Droz, 1993, n° 3245, p. 303.

²¹⁹ [Achille Piron], *Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres*, Paris, Claye, 1865, p. 30, cité dans Hannoosh 2007, p. 11. Michèle Hannoosh revient, au début de son article, sur le choix d'Achille Piron comme légataire universel de Delacroix, qui fit naître une controverse chez certains proches du peintre. Pour Paul Huet, grand ami de l'artiste, « le côté plaisant de cette triste affaire, c'est que jamais homme n'avait moins compris ou, pour mieux dire, plus détesté le talent de Delacroix que cet ami privilégié et choisi » (René Paul Huet, *Paul Huet (1803-1869), d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1911, p. 376, cité dans Hannoosh 2007, p. 9).

²²⁰ Note d'Alfred Robaut, citée par André Joubin dans l'introduction de son édition du *Journal* de Delacroix, Paris, Plon, 1996, p. 5, citée dans Hannoosh 2007, p. 9.

Auguste Carrier, le baron Auguste Schwiter, Pierre Andrieu – s’il n’est pas notre mystérieux « Andrieux » – et Constant Dutilleux. Le projet d’exposition émanait de la Société nationale des Beaux-Arts, et non de l’entourage du peintre. De plus, son organisation fut manifestement prise en charge, en grande partie, par Louis Martinet lui-même, et non par les membres de la commission. La *Chronique des arts et de la curiosité* signale en effet que celle-ci « avait été nommée, en quelque sorte d’office [...], mais elle n’a[vait] point été consultée et n’a[vait] pu donner les renseignements que l’on était légitimement en droit d’attendre des personnes qui la composaient »²²¹. Peu de temps auparavant, les proches de Delacroix avaient été fort affairés à la vente de son atelier, dont le succès avait été éclatant²²². Là résidait sans doute le véritable hommage public rendu au maître l’année suivant sa mort. L’opinion avait à cette occasion pleinement reconnu ses talents de dessinateur, et ses moindres études et croquis avaient été vivement disputés. L’exposition rétrospective, organisée après coup, ne pouvait que confirmer un triomphe public et critique déjà consommé. Elle ne parvint d’ailleurs pas à réunir l’adhésion de l’ensemble des institutions et de leurs responsables, à commencer par le comte de Nieuwerkerke.

2. Un surintendant hostile et des prêteurs méfiants

Le 18 avril 1864, la commission de l’exposition Delacroix s’adressait par écrit à Nieuwerkerke afin de solliciter son appui et obtenir les toiles du peintre conservées dans les collections nationales²²³. Restée sans réponse, la lettre fut suivie le 2 mai d’une deuxième, rédigée par le secrétaire de la commission, Lecoq d’Arpentigny²²⁴. Trois jours plus tard le comte Walewski, président honoraire de la Société nationale des Beaux-Arts, faisait part de la requête de la commission au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l’Empereur et des Beaux-Arts²²⁵. Les annotations de Nieuwerkerke en marge des deux lettres reçues successivement

²²¹ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 73, 20 août 1864, p. 230-231 (p. 230).

²²² *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix, hôtel Drouot, commissaires-priseurs M^e Charles Pillet..., M^e Charles Lainné..., experts M. Francis Petit..., M. Tedesco...* [17-29 février 1864], Paris, Impr. de J. Claye, 1864. Voir Christophe Leribault, « D’un hommage l’autre », in Christophe Leribault (dir.), *Fantin-Latour, Manet, Baudelaire. L’Hommage à Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 7 décembre 2011-19 mars 2012), Paris, Le Passage, musée du Louvre, 2011, p. 107-141 (p. 108).

²²³ Lettre de la commission de l’exposition au comte de Nieuwerkerke, Paris, [18 avril 1864], AN, 20144790/98, dossier « Exposition nationale des Beaux-Arts. Demande de prêt de tableaux ». Ces archives ont déjà été consultées et commentées par Christophe Leribault, qui aborde également dans son essai le cas du prêt de la *Médée* du musée de Lille, dont nous parlons plus loin. Voir Leribault 2011, p. 108-110.

²²⁴ Lettre de A. Lecoq d’Arpentigny au comte de Nieuwerkerke, Paris, 2 mai 1864, AN, 20144790/98, dossier « Exposition nationale des Beaux-Arts. Demande de prêt de tableaux ».

²²⁵ Lettre du comte Walewski au maréchal Vaillant, Paris, 5 mai 1864, AN, 20144790/98, dossier « Exposition nationale des Beaux-Arts. Demande de prêt de tableaux ».

témoignent des profondes réserves qui l'animaient. Destinées à la rédaction d'une réponse par son secrétaire, elles mettaient en avant deux arguments justifiant ses « incertitudes » : le risque d'accident d'une part et, d'autre part, la stérilité apparente de l'exposition : « [...] je crois que nulle exposition n'est aussi honorable que celle du musée où sont placés les tableaux de Delacroix », se défendait-il²²⁶. Les raisons invoquées par Nieuwerkerke pour justifier ses réticences n'avaient aucun bien-fondé. Le surintendant avait accordé son soutien aux précédentes rétrospectives, autorisant le prêt d'œuvres du musée du Luxembourg, dont les dimensions étaient parfois considérables²²⁷. Il venait par ailleurs d'envoyer la *Noce juive* à l'exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux, où un ensemble d'œuvres de l'artiste avait été réuni²²⁸. La démarche de Walewski auprès du maréchal Vaillant porta néanmoins ses fruits. Le ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts somma Nieuwerkerke d'accorder le prêt dans une dépêche qui ne pouvait laisser place à la discussion : « J'ai pris les ordres de l'Empereur : sa Majesté nous ordonne de prêter les tableaux de Delacroix²²⁹. » Théophile Gautier jugea toutefois nécessaire de rappeler au surintendant, le mois précédent l'exposition, sa « bonne et gracieuse promesse »²³⁰.

Si le surintendant n'avait guère le choix que de se ranger à la décision de l'Empereur, rien ne l'empêchait de manifester en toute discrétion sa désapprobation auprès de prêteurs visiblement méfiants. C'est ce qu'il fit auprès d'Édouard Reynart, conservateur du musée de Lille, qui lui écrivit le 14 juin 1864, suite à la visite de Louis Martinet, venu requérir le prêt de la *Médée*²³¹. L'administration municipale étant peu encline à donner son accord, Reynart sollicita l'avis du comte. Il avait appris que le surintendant avait autorisé l'exposition des œuvres des musées

²²⁶ Cette annotation figure sur la lettre du 18 avril 1864.

²²⁷ Ce fut par exemple le cas des *Femmes souliotes* d'Ary Scheffer (261 x 359 cm).

²²⁸ Anonyme, « Nouvelle », *CAC*, n° 59, 3 avril 1864, p. 110-111. Eugène Delacroix, *Noce juive au Maroc*, vers 1839, huile sur toile, 105 x 140 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3825).

²²⁹ Lettre du maréchal Vaillant au comte de Nieuwerkerke, [Paris], 14 mai 1864, AN, 20144790/98, dossier « Exposition nationale des Beaux-Arts. Demande de prêt de tableaux ». Les tableaux du musée du Luxembourg, aujourd'hui conservés au musée du Louvre, étaient les suivants : *Dante et Virgile aux enfers*, 1822, huile sur toile, 189 x 241 cm (inv. 3820) ; *Scène des massacres de Scio*, 1824, huile sur toile, 419 x 354 cm (inv. 3823) ; *Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm (RF 129) ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, huile sur toile, 180 x 229 cm (inv. 3824) ; *Noce juive au Maroc* (voir note précédente). Le *Portrait du maréchal de Tourville* (1835, huile sur toile, 225 x 140 cm, inv. MV 1045, en dépôt au musée national Eugène Delacroix, Paris), *La Bataille de Taillebourg* (1837, huile sur toile, 489 x 554 cm, inv. MV 2676) et la *Prise de Constantinople par les Croisés* (1840, huile sur toile, 411 x 497 cm, entrée au musée du Louvre en 1885, inv. 3821) firent quant à eux le court trajet depuis Versailles.

²³⁰ Lettre de Théophile Gautier au comte de Nieuwerkerke, Paris, [fin juillet] 1864, AN, 20144790/98, dossier « Exposition nationale des Beaux-Arts. Demande de prêt de tableaux ».

²³¹ Eugène Delacroix, *Médée furieuse*, 1838, huile sur toile, 260 x 165 cm, Lille, musée des Beaux-Arts (inv. P.542) ; lettre d'Édouard Reynart au comte de Nieuwerkerke, Lille, 14 juin 1864, AN, 20150044/296, dossier « Lille – Musée des Beaux-Arts », sous-dossier « 1864 – 20 juin. Demande de prêt de tableaux de Delacroix pour une Exposition ».

impériaux, argument que les organisateurs entendaient utiliser pour convaincre les éventuels prêteurs. Ce à quoi Nieuwerkerke répondit :

Je désire que la lettre que je vous adresse, en réponse à la vôtre du 14 de ce mois, soit toute confidentielle ; il est très vrai que je prête pour l'Exposition dont vous parlez les tableaux de Delacroix, mais je n'agis ainsi que pour me soumettre aux ordres de l'Empereur, car il est très certain qu'il peut résulter bien des inconvénients de tous ces déplacements. Si vous n'êtes pas contraint comme je le suis, je crois que vous ferez sagement de vous abstenir²³².

Suivant scrupuleusement la mise en garde du comte, Reynart ne tenta pas d'atténuer les réserves du conseil, et la *Médée* ne figura pas à l'exposition²³³. Il en fut de même pour la *Justice de Trajan* du musée de Rouen, tableau au sujet duquel le maire de la ville, Charles Verdrel, écrivit au maréchal Vaillant le 8 août 1864²³⁴. Nieuwerkerke, répondant cette fois au nom du ministre, ne put que lui confirmer le concours du gouvernement et l'assurer qu'il ne voyait aucun inconvénient au prêt du tableau²³⁵. La lettre demeurait concise : une partie, dans laquelle l'auteur informait le maire de la prise en charge des frais par la Société, avait finalement été raturée. Mais l'encouragement feint de Nieuwerkerke ne suffit pas à convaincre le conseil municipal et le tableau resta dans la cité normande²³⁶.

C'est d'abord « les inconvénients du déplacement de ces œuvres précieuses » qui avaient préoccupé le maire de Rouen, également inquiet des « dangers que p[ouvai]ent entraîner leur dépôt entre les mains d'une société particulière »²³⁷. Malgré ses hauts appuis, la société fondée par Louis Martinet était regardée avec suspicion et ne semblait pas présenter des garanties suffisantes pour des musées de province peu habitués à ce type de demande. En outre, les différents hommages rendus à la mort du maître, et en premier lieu l'exposition et la vente de son atelier, pouvaient presque rendre, aux yeux de certains conservateurs comme de certains collectionneurs, la manifestation obsolète. Reynart interrogea ainsi Nieuwerkerke sur l'utilité de cette « nouvelle manifestation »²³⁸. De nombreuses toiles de collections privées brillèrent

²³² Minute de lettre du comte de Nieuwerkerke à Édouard Reynart, Paris, 20 juin 1864, AN, 20150044/296, dossier « Lille – Musée des Beaux-Arts », sous-dossier « 1864 – 20 juin. Demande de prêt de tableaux de Delacroix pour une Exposition ».

²³³ L'administration municipale avait déjà refusé, en 1855, de prêter à Gustave Courbet son tableau *L'Après-dîner à Ornans* pour son exhibition place de l'Alma (1849, huile sur toile, 195 x 257, inv. P. 522). Voir lettre de Gustave Courbet à sa mère, [Paris, 8 juin 1855], in [Gustave Courbet], *Correspondance de Courbet*, éd. établie par Petrat-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996 (Chicago, The University of Chicago, 1992), n° 55-8, p. 132.

²³⁴ Lettre de Charles Verdrel au maréchal Vaillant, Rouen, 8 août 1864, AN, F/21/450, dossier « Musées. Rouen. 1861-1870. 7^e série ».

²³⁵ Minute de lettre du comte de Nieuwerkerke, pour le ministre, à Charles Verdrel, Paris, 17 août 1864, AN, F/21/450, dossier « Musées. Rouen. 1861-1870. 7^e série ».

²³⁶ Voir procès-verbal de la séance du conseil municipal de Rouen du 26 août 1864, Rouen, Archives municipales.

²³⁷ Voir note 234.

²³⁸ Voir note 231.

elles aussi par leur absence, à l'instar du *Prisonnier de Chillon* et de la *Barque de Dante*, qui appartenaient tous deux à Adolphe Moreau fils, grand admirateur du maître comme l'avait été son père²³⁹.

L'hostilité de Nieuwerkerke envers le projet fut sans doute causée par la société à son initiative. En 1855, alors que Delacroix souhaitait présenter dans l'Exposition universelle sa *Liberté guidant le peuple*, en réserve depuis juin 1848, Nieuwerkerke avait manifesté une vive opposition, invoquant « les hautes raisons qui [...] s'oppos[ai]ent à l'Exposition d'un tableau représentant La Liberté en bonnet rouge au sommet d'une barricade, et de soldats français foulés aux pieds de l'émeute »²⁴⁰. Mais si le heurt se justifiait alors par la portée politique du tableau en question, qui plus est dans le contexte d'un événement international, sa présence parmi les œuvres requises en 1864 ne pouvait expliquer à elle seule la tentative de sabotage dont le projet de Martinet fut victime. Il est vrai que les relations cordiales entre le peintre et le surintendant ne reflétaient en rien les goûts artistiques du second, souvent taxés de conservatisme, mais il ne s'agissait certainement pas là non plus du fondement de l'hostilité du comte. La position de Piron put quant à elle le confirmer dans ses intentions, sans pour autant les provoquer. En fait, Nieuwerkerke semble avoir porté un regard circonspect sur l'entreprise de Louis Martinet durant cette période. Dans un rapport sur la Société nationale des Beaux-Arts établi en octobre 1864, soit pendant la durée de l'exposition, son fondateur, rappelant « les paroles de sa Majesté l'Empereur Napoléon III sur les efforts de l'initiative particulière », tâchait de rassurer le surintendant sur les intentions de sa démarche, lui assurant que l'administration n'avait « aucune raison d'en prendre ombrage et qu'elle p[ouvait] au contraire, en la protégeant, en obtenir de réels avantages »²⁴¹. Après six pages dans lesquelles Martinet

²³⁹ Eugène Delacroix, *Le Prisonnier de Chillon*, 1834, huile sur toile, 74 x 93 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1660) ; *Dante et Virgile aux enfers*, dit aussi *La Barque de Dante*, 1822, huile sur toile, 189 x 241 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3820). Dans l'opuscule qu'il publia sur l'exposition, Henry de La Madelène signala de nombreuses œuvres absentes, « refusées par des esprits étroits » (Henry de La Madelène, *Eug. Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens*, Paris, Typ. de Ad. Lainé et J. Havard, 1864, p. 10).

²⁴⁰ Lettre du comte de Nieuwerkerke à Michel-Augustin Varcollier, secrétaire des Commandements de S.A.I. le Prince Napoléon, Paris, 11 avril 1855, AN 2014790/155, dossier « Delacroix, Eugène ». Soutenu par le Prince Napoléon, le peintre avait finalement pu obtenir gain de cause grâce à l'intervention de l'Empereur. Voir Mainardi 1987, p. 52 ; la correspondance relative à cette affaire a été en partie publiée dans Hélène Toussaint, *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 5 novembre 1982-7 février 1983), Paris, Réunion des Musées nationaux, 1982.

²⁴¹ Lettre de Louis Martinet au comte de Nieuwerkerke, Paris, 14 octobre 1864, 20150044/164, dossier « Société nationale des Beaux-Arts ». Dans ce rapport, rédigé à la demande de Nieuwerkerke, Louis Martinet se défendait notamment d'un article rédigé par Francisque Sarcey dans *Le Courrier artistique*, et dont la prétendue agressivité envers l'administration lui avait été reprochée : « Quant au *Courrier artistique*, [...] je n'ai jamais voulu qu'il devint agressif et si un article de Monsieur Sarcey, vous a paru vouloir attaquer des actes administratifs cela est d'autant plus regrettable que je voulais dire justement le contraire de ce que vous y avez compris. [...] / Ce journal, loin d'être un danger, peut au contraire dans certaines circonstances, être utile pour propager et défendre des idées, qui n'ont pas encore eu le temps, d'être bien comprises, par tous. »

défendait le bien-fondé de sa société, il concluait : « J'ose espérer [...] que ces explications [...] dissiperont en entier l'opinion fâcheuse que vous avez pu concevoir contre la Société nationale des Beaux-Arts, et contre moi-même²⁴². » Louis Martinet cherchait alors à implanter sa société sur la scène artistique, ce à quoi la rétrospective de l'œuvre de Delacroix devait contribuer.

3. Un bref coup de projecteur

Théophile Gautier, placé à la tête de la commission, agissait autant comme président de la société que comme admirateur et soutien de l'artiste. Cependant, la rétrospective posthume de Delacroix était d'abord celle d'un organisme privé dont le fonctionnement ne reposait pas sur des principes esthétiques mais économiques, la société s'efforçant, comme l'Association des artistes, « de se dégager de toutes préoccupations d'écoles, de toutes considérations personnelles »²⁴³. La préface du catalogue présentait malgré tout l'exposition comme une entreprise partisane. Son auteur, Lecoq d'Arpentigny, justifiait sa tenue par deux raisons : d'une part, l'enterrement jugé peu digne du maître et, d'autre part, la crainte d'un revirement de l'opinion suite à l'immense succès de la vente après décès (celle-ci ayant eu lieu en réalité après l'apparition du projet). Il écrivait :

On venait de faire la vente des œuvres du maître, on avait fouillé jusqu'au fond de ses cartons, pour en tirer jusqu'aux croquis les plus intimes, et sans discernement, sans respect de la gloire de celui qui venait de mourir, on avait livré aux enchères des œuvres destinées, certes, à ne pas être connues du public. [...] il était urgent de faire immédiatement l'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix ; on avait été certainement frappé du travail prodigieux de ce peintre, mais un moment de réaction survenant, on eût été bien aise peut-être de s'emparer des ébauches éparpillées à la vente pour s'en faire des armes contre sa gloire²⁴⁴.

Le but de la manifestation, tel qu'énoncé par Lecoq d'Arpentigny, était de montrer que Delacroix était un grand dessinateur : « On a bien voulu reconnaître à Delacroix les grandes qualités d'un coloriste, on a nié sa valeur de dessinateur ; l'Exposition ouverte aujourd'hui donne le plus éclatant démenti à cette assertion ignorante ou mensongère²⁴⁵. » S'il s'agissait là d'un enjeu réel, le secrétaire de la commission reconnaissait néanmoins que « depuis longtemps

²⁴² Voir note précédente.

²⁴³ Parent 1864, p. 149. Jérôme Poggi avait déjà souligné cet aspect de la Société nationale des Beaux-Arts : « L'idéologie défendue Boulevard des Italiens n'est pas esthétique mais économique », écrivait-il (Poggi 2006). Aussi la commission d'organisation, qui incluait des fidèles du peintre, comprenait également des artistes, à l'instar d'Alexandre Cabanel, dont les idéaux artistiques étaient bien éloignés de ceux de Delacroix.

²⁴⁴ Lecoq d'Arpentigny, « Préface », in *Société nationale des Beaux-Arts... Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix*, Paris, Impr. de J. Claye, 1864, p. 5-12 (p. 6-7).

²⁴⁵ Lecoq d'Arpentigny 1864, p. 9-10.

justice [était] rendue »²⁴⁶. En célébrant un des glorieux chefs de file de l'école française de peinture, la rétrospective appuyait pleinement le projet économique de la société organisatrice. Elle devait propulser le 26 boulevard des Italiens sur le devant de la scène artistique, en le désignant comme un lieu de réunion privilégié des amateurs parisiens, tout en invitant les futurs exposants à se placer dans une filiation prestigieuse²⁴⁷.

Après avoir entrepris d'importants travaux ayant nécessité la fermeture des galeries fin 1862, Martinet avait décidé d'inaugurer l'année suivante ses nouvelles salles avec une deuxième exposition de la Société nationale des Beaux-Arts. Il avait cependant eu grande peine à l'organiser en raison du prochain Salon, qui accaparait tout l'intérêt des artistes. « La désertion à laquelle ce dernier doit faire face témoigne du peu de poids de son projet d'exposition payante au regard de la manifestation officielle des Champs-Élysées », commente Jérôme Poggi²⁴⁸. Aussi, quand Martinet « réclam[a] » l'organisation de l'exposition posthume des œuvres d'Eugène Delacroix, décédé le 13 août 1863, le directeur-fondateur de la Société nationale des Beaux-Arts considérait certainement ce projet comme un moyen d'attirer l'attention du public parisien et des artistes sur ses galeries²⁴⁹. Publiée dans le *Courrier artistique* du 24 janvier 1864, la révision des statuts de la société attribuait, sur les bénéfices des expositions, 25% pour le fonds de roulement et 25% pour le directeur-fondateur, les sociétaires se partageant les 50% restants²⁵⁰.

Après avoir été témoin du succès de la rétrospective consacrée à Paul Delaroche en 1857, puis de celui de l'exposition Ary Scheffer en 1859, à l'emplacement même des galeries et avec sa contribution, Louis Martinet était assuré de la réussite d'une exposition récapitulative de l'œuvre de Delacroix²⁵¹. Celle-ci ouvrit stratégiquement le 13 août 1864, jour anniversaire de

²⁴⁶ Lecoq d'Arpentigny 1864, p. 12.

²⁴⁷ Le projet d'une rétrospective consacrée à Flandrin, conçu en pleine exposition Delacroix, confirme d'ailleurs l'absence de parti pris esthétique de la société, dont témoignait déjà les cimaises de son exposition permanente : aussi bien un Hébert qu'un Courbet ou un Manet pouvait trouver sa place dans les galeries de Louis Martinet.

²⁴⁸ Poggi 2008, p. 25. L'exposition fut ouverte le 21 mars 1863.

²⁴⁹ Louis Martinet, [sans titre], *Le Courrier artistique*, 4^e année, n° 14, 4 septembre 1864, p. 53.

²⁵⁰ « Comité de la Société nationale des Beaux-Arts, séance du 12 janvier 1864 » et « Assemblée générale des artistes sociétaires, vendredi 15 janvier 1864 », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 32, 24 janvier 1864, p. 125. Le coût d'entrée de l'exposition Delacroix fut fixé à un franc sauf le dimanche, où il fut réduit à cinquante centimes (Adolphe Tabarant, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963 (1942), p. 340).

²⁵¹ Martinet 1864, p. 53 : « Pour l'exposition des œuvres de Ary Scheffer, ce fut M. Petit qui voulut bien s'en charger. Elle fut faite à l'endroit même où se trouvent aujourd'hui les galeries de notre Société. Nous aidâmes à son organisation, et nous fûmes heureux d'assister à son immense succès. Elle donna aussi de très-beaux bénéfices, et la Société de M. Taylor put, une seconde fois, encaisser une somme très-importante. / Eh bien ! ces deux expositions, si fructueuses, si goûtées, n'auraient jamais eu lieu sans l'initiative d'hommes dévoués aux arts, pas plus que celle d'Eugène Delacroix n'aurait eu lieu, si la Société nationale des Beaux-Arts n'avait tenu à honneur d'en réclamer l'organisation. »

la mort du maître²⁵². Dans *Le Courrier artistique* du 4 septembre, soit une vingtaine de jours après l'ouverture de l'exposition, Martinet pouvait déjà affirmer : « L'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix vient de placer la Société nationale des Beaux-Arts dans une situation exceptionnelle d'influence, dont elle doit sagement profiter²⁵³. » L'expérience devait se répéter, comme l'annonçait *Le Courrier artistique* :

La Société [...] s'est encore imposé un devoir pieux, sacré, et dont l'accomplissement lui fera le plus grand honneur : il entre dans son but d'organiser, chaque fois qu'elle le jugera convenable, une exposition générale de l'œuvre de tout grand artiste décédé²⁵⁴.

L'exposition de l'œuvre de Delacroix resta cependant la seule rétrospective posthume organisée par Martinet dans ses galeries.

Lorsque l'Association des artistes entreprit de réaliser, aux dépens de Martinet, l'exposition en hommage à Hippolyte Flandrin, son but apparut probablement plus noble aux yeux des proches du défunt peintre. Dépourvue d'espace d'exposition, à l'inverse de Martinet, elle dut requérir une salle de l'École des Beaux-Arts, dont l'artiste avait été le fidèle serviteur. Dès lors, l'institution devint le site de prédilection des rétrospectives posthumes, offrant une visibilité sans égale et une sanction officielle qui en faisait le lieu de l'hommage suprême. Ce fut là qu'eut lieu, en 1885, une nouvelle rétrospective de l'œuvre d'Eugène Delacroix, alors qu'aucun artiste n'avait jusqu'alors bénéficié d'une seconde exposition récapitulative. La manifestation avait cette fois une saveur de revanche, sa « troisième », estimait Auguste Vacquerie dans la préface du catalogue : « Sa première a été l'Exposition universelle de 1855. Sa deuxième, la vente qui a suivi sa mort²⁵⁵. » L'omission de la rétrospective de 1864 dans le décompte de Vacquerie vient appuyer l'importance toute relative que Christophe Leribault semble accorder à l'exposition de 1864, en raison du caractère privé du lieu où elle se tenait²⁵⁶. La Société nationale des Beaux-Arts disparut par ailleurs l'année suivante, mais la défiance de l'administration n'était pas la cause de son échec²⁵⁷. L'entreprise utopiste de Martinet n'avait

²⁵² Cette première journée fut réservée aux membres de la Société nationale des Beaux-Arts, aux écrivains et aux prêteurs (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 72, 10 août 1864, p. 223).

²⁵³ Martinet 1864, p. 53. Signalons également le grand succès des causeries d'Alexandre Dumas sur Delacroix dans les galeries, les samedi 10 et jeudi 15 décembre 1864, qui réunirent un très grand public.

²⁵⁴ Parent 1864, p. 149.

²⁵⁵ Auguste Vacquerie, « Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts », in *École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885, p. 5-9 (p. 5).

²⁵⁶ Leribault 2011, p. 112.

²⁵⁷ Louis Martinet semble d'ailleurs être parvenu à convaincre le surintendant du bien-fondé de sa démarche. En 1865, Nieuwerkerke renvoya Richard Goedhe vers la Société nationale des Beaux-Arts pour qu'il y présente sa collection d'aquarelles d'Eduard Hildebrandt (1818-1869). Les galeries de Martinet lui paraissaient plus appropriées qu'un établissement artistique impérial, comme le souhaitait le collectionneur (lettre de Richard Goedhe à Jules Baroche, ministre de la Justice et des Cultes, Berlin, 6 février 1865 et minute de lettre du comte de

pas su convaincre les artistes eux-mêmes et résister à l'essor des nouvelles conditions du marché, mises en place par les galeries²⁵⁸. Dans l'organisation même des rétrospectives, le marchand occupa une place croissante. Il écarta progressivement l'Association des artistes, qui dut se résoudre à la perte de son monopole et à agir sur de nouveaux fronts.

III. Le marchand, nouvelle figure d'autorité

A. De l'allié au substitut : le marchand organisateur

1. L'Association des artistes, un acteur en retrait

Entre 1857 et 1885, l'identité des organisateurs des rétrospectives posthumes change. Ces manifestations sont en effet symptomatiques de la mutation des acteurs du champ artistique, vers l'avènement de ce système « marchand-critique » théorisé par Harrison et Cynthia White²⁵⁹. Elles révèlent néanmoins une transformation très progressive. Pour l'Association des artistes, le début des années 1880 fut une période léthargique qui la vit s'éloigner de la scène artistique parisienne et de ses expositions. À la suite du baron Taylor, disparu le 6 septembre

Nieuwerkerke à Richard Goedhe, Paris, 17 février 1865, AN, F/21/4079, dossier « Demande d'autorisation d'exposer des aquarelles d'Eduard Hildebrandt à l'École des Beaux-Arts. Refus »).

²⁵⁸ Le 21 février 1865, Hippolyte Lejosne, militaire et amateur d'art, écrivait à Charles Baudelaire : « Quant à cette malheureuse Société, elle commence à entrer en pleine dissolution. Augmentation de loyer, absence de public, dettes et déficit, concerts ratés, etc. etc., tout contribue à en accélérer la chute, et la débâcle est imminente. » (Lettre d'Hippolyte Lejosne à Charles Baudelaire, [Paris], 21 février 1865, in Claude Pichois (éd.), *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière (Études Baudelairiennes 4-5), 1973, p. 215). Pour Jérôme Poggi, « Louis Martinet est un utopiste qui tente une ultime résistance face à l'inexorable transformation de l'économie de la société en économie marchande » (Poggi 2008, p. 25). Comme le baron Taylor, Louis Martinet sut cependant observer pertinemment les intérêts de son temps et s'y adapter : répondant à la demande d'une société en quête de divertissement, il transforma son établissement en théâtre des Fantaisies-Parisiennes (Poggi 2006).

²⁵⁹ Harrison White et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (New York, Londres, Sydney, John Wiley and Sons, 1965). Leur thèse a fait l'objet d'une remise en question par David Galenson et Robert Jensen en 2007 : David Galenson et Robert Jensen, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris », in Chris Stolwijk (dir.), *Current Issues in 19th Century Art. Van Gogh Studies 1*, Zwolle, Waanders, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2007, p. 137-166. Dans son ouvrage sur *Monet et l'exposition*, Félicie Faizand de Maupeou a longuement discuté à la fois de l'ouvrage des White et de l'article de David Galenson et Robert Jensen, offrant une vision très claire et pertinente de la situation des institutions et des artistes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Voir Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet. Une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018 (« Trouver sa place dans un monde de l'art en mutation », p. 37-57).

1879, Edmond Du Sommerard prit la tête de la société, et y resta jusqu'à sa mort en 1885²⁶⁰. Cet « état de stagnation » dans lequel était tombée l'association, et qui inquiétait au plus haut point le comité à la fin de l'année 1882, n'était pourtant pas lié à la personnalité du nouveau dirigeant, dont les compétences en matière d'exposition n'étaient pas à prouver²⁶¹. Ce fut Roger Ballu, nouveau venu au sein du comité, qui parvint à tirer l'association de sa torpeur en proposant une exposition des dessins de l'école moderne²⁶². La manifestation, ouverte en février 1884 à l'École des Beaux-Arts, remporta un vif succès, mais elle resta l'unique exposition organisée par la société dans l'institution sous la direction de Du Sommerard, alors que les rétrospectives monographiques s'y succédèrent.

Si l'association recueillit les bénéfices de toutes les expositions posthumes hébergées par l'École entre 1882 et 1884, elle demeura étrangère à leur organisation. Lointaine paraissait l'époque où M^{me} Belly voyait le concours du comité comme « d'un grand secours », et encore plus lointaine celle où le baron Taylor affirmait sans ambages, après s'être rallié le comité Corot, que celui-ci « ne pouvait mieux faire que de s'associer à nous, qui sommes la société d'artistes qui présente les plus hautes garanties d'honorabilité et les aptitudes nécessaires pour mener à bien cette entreprise »²⁶³. Huit ans seulement s'étaient pourtant écoulés depuis la rétrospective consacrée à Corot et quatre depuis celle des œuvres de Léon Belly, mais l'Association des artistes n'était plus considérée comme une alliée indispensable. Le nom de l'association offrait sans doute encore une « garantie d'honorabilité », mais aucunement une garantie de réussite ; les expositions de la seconde moitié de la décennie précédente n'avaient du reste obtenu qu'un succès très relatif. Le patronage de l'association fut uniquement requis

²⁶⁰ C'est sous sa direction que l'Association des artistes fut reconnue établissement d'utilité publique, par décret du 8 août 1881. Il disparut le 5 février 1885.

²⁶¹ AFT, 1628^e séance du 15 décembre 1882. Secrétaire du comité français pour l'Exposition universelle de 1855, membre de la commission supérieure des expositions internationales à partir de 1870 et directeur de la section française des expositions de 1871 à 1878, Edmond Du Sommerard avait également été commissaire général de la France pour les Expositions universelles de Vienne en 1873 et Philadelphie en 1876. Directeur du musée des thermes et de l'hôtel de Cluny, il y organisa, en 1880, l'exposition posthume de l'œuvre d'Eugène Viollet-le-Duc. Du Sommerard agissait alors non comme président de l'Association des artistes mais en tant que membre de la Commission des Monuments historiques, dont l'architecte faisait également partie. Voir Élisabeth Antoine et Pierre-Yves Le Pogam, « Du Sommerard, Edmond », *Dictionnaire critique des historiens d'art* [en ligne], Paris, INHA, mis en ligne le 23 mars 2010, <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-edmond.html>> (consulté le 14 mai 2019).

²⁶² Roger Ballu (1852-1900), critique d'art et homme politique, avait été nommé chef de cabinet par son cousin Eugène Guillaume (directeur général des Beaux-Arts en 1878-1879), avant de se voir attribuer par Edmond Turquet la charge d'inspecteur-adjoint des Beaux-Arts ; de 1883 à 1901, il occupa le poste d'inspecteur général des Beaux-Arts. Il intégra le comité de l'Association des artistes en 1882. L'exposition des dessins de l'école moderne totalisa 21 805 francs de recettes et offrit un bénéfice net de 10 551,85 francs. Voir Guillaume Dubufe, [Rapport], in *Annuaire de l'Association des artistes..., 1885, quarante-unième année*, Paris, Impr. brevetée V^{ve} Edouard Vert, 1885, p. 42-65 (p. 46).

²⁶³ Lettre de M^{me} Belly au baron Taylor, Paris, 28 janvier 1878, transcrite dans le procès-verbal de la 1442^e séance du 1^{er} février 1878 ; 1331^e séance du 9 avril 1875 (AFT).

durant cette période pour l'exposition d'Édouard Imer (1820-1881), peintre de faible notoriété²⁶⁴. La famille de l'artiste pensait sans doute s'assurer ainsi du succès de l'exposition, à tort : la rétrospective Imer fut un échec²⁶⁵.

La mention de la destination des bénéfices, reléguée dans le catalogue de l'exposition Sellier à la fin de la liste des membres de sa commission, était absente des catalogues des rétrospectives consacrées à Courbet, Lehmann et Manet, dont les organisateurs n'avaient nullement sollicité l'association. C'est d'ailleurs par voie de presse que le comité avait appris la tenue prochaine d'une exposition Sellier en sa faveur. Quant au produit de la rétrospective Manet, il ne lui fut que tardivement attribué²⁶⁶. Ni son « honorabilité » ni ses « aptitudes » ne paraissaient encore nécessaires ; d'autres pouvaient désormais mener à bien les projets d'exposition sans y avoir recours. Face à l'implication de critiques comme Roger Marx ou Castagnary pour les expositions Sellier et Courbet, ou d'une personnalité politique comme Antonin Proust pour celles de Courbet et Manet, le concours de l'association semblait superflu²⁶⁷. Mais surtout, le marchand s'était révélé, par ses aptitudes, un partenaire de premier ordre.

2. Le marchand, un précieux allié

Avant que les marchands ne deviennent des acteurs indispensables du monde de l'art et des expositions via leurs galeries, Adolphe Goupil et Francis Petit avaient prouvé dès la fin des années 1850 leur aptitude à monter des projets d'exposition d'envergure, capables de focaliser l'attention de la société parisienne. Premiers protagonistes des expositions consacrées à Delaroche en 1857 et à Ary Scheffer en 1859, ils avaient occupé un rôle clé dans l'émergence des rétrospectives posthumes en France. Compétents par leur qualité d'expert comme par leurs relations privilégiées avec les collectionneurs, ils avaient su engager le dialogue avec les autorités artistiques, dont le soutien sanctionnait leur légitimité dans les opérations menées. Dans les années 1860 et 1870, le marchand fut pour l'Association des artistes un collaborateur

²⁶⁴ Le peintre Charles Mercier, élu membre du comité en 1881, proposa l'exposition dans la séance du 25 novembre 1881, après s'être entendu avec M. et M^{me} Robert, gendre et fille de l'artiste, et instigateurs de la manifestation. M. Robert prit en charge tous les frais. Voir AFT, 1588^e séance du 25 novembre 1881 ; 1591^e séance du 16 décembre 1881.

²⁶⁵ Ouverte du 7 au 26 janvier 1882, l'exposition ne produisit que 1 544 francs de recettes (AFT, 1597^e séance du 27 janvier 1882).

²⁶⁶ AFT, 1663^e séance du 26 novembre 1883 ; 1670^e séance du 11 janvier 1884.

²⁶⁷ Signalons tout de même que, dans le cas de la rétrospective Courbet, Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, invoqua la destination charitable du produit pour justifier l'éventuelle tenue de l'exposition au sein de son établissement. Voir chapitre 4, p. 277.

avisé. En 1863, l'un des membres de son comité suggéra d'intéresser Goupil au projet d'exposition de l'œuvre d'Horace Vernet, sitôt celui-ci proposé²⁶⁸. À la fin de l'année suivante, c'est à Étienne-François Haro que la société s'adressa pour compléter la commission de l'exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin, en raison de ses « connaissances spéciales », au même titre que le conservateur du département des estampes à la Bibliothèque impériale, Henri Delaborde²⁶⁹.

Francis Petit, à qui l'Association des artistes avait confié l'exposition Ary Scheffer en 1859, et dont les talents d'organisateur avaient également convaincu le Cercle de l'Union artistique, fut de nouveau sollicité par l'association en 1877 pour participer à l'élaboration des rétrospectives consacrées à Narcisse Diaz de la Peña et à Eugène Fromentin²⁷⁰. Entre ces deux dates, il épaula activement la société dans plusieurs opérations, notamment lors de ventes à son profit. En 1870, après une vente, il fut élu membre du comité, comme le commissaire-priseur Charles Pillet²⁷¹. En 1877, Francis Petit rejoignit la commission des expositions aux côtés de deux autres figures du marché de l'art, le marchand Hector Brame et M^e Auguste Jules Boussaton²⁷². Quand le baron Taylor réclama une liste des tableaux de Fromentin début janvier 1877, Alexis de Fontenay reconnut que « Petit mieux que personne p[ouvait] dresser cette liste »²⁷³. Le 2 février 1877, Charles Mercier se chargeait « de voir M. Petit qui a[vait] une liste de noms de possesseurs de tableaux de Fromentin »²⁷⁴. Francis Petit semble avoir été particulièrement impliqué dans la rétrospective de Diaz, décidant des œuvres à exposer et s'occupant de les réunir avec l'aide de Brame, de Boussaton et d'Eudoxe Marcille²⁷⁵. Le rôle de Petit fut d'autant plus important qu'il officia comme expert des ventes après décès des deux artistes, ventes qui précédèrent leur rétrospective posthume et entraînèrent la dispersion des tableaux et dessins

²⁶⁸ AFT, 861^e séance du 23 janvier 1863, p. 114.

²⁶⁹ AFT, 929^e séance du 23 décembre 1864, p. 299.

²⁷⁰ Sur le rôle de Francis Petit dans les expositions du Cercle de l'Union artistique, voir Philippe Burty, « L'exposition du Cercle de la rue de Choiseul et de la Société nationale des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e année, t. XVI, 4^e livraison, 1^{er} avril 1864, p. 366-372. « Chaque année, ainsi que nous l'avons dit déjà à propos d'une précédente exposition de ce Cercle, le comité délègue ses pouvoirs à M. Francis Petit en le priant de réunir, dans la jolie galerie parallèle à la rue de Choiseul, quelques-unes des meilleures toiles de l'école contemporaine. Et chaque année M. Francis Petit, qui connaît, pour les avoir en partie formées, les galeries les plus riches en bons morceaux, assortit pour cet heureux Cercle un Salon carré au petit pied. » (p. 366)

²⁷¹ AFT, 1141^e séance du 24 juin 1870.

²⁷² Boussaton fut élu membre du comité dans la 1409^e séance du 2 mars 1877 (AFT).

²⁷³ AFT, 1401^e séance du 5 janvier 1877.

²⁷⁴ AFT, 1405^e séance du 2 février 1877.

²⁷⁵ AFT, 1412^e séance du 23 mars 1877.

restés dans leur atelier²⁷⁶. Pour la vente Fromentin, Petit fut accompagné dans son expertise d'Hector Brame, ce qui expliquait la présence de ce dernier dans la commission²⁷⁷.

Si le marché de l'art a souvent été opposé à un système académique désuet qui en méprisait la nature économique et le fonctionnement, les compétences de ses acteurs étaient bel et bien reconnues. Leurs noms furent associés à plusieurs reprises aux rétrospectives organisées à l'École des Beaux-Arts, aux côtés de ceux de membres de l'Institut. Néanmoins, il ne s'agissait pas de n'importe quel nom. En 1874, rappelons-le, la commission désignée par l'Association des artistes pour l'exposition Corot avait refusé de se réunir, avec le comité préexistant, chez Durand-Ruel, sa galerie ne constituant pas un « terrain neutre »²⁷⁸. Durand-Ruel ne prit d'ailleurs part qu'à un seul comité organisateur au début des années 1880 : celui de l'exposition consacrée à l'œuvre d'Édouard Manet (1832-1883), dont il avait été un acquéreur de première importance au début des années 1870²⁷⁹. À l'image du « marchand idéologique » – défini par Robert Jensen –, que représentait Durand-Ruel, s'opposait celle, éclectique et « officielle », de Haro, de Francis Petit (?-1877), puis de son fils Georges Petit (1856-1920), jugée sans doute plus adéquate et plus honorable pour les expositions entreprises²⁸⁰. Si Georges Petit avait

²⁷⁶ *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de N. Diaz de la Peña, hôtel Drouot... commissaire-priseur M^e Charles Pillet..., experts M. Francis Petit..., M. Ch. Mannheim...* [22-27 janvier 1877], Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1877 ; *Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eug. Fromentin, ses tableaux, études, aquarelles, dessins et croquis, hôtel Drouot... commissaire-priseur M^e Charles Pillet..., experts M. Francis Petit..., M. Brame...* [30 janvier-3 février 1877], Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1877.

²⁷⁷ Francis Petit avait déjà agi en tant qu'expert à l'occasion de la vente entreprise par Diaz lui-même, de tableaux et d'objets d'arts provenant de son atelier, les 4 et 5 avril 1861 – vente à l'hôtel Drouot dirigée par M^e Charles Pillet –, tandis que Boussaton avait eu maintes occasions de vendre des œuvres des deux artistes en sa qualité de commissaire-priseur.

²⁷⁸ AFT, 1330^e séance du vendredi 2 avril 1875.

²⁷⁹ Simon Kelly, « Quel marché pour Manet ? », in Stéphane Guégan (dir.) *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, musée d'Orsay, 2011, p. 57-69 (p. 60-62). M^{me} Manet mère souhaitait d'ailleurs voir Durand-Ruel s'occuper de la vente après-décès, et non le marchand Georges Petit : « [...] il se forme une cabale pour charger Petit de la vente des tableaux. Ce serait une ingratitude des plus grandes de n'en pas charger Durand-Ruel qui était un admirateur et le premier acquéreur de notre cher Édouard. Petit n'aimait pas sa peinture et ne lui a jamais rien acheté. » (Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 486). Dans l'organisation de l'exposition posthume, Durand-Ruel devait prendre en charge le placement des œuvres avec Antonin Proust et Théodore Duret, selon le souhait de ce dernier, mais Edmond Bazire fut désigné pour cet tâche (Tabarant 1947, p. 491).

²⁸⁰ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 49 (« ideological dealer »). Robert Jensen oppose le marchand idéologique à l'« entrepreneurial dealer ». La réaction de Théodore Duret, lorsqu'il fut question de choisir quel marchand-expert se chargerait de la vente de l'atelier de Manet (voir note précédente), est révélatrice de l'image bien distincte que véhiculaient Durand-Ruel et Georges Petit : « Duret ne cachait pas qu'il attribuait commercialement plus d'autorité [à Georges Petit] qu'à Durand-Ruel, sans reconnaître que le magasin du 12 de la rue Godot-de-Mauroy fût le rendez-vous des pires insulteurs de la nouvelle peinture. » (Tabarant 1947, p. 488) Les deux marchands auraient finalement dû officier ensemble comme experts dans la vente des 4 et 5 février 1884 à l'hôtel Drouot, dirigée par M^e Paul Chevallier et M^e Robert Le Sueur. Mais Georges Petit, raconte Tabarant, s'en abstint, par crainte de se compromettre, après avoir déjà fait figurer son nom parmi les membres du comité de l'exposition Manet : « quand [ses clients] surent que par surcroît il cautionnait au titre d'expert la vente de l'atelier, ils éclatèrent, si menaçants que le coupable prit peur, et, peu héroïque, recula, fit amende honorable. » (Tabarant 1947, p. 498)

« accepté de prêter son nom » au comité de l'exposition Manet, le rôle des marchands ne fut généralement pas cantonné à celui de prête-nom ou à celui de conseiller : l'organisation des expositions finit par leur être entièrement déléguée²⁸¹. En 1872, deux expositions furent prises en main par un marchand : Charles Édouard Carpentier se chargea de la rétrospective d'Édouard Bertin, et Étienne-François Haro de celle d'Henri Regnault²⁸². Le cas d'Étienne-François Haro est particulièrement révélateur de cette importance grandissante prise par le marchand, avant tout considéré pour ses facultés d'expert et de « régisseur », dans l'organisation des rétrospectives posthumes à l'École des Beaux-Arts.

3. Un organisateur compétent

Le rôle d'Étienne-François Haro dans la vie artistique de la capitale sous le Second Empire et la Troisième République reste en partie méconnu. Souvent réduit à ses relations avec Ingres et Delacroix, et à son activité de marchand de toiles et de couleurs, il échappe à une histoire des expositions conditionnée par une lecture moderniste, considérant surtout les exhibitions de groupes indépendants et celles organisées en galeries. Haro ne rentre pas dans ce nouveau système décrit par les White, renvoyant au contraire à l'ancienne figure du peintre-marchand polyvalent, dont l'espace de travail ne fut jamais un véritable lieu d'exposition. Il fut pourtant un acteur essentiel de plusieurs rétrospectives organisées dans les années 1870 et 1880. Étienne-François Haro avait repris en 1849 le magasin de couleurs fondé vers 1825-1826 par son père, Jacques-François Haro, sous l'enseigne « Au génie des arts »²⁸³. Aux activités originelles de la maison Haro (fabrication et ventes de couleurs, encadrement et restauration), le fils ajouta le commerce de tableaux, l'expertise et la confection de toiles, et devint un

²⁸¹ Tabarant 1947, p. 498.

²⁸² Le catalogue de l'exposition Bertin comporte en effet la mention suivante : « L'organisation de cette exposition a été dirigée par M. Carpentier, 6, rue Halévy » (*Catalogue des tableaux et dessins de Édouard Bertin exposés à l'École des Beaux-Arts, précédé d'une notice*, Paris, J. Claye, imprimeur, 1872, p. 29). Marchand de cadres, de toiles et de couleurs, Charles Édouard Carpentier s'était associé en 1858 avec Armand Auguste Deforge, qui commercialisait également du matériel de peinture, mais aussi des tableaux. « Active sur les deux fronts pendant un demi-siècle, la maison Deforge-Carpentier réussit le tour de force d'être reconnue à la fois auprès des peintres, comme commerce de couleurs fiables, et auprès des amateurs d'art, comme galerie pionnière », écrit Séverine Sofio (Séverine Sofio, « Les marchands de couleurs au XIX^e siècle : artisans ou experts ? (Paris, Tours) », *Ethnologie française*, n° 165, 2017/1, p. 75-86 [p. 80]). Voir également Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Paris, Bibliothèques des Arts, 1989, p. 33.

²⁸³ Sur la maison Haro, voir : Joubin 1936 ; Sérullaz 2006 ; Pascal Labreuche, « Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, avril 2007, p. 38-41 ; Pascal Labreuche, *Paris, capitale de la toile à peindre*, Paris, CTHS, INHA, 2011, p. 274-277, 292-293.

fournisseur réputé et récompensé²⁸⁴. Artiste lui-même, il avait étudié la peinture auprès d'Ingres et de Delacroix. Fidèles clients de la firme depuis ses débuts, les deux peintres contribuèrent fortement à sa renommée. Le nom de Haro gagna également en notoriété par ses fonctions de restaurateur des tableaux du palais des Tuileries, mais aussi par ses talents d'expert. À sa mort en 1897, on pouvait lire dans *Le Gaulois* ces mots élogieux d'Arthur Bloche, expert lui-même, avec qui Haro avait collaboré à plusieurs reprises :

M. Haro était un érudit doublé d'infiniment d'esprit [...] Sa réputation comme expert l'indiquait comme conseil aux possesseurs des plus importantes galeries, aussi dans sa carrière si bien remplie voit-on les ventes les plus célèbres confiées à sa direction²⁸⁵ [...]

C'est bien ses qualités d'expert, et ses relations privilégiées avec les amateurs, désignées par le comité de l'Association des artistes en 1864 sous le terme de « connaissances spéciales », qui poussèrent celui-ci à s'adjoindre ses services. Haro avait déjà prouvé ses capacités à réunir les œuvres d'un artiste avant la première rétrospective posthume française : en 1855, Ingres et Delacroix l'avaient chargé de rassembler les ouvrages qu'ils destinaient à l'Exposition universelle²⁸⁶. Dans les années 1860 et au début des années 1870, il prit également part à l'organisation de plusieurs rétrospectives conçues sans l'intervention de l'Association des artistes, à commencer par celle de Delacroix en 1864²⁸⁷. Si son aide s'avérait nécessaire, c'est d'abord en sa qualité d'ami du disparu qu'il intégra la commission d'exposition. Il figura parmi les organisateurs de l'exposition Ingres trois ans plus tard, exposition non dénuée d'intérêt pour le marchand, qui avait prévu la vente de tableaux du maître pendant sa période d'ouverture²⁸⁸. Comme déjà du vivant du peintre, Haro s'affaira notamment au transport des œuvres, planifiant leur retrait du domicile des collectionneurs, ainsi que leur retour²⁸⁹. En 1872, Victor Regnault

²⁸⁴ Il reçut une médaille d'argent à l'exposition industrielle parisienne de 1849 et une médaille de prix lors de l'Exposition universelle de Londres en 1851.

²⁸⁵ Arthur Bloche, « La mort de M. Haro », *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5574, 6 février 1897, p. 4.

²⁸⁶ Sérullaz 2006, p. 4 : « Preuve de la confiance qu'ils ont pour Haro, les deux artistes se portent sans réserve garants de l'excellence de ses produits et de ses capacités, et font l'un et l'autre appel à ses bons offices, lors de l'Exposition universelle de 1855, pour la présentation de leurs œuvres. » Arlette Sérullaz reprend ici les propos tenus par Joubin (Joubin 1936, p. 88). Pour Delacroix, voir lettre de Delacroix à Étienne-François Haro, [Paris], 8 avril [1855], bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM MS 237 (Lettres d'artistes à la famille Haro : Delacroix, Ingres et divers), lettres d'Eugène Delacroix à Monsieur et Madame Haro, f. 41. Pour Ingres, voir lettre d'Ingres à Charles Marcotte d'Argenteuil, Paris, 29 octobre 1855, in Ternois (éd.) 1999, n° 99, p. 167-168.

²⁸⁷ Son action ne se limita pas aux rétrospectives : il fut par exemple « délégué du comité pour l'organisation de l'exposition » des tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, qui se tint en 1866 au palais des Champs-Élysées, comme l'indiquait la couverture de son catalogue (*Exposition rétrospective. Tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, Palais des Champs-Élysées...*, Paris, J. Claye, 1866).

²⁸⁸ Voir chapitre 2, p. 131-133.

²⁸⁹ Avis de passage adressé à [Joseph] Marcotte par Jacques Édouard Gatteaux et Étienne-François Haro, Paris, 8 mars et 4 avril 1867, in Ternois (éd.) 1999, n° 166 D, p. 227-228, et avis adressé par Haro à [Joseph Marcotte] du retour des œuvres prêtées par lui, [Paris], 8 juin 1867, in Ternois (éd.) 1999, n° 167 D, p. 228.

trouva en Haro un organisateur efficace pour la rétrospective des œuvres de son fils Henri²⁹⁰. Le marchand fut épaulé par la fiancée du peintre, Geneviève Bréton²⁹¹. Il se chargea des tâches d'inventaire, d'encadrement, de transport et d'installation²⁹². La polyvalence de la maison Haro était très certainement un aspect fort apprécié.

Dix ans après l'exposition Regnault, en 1882, Haro fut cette fois l'instigateur d'une exposition posthume, celle de Gustave Courbet, dont il possédait l'immense *Atelier du peintre*²⁹³. Le 26 janvier, Jules-Antoine Castagnary écrivait à Juliette Courbet :

Je partage complètement la manière de voir de M. Haro. L'exposition dont il parle, c'est l'exposition que j'avais proposée moi-même il y a un an. Elle était nécessaire hier, elle l'est aujourd'hui, elle le sera demain. Vous n'avez donc rien de mieux à faire que de suivre l'intelligent conseil qui vous est donné²⁹⁴.

Le moment était particulièrement opportun après les achats de l'État lors de la vente de la succession de l'artiste, le 9 décembre 1881. Sous la houlette de Castagnary, le marchand participa activement à l'élaboration de la rétrospective de l'œuvre du maître, ouverte en mai 1882 à l'École des Beaux-Arts²⁹⁵. « S'adresser, pour tous renseignements relatifs à l'Exposition, à M. HARO, peintre-expert, rue Visconti, 14, Paris », pouvait-on lire à l'ouverture du catalogue²⁹⁶. Cette même mention, qui annonçait Haro comme le principal metteur en scène de l'exposition, se retrouvait moins d'un an plus tard au début du catalogue de la rétrospective

²⁹⁰ Voir lettres de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lassigneux, 20 février et 17 avril 1872, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ». Voir aussi la lettre de Geneviève Bréton à Théophile Gautier, [s. l.] [27 février 1872], accompagnée d'une lettre de Victor Regnault, [s. l.], 27 février 1872, in Pierre Laubriet (dir.), *Théophile Gautier. Correspondance générale. 1872 et compléments*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. XII, Genève, Librairie Droz, 2000, n° 4651, p. 20-22 (« J'écris aujourd'hui aussi à Haro pour lui dire que je lui donne carte blanche pour tous les travaux qu'il jugera devoir faire. », p. 21).

²⁹¹ Le rôle joué par Geneviève Bréton est attesté par sa correspondance avec Théophile Gautier (voir chapitre 6, p. 460) et par son journal. Elle écrivait à la date du 26 février : « [...] ma vie en ce moment ne m'appartient pas – elle se divise entre – [...] Et par dessus tout, une exposition immédiate de l'œuvre complet d'Henri dont démarches, requêtes, décisions, responsabilités m'incombent. » (Paris, BnF, département des manuscrits, papiers de Geneviève Vaudoyer-Bréton, NAF 28428 (10), journal intime, 3 février-1^{er} juin 1872, f. 15).

²⁹² Haro fut aussi l'expert de la vente après décès qui suivit l'exposition.

²⁹³ À l'occasion de la vente de l'atelier de l'artiste à l'hôtel Drouot le 9 décembre 1881, sous le marteau de M^e Paul Chevalier, Haro avait acquis pour 21 000 francs l'immense tableau *L'Atelier du peintre*, qu'il exposa dans la rétrospective aux côtés de trois autres tableaux de sa collection (une marine, une *Plage d'Étretat* et *Les Amants dans la campagne*, tableau de 1844 aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lyon, inv. B 496) ; il le conserva jusqu'à sa mort en 1897 (*L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, entre 1854 et 1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 2257).

²⁹⁴ Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 26 janvier 1882, AN 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ».

²⁹⁵ Voir lettres de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 18 mars 1882 et 29 mars 1882, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ».

²⁹⁶ *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 2. Castagnary précisa d'ailleurs dans une lettre à Paul Mantz que « [l]es communications et les envois devr[ai]ent être adressées [sic] à M. Haro » (lettre de Jules-Antoine Castagnary à Paul Mantz, Paris, 14 avril 1882, AN, F/21/4462, dossier « Affaire des caisses de Gustave Courbet, et exposition de ses œuvres à l'École nationale des Beaux-Arts, 25 juin 1871-15 juin 1903 »).

des œuvres d'Henri Lehmann, laissant supposer son rôle dans l'organisation de la nouvelle exposition²⁹⁷.

Haro avait-il soufflé l'idée à M^{me} Lehmann ? Sa lettre au directeur général des Beaux-Arts, Paul Mantz, faisait part « du désir que témoig[ai]ent les amis et confrères de son mari de réunir, cet hiver, dans une exposition, les principales œuvres de ce maître »²⁹⁸. Dans tous les cas, la « confraternité d'affliction » désignée par M^{me} Lehmann comme étant à l'origine du projet confia sa réalisation au soin de l'expert, et non à l'Association des artistes, qui pourtant se vit offrir une partie des recettes²⁹⁹. Par sa proximité avec les artistes et les collectionneurs, ses capacités d'expertise, sa connaissance de la circulation des œuvres propre au milieu dans lequel il évoluait, ainsi que ses compétences de « régisseur », le marchand était jugé le plus apte à prendre en charge l'organisation de l'exposition. Haro était cependant une nouvelle fois présenté, dans le catalogue de l'exposition Lehmann, comme « peintre-expert », ce statut paraissant sans doute plus honorable aux yeux des instigateurs. Cette même année 1883, le nom de Haro apparut également parmi les membres du comité de l'exposition Charles Sellier, sans que nous ne puissions précisément déterminer son rôle ; sans doute aida-t-il une fois encore à la réunion des œuvres du peintre³⁰⁰.

En 1885, il n'aurait été guère surprenant de voir la rétrospective consacrée à Eugène Delacroix, à l'École des Beaux-Arts, confiée à celui qui avait été son fournisseur et son ami proche. Si Haro rejoignit logiquement le comité formé en vue d'ériger un monument à sa mémoire, il n'avait pas été appelé dans la commission d'initiative, à l'origine du projet d'exposition. En ce début d'année 1885, Haro était déjà très occupé par l'exposition de tableaux, statues et objets d'art au profit de l'œuvre des orphelins d'Alsace-Lorraine, organisée par ses soins au palais du Louvre³⁰¹. Cela ne l'empêcha pas de se préoccuper de la rétrospective et de manifester sa vive opposition à l'idée d'une exposition restreinte, refusant même dans ces conditions de prêter les œuvres du maître qu'il possédait³⁰². Ce fut cependant le marchand

²⁹⁷ *Exposition des œuvres de Henri Lehmann... à l'École nationale des Beaux-Arts (janvier 1883)*, Paris, Motteroz, 1883, n. p. Haro avait côtoyé le peintre, à qui il fournissait des toiles (voir Labreuche 2011, p. 275).

²⁹⁸ Lettre de Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts, pour le ministre et par autorisation, à Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, Paris, 10 novembre 1882, AN, AJ/52/838.

²⁹⁹ AFT, 1638^e séance du 23 février 1883 : « Mad. Lehmann fait savoir au comité que, sur le produit des recettes de l'exposition des œuvres de son mari, elle laisse 1 000 francs à l'association ; elle garde le reste pour payer une partie des frais. »

³⁰⁰ *Catalogue illustré des œuvres de C.-A Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883.

³⁰¹ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 21, 23 mai 1885, p. 162.

³⁰² Voir minute de lettre d'Étienne-François Haro au président du comité d'honneur de l'exposition Delacroix [Ernest Meissonier], [s. l.] [s. d.], et lettre d'Étienne-François Haro au président et aux membres du comité

Georges Petit qui se vit préposé à l'exécution du projet. Le comité pour l'érection du monument à Delacroix lui confia les rênes de la « commission d'organisation en exécutive » lors de la réunion du 14 janvier 1885³⁰³. Au cours de celle-ci, Georges Petit « fourni[t] des renseignements intéressants sur certaines œuvres de Delacroix et leurs propriétaires actuels », attestant ses capacités à prendre en charge la manifestation³⁰⁴. Composée de Fernand Calmettes, Philippe Gille et Alfred Robaut, la commission se retrouva régulièrement chez le marchand. Représentant du comité auprès des éventuels prêteurs, Georges Petit fut chargé d'organiser le transport des œuvres et leur placement dans l'exposition. Au même moment, il était nommé membre de la commission exécutive de l'exposition de Jules Bastien-Lepage, et se voyait confier son organisation, avec huit autres membres³⁰⁵.

L'exposition Delacroix n'était pas la première rétrospective dont la réalisation était déléguée au marchand. Georges Petit s'était en effet occupé, quatre ans plus tôt, des préparatifs de l'exposition posthume consacrée au graveur, illustrateur et aquarelliste Jules-Ferdinand Jacquemart (1837-1880), à la demande de la famille de l'artiste et de la Société des aquarellistes dont le disparu était un des membres fondateurs³⁰⁶. L'exposition avait eu lieu dans le local que la société sous-louait au marchand Paul Durand-Ruel au 16 rue Laffitte. Avec la rétrospective Delacroix, Georges Petit succédait à l'Association des artistes et à Étienne-François Haro dans l'organisation d'une rétrospective de grande ampleur à l'École des Beaux-Arts, rétrospective qui avait nécessité une importante logistique, et devait pendant plus d'un mois focaliser

d'honneur de l'exposition Delacroix, Paris, [s. d.], bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM0468 (2) (Correspondance d'Étienne-François Haro et dossier le concernant), f. 20-21, f. 24.

³⁰³ Alfred Robaut, « Histoire du Monument d'Eugène Delacroix, 1894-1890 et suite », registre des procès-verbaux du comité pour l'érection d'un monument à Eugène Delacroix, BnF, département des estampes et de la photographie, Rés. YB3-754-4. Réunion de la commission le 14 janvier 1885, p. 16. Georges Petit était auparavant parvenu à imposer Ernest Meissonier comme président honoraire de l'exposition, et tous deux formaient déjà une sorte de « sous-commission » (Réunion de la commission le 9 janvier 1885, p. 25). Robaut précisait par ailleurs que le titre de président avait été accordé à Meissonier car Petit « avait déclaré qu'il se faisait fort d'obtenir du grand artiste une œuvre qui rapporterait au Comité au moins vingt-cinq mille francs ». Sceptique, le secrétaire du comité ajoutait : « Entre promettre et tenir, on sait la distance chez M G P ».

³⁰⁴ Voir note précédente. Alfred Robaut, qui semble avoir nourri un certain ressentiment à l'égard du marchand, indiquait toutefois en marge du procès-verbal que Petit, bien que s'étant porté volontaire pour adresser la majorité des demandes de prêts, « ne tard[a] à laisser toute la peine au secrétaire qui, du reste, ne le regrett[a] pas, dans l'intérêt du résultat. »

³⁰⁵ Anonyme, « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 5^e année, n° 6, 6 février 1885, p. 63-64. Bastien-Lepage avait à plusieurs reprises exposé chez Georges Petit, et notamment en 1882, dans l'exposition internationale des peintres français et étrangers, ainsi que dans la première exposition de la Société internationale de peintres et sculpteurs.

³⁰⁶ *Exposition Jules Jacquemart, 1881, 16, rue Laffitte*, Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1881. Voir aussi : Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 2, 8 janvier 1881, p. 9, et Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 8, 19 février 1881, p. 57. L'exposition fut ouverte du 2 au 25 février 1881. Sur Jules Jacquemart, voir James A. Ganz, « Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 87, n° 370, printemps 1991, p. 1-24.

l'attention des amateurs et des critiques. Dans la galerie du marchand, comme dans celles de Durand-Ruel et de Haro, les personnes intéressées pouvaient donner leur contribution à la souscription pour le monument à élever au maître, témoignant de la place première que tous trois occupaient désormais dans le panorama de la vie artistique. Mais à la différence de Haro, Georges Petit et Durand-Ruel appartenaient à une nouvelle génération de marchands qui, disposant d'un large espace ouvert au public, étaient devenus des acteurs notoires du monde des expositions parisiennes³⁰⁷. Leurs galeries se présentaient comme des lieux alternatifs d'exposition et offraient de nouvelles opportunités de collaboration.

B. La galerie, un lieu alternatif ?

1. L'Association des artistes et Georges Petit : un nouveau partenariat

Georges Petit avait hérité à la fin des années 1870 de l'immense fortune de son père, l'expert et marchand Francis Petit, décédé en 1877³⁰⁸. En 1882, il ouvrit une vaste et somptueuse galerie dans son hôtel nouvellement construit au 8 rue de Sèze (**fig.24**)³⁰⁹. Il fonda la même année la Société internationale de peintres et sculpteurs, réunissant artistes et amateurs, dont les expositions avaient vocation à être annuelles ; la première ouvrit dès mai 1882³¹⁰. En s'attachant des peintres comme Jean-Léon Gérôme, Paul Baudry, Alexandre Cabanel, Joseph-Nicolas Robert-Fleury et Ernest Hébert, ou encore un membre d'honneur comme Antonin Proust, Georges Petit « tâchait de donner à sa société un vernis officiel »³¹¹. Le 8 rue de Sèze devait beaucoup au modèle de la Grosvenor Gallery, ouverte à Londres en 1877, dont Georges Petit avait copié la somptuosité des intérieurs³¹². La galerie pouvait ainsi accueillir de larges

³⁰⁷ En 1877, suite au réaménagement des locaux de la maison Haro, une galerie fut spécifiquement attribuée à l'exposition de tableaux ; elle était néanmoins de taille réduite, mesurant onze mètres de long sur trois de large (Labreuche 2011, p. 292).

³⁰⁸ Anne Distel mentionne une somme de « plus de deux millions et demi dont presque 900 000 francs en œuvres d'art, tableaux et aquarelles de son stock commercial » (Distel 1989, p. 37).

³⁰⁹ Voir : Distel 1989, p. 36-39 ; Martha Ward, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 4, 1991, p. 599-622 (p. 613-616) ; Jensen 1994, p. 63-67.

³¹⁰ *Galerie Georges Petit... Société internationale de peintres et sculpteurs. Première exposition, 1882. Catalogue*, Paris, impr. de A. Quantin, 1882.

³¹¹ Jensen 1994, p. 64 (« acted to give the society an official gloss »). Robert Jensen souligne également le caractère opportuniste des choix de Georges Petit. En 1884, il exposa les artistes qui avaient triomphé aux récents Salons, à l'instar de Jules Bastien-Lepage ou Carolus-Duran, avant d'accueillir l'année suivante Claude Monet, peintre à la réputation grandissante qu'il parvint à se rallier après d'âpres négociations.

³¹² Jensen 1994, p. 63. Sur la Grosvenor Gallery, voir : Susan P. Casteras et Colleen Denney (dir.), *The Grosvenor Gallery: a Palace of Art in Victorian England*, cat. exp. (Yale, Yale Center of British Art, 2 mars-28 avril 1996, Denver, Denver Museum of Art, 1^{er} juin-25 août 1996, Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, 13 septembre-

expositions dans un cadre prestigieux et teinté d'« officialité ». L'Association des artistes, qui avait déjà pu mesurer les compétences des marchands et en tirer parti, sut également profiter de ce nouvel acteur de taille. L'année 1885 vit s'établir une double collaboration entre la société de secours mutuel et la galerie sur le plan des expositions. Toutes deux furent dues à l'investissement zélé de Roger Ballu qui, rappelons-le, s'était imposé comme un élément moteur du comité dès 1883 en proposant l'exposition des dessins de l'école moderne, à un moment où l'activité de la société périclitait. Secrétaire de la commission des expositions de l'association, il devint président de cette même commission à partir de juin 1885, après avoir échoué de peu à la présidence de la société, attribuée à William Bouguereau³¹³. Les initiatives qui revinrent cette année-là au critique et homme politique, témoignaient de sa compréhension de la nouvelle cartographie artistique de la capitale, et de sa capacité à exploiter l'un de ses lieux incontournables.

En janvier 1885, Roger Ballu soumettait au comité un projet d'exposition de pastels³¹⁴. Georges Petit, dont le dévouement à l'association avait entraîné sa nomination comme membre honoraire du comité dans la séance du 7 novembre 1884, s'empressa d'offrir son local tous les ans au moins d'avril. Devant les hésitations du comité et la crainte de voir le projet réalisé par des artistes en dehors de l'association, Roger Ballu annonça au cours de la séance du 13 mars 1885 qu'une réunion de vingt-deux artistes s'était tenue à son initiative chez Georges Petit, réunion durant laquelle ils avaient fondé une société et convenu d'une première exposition à caractère rétrospectif. Nommé président de la société – Georges Petit en avait été nommé vice-président –, Ballu requit avec succès le patronage de l'association. Ainsi fut fondée la Société des pastellistes français, au profit de l'Association des artistes, dont la première exposition ouvrit ses portes le 1^{er} avril 1885³¹⁵. À la toute fin de l'année, le 29 décembre 1885, s'ouvrit également chez Georges Petit une rétrospective initiée par Roger Ballu, qui avait rapidement su tirer avantage de ce nouveau partenariat prometteur. Reprenant une pratique exploitée plusieurs fois par l'association, il s'appropriait néanmoins un projet élaboré plus de dix ans auparavant par les admirateurs et collectionneurs d'Octave Tassaert (1800-1874), suite à sa

3 novembre 1996), New Haven, Yale Center for British Art, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996 ; Colleen Denney, *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 2000.

³¹³ AFT, 1722^e séance du 8 mai 1885. Bouguereau fut élu président de l'association avec quarante-cinq voix ; Roger Ballu en avait obtenues quarante-deux.

³¹⁴ AFT, 1710^e séance du 30 janvier 1885.

³¹⁵ AFT, 1715^e séance du 6 mars 1885, 1716^e séance du 13 mars 1885. Voir également Dubufe 1885, p. 52-53. Georges Petit acceptait, en échange de la moitié des recettes, de prendre tous les frais à sa charge, à l'exception des frais d'affichage, partagés entre l'association et les pastellistes.

dramatique disparition le 24 avril 1874 : le peintre, vivant dans les conditions les plus précaires, avait mis fin à ses jours.

Rapidement après la mort de Tassaert, le critique Théophile Silvestre avait réclamé la tenue immédiate d'une exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts³¹⁶. L'appel semblait avoir été entendu : le 1^{er} août 1874, Bès fils, qui avait été l'ami dévoué du peintre jusqu'à sa mort, évoquait le projet formulé par « ses admirateurs et possesseurs de ses tableaux tel que M^r Alexandre Dumas fils », au collectionneur Alfred Bruyas, lui aussi proche ami du disparu dont il détenait plusieurs œuvres³¹⁷. L'exposition projetée devait permettre de retirer l'artiste de la fosse commune du cimetière d'Ivry³¹⁸. Dans cette perspective, Bès fils souhaitait connaître les titres et dates des tableaux de l'amateur, qui viendraient par la même occasion compléter le catalogue de l'œuvre de Tassaert dont il avait débuté l'élaboration trois ans auparavant. Un peu plus d'un an plus tard, l'ouverture de l'exposition dans la salle Melpomène de l'École des Beaux-Arts était annoncée dans la presse ; prévue pour le 1^{er} septembre 1875, elle fut ensuite repoussée au 1^{er} octobre³¹⁹. Bès fils avait, le 6 juin, bénéficié d'un entretien avec le directeur des Beaux-Arts Philippe de Chennevières, qui s'était montré très favorable au projet³²⁰. Mais en réalité, la démarche de Bès fils était isolée et n'avait été suivie d'aucun effet ; rien n'était encore décidé, et la nouvelle annonce de l'exposition pour le mois de décembre, après la rétrospective Barye, s'avéra encore une fois infondée³²¹. Alexandre Dumas fils était présenté

³¹⁶ Bernard Prost, *Artistes modernes. Octave Tassaert, notice sur sa vie et catalogue de son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1886, p. XVIII.

³¹⁷ Lettres de A. Bès fils à Alfred Bruyas, [s. l.], 1^{er} août 1874, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM MS 216 (2) (Correspondance d'artistes avec A. Bruyas, vol. 2), f. 185. Bès fils faisait partie de la famille de graveurs et marchands d'estampes Bès et Dubreuil, qui possédait près de deux-cents dessins de Tassaert, ainsi que quelques portraits de famille. Tassaert avait travaillé de 1831 à 1845 pour la maison Bès et Dubreuil. Le musée du Louvre conserve un *Portrait de A. Bès fils enfant*, dit *L'Enfant à la chèvre*, réalisé par Tassaert en 1841 (huile sur toile, 560 x 460 cm, inv. MNR965). Sur le dévouement de Bès fils à l'égard de l'artiste, voir Jules Claretie, *La vie à Paris, 1881, deuxième année*, Paris, Victor Havard, [1882], p. 233-241.

³¹⁸ Dans sa lettre, Bès fils relatait le pathétique enterrement de l'artiste : « [...] nous étions 12 personnes à l'église et 7 au cimetière, voilà le cortège du grand artiste français », déplorait-il (voir note précédente). Sur la mort de Tassaert, voir Arsène Houssaye, « La fosse commune. Octave Tassaert », *L'Artiste*, XLIV^e année, nouvelle période, t. I, 1^{er} juin 1874, p. 385-390.

³¹⁹ Voir notamment : Anonyme, « Gazette du jour », *La Presse*, 40^e année, 17 août 1875, n. p. ; Anonyme, « Faits divers », *Le Temps*, 15^e année, n° 5236, 18 août 1875, n. p. ; [Émile Zola], « Lettre de Paris, 19 août », *Le Sémaphore de Marseille*, 48^e année, n° 14 575, 21 août 1875, n. p. ; Anonyme, « Informations », *Le Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 253, 11 septembre 1875, n. p. ; Anonyme, « Gazette du jour », *La Presse*, 40^e année, 12 septembre 1875, n. p.

³²⁰ Lettres de A. Bès fils à Alfred Bruyas, Paris, 9 octobre 1875, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM MS 216 (2) (Correspondance d'artistes avec A. Bruyas, vol. 2), f. 189.

³²¹ Les lettres adressées par A. Bès fils à Bruyas évoquent d'ailleurs le projet d'une manière de plus en plus incertaine. Dans la deuxième lettre adressée au collectionneur le 23 septembre 1874, alors que la première était restée suite, la tournure avait changé : le catalogue de l'œuvre de Tassaert était annoncé comme le motif principal de sa demande. Il devait toutefois être utile à l'exposition projetée, dont l'initiative semblait alors revenir à Bès fils lui-même, sans pour autant devoir se réaliser dans l'immédiat ; « Quantités d'amateurs distingués mon [*sic*] promis de donner leurs tableaux pour le jour où lon [*sic*] fera une exposition », écrivait-il. La perspective de

comme l'instigateur de l'exposition, dont il devait prétendument assumer tous les frais. L'écrivain, qui comptait parmi les plus grands admirateurs de l'artiste, fut bien celui qui parvint à sortir Tassaert de la fosse commune et à lui offrir une concession au cimetière Montparnasse, sur la requête de Bès fils, mais il fallut attendre 1879 et la proximité du terme de la concession³²². À cette date, l'exposition n'avait toujours pas eu lieu.

Le 13 novembre 1885, au cours de la séance du comité de l'Association des artistes, Roger Ballu déposait une proposition visant à ouvrir fin décembre une exposition de l'œuvre de Tassaert. L'affaire était déjà bien avancée, puisqu'Alexandre Dumas fils avait consenti à mettre à la disposition de l'association l'ensemble des tableaux de l'artiste en sa possession. Georges Petit avait quant à lui offert sa galerie de la rue de Sèze pour accueillir l'exposition, dont il acceptait de couvrir les frais en échange de la moitié des bénéfices. Aussitôt approuvée, l'exposition ne fut pas plus discutée au sein du comité ; aussi il est très probable que Georges Petit prit entièrement en charge son organisation, avec le soutien actif de Roger Ballu. À la suite de son père Francis, Georges Petit était devenu un allié important de l'Association des artistes, qui pouvait ainsi voir réaliser, dans la galerie du marchand, son projet de rétrospective. L'exposition de l'œuvre de Tassaert différait néanmoins sensiblement des précédentes manifestations du genre, entreprises sous la direction du baron Taylor. D'une part, l'exposition de Tassaert ne répondait ni au critère d'actualité, ni à celui de notoriété qu'elle s'était fixée : Roger Ballu avait proposé là une manifestation audacieuse dont il était personnellement convaincu du bien-fondé³²³. D'autre part, si le 8 rue de Sèze, « où [avaient] défilé tant de chefs-d'œuvre » comme l'écrivait Roger Ballu dans la préface du catalogue, était parvenu à obtenir l'honorabilité et le prestige nécessaire pour accueillir une telle rétrospective, le contexte

l'exposition était imprécise, comme le confirme la lettre suivante, en réaction à la réponse de Bruyas : « [...] nous pourrions avec votre concours et celui des amateurs que je vous ai cités réussir à faire quelques choses pour lui [Tassaert] le jour où l'on décidera de faire une Exposition de ses tableaux pour le retirer de la fosse commune. » Sur les conseils du collectionneur, il avait tenté de rencontrer Théophile Silvestre, qu'il ne connaissait visiblement pas. Le 1^{er} octobre 1875, Bès fils demandait à Bruyas s'il savait « quelque chose de nouveau au sujet de cette exposition tant désiré [*sic*] par les amateurs de ses tableaux », ce à quoi le montpelliérain lui répondit que rien n'avait encore été décidé à ce sujet. Il ne semble donc pas y avoir eu de commission formée pour la réalisation de l'exposition, ni de véritables échanges entre les différents « protagonistes », causant sans doute l'échec d'un projet demeuré à l'état embryonnaire. Lettres de A. Bès fils à Alfred Bruyas, Paris, 23 septembre 1874, 28 septembre 1874 et 9 octobre 1875, et [s. l.], 1^{er} octobre 1875 bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM MS 216 (2) (Correspondance d'artistes avec A. Bruyas, vol. 2), ff. 186-189. Sur l'ouverture en décembre, voir Anonyme, « Informations », *Le Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 300, 28 octobre 1875, n. p.

³²² Claretie [1882], p. 239-241. Alexandre Dumas fils professa son admiration pour l'artiste, qu'il n'avait rencontré qu'une seule fois mais dont il possédait pas moins de cinquante tableaux, dans la préface de l'ouvrage monographique de Prost (Alexandre Dumas, « À Monsieur Ludovic Baschet », in Bernard Prost, *Artistes modernes. Octave Tassaert, notice sur sa vie et catalogue de son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1886, p. I-VII).

³²³ Voir la préface du catalogue rédigée par ses soins : Roger Ballu, « Octave Tassaert », in *Galerie Georges Petit... Exposition O. Tassaert au bénéfice de l'Association des artistes...*, ouverture : le mardi 29 décembre 1885, Paris, Impr. V^{ve} Renou et Maulde, 1885, p. III-XIV.

d'élaboration du projet, à savoir plus de vingt ans après la mort de l'artiste et en dehors de toute « confraternité d'affliction », avait seul rendu possible sa mise à exécution au sein de la galerie³²⁴. Pour les familles, amis et confrères désireux de rendre hommage à un maître regretté dans l'émotion d'une mort récente, l'École des Beaux-Arts demeurait le lieu de prédilection des rétrospectives posthumes. L'hôtel de la rue de Sèze n'accueillit d'ailleurs aucune exposition de ce type durant la décennie, et sa collaboration avec l'Association des artistes se poursuivit via la Société des pastellistes français. D'autres établissements ouvrirent néanmoins leur porte à des manifestations que l'École des Beaux-Arts n'aurait pu autoriser en son sein, affirmant la dimension idéologique de ces nouveaux espaces marchands.

2. Un lieu par défaut ?

Dès la fin des années 1870 – et peut-être même avant –, plusieurs rétrospectives posthumes furent présentées dans des lieux privés, non par choix mais par contrainte. En 1879, le Cercle de la rue Saint-Arnaud autorisa en ses murs l'exposition de l'œuvre de Guillaume Régamey (1837-1875), l'Association des artistes n'ayant pas souhaité l'entreprendre³²⁵. Cette année-là se tint également une exposition consacrée à Léon Riesener (1808-1878) dans une petite maison du 18 Cours-la-Reine, exposition que l'École des Beaux-Arts avait refusé d'accueillir malgré les demandes répétées de sa veuve³²⁶. De même, faute d'avoir pu obtenir une salle dans à l'École des Beaux-Arts, la famille du peintre Jules Grenier (1817-1883) dut se résoudre, en 1884, à entreprendre sa rétrospective posthume au 9 boulevard de la Madeleine, dans un appartement que Durand-Ruel avait loué l'année précédente pour y organiser des expositions individuelles³²⁷. Ces différents espaces, prêtés gracieusement ou loués, étaient considérés comme des lieux alternatifs pour des expositions qui n'avaient pu prendre place dans l'institution. Dans les quelques rares cas de rétrospectives qui empruntèrent les murs de galeries, les organisateurs n'avaient pas sollicité l'École des Beaux-Arts, à laquelle ils ne

³²⁴ Ballu 1885, p. VIII.

³²⁵ AFT, 1478^e séance du 10 janvier 1879 et 1480^e séance du 24 janvier 1879. L'exposition au Cercle de la rue Saint-Arnaud fut annoncée dans : Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 14, 5 avril 1879, p. 110.

³²⁶ Lettre de M^{me} Riesener à Paul Dubois, Paris, 20 décembre 1878, et lettre de M^{me} Riesener à Paul Dubois, Paris, 28 décembre 1878, AN, AJ/52/838 ; Anonyme 1879, p. 110.

³²⁷ Minute de lettre de Paul Dubois à Albert Kaempfen, Paris, 29 octobre 1883, AN, AJ/52/838. Sur l'exposition Grenier, voir notamment Charles Clément, « Exposition des œuvres de Jules Grenier », *Journal des débats politiques et littéraires*, 4 janvier 1884, n. p.

pouvaient prétendre ; à l'inverse, les lieux que ces expositions occupèrent semblaient tout désignés à les recevoir.

En 1878, le marchand Paul Durand-Ruel (1831-1922 ; **fig. 27**) loua sa galerie du 16 rue Laffitte pour une rétrospective de l'œuvre d'Honoré Daumier (1808-1879), ouverte du 17 avril au 15 juin – Daumier décéderait moins d'un an plus tard, le 10 février 1879. Si nous choisissons d'évoquer cette exposition ici, c'est parce qu'elle reprenait en tout point le modèle de la rétrospective posthume, dans sa forme comme dans son organisation. Son catalogue présentait de frappantes similitudes avec ceux des récentes expositions consacrées à des maîtres disparus : il s'ouvrait sur un portrait de l'artiste, suivi de la liste des membres du comité puis d'une notice biographique, précédant le catalogue des œuvres ; celui-ci ne comptait pas moins de deux-cent-quarante-quatre numéros, couvrant plusieurs décennies de production³²⁸. Daumier, alors âgé de soixante-dix ans, était resté étranger aux préparatifs de la manifestation, initiée par un comité composé de trente membres. Artistes, critiques, journalistes et écrivains s'étaient réunis pour venir en aide et rendre justice à l'artiste qui, aveugle, vivait alors dans un état de grande pauvreté et était, selon Marius Vachon, « presque'inconnu de la génération actuelle »³²⁹. Bien que Durand-Ruel ne prît aucunement part au comité, Daumier faisait partie de cette « génération de 1830 » ardemment soutenue par le marchand, dont le nom figurait parmi les prêteurs. La galerie de Durand-Ruel, tournée vers la modernité, s'était affirmée comme un des hauts lieux du commerce artistique de la capitale. Alors que l'École des Beaux-Arts ne pouvait accepter en son sein la rétrospective d'un artiste vivant, et n'était d'ailleurs certainement pas prête à accueillir l'œuvre d'un artiste dont les tableaux gardaient une apparence d'inachèvement, l'établissement du marchand réunissait les conditions nécessaires à la réalisation de l'exposition³³⁰.

En 1885, les salons de *La Vie moderne*, journal dirigé par l'éditeur Georges Charpentier, présentèrent du 15 janvier au 8 février l'exposition de l'œuvre d'Eva Gonzalès (1849-1883), peintre et pastelliste disparue de manière précoce le 6 mai 1883, à l'âge de 34 ans³³¹. Après un

³²⁸ *Exposition des peintures et dessins de H. Daumier, galeries Durand-Ruel... Notice biographique par Champfleury*, Paris, Gauthier-Villars, 1878.

³²⁹ Marius Vachon, « H. Daumier », *La France*, 17^e année, 25 avril 1878, p. 3. Sur cette exposition (et spécifiquement sur la nature politique du comité), voir chapitre 4, p. 281. L'exposition Daumier fut un échec et ne parvint même pas à couvrir les frais engagés.

³³⁰ Même si les rétrospectives posthumes cachaient des intérêts financiers certains, l'École des Beaux-Arts ne pouvait autoriser l'exposition personnelle d'un artiste vivant en raison de sa portée commerciale et des intérêts particuliers qu'un tel événement laissait supposer.

³³¹ *Salons de la « Vie moderne ». Catalogue des peintures et pastels de Eva Gonzalès...*, Le Havre, Impr. de Ch. Delevoye, 1885. L'exposition présentait quatre-vingt-cinq œuvres de l'artiste. Sur Eva Gonzalès, voir : Marie-Caroline Sainsaulieu et Jacques de Mons, *Eva Gonzalès, 1849-1883. Étude critique et catalogue raisonné*, Paris,

premier apprentissage dans l'atelier de Charles Chaplin, Eva Gonzalès avait été l'élève d'Édouard Manet, à qui elle vouait une profonde admiration et dont elle partageait le goût pour l'art espagnol. Sa production, d'abord marquée par les tableaux hispanisants de son maître, se rattacha à partir de la deuxième moitié des années 1870 à la peinture impressionniste, par une palette éclaircie et par sa facture, mais surtout par les sujets qu'elle privilégiait désormais, à savoir les scènes de plein-air et les paysages côtiers³³². Au moment de son décès, l'orientation prise par la peinture contemporaine suscitait la réprobation de l'École des Beaux-Arts. Une bataille était féroce engagée, entre les impressionnistes, les critiques qui les défendaient, et d'autre part les artistes académiques, que les partisans de la « nouvelle peinture » cherchaient à tout prix à discréditer³³³. Jean-Léon Gérôme, chef d'atelier à l'École, « endossa l'habit de l'ennemi irréductible de l'impressionnisme, revendiquant le titre de combattant engagé dans une guerre de valeurs et du goût »³³⁴. En 1884, Gérôme manifesta avec virulence sa complète désapprobation de la tenue de la rétrospective Manet dans les murs de l'institution³³⁵. Aussi, la tenue à l'École des Beaux-Arts d'une exposition de l'œuvre d'Eva Gonzalès, moins d'un an après la polémique suscitée par l'hommage rendu à son maître, paraissait inconcevable. De plus, l'établissement était à cette époque réservé aux hommes³³⁶.

Depuis plusieurs années déjà, les salons de *La Vie moderne*, situés avantageusement au 7 boulevard des Italiens, faisaient office de galerie provisoire. Georges Charpentier avait fondé en 1879 le journal *La Vie moderne* et confié sa direction à Émile Bergerat, gendre de Théophile Gautier³³⁷. Parmi ses collaborateurs se comptaient Théodore de Banville, Edmond Duranty, Armand Silvestre ou encore Edmond Renoir, frère du peintre. Si le journal se voulait éclectique, des articles soutenaient régulièrement la cause des impressionnistes, que le couple Charpentier

La Bibliothèque des arts, 1990, p. 20 ; Marie-Caroline Sainsaulieu, « Expressive Red: Eva Gonzalès and Henri de Toulouse-Lautrec », in Ingrid Pfeiffer et Max Hollein (dir.), *Women Impressionists. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Braquemond*, cat. exp. (Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22 février-1^{er} juin 2008, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 21 juin-21 septembre 2008), Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2008, p. 206-212 ; Julie Mazarszak, *Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883)*, thèse sous la dir. de Bertrand Tillier, Besançon, Université de Bourgogne-Franche-Comté, 2016. Sur l'exposition, voir cette dernière référence, p. 382-390. Une vue de l'exposition révèle le caractère intime du lieu, avec un mobilier de salon privé (fig.22).

³³² Pour autant, Eva Gonzalès refusa, comme Édouard Manet, de prendre part aux expositions impressionnistes, préférant construire sa carrière et sa réputation via le Salon officiel.

³³³ L'expression est empruntée à Edmond Duranty : Edmond Duranty, *La nouvelle peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Denty, 1876.

³³⁴ Bertrand Tillier, « Gérôme et la 'cochonnerie' impressionniste », *Revista de história da arte e arqueologia*, n° 16, juin-décembre 2011, p. 57-71 (p. 58).

³³⁵ Voir chapitre 4, p. 280.

³³⁶ Il faudra attendre 1897 pour que les femmes puissent y être admises, et 1903 pour les voir concourir pour le Prix de Rome.

³³⁷ Sur Georges Charpentier, voir : Distel 1989, p. 141-149 ; Virginie Serrepuy, *Georges Charpentier (1846-1905). Éditeur de romans, roman d'un éditeur*, thèse de l'École des Chartres, 2005.

défendait avec enthousiasme. Dès 1875, l'éditeur et son épouse Marguerite avaient commencé à acquérir des œuvres de peintres tels que Claude Monet, Auguste Renoir et Édouard Manet. Mécène dévoué, Charpentier n'hésitait pas à secourir financièrement les artistes qu'il appréciait. L'année de création du journal fut aussi marquée par deux premières expositions personnelles dans ses locaux, consacrées au peintre italien Giuseppe De Nittis et à Renoir³³⁸. Suivirent en 1880 les expositions particulières de Monet et de Manet, et, l'année suivante, d'Alfred Sisley³³⁹. La tenue de la rétrospective posthume d'Eva Gonzalès dans ces mêmes salons quelques années plus tard n'était donc guère surprenante : elle répondait aux choix artistiques de Georges Charpentier, qui se manifestaient aussi bien dans sa collection que dans les expositions mises sur pied dans ses locaux.

Alors que depuis près de dix ans la galerie de Paul Durand-Ruel était étroitement associée à l'impressionnisme, le choix de *La Vie moderne* pour l'exposition d'Eva Gonzalès tient sans doute aussi à une question de relations. Sur le modèle des précédentes rétrospectives posthumes, dont elle reprenait également la visée charitable, la manifestation était organisée par les proches de l'artiste, à savoir son époux Henri Guérard, son père Emmanuel Gonzalès, sa sœur Jeanne Gonzalès et Léon Leenhoff, ami des deux sœurs³⁴⁰. Édouard Manet était visiblement le pivot d'un réseau à la fois artistique et littéraire. Léon Leenhoff était son fils, Henri Guérard son graveur attitré, Charpentier l'un de ses acheteurs et promoteurs, et Eva Gonzalès son élève. Quant à Emmanuel Gonzalès, célèbre romancier et ancien président de la Société des gens de lettres, il connaissait très certainement Georges Charpentier, l'éditeur des œuvres d'Émile Zola. Ce dernier faisait également partie de son cercle de relations, et c'est par l'intermédiaire d'Édouard Manet qu'il avait fait sa connaissance. En décembre 1884, soit un mois avant la rétrospective d'Eva Gonzalès, le 7 boulevard des Italiens avait par ailleurs présenté une exposition de l'œuvre de Zacharie Astruc, peintre, sculpteur et critique, proche ami de Manet

³³⁸ Auguste Renoir présenta la même année au Salon son tableau *Madame Georges Charpentier et ses enfants* (1878, huile sur toile, 153,7 x 190,2 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 07.122).

³³⁹ Edmond Renoir avait été chargé par Charpentier de l'organisation de ces expositions. S'il revendiquait le statut d'intermédiaire désintéressé, quinze pour cent devaient néanmoins être prélevés sur les ventes, ce qui apparente bien les salons de la Vie moderne à une galerie provisoire. Voir Sylvie Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », in Sylvie Patry (dir.) *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 76-93 (p. 78).

³⁴⁰ L'exposition était au profit de l'Union des femmes de France, comme l'indique une carte d'entrée conservée à la Fondation Custodia, et reproduite dans Mazarszak 2016, p. 388.

et, comme Zola, son défenseur³⁴¹. Bien plus encore que les liens d'Eva Gonzalès et de la galerie avec la peinture impressionniste, les relations nouées autour d'Édouard Manet semblent avoir motivé le choix du lieu de la manifestation.

Dans les deux cas, si l'École des Beaux-Arts ne pouvait nullement être espérée, les galeries n'apparaissaient pas comme des lieux par défaut, mais plutôt comme des lieux choisis. Alors que l'institution rendait hommage en 1885 à l'un de ses anciens élèves, Jules Bastien-Lepage, mort à 36 ans, l'exposition de l'œuvre d'Eva Gonzalès, décédée elle aussi prématurément, annonçait le rôle que devait plus tard occuper une galerie comme celle de Durand-Ruel dans la tenue des rétrospectives posthumes d'artistes que le marchand s'était attaché à promouvoir et commercialiser³⁴². Il faudra cependant attendre la disparition d'une génération d'artistes encore jeunes dans la période que nous étudions. Fin 1892, Durand-Ruel présenta une première « exposition rétrospective » – ainsi le marchand l'avait-il désignée – des œuvres du paysagiste Stanislas Lépine, décédé la même année à l'âge de cinquante-six ans³⁴³. Contrairement aux expositions Daumier et Eva Gonzalès, l'exposition fut décidée par Durand-Ruel lui-même, comme le précisait Émile Cardon dans la préface de son catalogue³⁴⁴. Si la manifestation s'expliquait vraisemblablement par des motifs commerciaux, elle résultait également des liens privilégiés qu'avait tissés Lépine avec son marchand ; elle pourrait être comparée dans une certaine mesure à la première rétrospective posthume organisée par Goupil en hommage à Delaroche.

Durant les trente-cinq années qui séparaient ces deux manifestations, une double révolution s'était opérée : révolution artistique d'abord, mais aussi révolution des structures,

³⁴¹ Astruc et Zola figuraient tous deux parmi les personnalités réunies autour d'Édouard Manet dans le tableau d'Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles* (huile sur toile, 204 x 273,5 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 729).

³⁴² Un an après la rétrospective d'Eva Gonzalès, la galerie Bernheim Jeune, fondée par Alexandre Bernheim, présenta à son tour une exposition posthume : du 11 au 29 mai 1886, elle réunit une partie de l'œuvre de l'italien Giuseppe De Nittis (1846-1884), peintre de la vie moderne, ami de Manet et de Degas. De Nittis était décédé le 21 août 1884, à l'âge de 38 ans. Une fois encore, l'exposition n'était pas organisée à l'initiative de la galerie, mais de la veuve de l'artiste (Brichanteau, « Échos du jour », *Le XIX^e siècle*, 17^e année, n° 5233, 8 mai 1886, n. p.). *Exposition J. de Nittis. Tableaux, pastels, aquarelles, dessins, études et croquis, du 11 au 29 mai 1886...*, Paris, galerie Bernheim Jeune..., Paris, Impr. de l'art, E. Menard et J. Augry, 1886.

³⁴³ Peintre paysagiste, auteur de nombreuses vues de Paris, Stanislas Lépine est souvent considéré comme un précurseur de l'impressionnisme. Bien qu'ayant participé à la première exposition dite « impressionniste » en 1874, il préféra ensuite continuer d'envoyer ses œuvres au Salon, plutôt que de participer aux expositions du groupe. Durand-Ruel appréciait l'œuvre de Lépine, dont il acquit des tableaux à partir de 1870, d'abord auprès du marchand du peintre, Pierre-Firmin Martin. Après une pause de quatre ans, de 1873 à 1876, Durand-Ruel reprit ses achats à l'artiste, qui se firent de plus en plus nombreux dans les dernières années de sa vie, avec dix-huit tableaux en 1889, vingt-quatre en 1890 et trente-deux en 1891 (Robert Schmit et Manuel Schmit, *Stanislas Lépine, 1835-1892. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Éditions galerie Schmit, 1993, p. XIX-XXIII).

³⁴⁴ Émile Cardon, « Stanislas Lépine », in *Exposition rétrospective d'œuvres de S. Lépine, galeries Durand-Ruel, du 28 novembre au 17 décembre 1892*, Paris, Impr. de l'Art, E. Ménard et C^{ie}, 1892, p. 3-9 (p. 5).

avec la mise en place progressive du « système marchand-critique », la multiplication des acteurs du monde de l'art et l'éclatement des lieux d'exposition. Dans la période que nous étudions, les rétrospectives posthumes restèrent néanmoins un événement rare en galerie, et essentiellement le fruit d'initiatives extérieures. Durant la première moitié des années 1880, deux expositions à caractère rétrospectif furent peut-être entreprises par les marchands eux-mêmes. En février 1881, la galerie Sedelmeyer, 6 rue de La Rochefoucault, réunit l'œuvre de Camille Muller, qui avait exécuté ses premiers tableaux à 13 ans, et venait de disparaître à l'âge de 19 ans. L'image du génie précoce, disparu dans la fleur de l'âge, éveilla la curiosité et suscita un engouement momentané³⁴⁵. En juillet 1885, la galerie Boussod et Valadon (successeurs de Goupil), rue Chaptal, monta une exposition de quelques toiles d'Alphonse de Neuville, décédé le 18 mai³⁴⁶. Au même moment, Boussod et Valadon lançaient la publication par livraison d'un album de gravures d'après les œuvres du maître, dont ils détenaient le droit exclusif de reproduction³⁴⁷. L'exposition constituait manifestement un coup de publicité pour la nouvelle publication, et plus généralement pour les œuvres de l'artiste, que la maison commercialisait et reproduisait. Ces deux expositions attestaient déjà l'utilisation de l'hommage *post mortem* en galerie à des fins commerciales.

L'histoire de l'émergence des rétrospectives posthumes fut, nous l'avons vu, liée dès le départ à la figure du marchand : Adolphe Goupil, Francis Petit et Étienne-François Haro jouèrent un rôle incontestable dans leur organisation, et plus généralement dans la mise sur pied des expositions temporaires. La pratique de la rétrospective posthume se développa ainsi dans une période de transition, durant laquelle le marchand fut doté d'un pouvoir grandissant et bénéficia d'une reconnaissance accrue, préfigurant la position dominante qu'il allait bientôt occuper dans le monde des expositions. Cette période fut d'abord, pour reprendre l'expression de Jean-Paul Bouillon, le « temps des sociétés »³⁴⁸. La situation privilégiée de l'Association des artistes sur la scène artistique, jusqu'aux années 1870, en est la preuve irréfutable. Son action, appuyée par les autorités, fut capitale dans le développement des expositions, et spécifiquement des rétrospectives posthumes. Elle devait poursuivre par la suite ses activités, en s'adaptant aux évolutions structurelles du monde de l'art. La Société nationale des Beaux-Arts de Louis

³⁴⁵ Voir Anonyme, « Nouvelle », *Le Figaro*, 27^e année, 3^e série, n° 49, 18 février 1881, p. 2.

³⁴⁶ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 25, 11 juillet 1885, p. 193 ; Ph. B. [Philippe Burty], « Les envois de Rome », *La République française*, 15^e année, n° 4969, 13 juillet 1885, p. 3.

³⁴⁷ *En campagne. Tableaux et dessins de A. de Neuville*, Paris, Boussod, Valadon et C^{ie}, 1885.

³⁴⁸ Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme* [en ligne], vol. 16, n° 54 (Être artiste), 1986, p. 89-113 (p. 89), <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4847> (consulté le 14 mai 2019).

Martinet n'eut pas cette opportunité, mais elle resta l'une des entreprises les plus marquantes du Second Empire³⁴⁹. Le « temps des sociétés » fut aussi celui des cercles d'amateurs et des groupements d'artistes, dont certains devaient connaître une longue existence. L'hommage posthume fut intégré dans leurs pratiques d'exposition. Dans son exposition de 1885 au Palais de l'industrie, l'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée quatre ans plus tôt, rendit hommage à l'un de ses membres, la russe Marie Bashkirtseff (1858-1884), décédée à l'âge de 25 ans, le 31 octobre 1884³⁵⁰. Sa rétrospective annonçait d'une certaine manière celles qui seraient entreprises quelques années plus tard au Salon des indépendants³⁵¹. Mais entre 1855 et 1885, l'histoire de l'émergence des rétrospectives posthumes se dessina surtout dans les contours de l'École des Beaux-Arts. Ces expositions se trouvaient ainsi placées sous une double tutelle : celle de l'institution, étroitement liée à l'Académie, et celle de l'administration des Beaux-Arts, dont l'établissement scolaire dépendait. Elles laissaient alors deviner des intérêts politiques et des enjeux dépassant le cadre du rituel posthume, initié par l'entourage des disparus et exploité par l'Association des artistes.

³⁴⁹ Pour Jean-Paul Bouillon, la Société nationale des Beaux-Arts appartenait à un type de sociétés basé sur la collaboration des artistes et d'un « marchand », au même titre que la Société des aquafortistes menée par Alfred Cadart.

³⁵⁰ L'exposition, qui réunissait dans deux salles l'œuvre de la jeune disparue, ouvrit le 20 février au Palais de l'industrie (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 9, 28 février 1885, p. 66).

³⁵¹ Le Salon des indépendants, fondé en 1884, organisa ses premières présentations posthumes en 1891 et 1892, en hommage à deux de ses fondateurs : Albert Dubois Pillet, mort le 18 août 1890 à l'âge de 44 ans, et Georges Seurat, décédé le 29 mars 1891 à 31 ans (Dominique Lobstein, *Dictionnaire des Indépendants*, t. I (A-D), Dijon, Éditions de l'Échelle de Jacob, 2003, p. 31-32). Son initiative fut par la suite imitée par d'autres sociétés d'artistes.

Chapitre 4. Des rétrospectives sous tutelle

I. Intérêts et appropriations politiques du culte de l'artiste

A. La rétrospective et le culte de l'artiste : dimension patriotique de l'hommage posthume

1. Un panthéon français au service de la Nation : l'artiste parmi les grands hommes

Annonçant l'ouverture prochaine à l'École des Beaux-Arts de l'exposition consacrée à Camille Corot, un journaliste écrivait en mai 1875 dans la revue londonienne *The Academy* :

Comme mesure préliminaire, il était nécessaire d'obtenir une promesse d'accord de la part du directeur des Beaux-Arts, et ensuite le consentement du directeur de l'École. Ces deux messieurs se conduisirent tous deux avec une grande courtoisie; mais n'est-il pas embarrassant, pour le moins, de solliciter et de dépendre de la bonne volonté d'officiels qui sont à tout moment susceptibles d'être sous la domination d'influences politiques ? Dans une capitale comme Paris, l'absence d'un bâtiment privé qui pourrait être utilisé à de telles fins est inexplicable¹.

La tenue de la rétrospective Corot dans un bâtiment public, nécessitant à la fois l'aval du directeur des Beaux-Arts et celui du directeur de l'École des Beaux-Arts, avait de quoi surprendre le critique anglais. Le monde des expositions outre-Manche se trouvait fort éloigné, si ce n'est antinomique, de la situation française en la matière : le marché y régnait en maître et l'initiative privée créait les événements qui rythmaient la vie artistique de la capitale. Les galeries commerciales et les sociétés d'artistes, à l'instar de la Royal Academy of Art (1768), de la Society of British Artists (1823), ou encore des deux sociétés d'aquarellistes (1804 et 1832), se partageaient le terrain des manifestations artistiques aux côtés de cercles d'amateurs ; le Burlington Fine Arts Club, fondé en 1866, prit d'une certaine manière le relais de la British Institution dissoute l'année suivante. Face à cette multitude d'acteurs indépendants de l'État, qui disposaient tous de locaux privés, la nécessité, pour le comité de l'exposition Corot, de se

¹ Anonyme, « Fine Art. Notes and News », *The Academy*, vol. VII, nouvelle série, n° 157, 8 mai 1875, p. 490 : « As a preliminary measure it was necessary to obtain a promise of countenance from the Director of the Beaux-Arts, and then the consent of the Director of the School. These two gentlemen both behaved with great courtesy; but it is not embarrassing, to say the least, to have to solicit and depend on the goodwill of officials who are at any time liable to be under the domination of political influences? In a capital like Paris the want of a private building that could be used for such purposes is inexplicable. »

soumettre au bon vouloir de personnages officiels, afin d'obtenir un espace d'exposition placé sous leur autorité, était difficilement concevable aux yeux du journaliste britannique.

Ses propos doivent cependant être relativisés. Le principal événement de la vie artistique parisienne, le Salon, était bien sûr pris en charge par l'État, et se tenait donc dans un bâtiment public – ce sera en réalité toujours le cas après la délégation de son organisation à la Société des Artistes français en 1881. Cependant, plusieurs cercles d'amateurs, suivant le modèle anglais, proposaient des manifestations dans leurs propres locaux². Le Cercle de l'Union artistique de la place Vendôme comme le Cercle artistique et littéraire de la rue de la Chaussée-d'Antin présentaient des expositions d'un intérêt suffisamment grand pour que la presse s'en fit l'écho³. Le Cercle de l'Union artistique avait d'ailleurs accueilli en 1869 une rétrospective posthume, celle du paysagiste Paul Huet ; le Cercle de la rue Saint-Arnault devait, dix ans plus tard, offrir l'hospitalité à l'exposition de l'œuvre de Guillaume Régamey. L'élection de l'École des Beaux-Arts, comme nous l'avons déjà signalé dans les précédents chapitres, répondait à un véritable une revendication de la part des organisateurs des rétrospectives posthumes. Elle garantissait leur visibilité dans une institution illustre, et leur offrait une sanction officielle. Les prestigieuses expositions des années 1850 et 1860 avaient fait de l'École des Beaux-Arts le lieu par excellence de l'hommage *post mortem* : les expositions suivantes avaient tout intérêt à se placer dans leur continuité.

La question de la dimension politique, soulevée par le critique anglais, n'en paraît pas moins pertinente, même si pendant longtemps l'État demeura globalement en retrait, limitant son action à l'attribution des autorisations nécessaires, ainsi qu'au prêt d'œuvres des collections publiques. Aucun projet posthume n'aurait à notre connaissance été clairement refusé par l'administration des Beaux-Arts durant la période étudiée. Seules les réserves exprimées par

² Sur la constitution des sociétés d'amateurs, voir Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 54 (Être artiste), 1986, p. 89-113 (p. 92-93). Pour un point de vue sur les cercles, contemporain des expositions que nous étudions, voir Albert de La Fizelière, « Causerie parisienne », *L'Opinion nationale*, 16^e année, n° 189, 10 juillet 1874, n. p.

³ Sur le Cercle de l'Union artistique, voir l'article suivant : Y. Z. et C^e, « Un cercle artistique », *Le Gaulois*, 6^e année, n° 1901, 25 décembre 1873, n. p. L'auteur revint sur l'histoire du cercle et son fonctionnement, soulignant « l'importance des expositions de peinture auxquelles le cercle de l'Union artistique consacra[it] chaque année et quelquefois même deux fois par an l'élégant et spacieux local de son théâtre. » Dix ans plus tard, Louis Énault écrivait dans son *Paris-Salon* : « Les grands cercles, qui se contentaient autrefois d'une seule exposition annuelle, en ont maintenant deux ou trois, à des époques fixes et régulières, sans compter les exhibitions spéciales auxquelles ils accordent l'hospitalité de leurs salles, souvent magnifiques, toujours fort bien éclairées, dont les gens du monde connaissent le chemin tout aussi bien que les artistes, et qu'ils n'oublieront point de sitôt. » (Louis Énault, *Paris-Salon*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1883, p. XVII.) Sur les expositions dans les cercles, voir : Martha Ward, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *The Art Bulletin*, vol. 73, n° 4, 1991, p. 599–622 (p. 605-609).

Eugène Guillaume en 1874, concernant la rétrospective de l'œuvre du peintre belge Antoine Wiertz, semblent avoir été partagées par le directeur des Beaux-Arts de l'époque, Philippe de Chennevières⁴. Au regard de l'échec de cette exposition comme de celle du peintre espagnol Fortuny, il serait permis de croire que l'objection, anticipée par les promoteurs de l'exposition Wiertz dans la formulation de leur requête, à savoir que l'École des Beaux-Arts serait exclusivement réservée aux expositions de peintres français, correspondait bel et bien à une réalité⁵. Les propos du baron Taylor, en réaction au projet d'exposition Fortuny, leur donnaient encore raison. Le président de la société de secours mutuel déclara en effet qu'« il verrait avec peine, tout en rendant justice à cet éminent artiste, que l'administration de l'École des Beaux-Arts permit ces expositions et devint ainsi l'instrument de réclame en faveur des étrangers »⁶. Si la nationalité étrangère de ces deux artistes n'explique peut-être pas à elle seule leur échec, elle n'encouragea certainement pas la réalisation de leur rétrospective. Force est de constater que les expositions à l'École des Beaux-Arts, autorisées par l'administration, étaient toutes consacrées à des artistes français. Bien avant qu'il ne soit question d'« influences » politiques, la rétrospective présentait un intérêt commun à tous les régimes : elle offrait l'occasion d'un rassemblement patriotique autour de la figure de l'artiste, qui comptait désormais parmi les grands hommes de la nation⁷.

Le grand homme, héritier de la figure traditionnelle du héros national, se distingue par son talent, sa vertu ou son sens civique. À ce titre, il appartient indéniablement aux « éléments symboliques et matériels d'une nation », cette « check-list » identitaire indispensable à sa construction⁸. Dans le processus de création d'une identité nationale, entrepris dès le

⁴ Lettre de Philippe de Chennevières à Eugène Guillaume, Paris, 29 avril 1874, AN, AJ/52/838 : « Je partage complètement votre opinion quant au mode que vous proposez pour apprécier la valeur des œuvres en question et je m'arrête à la proposition que vous faites de désigner un peintre qui 'surtout examinerait les Photographies d'après lesquelles il serait permis d'arrêter la composition de l'exposition si elle a lieu'. »

⁵ Lettre de M. Franck et de M. Gauban du Mont (maire de Lézat, ancien vice-président du conseil général de l'Ariège) à Oscar Bardi de Fourtou, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Paris, 22 février 1874, AN, AJ/52/838.

⁶ AFT, 1418^e séance du 11 mai 1877.

⁷ On sait d'ailleurs que des drapeaux français furent installés à l'École des Beaux-Arts à l'occasion des expositions Barye (1875), Manet (1884) et Bastien-Lepage (1885) – ce fut sans doute le cas lors d'autres rétrospectives. Voir : Auguste Trichon, *Exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts – Salle de Melpomène*, 1875, gravure publiée dans *L'Univers illustré*, 18^e année, n° 1080, 4 décembre 1875, p. 777 (**fig.14**) ; Albert Wolff, « Édouard Manet au palais des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 30^e année, 3^e série, n° 3, 5 janvier 1884, p. 1 ; Louis de Fourcaud, « Exposition des œuvres de Bastien-Lepage à l'hôtel de Chimay », *GBA*, 27^e année, t. XXXI, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} mars 1885, p. 251-267 (p. 251).

⁸ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Édition du Seuil, 2001 (1999), p. 14. On rappellera ici l'importance de l'idée de nation telle que Anne-Marie Thiesse la définit : « La nation, parce qu'elle instaure une fraternité laïque et par conséquent une solidarité de principe entre les héritiers du même legs indivis, affirme l'existence d'un intérêt collectif. Elle est un idéal et une instance protectrice, donnée pour supérieure aux solidarités résultant d'autres identités : de génération, de sexe, de religion, de statut social. » (p. 16)

XVIII^e siècle et activement poursuivi au siècle suivant, le grand homme opérait en tant que puissance fédératrice, éveillant le sentiment patriotique au travers d'une admiration partagée, tout en appelant à l'émulation par son rôle de modèle et le caractère pédagogique de son culte. Le héros guerrier tenait déjà ce rôle et on rappellera, en suivant Antoine Lilti, l'exemple légendaire d'Achille, dont la mort « est d'emblée mémorielle et fonde l'unité d'une communauté par la commémoration des hauts faits d'un héros, qui incarne au plus haut point [...] les valeurs communes »⁹. De manière générale, comme l'écrit Pascal Ory, toute commémoration est « ce grand mouvement symbolique par lequel une communauté assure et réassure son identité »¹⁰. La commémoration du grand homme intervenait ainsi comme un moment unificateur, un temps de cohésion sociale ; il recourait à la ferveur populaire et à une mémoire collective – « une nation, c'est une mémoire » nous dit Pascal Ory¹¹. Les éloges des grands hommes de la nation, déclamés dans le cadre du prix d'éloquence à chaque fête de la Saint Louis depuis 1758, avaient passionné l'opinion publique. L'intérêt de cette dernière pour les hommes illustres s'était aussi manifesté par la lecture des *Vies* de Plutarque et des ouvrages illustrés portant sur les grands personnages historiques, édités à de multiples reprises tout au long du XVIII^e siècle¹².

Les différents régimes qui se succédèrent au XIX^e siècle encouragèrent le nouveau culte laïque, alors que la construction de la nation et la mémoire nationale devenaient des enjeux toujours plus cruciaux¹³. La Monarchie de Juillet fut historienne, des écrits de Jules Michelet et François Guizot aux fondations d'institutions tournées vers le passé. Le musée de l'Histoire de France, voulu par Louis-Philippe, était inauguré au château de Versailles en 1837, l'année même de la fondation de la Commission des Monuments historiques ; six ans plus tard, l'État créait le musée du Moyen Âge, grâce au rachat de l'hôtel de Cluny et des collections réunies par

⁹ Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 126.

¹⁰ Pascal Ory, *Une nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1992, p. 9. La nation, parce qu'elle « naît d'un postulat et d'une invention », requiert en effet pour exister « l'adhésion collective à cette fiction », à laquelle participe donc la célébration commémorative (Thiesse 2001, p. 14).

¹¹ Ory 1992, p. 8.

¹² Chaque année, lors de la fête de la Saint Louis, était décerné le prix d'éloquence, dont les sujets portaient sur la morale et la dévotion. En 1758, sur proposition de Charles Pinot Duclos, nommé secrétaire perpétuel de l'Académie française trois ans auparavant, le prix d'éloquence fut réformé : il fut désormais consacré à l'éloge des grands hommes de la nation. L'écrivain Antoine-Léonard Thomas devint la figure principale de ce nouveau culte, en remportant les prix entre 1759 et 1765 et en publiant, en 1773, un *Essai sur les éloges* (*Œuvres complètes*, t. III et IV, Paris, Desessarts, 1802).

¹³ Et ceci à un niveau européen comme le démontre l'ouvrage d'Anne-Marie Thiesse : « Un vaste atelier d'expérimentation, dépourvu de maître d'œuvre et pourtant intensément animé, s'est ouvert en Europe au XVIII^e siècle et a connu sa plus haute productivité au siècle suivant. » (Thiesse 2001, p. 13)

Alexandre Du Sommerard¹⁴. La période fut marquée par le retour triomphal des cendres de Napoléon I^{er} en 1840, mais aussi par la « première grande invasion de la statuaire publique », honorant militaires, hommes de lettres, artistes, savants et philanthropes¹⁵. Le Second Empire poursuivit l'édification du roman national. En 1863, Napoléon III aurait semble-t-il décidé d'intégrer à la nouvelle Direction des Beaux-Arts, un petit bureau des commémorations, dirigé par Romain Merlin¹⁶. Deux ans plus tard, la statue de Vercingétorix était inaugurée sur le site présumé d'Alésia, et en 1867 le musée gallo-romain ouvrait ses portes à Saint-Germain-en-Laye : le régime eut en effet le grand mérite d'exalter un passé lointain¹⁷. À l'inverse, c'est la figure du grand artiste contemporain qu'il célébra en 1855 à l'occasion de l'Exposition universelle. L'événement fut suivi de près par la rétrospective de l'œuvre de Paul Delaroche, mise sur pied en dehors d'un cadre officiel, mais avec la complète approbation et le soutien actif du gouvernement¹⁸. Cette première rétrospective posthume, qui bénéficia notamment de l'appui notoire du ministre d'État et de la Maison de l'Empereur, Achille Fould, affirmait la place récemment acquise par l'artiste dans le culte des grands hommes¹⁹.

Le 22 novembre 1856, *L'Illustration* publiait un article d'Alphonse Dulong sur Delaroche, accompagné de plusieurs gravures²⁰. L'une d'elle consiste en un parchemin partiellement déplié sur lequel se déploie le portrait en buste du peintre (**fig.86**)²¹. En dessous,

¹⁴ Relevons également deux autres fondations importantes sous le régime de Louis-Philippe : la Société française d'archéologie en 1834 et l'École française d'Athènes en 1846.

¹⁵ Maurice Agulhon, « La 'statuomanie' et l'histoire », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n^{os} 2-3, 1978, p. 142-172 (p. 154).

¹⁶ Philippe Luez, « Intendant et surintendant des Beaux-arts », in Françoise Maison (dir.), *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 49-54 (p. 51). Nous n'avons pu obtenir plus d'information à ce sujet.

¹⁷ La statue de Vercingétorix, installée le 19 août 1865 sur le mont Aixoï à Alise-Sainte-Reine, fut réalisée par Aimé Millet (Marine Sorin prépare actuellement une thèse sur le sculpteur à l'Université de Poitiers, sous la direction de Claire Barbillon et de Thierry Laugée). La dédicace impériale inscrite sur son socle, reprenant une formule prêtée à Vercingétorix par César – « La Gaule unie / formant une seule nation / animée d'un même esprit / peut défier l'univers » – vient souligner « l'importance donnée par Napoléon III aux origines gauloises de la nation » (Arnault Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 319). Sur la création du musée d'Archéologie nationale, voir Bertinet 2015, p. 311-347. Un véritable « mouvement en faveur de l'histoire nationale en Europe » traversait alors l'Europe, comme en témoigne dès 1852 la fondation du musée Romano-Germanique de Mayence (Bertinet 2015, p. 315). Napoléon III était passionné d'archéologie et spécialement par l'histoire de la Gaule ; il créa en 1858 la Commission de la topographie des Gaules et entreprit la rédaction d'une *Histoire de Jules César*, restée inachevée.

¹⁸ Sur les rétrospectives d'artistes vivants au sein de l'Exposition universelle de 1855, voir chapitre 1.

¹⁹ Achille Fould s'était empressé d'accorder le Palais de l'Industrie à l'exposition, et était personnellement intervenu auprès du préfet du Gard après le refus du prêt du *Cromwell* par la Ville de Nîmes (minute de lettre d'Achille Fould à Henri Pougeard-Dulimbert, préfet du Gard, Paris, 4 avril 1857, AN, F/21/2199, dossier « Musées, Nîmes, 1851-1860, 6^e série »).

²⁰ Alphonse Dulong « M. Paul Delaroche, de l'Institut », *L'Illustration*, vol. XXVIII, n^o 717, 22 novembre 1856, p. 323-326.

²¹ La gravure n'étant pas signée, il est possible qu'elle ait été réalisée par Alphonse Dulong lui-même, peintre et professeur de dessin.

son nom, suivi de ses dates de naissance et de mort, est surmonté d'une couronne stylisée qui ressemble à un halo divin. De chaque côté, sur les rouleaux formés par le parchemin, on aperçoit la liste des œuvres de l'artiste. De cette liste émane un nuage qui surplombe le visage du peintre, et sur lequel l'auteur de l'image a construit une scène allégorique. Au centre, devant un chevalet, une femme drapée, allégorie de l'art, se tient courbée, accablée de douleur, le bras déplié, prête à lâcher sa palette. À son côté, une figure féminine à demi nue tente de la consoler. De sa tête émanent des rayons : nous l'assimilerons à la gloire. Derrière elles, la renommée s'envole pour annoncer la triste nouvelle de la mort du peintre. Le décor se compose, sur la droite, d'une colonne antique brisée et, sur la gauche, d'un tombeau ombragé par un saule pleureur, à l'instar de ceux des hommes illustres, à commencer par celui de Napoléon I^{er}. Delaroche, archétype de l'artiste célèbre, avait, par sa mort, accédé à la gloire posthume et au statut de grand homme.

L'exposition consacrée à Paul Delaroche en 1857 intervenait dans une période qui avait connu la consécration de la figure de l'artiste parmi les grands hommes, consécration à laquelle Delaroche avait lui-même contribué, comme l'a démontré Kerstin Thomas, avec la décoration de l'hémicycle débutée vingt ans plus tôt²². Le peintre avait choisi de montrer une assemblée non hiérarchisée d'artistes, qui conversent à la manière des philosophes de l'Antiquité, sur le modèle des dialogues des morts²³. Par des portraits individualisés, il s'était attaché à révéler le tempérament de chacun d'entre eux et avait fait preuve d'un véritable souci de ressemblance, essentielle pour la représentation des grands hommes, comme l'exposait Roger de Piles dès 1708 dans son *Cours de peinture par principe*²⁴. Delaroche avait ainsi pu faire de l'hémicycle un panthéon propre à offrir un exemple instructif et édifiant, un « guide moral », tenant « précisément compte de cette notion d'utilité pour la société qui définit le grand homme »²⁵.

²² Kerstin Thomas, « Les panthéons d'artistes. Delaroche et Cornélius », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 371-408 (p. 379-390, 398-401).

²³ Le genre littéraire, inauguré par Lucien de Samosate vers 165 après J.-C. dans ses *Dialogues des morts*, avait connu un renouveau à la fin du XVII^e siècle avec les *Nouveaux dialogues des morts* de Bernard Le Bouyer de Fontenelle (Paris, C. Blageart, 1683) et les *Dialogues des morts* de Fénelon, composés pour l'éducation du duc de Bourgogne entre 1692 et 1696 (Paris, F. Delaulne, 1712 pour la première publication partielle) ; il fut particulièrement en vogue au XVIII^e siècle.

²⁴ Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708 ; voir Thomas 2009, p. 388.

²⁵ Thomas 2009, p. 400. Alors que le succès et le talent définissent l'homme illustre, « [o]n ne devient grand Homme que par les seules qualités intérieures de l'esprit & du cœur, & par les grands bienfaits que l'on procure à la société », déclarait l'abbé Charles-Irénée Castel de Saint-Pierre dans son *Discours sur les différences du grand homme et de l'homme illustre* (publié en tête de : Abbé Seran de la Tour, *Histoire d'Epaminondas pour servir de suite aux Hommes illustres de Plutarque*, Paris, Didot, 1739, p. 36 ; cité dans Thomas 2009, p. 400-401 ; voir aussi Jean-Claude Bonnet, *Naissance du panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, p. 34-35).

Dans l'article de Louis Ulbach, publié dans la *Revue de Paris* quelques mois après sa mort, Delaroche était lui-même défini comme un modèle de vertu, une « sorte de type d'honnêteté, de conduite et de mesure », qui « grandit l'artiste de toute la dignité du citoyen »²⁶. Ses qualités morales étaient également soulignées dans maintes notices nécrologiques, et c'est sa droiture, sa persévérance au travail et sa résistance aux tentations du succès qui furent de même louées dans la courte introduction du catalogue de son exposition posthume²⁷. Le peintre arborait désormais lui aussi l'habit vertueux des grands hommes.

L'artiste avait cependant tardé à intégrer leur panthéon. Le XVIII^e siècle avait d'abord été marqué par le sacre de l'homme de lettres²⁸. Ce sacre intervenait dans le cadre d'une redéfinition du mérite. À côté du héros, distingué surtout pour sa bravoure et ses actions militaires, on entendait désormais célébrer le grand homme, concept dans lequel triomphait l'utilité publique. En 1735, la figure héroïque du guerrier était mise à mal par Voltaire dans une lettre à l'écrivain Nicolas-Claude Thieriot :

J'aimerais mieux des détails sur Racine et Despréaux, sur Quinault, Lulli, Molière, Lebrun, Bossuet, Poussin, Descartes, etc., que sur la bataille de Steinkerque. [...] Une écluse du canal qui joint les deux mers, un tableau du Poussin, une belle tragédie, une vérité découverte sont des choses mille fois plus précieuses que toutes les annales de cour, que toutes les relations de campagnes. Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers, et les héros les derniers. J'appelle grands hommes tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable. Les saccageurs de provinces ne sont que héros²⁹.

²⁶ Louis Ulbach, « Paul Delaroche », *Revue de Paris*, t. XXXVI, 1^{er} avril 1857, p. 349-372 (p. 352-353) ; cité en partie dans Thomas 2009, p. 401.

²⁷ Le catalogue de l'exposition Delaroche ne comportait pas de biographie de l'artiste, mais seulement quatre pages relatives à l'organisation de l'exposition, suivies de trois pages rédigées par Jules Goddé et portant sur sa composition. Goddé, citant une étude d'Henri Delaborde, commençait par rappeler la réaction exemplaire du peintre face à sa réussite : « [...] le succès n'a pas plus épuisé ses forces que trompé sa raison. Au lieu de se fier aux applaudissements et de se croire arrivé alors qu'il n'était qu'en marche, il a exigé d'autant plus de lui-même que l'opinion le traitait avec plus de faveur : au lieu de spéculer sur la réputation acquise, il s'est comporté toujours comme s'il avait à se faire un nom. » (Jules Goddé, [Préface], in *Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au palais des Beaux-Arts...*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1857, p. XIII-XV [p. XIII] ; Henri Delaborde, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. Paul Delaroche », *Revue des deux mondes*, XXVII^e année, seconde période, t. VIII, 1^{er} mars 1857, p. 5-32 [p. 30-31]).

²⁸ Voir Bonnet (Jean-Claude) 1998 (« Le grand écrivain et le temple de la mémoire », p. 135-251).

²⁹ Lettre de Voltaire à Nicolas-Claude Thieriot, vers le 15 juillet 1735, citée dans Bonnet (Jean-Claude) 1998, p. 33. Antoine Lilti discerne cependant dans cette lettre de Voltaire « une tension entre les valeurs qu'il promeut, l'utile et l'agréable, où résonne un idéal de pondération, et le nom de Poussin, associé au thème de l'excellence et du grand artiste ». Il réfute en effet l'idée d'une stricte opposition entre le grand homme et le héros. La figure du grand homme vient pour lui définir une « nouvelle forme d'excellence », une « nouvelle catégorie d'hommes qui, par leurs aptitudes et leurs œuvres, se hissent au-dessus de leurs contemporains et méritent de demeurer dans les mémoires ». Loin d'être en contradiction avec le thème de la gloire héroïque, le grand homme, qui conserve certains traits du héros – son caractère exceptionnel, son exemplarité, son incarnation des valeurs d'une société, son culte essentiellement posthume – en serait ainsi une « redéfinition », une « reformulation » voire une « réhabilitation » : « [...] l'exploit guerrier n'est plus le critère de la grandeur. À la force et au courage physique ont succédé le talent intellectuel ou artistique, le dévouement au bien public. » (Lilti 2014, p. 125-126)

À la même période, Évrard Titon du Tillet célébrait, dans son *Parnasse françois*, les poètes et musiciens de l'âge d'or de Louis XIV³⁰. Alors que l'écrivain allait s'imposer comme le parangon du grand homme, les noms de Nicolas Poussin et Charles Le Brun, cités par Voltaire, laissaient présager la place que devait plus tard occuper l'artiste dans le nouveau culte.

Les noms de Poussin et Le Brun figuraient déjà dans le dictionnaire biographique de Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle*, dont le premier volume fut publié en 1696³¹. Alors qu'un sixième de cet ouvrage était consacré à des personnalités issues du monde des arts, les critiques qu'il dut affronter, à l'instar de celles de l'abbé de Saint-Pierre, amenèrent son auteur à recentrer le second volume, paru en 1700, sur les catégories traditionnelles de grands dignitaires³². Un peu moins d'un siècle plus tard, c'est notamment dans les représentations sculptées que l'on peut constater l'affirmation de figures artistiques tutélaires. En décembre 1774, le comte d'Angiviller, récemment nommé directeur général des Bâtiments du Roi, annonçait le lancement prochain d'une série de commandes royales auprès de peintres et sculpteurs³³. Les tableaux devaient avoir pour sujet « des traits d'histoire propres à ranimer la vertu et les sentiments patriotiques », tandis que les sculptures, destinées à la grande galerie du Louvre, représenteraient « quelque homme célèbre dans la

³⁰ Ce projet de monument, débuté en 1708, donna lieu à une maquette en bronze (Louis Garnier, Simon Curé et Augustin Pajou, *Le Parnasse français*, 1718-1721, bronze, 260 x 235 x 230 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV6023) et à une toile (attribuée à Nicolas de Poilly, le Jeune, *Le Parnasse français*, vers 1723, huile sur toile, 150 x 114 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV6042). Trop coûteux, il ne put être réalisé. Titon du Tillet publia alors en 1727 une *Description du Parnasse françois, exécuté en bronze, suivie d'une liste alphabétique des Poètes, & des Musiciens rassemblés sur ce monument* (Paris, Imprimerie de Jean-Baptiste Coignard fils), rééditée dans une version augmentée en 1732. Louis XIV figurait en Apollon au sommet du monument et les huit muses étaient incarnées par Corneille, Racine, Molière, Racan, Boileau, La Fontaine, Chapelle, Segrais et Lully. Voir à ce sujet Judith Colton, *The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979.

³¹ Charles Perrault, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*, 2 vol., Paris, Antoine Dezallier, 1696-1700.

³² Voir Nathalie Heinich, « L'accès à la dignité biographique : les premières mentions de peintres dans les dictionnaires biographiques français », in Matthias Waschek (dir.), *Les « Vies » d'artistes*, actes du colloque tenu à Paris les 1^{er} et 2 octobre 1993, Paris, musée du Louvre, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1996, p. 197-203 ; Bonnet 1998, p. 33-34.

³³ Voir : Andrew McClellan, « La série des 'Grands Hommes' de la France du comte d'Angiviller, et la politique des Parlements », in Guilhem Scherf (dir.), *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992, Paris, La Documentation française, 1993, p. 223-249 ; Thomas W. Gaehtgens, « Du Parnasse au Panthéon : la représentation des *hommes illustres* et des *grands hommes* dans la France du XVIII^e siècle », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 135-171 (p. 154-156) ; Christopher Drew Armstrong, « Des 'Hommes illustres' aux 'Artistes célèbres'. La Grande Galerie du Louvre au XIX^e siècle : une histoire parlante de l'art », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 505-534 (p. 510).

nation par ses vertus, ses talents, ou son génie »³⁴. Nicolas Poussin fut le premier artiste désigné pour prendre place au sein de ce panthéon : la statue du « peintre qu'on peut regarder comme le Raphaël français » fut demandée à Pierre Julien en 1787 ; les commandes de celles de Charles Le Brun et Pierre Puget durent, elles, attendre la fin de la Révolution pour être proposées³⁵. Le peintre se trouvait également statufié, aux côtés d'Eustache Le Sueur, Jacques Sarrazin et Pierre Puget dans la salle du XVII^e siècle du musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, ouvert en 1795 dans l'ancien couvent des Petits-Augustins³⁶. Poussin, dont une nouvelle statue serait commandée à Augustin Dumont par le gouvernement de Louis-Philippe pour la salle des séances hebdomadaires de l'Institut (avec celle de Puget, confiée à Louis Desprez), se distinguait alors comme le grand artiste français digne de figurer, en compagnie de l'homme d'État, de l'ecclésiastique, du militaire ou de l'homme de lettres, parmi les personnages illustres de la nation³⁷.

Le culte de l'artiste, tel qu'il prit son essor au XIX^e siècle, continua de se manifester par la statuaire. Dès 1802, le monde de l'art commença à développer son propre panthéon à travers les commandes de bustes et de statues des artistes célèbres (français et étrangers) à destination du Louvre, appliquant au musée le précepte formulé par Gabriel Naudé en 1627 pour l'aménagement des bibliothèques³⁸. Ces commandes, initiées par les administrateurs du musée

³⁴ Lettre du comte d'Angiviller à Jean-Baptiste Pierre, 14 mars 1776, citée d'après les *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. XXI, année 1905 (« Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre » publiée par Marc Furcy-Raynaud, première partie), p. 80.

³⁵ Lettre du comte d'Angiviller à Jean-Baptiste Pierre, 4 décembre 1787, citée d'après les *Nouvelles archives de l'art français*, 3^e série, t. XXII, année 1906 (« Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre » publiée par Marc Furcy-Raynaud, deuxième partie), p. 219. En 1782, Poussin était déjà honoré à Rome d'un monument à son effigie, à l'initiative de Jean Baptiste Louis Georges Sérour d'Agincourt. Un buste fut réalisé par le pensionnaire romain Ségla, et placé au Panthéon, auprès de Raphaël et d'Annibale Carracci. Voir Katie Scott, « Introduction – 'Pour la gloire des arts et l'honneur de France' : Commemorating Poussin 1784-1995 », in Katie Scott et Genevieve Warwick (dir.), *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 1-52 (p. 4-12). Sur la statue de Nicolas Poussin commandée par d'Angiviller à Pierre Julien, et sur l'intérêt porté à l'artiste durant la période, voir Michael Preston Worley, *Pierre Julien, Sculptor to Queen Marie-Antoinette*, New York, iUniverse, 2003, p. 102-114.

³⁶ Les statuette des quatre artistes furent réalisées par le sculpteur Jean-Joseph Foucou. Les grands artistes du XVI^e siècle, Germain Pilon, Jean Goujon, Jean Cousin et Jean Bullant, héros de la Renaissance française que Lenoir considérait comme l'acmé de l'art en France, bénéficiaient quant à eux de cénotaphes dans la salle consacrée à leur siècle ou dans le jardin Élysée. Quelques contemporains, Jean-Germain Drouais, Pierre Julien, Augustin Pajou et Antoine Denis Chaudet, se voyaient également gratifiés d'un tel honneur. Voir Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016), Paris, musée du Louvre, Hazan, 2016, et surtout l'essai de Geneviève Bresc-Bautier, « La mise en scène des personnalités historiques : quelques monuments factices au musée des monuments français », p. 138-153.

³⁷ Christiane Dotal, « L'Institut : temple de mémoire ? », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 451-467 (p. 453).

³⁸ Gabriel Naudé, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, François Targa, 1627. Avant lui, Juste Lipse avait recommandé dans son *De bibliotheca syntagma* (Anvers, J. Moretum, 1602) d'orner les bibliothèques des portraits des auteurs. Voir : Jean-Louis Haquette, « La place de l'iconographie dans la réflexion sur la bibliothèque au

avec l'appui du ministre de l'Intérieur, se poursuivirent à un rythme inégal sous les différents régimes jusqu'à la fin du Second Empire, témoignant après 1830 d'une prédominance de l'école française. Tout au long du siècle, les commémorations sculptées des grands hommes se firent toujours plus nombreuses et envahirent l'espace public ; cet engouement, jugé excessif par certains, fut qualifié de « statuomanie »³⁹. L'artiste y trouva sa place : « [l]a représentation en sculpture des peintres constitua ainsi, au XIX^e siècle, un aspect original de la glorification monumentale des héros culturels » et « un chapitre de la célébration des Grands Hommes », constate Alain Bonnet⁴⁰. L'historien de l'art relève que, durant cette période, « toutes les capitales européennes rivalisèrent pour ériger des monuments aux plus grands artistes nationaux et exciter grâce à eux le sentiment patriotique et l'émulation artistique », soulignant le rôle de l'artiste dans la construction des identités nationales, et ce au niveau européen⁴¹.

La célébration sculptée du peintre, par sa dimension publique, contribuait à définir l'image sociale de l'artiste :

[il s'agissait] de présenter à la communauté le peintre comme un type social égal en dignité, en grandeur et en importance aux autres types sociaux honorés. La Cité ou la Nation, en dressant un peintre sur un piédestal au centre d'une place, d'un jardin, ou à la façade d'un palais, faisait de l'artiste une espèce particulière de saint laïc⁴².

Le culte de l'artiste n'aurait d'ailleurs pu prendre son essor sans l'importante évolution qu'avait connu son statut social dès la fin du XVIII^e siècle, évolution accélérée durant le siècle suivant,

XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 66, automne 2008 (L'idée des bibliothèques à l'âge classique), p. 197-213 (p. 198-200) ; Armstrong 2009, p. 510, et voir l'ensemble de son essai sur les commandes en question.

³⁹ Ce terme est utilisé dès le XIX^e siècle : la statuomanie est définie dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique illustré* comme la « manie des statues » (« Statuomanie », in Jules Troussel (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique illustré*, t. VI, supplément, Paris, À la librairie illustrée, [1890-1891], p. 390). On peut également lire les mots suivants dans le *Grand dictionnaire universel* : « Un grand nombre de statues ont été élevées sur notre territoire depuis 1871. [...] Mais il fallait éviter les exagérations d'un chauvinisme étroit, et c'est à quoi on n'a pas assez pris garde en célébrant plus d'une médiocrité qu'on eût mieux fait de laisser dans l'ombre. On a ainsi justifié, jusqu'à un certain point, le reproche de *statuomanie* adressé à notre époque. » (« Statue », in Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel*, t. XVII, 2^e supplément, [1891], p. 1873.) Le terme apparaît en outre dans la presse de la seconde moitié du siècle, surtout à partir des années 1880.

⁴⁰ Alain Bonnet, « Le peintre statufié. Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 162/2008-4, p. 21-31 (p. 21, 23). Pour la représentation des sculpteurs, voir l'article suivant : Claire Barbillon, « Le sculpteur et sa sculpture... sculptés », in Ruth Butler, Paul-Louis Rinuy, Marie Bouchard et al., *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Édition Nicolas Chaudun, 2008, p. 378-384. Une base de données sur la statuaire publique en France de la Renaissance à 1945, constituée à partir du fonds de cartes postales anciennes de France Debuisson, a été mise en ligne en 2018 : <<https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr>>.

⁴¹ Bonnet (Alain) 2008, p. 22. Par ailleurs, plusieurs villes européennes organisaient déjà depuis plusieurs siècles des fêtes en l'honneur de leurs grands artistes : la mort d'Albrecht Dürer, en 1528, était célébrée tous les cent ans dans sa ville de Nuremberg, tandis que la ville d'Anvers, qui avait vu mourir Rubens en 1640, marqua chaque demi-siècle passé depuis sa disparition par d'importantes cérémonies. Voir Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000), p. 134-135.

⁴² Bonnet (Alain) 2008, p. 26.

jusqu'à la constitution d'une « élite artiste »⁴³. Son image se trouva profondément bouleversée dans la première moitié du XIX^e siècle, qui vit notamment le Saint-Simonisme ériger l'art en sacerdoce et l'artiste en « prophète » et « précepteur de l'humanité », affirmant la fonction sociale de l'art en le subordonnant cependant à des idéaux⁴⁴. C'est durant cette même période, et particulièrement pendant l'époque romantique, que se développa le culte du génie, non plus faculté mais incarnation. L'artiste devint l'un « [d]es garants de la supériorité spirituelle d'un pays et [d]es symboles du progrès humain d'un peuple », et par là, un possible « outil politique »⁴⁵.

Si l'artiste cristallisait désormais à la fois l'image du grand homme et celle du génie, notre propos n'est pas d'affirmer que tous les peintres, sculpteurs et architectes célébrés par des rétrospectives posthumes véhiculaient cette image auprès du public, d'une majorité de critiques ou de l'administration des Beaux-Arts. Cette pratique d'exposition émergea cependant au milieu du siècle comme une manifestation du nouveau culte, qui lui conféra une aura sacrée. Les instigateurs des expositions entendaient, par un appel au public et à la critique, conforter la place du disparu dans le panthéon des grands artistes français, ou lui accorder la place qu'ils estimaient devoir lui attribuer. Le critique, confronté à un panorama de la carrière de l'artiste, était amené à s'interroger sur la légitimité de cette place, à la confirmer ou à la contester, à la reconnaître ou à la refuser. Cette interrogation apparaît dans les articles publiés sur les expositions posthumes. La rétrospective contribuait donc à la construction même de ce panthéon, ou du moins elle en laissait paraître l'idée. La validité des jugements prononcés en cette occasion pouvait être de courte durée.

La rétrospective ressortissait à une démarche d'émulation. Propre à susciter des vocations, elle devait fournir des exemples, des modèles, encourager des continuateurs et ainsi donner naissance à de nouveaux « hommes supérieurs », qui contribueraient au rayonnement de la nation française. Ce fut également la fonction attribuée aux monuments commémoratifs : « inciter l'émulation [...] et faire résonner la réputation de la France dans le monde », comme

⁴³ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

⁴⁴ Voir Neil McWilliam, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », *Arts et Sociétés* [en ligne], séminaire du 11 octobre 2004 (Centre d'histoire de Sciences Po), <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3022>> (consulté le 14 mai 2019).

⁴⁵ Thierry Laugée, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016, p. 11. Antoine Lilti, dans sa remise en question de la thèse du remplacement du héros par le grand homme, avait d'ailleurs invoqué « la figure moderne du génie » – « un homme exceptionnel, absolument original, capable de créer des œuvres immortelles, de percer les secrets de la nature ou d'agir sur le cours de l'histoire » – pour corroborer l'idée d'une redéfinition de la gloire héroïque dans la figure du grand homme, par la définition d'une « nouvelle forme d'excellence » (Lilti 2014, p. 125 ; voir p. 219, note 29).

le rappelle Neil McWilliam⁴⁶. Ce phénomène prit une ampleur sans précédent sous la Troisième République : « la commémoration individuelle en vint à constituer la pierre angulaire de l'idéologie humaniste laïque, inhérente à la stratégie globale du régime en matière d'éducation civique et morale⁴⁷ ». Ses débuts furent marqués par une forte implication de l'art « dans la formation de l'État-nation et dans la construction de l'identité nationale républicaine », nous dit Michael R. Orwicz⁴⁸. Si la sculpture offrait une promesse d'éternité, l'exposition posthume procurait, dans une durée certes limitée, un enseignement direct, concret. La leçon prenait d'autant plus de sens lorsqu'elle était prononcée au sein même de l'École des Beaux-Arts. Forte de sa dimension edificatrice, et portée par sa dimension patriotique, la rétrospective s'imposa comme l'une des manifestations d'un culte des grands hommes revisité et élargi, à même d'être appuyée par le pouvoir politique. Alors que l'image de l'artiste comme grand homme s'était forgée à la fin du siècle précédent à la faveur d'un maître ancien comme Nicolas Poussin, le panthéon des « saints laïcs » du XIX^e siècle accorda, dans la seconde moitié du siècle, une place de choix aux gloires contemporaines.

2. *L'hommage au grand artiste de la Cité*

Le culte des grands hommes, initié ou soutenu par le gouvernement dans sa dimension nationale, se développa également au niveau local, encouragé par les autorités en place. En témoigne le nombre considérable de monuments publics élevés dans les villes de région tout au long du siècle. Un projet de monument en mémoire de Nicolas Poussin, dans sa ville natale des Andelys, avait été lancé dès 1799⁴⁹. Il fallut cependant attendre 1851 pour qu'un bronze de Louis Brian représentant le peintre soit installé sur la place du marché de la cité normande, treize ans après l'hommage sculpté par Louis Mercier à l'École des Beaux-Arts de Paris. La

⁴⁶ Neil McWilliam, « Lieu de mémoire, sites de contestation, le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 », in Ségolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Monum, 2005, p. 100-115 (p. 103). L'historien de l'art signale par ailleurs que « [b]ien que l'impulsion à l'origine de ces manifestations d'hommage public soit en grande partie le fait d'administrations territoriales ou de corps constitués à titre privé, toutes les initiatives de ce type comptaient in fine sur la sanction de l'État » ; il s'agit là d'un autre point commun entre les deux procédés commémoratifs.

⁴⁷ McWilliam 2005, p. 103.

⁴⁸ Éric Michaud, Yves Michaud, Michael R. Orwicz, Neil McWilliam et Laurence Bertrand Dorléac, « Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective* [en ligne], 2012-1, mis en ligne le 30 décembre 2013, <<http://journals.openedition.org/perspective/484>> (consulté le 14 mai 2019).

⁴⁹ Salgues, « Beaux-Arts », *L'Observateur des spectacles de la littérature et des arts*, n° 108, 25 Prairial an 10 (14 juin 1802), p. 4-5. « C'est au cit. Harou [Jean-Baptiste Harou-Romain], romain, architecte, qu'on doit l'heureuse idée de ce monument, auquel il donne la dénomination de *Sacellum*. Il en fit la proposition il y a trois ans, en qualité d'administrateur du département de l'Eure, qui comprend la ville d'Andelys, où le Poussin naquit. » (p. 5) En 1802 le projet était présenté au Premier consul et au ministre de l'Intérieur, qui l'approuvèrent.

Ville de Valenciennes, elle, honora deux de ses plus illustres enfants : Abel de Pujol en 1865, soit quatre ans après sa mort, et, en 1884, Antoine Watteau, déjà statufié vingt-quatre ans plus tôt à Nogent-sur-Marne, où il était décédé en 1721. À la mort d'Ingres en 1867, deux monuments ne tardèrent pas à être envisagés, l'un à l'École des Beaux-Arts de Paris, réalisé par Félix Duban et Eugène Guillaume en 1871, l'autre dans sa ville natale de Montauban, exécuté par Antoine Étex et inauguré la même année. On pourrait multiplier les exemples, toujours plus nombreux à mesure que l'on avance dans le siècle. Les hommages aux artistes, exaltant le sentiment d'appartenance à une nation forte de ses personnages illustres, stimulaient tout autant le sentiment, empreint de fierté, d'appartenance à une communauté localement restreinte, qui avait vu naître, vivre ou disparaître le grand homme⁵⁰.

Si les monuments sculptés se multiplièrent dans les villes de province, les expositions rétrospectives ne semblent pas avoir été perçues comme un mode de célébration approprié à l'hommage local. Ce phénomène s'explique aisément. Alors que la sculpture s'intégrait de manière pérenne dans l'espace urbain, affirmant le grand artiste comme un emblème de la ville et un modèle de réussite pour les générations présentes et futures, la rétrospective ne pouvait avoir qu'un impact limité par son caractère éphémère, certes commun à toutes les rétrospectives, mais qui, associé à la dimension régionale de l'événement, en réduisait encore la portée. Surtout, les résultats d'une telle exposition ne pouvaient s'avérer proportionnels aux lourds préparatifs nécessaires. La *Chronique des arts et de la curiosité* mentionne cependant, durant la période étudiée, la tenue de quatre expositions posthumes dans des villes françaises. Nous ne parlerons pas ici de l'hommage rendu à Gustave Ricard en 1873 dans sa ville natale de Marseille, par un un cercle d'amateurs ; cet hommage précéda la rétrospective montée par ses amis à l'École des Beaux-Arts de Paris, où Ricard, portraitiste reconnu, avait réalisé l'ensemble de sa carrière. Les trois manifestations qui nous intéressent furent consacrées à des artistes fortement ancrés localement ; elles furent organisées dans des lieux publics, avec l'appui des autorités.

La première rétrospective dans une ville de région, conçue sur le modèle des expositions parisiennes, fut, à notre connaissance, entreprise en 1866 en l'honneur du paysagiste Constant Dutilleul (1807-1865). Organisée par la Société des amis des arts d'Arras et par la commission administrative du musée des Beaux-Arts de la ville, elle se déploya dans plusieurs galeries du

⁵⁰ Voir Jacqueline Lalouette, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Paris, Éditions mare & martin, 2018 (chapitre 3, « De la naissance des projets à leur réalisation », p. 179-250).

palais de Saint-Vaast, qui abritait le musée⁵¹. Originaire de Douai, Constant Dutilleux, après avoir étudié la peinture dans la capitale, s'était établi à Arras en 1830 pour donner des cours de dessin⁵². Il y demeura jusqu'en 1860, et y installa une imprimerie lithographique. Il y revint ensuite régulièrement jusqu'à sa disparition en 1865. Nommé membre de l'Académie d'Arras en 1854, le peintre s'impliqua activement dans la vie locale. Il fonda en 1859 la Petite Société des amis des arts, devenue en 1861 la Société artésienne des amis des arts⁵³. Dutilleux, dont la renommée rapidement établie attira de nombreux élèves, introduisit à Arras un enseignement novateur, distinct de la formation académique jusqu'alors prodiguée par l'école municipale de dessin. Ses amitiés artistiques, avec Corot et Delacroix en particulier, contribuèrent à sensibiliser le milieu artistique local à une nouvelle peinture⁵⁴. Dutilleux permit d'ailleurs au musée d'acquérir, en 1859, l'unique tableau de Delacroix de la collection⁵⁵. Le palais de Saint-Vaast, qui avait accueilli le peintre pour la réalisation de travaux destinés aux églises de la région, s'imposait pour l'hommage d'une société d'amateurs à son fondateur et premier président, et d'un musée à celui qui avait revivifié la scène artistique arrageoise. Le projet fut naturellement approuvé par le préfet et par le maire, qui virent là l'occasion de célébrer une gloire de la cité⁵⁶. Une souscription fut ouverte pour acquérir une œuvre de Dutilleux pour le musée, comme l'indiquait le catalogue : sans doute espérait-on trouver des souscripteurs parmi les visiteurs⁵⁷.

En 1881, la Ville de Lille prêta à son tour une salle du bâtiment municipal, le palais Rameau édifié trois ans plus tôt, pour une exposition posthume. Celle-ci était consacrée au peintre de genre lillois Émile Salomé (1833-1881), dont les funérailles, le 27 août 1881, réunirent les

⁵¹ L'exposition dura du 18 février au 5 mars 1866. *Catalogue des tableaux, études et dessins composant l'exposition des œuvres de C. Dutilleux, artiste peintre...*, Arras, Typ. et Lith. d'Alphonse Brissy, 1866.

⁵² Son cousin Louis Antoine Seiter lui avait proposé un cours de dessin dans l'institution qu'il dirigeait. Sur Constant Dutilleux, voir : Hervé Oursel, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Commémoration du centenaire de la mort de l'artiste*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, août-novembre 1965), [s. l.] [s. n.], 1965 ; Marie-Paule Botte et Olivier Zeder, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Peintures-dessins*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, Douai, musée de Douai, 13 décembre 1992-15 mars 1993), Douai, Muse & Art, 1992 ; Claude Richebé, *Constant Dutilleux, 1807-1865, d'Arras à Barbizon*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

⁵³ Sur le rôle de Constant Dutilleux dans la vie artistique d'Arras, voir Annick Notter, « Constant Dutilleux et la vie artistique arrageoise », in Marie-Paule Botte et Olivier Zeder, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Peintures-dessins*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, Douai, musée de Douai, 13 décembre 1992-15 mars 1993), Douai, Muse & Art, 1992, p. 18-20.

⁵⁴ Corot, avec qui l'artiste partageait sa vocation de paysagiste et son amour pour la forêt de Fontainebleau, vint à plusieurs reprises voir son ami à Arras ; il accepta le titre de président d'honneur de la Société artésienne des amis des arts, aux côtés de Delacroix et de Barye.

⁵⁵ Eugène Delacroix, *Disciples et saintes femmes relevant le corps de saint Étienne pour l'ensevelir*, 1853, huile sur toile, 147 x 115 cm, Arras, musée des Beaux-Arts (inv. 859.1).

⁵⁶ Louis Auvray, « Chronique des Beaux-Arts », *Revue artistique et littéraire*, 7^e année, t. X, 15 février 1866, p. 77-85 (p. 82).

⁵⁷ Arras 1866 [Dutilleux], p. 15.

autorités municipales et préfectorales, ainsi que de nombreux artistes de la ville et de la région⁵⁸. Salomé, qui avait pu partir à Rome grâce au legs du Chevalier Wicar, avait retrouvé ensuite sa contrée natale où il demeura jusqu'à sa mort⁵⁹. Sa réputation ne s'étendait guère au-delà des frontières régionales. L'artiste était très impliqué dans les institutions de la cité nordique : la page de titre du catalogue de l'exposition le présentait comme peintre, mais aussi comme « membre de la Société des sciences et des arts de Lille, ancien administrateur des écoles académiques, administrateur des musées de Peinture et Wicar »⁶⁰. La manifestation fut montée par son beau-frère, le peintre décorateur Adolphe Van der Vinck, également une importante figure lilloise qui avait décoré bon nombre d'édifices publics et privés de la ville et de ses environs. Les enjeux de l'exposition, exprimés par Van der Vinck dans le catalogue, étaient similaires à ceux de certaines manifestations ayant occupé l'École des Beaux-Arts parisienne à partir des années 1870 : hommage à un artiste qui paraissait « vouloir passer inaperçu et redouter la popularité », la rétrospective se présentait comme une juste réparation et marquait son entrée dans une postérité aux vertus compensatoires⁶¹. Pour autant, Van der Vinck considérait l'exposition posthume dans une perspective restreinte : son catalogue, de cent-quarante-huit pages, était exclusivement destiné aux amis de l'artiste et de sa famille⁶². Le grand public ne semblait guère convié à cette manifestation, qui, bien que destinée à « faire mieux connaître » le peintre de genre, paraissait avant tout adressée à l'entourage même du défunt et aux sommités locales⁶³.

⁵⁸ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 41, 24 décembre 1881, p. 326. L'exposition, inaugurée le 4 décembre – elle ferma le 25 du même mois –, avait été organisée rapidement après la disparition d'Émile Salomé le 24 août 1881.

⁵⁹ Sur Salomé, voir L. Quarré-Reybourbon, *Émile Salomé, peintre de genre (1833-1881)*, Louis Salomé, graveur en taille-douce (1812-1863), Adolphe Vandervinck, décorateur (1833-1885), Paris, Typ. Plon-Nourrit et C^{ie}, 1905.

⁶⁰ *Ville de Lille, Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé...*, Lille, Impr. Le Bigot Frères, 1881.

⁶¹ Adolphe Van der Vinck, « Salomé », in *Ville de Lille, Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé...*, Lille, Impr. Le Bigot Frères, 1881, p. V-VIII (p. VI, VIII). Le texte est daté du 6 décembre, soit une date postérieure à l'ouverture de l'exposition.

⁶² Il est en effet précisé en ouverture de l'ouvrage que « [l]es Catalogues sont indistinctement offerts aux Amis de la Famille. » C'est précisément pour cette raison qu'Adolphe Van der Vinck ne jugea pas utile de faire une biographie de l'artiste : « Une biographie de Salomé ? À quoi bon, puisque cette brochure s'adresse exclusivement aux amis de l'artiste, à ceux chez qui le nom seul de Salomé évoque le souvenir encore chaud de la vie pacifique et sereine d'un homme de bien qui eut trois cultes : sa famille, ses amitiés, son art ? » (p. V) Une notice biographique figure tout de même parmi les extraits de presse situés en fin d'ouvrage (ces derniers faisaient suite à des fac-similés de lettres, dans une partie intitulée « Notes & souvenirs », inhabituelle dans un catalogue d'exposition posthume). Le catalogue de l'exposition Salomé fut envoyé à certaines personnalités du monde de l'art : l'exemplaire conservé au département des estampes et manuscrits de la Bibliothèque nationale de France comporte une dédicace de Van der Vinck « à Monsieur le Directeur de la Vie Moderne », l'éditeur Georges Charpentier.

⁶³ Van der Vinck 1881, p. VIII.

Deux ans plus tard, la Société des architectes de Nantes rendait hommage à Gustave Bourgerel (1813-1882), architecte départemental de la Loire-Inférieure de 1858 à sa mort⁶⁴. Le lieu de son exposition posthume, le Muséum d'histoire naturelle, faisait sens : temple néoclassique édifié par Bourgerel lui-même, il est souvent considéré comme son œuvre capitale⁶⁵. Le « maître breton », ainsi que le désignait le marquis de Granges de Surgères dans un court opuscule sur les dessins exposés, était une importante figure locale⁶⁶. Né à Rennes, Bourgerel avait suivi sa famille à Nantes ; parti étudier à l'École des Beaux-Arts de Paris, il revint, après avoir parcouru l'Italie, la Grèce et les bords du Rhin, dans sa patrie d'adoption. Son arrivée fut « comme le point de départ de cette rénovation qui se produisit à Nantes dans les constructions de toute sorte » ; l'architecte « inaugura [...] ce goût pour l'art grec transformé et adapté à nos usages et à notre climat », écrivait l'écrivain et archéologue Alcide Leroux⁶⁷. Membre fondateur de la Société des architectes de Nantes en 1846, Bourgerel œuvra tant dans le domaine de l'architecture publique que dans celui de l'architecture privée, pour laquelle il reçut, en 1870, une médaille d'or décernée par la Société centrale des architectes de Paris. Talentueux dessinateur et aquarelliste, il offrit en 1879 quarante-quatre dessins au musée départemental d'Archéologie, situé dans la ville ; son conservateur, Fortuné Parenteau, en publia le catalogue⁶⁸. C'est donc une municipalité reconnaissante qui autorisa l'exposition posthume de l'architecte, entreprise par ses amis et collègues. La manifestation fut couronnée de succès, comme l'avaient été celles de Constant Dutilleul à Arras et d'Émile Salomé à Lille : « la foule elle-même pouss[ait] des exclamations », rapporta Alcide Leroux⁶⁹. Pour autant, ces expositions organisées en province ne suscitèrent pas l'intérêt de la presse nationale : l'hommage au grand artiste de la cité ne débordait pas de sa dimension locale.

En 1883, soit la même année que l'exposition Bourgerel, la rétrospective d'un artiste nancéien, Charles Sellier, fut ouverte à l'École des Beaux-Arts de Paris. La manifestation eut

⁶⁴ L'organisation de l'exposition en l'honneur de Bourgerel, décédé le 28 octobre 1882, fut encore plus rapide que celle de Salomé : elle prit place dans une salle du musée de Nantes du 14 au 31 janvier 1883, ce qui explique sans doute l'absence de catalogue. L'établissement de celui-ci aurait par ailleurs été difficile compte tenu du nombre de pièces exposées, qui se serait élevé à plus de mille. Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 2, 13 janvier 1883, n° 2, p. 10.

⁶⁵ Il avait été inauguré le 19 août 1875.

⁶⁶ Marquis de Granges de Surgères, *Les dessins de M. Bourgerel*, Nantes, Chez l'Auteur, rue royale, 13, 1883, p. 4 (également publié dans *La Revue de Bretagne et de Vendée*, 27^e année, sixième série, t. III (t. LIII de la coll.), année 1883, premier semestre, p. 166-173).

⁶⁷ Alcide Leroux, *Notice sur les travaux de M. Bourgerel...*, Nantes, M^{me} V^{ve} Camille Mellinet, L. Mellinet et C^{ie}, succ^{rs}, 1883, p. 7.

⁶⁸ Le marquis de Granges de Surgères mentionnait la référence suivante : Fortuné Parenteau, *Collection de dessins, offerte au Musée archéologique, par M. Bourgerel*, Nantes, Vincent Forest et Émile Grimaud, 1879 (Granges de Surgères 1883, p. 5).

⁶⁹ Leroux 1883, p. 4.

ainsi une portée beaucoup plus vaste que si elle avait eu lieu dans la ville où l'artiste était né puis décédé, Nancy. Sellier n'était pas étranger à l'institution parisienne : il y était entré en 1852 grâce à l'aide financière du conseil général de Meurthe-et-Moselle, obtenue avec l'appui du maire de Nancy⁷⁰. En 1857, l'artiste avait remporté le prestigieux Prix de Rome avec sa *Résurrection de Lazare* ; il devait séjourner la Villa Médicis⁷¹. De retour en France, il s'était installé dans la capitale, faisant de fréquents séjours à Nancy où il ne revint définitivement que peu de temps avant sa mort. Il y occupait pourtant depuis 1865 d'importantes fonctions : il avait cette année-là été nommé conservateur du musée des Beaux-Arts et directeur de l'école municipale de dessin. Si sa peinture, profondément singulière et éloignée des tendances de l'époque, rencontra un maigre succès au Salon, la figure du nancéien monté à Paris pour intégrer la célèbre école, Prix de Rome et pensionnaire de l'État dans la ville éternelle aux côtés d'artistes désormais célèbres (à l'instar du compositeur Georges Bizet ou du sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux), faisait la fierté de son pays natal⁷². L'exposition rétrospective de son œuvre prit par conséquent de fortes résonnances régionalistes.

Un homme, répondant à la requête de la veuve de Sellier, fut le principal artisan de la manifestation qui eut lieu du 10 au 25 décembre 1883 : le critique Roger Marx (1859-1913 ; **fig.36**), récemment entré au ministère des Beaux-Arts. Roger Marx était originaire de Nancy, où il s'était lié avec Charles Sellier à la fin des années 1870. Même après son départ pour la capitale, le critique demeura très attaché à sa contrée d'origine. En 1883, il publia un ouvrage consacré à l'art lorrain, *L'art à Nancy en 1882*, dans lequel il rendait un vibrant hommage au peintre, le « premier artiste que Roger Marx ait admiré et défendu avec la foi d'un amoureux de l'art »⁷³. Secrétaire du comité d'organisation de la rétrospective, Roger Marx s'entoura de personnalités de la région. Jules Duvaux, ancien ministre de l'Instruction publique et des

⁷⁰ Sur Sellier, voir René Armellino, *L'univers singulier de Charles Sellier, un peintre nancéien du XIX^e siècle*, cat. exp. (Vic-sur-Seille, musée départemental Georges de la Tour, 3 juin-4 novembre 2007), Metz, Édition Serpenoise, 2007.

⁷¹ Charles Sellier, *La Résurrection de Lazare*, 1857, huile sur toile, 145 x 113 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts (inv. PRP 106).

⁷² Roger Marx écrivait à propos de Sellier : « Le tempérament de Sellier était en tout point opposé aux tendances du goût actuel ; son talent formait un étrange contraste avec la manière des maîtres qui sont le plus en faveur aujourd'hui. Autant ils aiment le plein air et la vive lumière, autant Sellier recherchait le clair-obscur et la pénombre ; ils estiment que l'on doit trouver dans la réalité les sujets de tous les tableaux, et qu'il n'est rien besoin de chercher au-delà, tandis que c'est surtout cet au-delà qui inquiétait et qui troublait Sellier. » Roger Marx, « C.-A. Sellier (1830-1882) et l'exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *L'Art*, 9^e année, t. IV, t. XXXV de la coll., 1883, p. 226-231 (p. 226).

⁷³ Bénédicte Pasques, « Une jeunesse nancéienne », in Catherine Méneux, Blandine Chavanne, Bertrand Tillier *et al.*, *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, cat. exp. (Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 6 mai-28 août 2006), Nancy, Ville de Nancy, Paris, Artlys, 2006, p. 72-78 (p. 74). Roger Marx, *L'art à Nancy en 1882, avec une lettre d'Alexandre Hepp...*, Nancy, René Wiener, Grosjean-Maupin, 1883 (« Sellier », p. 83-90).

Beaux-Arts, député de Meurthe-et-Moselle, fut nommé président, et l'écrivain et critique Edmond About, lorrain de naissance, vice-président⁷⁴. Aux membres du comité, issus du monde des arts et des lettres parisiens, s'ajoutaient des « membres correspondants à Nancy » : le maire de la ville François Volland, le président et les membres du bureau de la Société lorraine des amis des arts, ainsi que les dénommés Charbonnier, Delcominette et Vierling (sans doute Antoine Vierling, élève du peintre). La Lorraine se trouvait donc fortement représentée dans le comité d'organisation.

La notice du catalogue, bel ouvrage orné de plusieurs reproductions de dessins du maître, fut confiée par Roger Marx à l'écrivain, critique et historien Jules Claretie, qui partageait son admiration pour le peintre⁷⁵. Claretie accueillit la proposition non sans étonnement : « Vous avez publié une notice excellente sur Sellier, vous êtes le secrétaire du comité. Personne mieux que vous ne peut, ne doit écrire une pareille notice⁷⁶. » Déplorant son manque d'éléments sur le sujet, il rédigea malgré tout l'essai demandé en puisant dans l'ouvrage publié par Roger Marx⁷⁷. Ce dernier désirait visiblement que les pages consacrées à la vie et à l'œuvre de Sellier dans le catalogue de sa rétrospective posthume soient écrites par une personnalité extérieure à la contrée natale du peintre, afin de conférer une dimension nationale à un hommage régional. Claretie en parle à la fin de sa notice, satisfaisant aux revendications du comité et de son secrétaire :

La Lorraine était fière de ce bon Lorrain qui glorifia son coin de terre. [...] N'eût-il que ce seul titre à la reconnaissance nationale d'être une des gloires de la Lorraine, Charles Sellier méritait qu'on mît officiellement son œuvre, la réunion de ses travaux sous les yeux de la foule. Mais Sellier [...] a été mieux qu'un Nancéien honoré de ses compatriotes. Il fut un des artistes de ce temps qui ont le plus fait honneur à l'art français⁷⁸.

Reconnaître au grand artiste lorrain, déjà glorieux parmi les siens, une stature nationale, c'est ce à quoi concourrait, en premier lieu, le choix de l'École des Beaux-Arts, qui rappelait les prodigieux débuts de sa carrière et son Prix de Rome remporté vingt-six ans plus tôt. Dans cette

⁷⁴ C'est grâce à Duvaux qu'une salle de l'École des Beaux-Arts fut obtenue pour l'exposition. Voir Roger Marx, « Le comité Sellier », *Courrier de l'art*, 3^e année, n° 48, 29 novembre 1883, p. 577.

⁷⁵ *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883. Marx 1883b, p. 228 : « Il nous est arrivé une fois, à Jules Claretie et à moi, – à un moment où ne nous songions guère à voir l'œuvre de Sellier réunie dans son entier – de nous rencontrer dans la petite salle où se trouvent exposés les Prix de Rome, à l'École des Beaux-Arts. Et nous remarquions ensemble combien la *Résurrection de Lazare* l'emportait sur les tableaux voisins. »

⁷⁶ Lettre de Jules Claretie à Roger Marx, « dimanche en [ill.] », jointe à l'exemplaire du catalogue ayant appartenu à Roger Marx et aujourd'hui conservé à la bibliothèque de l'INHA, Ms 742.

⁷⁷ Lettre de Jules Claretie à Roger Marx, [s. l.], 5 décembre 1883, jointe à l'exemplaire précédemment cité.

⁷⁸ Jules Claretie, « Charles Sellier (1830-1882) », in *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883, p. 7-11 (p. 11).

perspective, le projet d'une rétrospective à Nancy aurait paru stérile : la célébration du grand artiste de la cité, à même de révéler son importance dans un panorama général de l'art français, devait nécessairement prendre place dans la prestigieuse institution parisienne. Si elle ne pouvait réunir la communauté locale dans la manifestation, elle entendait présenter au public de la capitale une vitrine avantageuse de la Lorraine, dont ses habitants comme ses dirigeants pouvaient s'enorgueillir à distance⁷⁹. Cette figure du grand artiste de la cité séduisait les autorités locales, comme la figure du grand homme de la nation pour le gouvernement. Ces figures traversèrent ainsi les différents régimes qui se les approprièrent successivement. Dans certains cas, à l'occasion de rétrospectives dans la capitale, l'appropriation comporta une dimension politique qui dépassait la simple cérémonie patriotique, et qui s'articulait étroitement à l'actualité.

B. Des manifestations opportunes

1. Une appropriation par l'image : la peinture militaire et l'actualité politique

Malgré la mise en scène magistrale de l'art français à l'Exposition universelle de 1855, Napoléon III était en réalité peu porté sur les Beaux-Arts, et encore moins sur la peinture contemporaine : le fait que l'Empereur ne se soit jamais rendu au musée du Luxembourg pendant toute la durée de son règne témoigne bien de l'intérêt limité qu'il manifestait pour l'art de son temps⁸⁰. Le 18 avril 1857, il examina pourtant « en détail et avec un vif intérêt » l'œuvre de Paul Delaroche exposé à l'École des Beaux-Arts⁸¹. Si l'exposition ne semble pas avoir constitué l'unique but de sa venue dans un établissement qu'il visita en entier, elle avait

⁷⁹ Et ce malgré les réserves que suscitait sa peinture (voir notamment l'article de J. La Roche, « Charles Sellier, artiste nancéien », *Nancy artiste*, 20 décembre 1883, p. 377-378). Pour Roger Marx, l'exposition devait permettre au public de se former une opinion ; pour autant le critique restait sceptique sur la faculté de celui-ci à comprendre les tentatives du peintre (Marx 1883b, p. 226).

⁸⁰ Bertinet 2015, p. 153 (sur le musée du Luxembourg sous le Second Empire, voir p. 138-153). Le désintérêt et l'ignorance de Napoléon III envers les arts, et notamment envers la création contemporaine, ont été mis en avant par les critiques de l'époque, et relayés plus tard par les historiens. Le récit par Maxime Du Camp de la visite de l'Empereur au Salon de 1853 est souvent invoqué pour démontrer l'incompétence du souverain en la matière : « Il s'arrêta tout à coup devant un tableau qui représentait le Mont-Blanc. C'était pitoyable et ça donnait l'idée d'un groupe de pains de sucre de diverses dimensions. Longtemps il resta immobile, contemplant cette croûte, puis, se tournant vers Morny [...] il lui dit : 'Le peintre aurait dû indiquer les hauteurs comparatives.' Après cette 'bonne réflexion' il reprit sa marche et s'en alla. » (Maxime Du Camp, *Souvenirs d'un demi-siècle*, t. I, Paris, Hachette, 1949, p. 130).

⁸¹ « École des Beaux-Arts, assemblée générale extraordinaire, séance du 18 avril 1857 », AN, AJ/52/792. La visite eut donc lieu trois jours avant l'ouverture de l'exposition.

vraisemblablement déterminé la période de sa visite⁸². Le goût du souverain pour l'œuvre de Delaroche n'était pas avéré, mais la manifestation avait suffisamment d'attrait pour motiver son déplacement. Première célébration posthume d'un grand artiste français, elle poursuivait la diffusion de l'image d'une nation souveraine dans le domaine des arts, dans la lignée de l'Exposition universelle, et par un moyen similaire⁸³. La réputation de l'artiste, particulièrement apprécié en Angleterre où sa disparition avait été unanimement déplorée, était très étendue. L'événement, précurseur en France, était donc favorable à l'Empire, cinq ans après sa restauration. C'est certainement en son souvenir que Napoléon III fit l'acquisition, l'année suivant l'exposition, d'un album de reproductions de l'œuvre de Paul Delaroche par le photographe Robert J. Bingham, alors qu'il n'avait jamais possédé un seul tableau du peintre⁸⁴. Dix ans après l'exposition Delaroche, et trois ans après être personnellement intervenu en faveur de l'exposition posthume de Delacroix, l'Empereur parcourut une nouvelle rétrospective consacrée à un peintre récemment disparu, Hippolyte Bellangé⁸⁵. À cette occasion, l'exposition était le seul but de sa venue dans l'établissement. L'Empereur manifestait ainsi un intérêt sans précédent pour une rétrospective posthume qui, de manière opportune, venait servir sa politique dans une période critique.

⁸² La venue de l'Empereur dans l'établissement impérial prenait également place dans le cadre des travaux d'agrandissement alors envisagés. Sur la visite de l'Empereur à l'École des Beaux-Arts, voir L. Boniface, « Nouvelles diverses. Paris, 19 avril », *Le Constitutionnel*, 42^e année, n° 110, 20 avril 1857, n. p.

⁸³ Aucun tableau du peintre ne figurait en effet parmi les acquisitions de la liste civile (voir Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005). Les portraits et souvenirs de la famille impériale occupaient néanmoins une place importante dans la collection du souverain (Granger 2005, p. 127-128, p. 212), et Paul Delaroche s'était intéressé à la légende napoléonienne dans la dernière partie de sa vie. Il avait réalisé, à partir de 1838, toute une série de portraits de Napoléon I^{er}. À *Napoléon I^{er} dans son cabinet*, premier tableau de la série, avait succédé deux ans plus tard *Napoléon à Fontainebleau, le 31 mars 1814*, puis en 1848, *Le Général Bonaparte franchissant les Alpes* – ces deux tableaux ayant donné lieu à plusieurs versions – et enfin, à la fin de sa vie, *Napoléon à Sainte-Hélène*, projet inachevé dont une grande esquisse au fusain figurait sur les murs de son atelier. Si toutes ces œuvres étaient représentées dans l'exposition, elles ne justifiaient pas pour autant l'intérêt de l'Empereur pour la manifestation.

⁸⁴ « Exemple photographié de son œuvre composé de 86 planches », acquis 550 francs le 8 décembre 1858, n° 4 de l'inventaire du domaine privé, AN, 20150282/21 (achat signalé dans Granger 2005, p. 190). Si Napoléon III s'intéressa très probablement à la photographie comme procédé technique (Granger 2005, p. 191), le fait que l'achat ait été inscrit au nom de Delaroche et non à celui de Bingham est significatif de son intérêt, dans ce cas précis, pour la reproduction de l'œuvre complet du peintre et non pour son support.

⁸⁵ Le 2 juillet 1859, l'Impératrice avait visité seule l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer au 26 boulevard des Italiens (AFT, 724^e séance du vendredi 8 juillet 1859). Elle y était revenue quelques mois plus tard avec l'Empereur, pour y voir l'exposition du peintre vivant Joseph-Désiré Court, dont la pièce maîtresse, commandée par le ministère d'État, était une reconstitution du forum romain (L. Boniface, « Nouvelles diverses », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 351, 17 décembre 1859 ; voir chapitre 5, p. 363-365). Nous n'avons pas trouvé trace d'une visite de l'Empereur aux rétrospectives Flandrin et Ingres, ni dans la presse, ni dans les quelques archives réunies autour de ces expositions. Nous savons cependant que Napoléon III avait un temps envisagé de visiter la première (voir lettre du baron Taylor, pour la commission, au comte de Nieuwerkerke, Paris, 19 février 1865, AN, 20144790/159, « Flandrin, Hippolyte »).

Le 13 février 1867, alors qu'il se trouvait préoccupé à la fois par l'ouverture quasi imminente de la seconde Exposition universelle parisienne, par les réformes à mener pour libéraliser l'Empire (présentées le lendemain même aux parlementaires), par la politique extérieure ainsi que par une santé alarmante, Napoléon III visita l'exposition Bellangé en compagnie de l'impératrice Eugénie, pendant une durée de vingt-cinq minutes environ⁸⁶. Le Prince impérial, âgé de onze ans, avait lui-même visité l'exposition la semaine précédente sous la conduite de son écuyer, tout comme le prince Napoléon, l'ancien ministre de Napoléon III Jules Baroche, ou encore la princesse Mathilde⁸⁷. La rétrospective Bellangé possédait une dimension familiale : Hippolyte Bellangé était le peintre de l'épopée napoléonienne⁸⁸. Sous le Second Empire, l'artiste s'était fait le chantre des campagnes du nouveau régime, avant de revenir, dans les dernières années de sa vie, à ses premiers sujets. Napoléon III avait acquis, sur le budget de la liste civile, plusieurs tableaux de l'artiste. Il possédait dans son domaine privé deux autres tableaux, placés à Saint-Cloud⁸⁹. Deux d'entre eux furent prêtés à l'exposition, *Les Guides de l'Empire* et la *Bataille de l'Alma*⁹⁰. Après sa visite, l'Empereur souhaita acquérir *La Garde meurt*, mais il y renonça face au prix exigé par le fils de l'artiste, Eugène Bellangé⁹¹. Napoléon III appréciait les scènes militaires mais également les scènes de genre, et les œuvres d'Hippolyte Bellangé conjuguèrent souvent les deux registres.

La rétrospective posthume de Bellangé était porteuse d'une forte dimension patriotique. Dans *Le Camarade*, Alphonse Pagès présageait la réussite de l'exposition : « Je ne serais pas étonné que cette exposition ait encore plus de succès que celle de Flandrin [...]. Le genre de Bellangé est éminemment *frrrrançais*, et personne n'ignore que français rime à succès⁹²... » Pour

⁸⁶ AFT, 1011^e séance du 15 février 1867. La visite fut relatée dans *La Presse* : « Hier l'Empereur et l'Impératrice sont allés à l'École des beaux-arts, visiter l'exposition de tableaux de Bellangé. Ils se sont promenés dans la galerie au milieu de tout le monde. Les portes avaient été laissées ouvertes, afin que, malgré la présence de l'Empereur, le public pût pénétrer dans la salle. » (Anonyme, « Nouvelles du jour », *La Presse*, 32^e année, 15 février 1867, n. p.) Le couple impérial tenait donc à être vu dans l'exposition.

⁸⁷ AFT, 1009^e séance du 1^{er} février 1867.

⁸⁸ Solène Sazio a soutenu le 23 mars 2018 une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Rouen et à l'Université de Paris X Nanterre, sous la direction de Yannick Marec et Ségolène Le Men, intitulée *Hippolyte Bellangé (1800-1866) et les artistes romantiques bonapartistes. Entre rêve et illusions*. Son mémoire de master 2, réalisé sous la direction de Ségolène Le Men à l'Université de Paris X Nanterre, avait pour sujet *Hippolyte Bellangé au cœur de la légende napoléonienne*. Nous n'avons pas pu consulter ces travaux.

⁸⁹ Voir Granger 2005, p. 211-212 et 473-474.

⁹⁰ *Les Guides de l'Empire* (1809), non localisé, et *Bataille de l'Alma*, 20 septembre 1854, 1855, huile sur toile, 200 x 380 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 1956), en dépôt au Prytanée militaire, La Flèche. Acquis en 1855, le tableau de la *Bataille de l'Alma* avait été envoyé dès 1856 au musée de Versailles.

⁹¹ Voir chapitre 2, p. 127.

⁹² « Il est venu, dès le premier jour, malgré une pluie battante, près de 700 personnes et la recette a dépassé 430 francs », précisait-il (Alphonse Pagès, « L'exposition de Bellangé », *Le Camarade*, n° 15, 29 janvier 1867, n. p.).

Napoléon III, la rétrospective de Bellangé proposait une exaltation de l'Empire et de la légende napoléonienne à un moment crucial. Alors que Paris s'apprêtait une nouvelle fois à accueillir le monde entier, pour affirmer sa place prédominante sur la scène internationale, le régime commençait à montrer des signes de faiblesse et amorçait son déclin, qui aboutirait trois ans plus tard à sa chute. Les relatifs succès en matière de politique extérieure avaient laissé place à de vives inquiétudes. Les troupes françaises quittaient le Mexique après une campagne désastreuse⁹³. La question italienne demeurait épineuse, tandis que la neutralité de Napoléon III dans la crise polonaise, puis dans le conflit austro-prussien, avaient donné une piètre image de la diplomatie française. La victoire fulgurante de la Prusse sur l'Autriche à Sadowa, le 3 juillet 1866, avait fait l'effet d'un cataclysme et suscité de profondes craintes face au danger que représentaient désormais l'empire voisin et son ministre-président, Otto von Bismarck.

Devant la menace prussienne, l'empereur avait entrepris de réformer l'armée française, sans susciter l'adhésion escomptée. Visant au service obligatoire, le projet de l'Empereur prévoyait pour les « bons numéros », qui échappaient à l'armée active, plusieurs années dans une garde nationale mobile, sans possibilité de remplacement⁹⁴. En pleine période de débats sur cette réforme militaire, l'exposition consacrée à Bellangé tombait à point nommé. La production de l'artiste, portée par un sentiment patriotique, donnait à voir toute la grandeur de l'épopée impériale, jusqu'à son ultime tableau, *La Garde meurt*, qui exaltait la résistance héroïque de l'armée de Napoléon, « prouvant si bien que même dans un désastre l'honneur peut être sauf »⁹⁵. Renouer avec cette grandeur passée devenait, en présence d'un péril imminent, un impératif qui justifiait une réforme de l'armée. La légende napoléonienne, par la rétrospective Bellangé, était mise à profit pour servir la réforme en cours et réveiller le patriotisme du peuple français ; et pour le Prince impérial, ce qui aurait pu être une leçon de peinture était en fait une leçon d'histoire familiale. D'une exposition en hommage à un peintre disparu, organisée à l'initiative de son fils et au profit des artistes nécessiteux, la rétrospective de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé devint un argument politique sous le regard de Napoléon III et de son

⁹³ L'empereur Maximilien I^{er}, placé sur le trône par le souverain français, fut fusillé le 19 juin 1867.

⁹⁴ Voir notamment Éric Anceau, *Napoléon III*, Paris, Éditions Tallandier, 2012 (2008), p. 455. La loi Niel, version édulcorée du projet initial, ne fut votée que le 15 janvier 1868, après de longs mois de débats.

⁹⁵ C'est en ces termes qu'Eugène Bellangé désigna quelques années plus tard le tableau dans une lettre à Paul Dubois (Paris, 18 janvier 1874, AN, 20144790/146, dossier « Bellangé, Hippolyte »). À défaut de pouvoir proposer une image de *La Garde meurt* (n° 85), nous reproduisons en annexe (**fig.44**) un autre tableau tardif du peintre, montrant l'épisode de Waterloo : Hippolyte Bellangé, *Les Cuirassiers de Waterloo*, 1865, huile sur toile, 105 x 215 cm, Bordeaux, musée des Beaux-Arts (inv. Bx E 683 ; Bx M 6048), en dépôt à l'École de la Santé navale (n° 83).

entourage, faisant ainsi l'objet d'une véritable appropriation à un moment clé⁹⁶. Une autre exposition semble avoir suscité l'intérêt d'un dirigeant pour les événements historiques qu'elle donnait à voir : la rétrospective de l'œuvre d'Isidore Pils.

Début 1876, l'École des Beaux-Arts accueillait la rétrospective posthume du peintre Isidore Pils, qui s'était d'abord fait le chantre du régime républicain en exposant au Salon de 1849 son *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise* (**fig.75**), future icône de la Troisième République⁹⁷. Mais en 1876, la République n'était pas encore complètement affermie. Après la courte présidence d'Adolphe Thiers, le maréchal légitimiste Patrice de Mac Mahon avait été élu à la tête du pays en 1873 ; il menait une politique dite de « l'Ordre moral », en vue d'une restauration monarchique. En 1878, Mac Mahon, fermement opposé au chant de guerre révolutionnaire, demanda même à Charles Gounod et à Paul Déroulède de composer un nouvel hymne national à l'occasion de l'Exposition universelle. Il peut donc paraître surprenant de trouver, en couverture de *L'Univers illustré*, une gravure d'Auguste Trichon représentant le président Mac Mahon visitant la rétrospective Pils, alors que nulle illustration similaire ne semble avoir été publiée pour une autre manifestation de ce genre⁹⁸. Mais Isidore Pils n'était pas seulement l'auteur du *Rouget de Lisle* ; il avait été un des peintres officiels du Second Empire, reconnu du gouvernement et apprécié du public, avant de connaître une notoriété déclinante à partir de 1867. Peintre militaire, il avait illustré les campagnes du régime, et notamment la guerre de Crimée ; le général Mac Mahon, lui, avait été un des héros de cette campagne.

À l'arrière-plan de la gravure de Trichon, la *Bataille de l'Alma* (**fig.76**), tableau de grand format, apparaît distinctement au fond de la salle Melpomène, dans laquelle on avait également

⁹⁶ Suite à sa visite, l'Empereur offrit une somme de 500 francs à l'Association des artistes (AFT, 1013^e séance du 1^{er} mars 1867), à qui le produit de l'exposition était destiné, comme lors des précédentes rétrospectives posthumes, à l'exception de celle consacrée à Delacroix. Cette disposition s'accordait à la politique de l'Empereur, et ne pouvait que l'encourager à soutenir ces manifestations. Prince-Président, Louis-Napoléon Bonaparte avait ratifié le premier texte légal reconnaissant les sociétés de secours mutuel, voté le 15 juillet 1850. Le décret du 26 mars 1852 avait quant à lui défini et réglementé les différents types de sociétés et encouragé leur création au niveau communal, tout en leur accordant une dotation de dix millions de francs. Inscrits dans sa politique sociale, les subsides versés par l'Empereur à ces sociétés, et plus généralement à des institutions charitables, furent nombreux tout au long du règne (voir Granger 2005, p. 83-91). L'Association des artistes bénéficia régulièrement de la charité de l'Empereur, et notamment à l'occasion de la naissance du prince impérial, en 1856 : elle se vit octroyer la somme exceptionnelle de 10 000 francs.

⁹⁷ Isidore Pils, *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise*, 1849, huile sur toile, 75 x 92 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F.391), en dépôt au Musée historique de Strasbourg.

⁹⁸ Auguste Trichon, *Le Maréchal-Président de la République et Madame la Maréchale de Mac-Mahon visitant l'exposition des œuvres de Pils, à l'École des Beaux-Arts*, 1876, gravure publiée dans *L'Univers illustré*, 19^e année, n° 1088, 29 janvier 1876, p. 1 (**fig.15**).

accroché *Le Débarquement de l'armée française en Crimée*⁹⁹. Mac Mahon, arrivé en Crimée en août 1855, n'avait pas participé au débarquement, ni à la bataille de l'Alma, mais il s'était distingué par sa bravoure dès le 8 septembre avec la prise de Malakoff lors de l'assaut de Sébastopol, ce qui lui avait valu la grand-croix de la Légion d'honneur. Sa visite à l'exposition d'Isidore Pils était vraisemblablement motivée par le souvenir de ses exploits passés en tant que général, exploits poursuivis, après la Crimée, en Algérie, où Pils avait réalisé de nombreuses études, présentées à l'École des Beaux-Arts. Mac Mahon n'était pas venu seul, comme le révèle la gravure de *L'Univers illustré* : le président était accompagné de son épouse et d'un officier d'état-major, en uniforme militaire¹⁰⁰.

Le potentiel d'appropriation politique des expositions Bellangé et Pils, compte tenu de l'histoire militaire qu'elles relataient, n'est guère comparable. Alors que l'exposition Bellangé célébrait un régime toujours en place en offrant l'image d'une armée napoléonienne héroïque, la rétrospective de l'œuvre de Pils avait une résonnance bien plus personnelle pour Mac Mahon. En effet, elle évoquait indirectement son glorieux passé de militaire sous le régime précédent, avant le désastre de la guerre franco-prussienne. Sa carrière de militaire lui accordait néanmoins une autorité morale que sa présence dans l'exposition, immortalisée et rendue publique par la gravure de Trichon dans *L'Univers illustré*, ne manquait pas de rappeler auprès de ses nombreux lecteurs, peu avant les élections législatives¹⁰¹. Les rétrospectives Bellangé et Pils, nullement initiées par le gouvernement, servaient, de manière inégale, les intérêts de leurs dirigeants, car elles proposaient toutes deux une évocation de l'histoire militaire qui les honorait. Entre temps, en 1872, une autre exposition posthume avait quant à elle été fondée sur un fait militaire profondément dramatique ; elle comporta une composante politique inédite.

⁹⁹ Isidore Pils, *Passage de l'Alma, 20 septembre 1854*, 1857, huile sur toile, 500 x 900 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 5014 ; MI 274) ; *Le Débarquement de l'armée française en Crimée*, 1857, huile sur toile, 191,5 x 331,5 cm, Ajaccio, musée Fesch (inv. MNA 897.1.219).

¹⁰⁰ Nous n'avons pu identifier ce personnage. D'après Jordan Gaspin, chargé d'études documentaires au musée de l'Armée, il s'agit « d'un officier, breveté ou non breveté, hors cadre, du Service d'état-major ; il porte un pantalon orné de deux galons d'or ou d'argent cousus sur la couture extérieure ce qui est le cas pour les officiers de la Maison militaire du Président de la République et des états-majors particuliers du ministre de la Guerre ou de la Marine » (information communiquée par Sylvie Le Ray-Burimi, conservateur en chef du patrimoine, musée de l'Armée, Paris).

¹⁰¹ Les élections législatives eurent lieu les 20 février et 5 mars 1876 ; elles mirent fin à la majorité parlementaire monarchique à la chambre des députés.

2. La rétrospective posthume d'Henri Regnault et le culte patriotique du peintre-soldat

Le 19 janvier 1871, le peintre Henri Regnault mourait sous les balles prussiennes, neuf jours avant la fin du siège de Paris. Cette mort, intervenue lors de la dernière attaque française avant la capitulation, avait tout d'un sacrifice héroïque. Prix de Rome en 1866, exempté du service militaire, l'artiste s'était porté volontaire. En 1870, il s'apprêtait à emménager définitivement à Tanger lorsqu'il entreprit, à la fin du mois d'août, de rentrer à Paris pour s'engager dans l'armée. Lors de la bataille de Buzenval, bien que la retraite ait été ordonnée à la fin d'une journée d'âpres combats, Regnault resta en place – « le temps de brûler mes dernières cartouches », aurait-il dit¹⁰². Le soir, le peintre avait disparu : il avait été touché par une balle prussienne. Son décès fut confirmé quelques jours plus tard par un ambulancier qui avait aperçu son corps. Peu de temps après, son fidèle ami le peintre Georges Clairin le retrouvait au cimetière du Père-Lachaise, où s'accumulaient les corps des hommes tombés au combat. L'émotion que cette nouvelle causa dans la capitale fut immense, comme le raconte Arthur Duparc dans sa préface à la correspondance du peintre :

Au moment où fut connue la confirmation de ce malheur, il se produisit un fait étrange : Paris qui, sans murmurer, avait vu périr un si grand nombre de ses défenseurs, qui avait montré une fermeté vraiment virile au milieu des calamités inouïes, Paris se sentit faiblir devant la perte de ce jeune homme. Humiliée, absorbée dans une immense douleur patriotique, frémissant de honte et d'angoisse devant la nécessité d'une cruelle capitulation, la grande cité trouva encore des larmes pour un de ses enfants. Chacun se sentit frappé au cœur par cette mort, à la fois si belle et si affreuse. Elle parut être le dernier rayon de gloire arraché à notre couronne, le dernier mot de nos malheurs¹⁰³.

La mort d'Henri Regnault ne toucha pas seulement Paris, mais la France entière : sa disparition fut en effet ressentie comme un « désastre national »¹⁰⁴. Commentant les obsèques du peintre le 27 janvier 1871, Edmond de Goncourt écrivit dans son journal : « On pleure, sur ce jeune cadavre de talent, l'enterrement de la France¹⁰⁵. » La jeunesse et le talent du disparu conféraient à cette mort héroïque une dimension encore plus dramatique, et les biographes devaient bientôt se charger de transformer cette vie d'artiste en fiction romanesque. La balle prussienne avait mis un terme à une vie d'homme à peine commencée – Regnault venait tout juste de se fiancer avec Geneviève Bréton – et à une carrière qui s'annonçait éclatante¹⁰⁶. Le peintre avait non

¹⁰² Arthur Duparc, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault...*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872, p. 2.

¹⁰³ Duparc 1872, p. 4.

¹⁰⁴ Élie Sorin, *Les martyrs du siège de Paris*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven & C^{ie}, 1872, p. 73.

¹⁰⁵ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II (1864-1878), Paris, Fasquelle, Flammarion, 1956, p. 730.

¹⁰⁶ Henri Regnault s'était fiancé avec Geneviève Bréton le 2 octobre 1870.

seulement remporté le Prix de Rome, mais il avait également su séduire le public et les critiques ; médaillé aux derniers Salons, il avait connu, l'année de sa disparition, un immense succès avec sa *Salomé*¹⁰⁷. Un culte d'une ampleur inédite s'instaura alors spontanément autour de la figure d'Henri Regnault, « confond[ant] l'artiste et le patriote », comme le fit plus tard remarquer Roger Marx¹⁰⁸. « Élevé au rang de symbole » selon Bertrand Tillier, Regnault devint un « emblème de dévotion patriotique », autour duquel fut façonnée une « légende », une « mythologie » pour Marc Gotlieb¹⁰⁹.

Au lendemain de la mort d'Henri Regnault, les hommages se multiplièrent. Ses funérailles à l'église Saint-Augustin le 27 janvier réunirent le tout-Paris. Le même jour, Eugène Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, sollicitait auprès du ministre de l'Instruction publique Jules Simon l'autorisation d'élever un monument à la mémoire de l'artiste dans l'enceinte de l'établissement ; l'autorisation accordée, une souscription fut ouverte aussitôt¹¹⁰. Dès 1871, le sculpteur Ernest Barrias réalisa un buste de son ami (**fig.82**) ; une version, surmontant un obélisque, fut installée l'année suivante sur le site de Buzenval¹¹¹. Les panégyriques se multiplièrent dans la presse, mais aussi dans de nombreux ouvrages consacrés à la guerre et à ses martyrs, et bientôt jusque dans les manuels scolaires¹¹². Poésies, biographies, gravures et représentations peintes de la mort de l'artiste constituèrent les supports de diffusion du culte du peintre-héros, contribuant à sa rapide montée en puissance. Différentes manifestations artistiques, à Paris ou en province, accordèrent une place d'honneur à l'artiste regretté¹¹³.

¹⁰⁷ Henri Regnault, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 102,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 16.95).

¹⁰⁸ Roger Marx, *Les artistes célèbres. Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, J. Rouam, 1886, p. 90.

¹⁰⁹ Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004 (« 1872 : le Salon de la défaite », p. 205-231), p. 214 ; Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 170. Voir également Marc Gotlieb, « Legends of the Painter Hero: Remembering Henri Regnault », in June Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, actes du colloque tenu à Washington les 1^{er} et 2 février 2002, Washington, National Gallery of Art, 2005, p. 101-127.

¹¹⁰ Tillier 2004, p. 214-215 ; Gotlieb 2016, p. 178.

¹¹¹ Plusieurs tirages en bronze de ce buste sont conservés dans des musées parisiens : au musée d'Orsay (inv. RF 2037), au Petit Palais (inv. PPS00833) et au musée Carnavalet (inv. CARS2038).

¹¹² Gotlieb 2016, p. 196.

¹¹³ En novembre 1871, à l'exposition annuelle des envois de Rome à l'École des Beaux-Arts, un chevalet, recouvert d'une draperie noire et orné d'une couronne d'or et d'une branche de laurier, marquait l'emplacement qu'aurait dû occuper l'envoi d'Henri Regnault (Charles Clément, « École des Beaux-Arts. Les envois de Rome », *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 novembre 1871, n. p.). Début 1872, l'exposition du Cercle de l'Union artistique, place Vendôme, présentait trois aquarelles orientalistes de l'artiste. Elle était exceptionnellement ouverte à tous, sans carte d'entrée (Théophile Gautier, « Cercle de l'Union artistique. Exposition de peinture », *L'Illustration*, 30^e année, vol. LIX, n° 1514, 2 mars 1872, p. 134-135). Au même moment, à Marseille, le Cercle artistique donnait à voir un tableau du peintre, *Départ pour la Fantasia à Tanger*, alors dans la collection d'un amateur marseillais, Léon Fraissinet (aujourd'hui non localisé). Le tableau était couronné d'un laurier d'or, attaché

La mise en place de cette « mythologie patriotique » était le fait non d'un groupe défini et homogène mais de personnalités diverses, notamment issues de l'entourage du peintre¹¹⁴. Manon Jambut, dans son mémoire sur la célébration d'Henri Regnault en France, insiste sur le « caractère essentiellement privé et informel » de celle-ci, débutée dans le cercle intime avec les trois biographies que lui consacrèrent ses amis Henri Baillière, Henri Cazalis et Arthur Duparc¹¹⁵. Si elle estime que « le gouvernement de la Troisième République n'a[vait] jamais cherché à s'approprier la légende du peintre-soldat pour en faire le héros du régime naissant », elle constate qu'« il lui [fut] favorable et s'impliqu[a] dans une moindre mesure »¹¹⁶. Ce fut le cas pour le monument érigé à l'École des Beaux-Arts, mais aussi pour la rétrospective de l'œuvre de l'artiste qui y prit place en mars 1872. Dans les mois suivant la mort de son fils, Victor Regnault s'était montré très préoccupé par le sort des œuvres qu'il avait laissées, espérant les voir entrer au Luxembourg et dans des galeries privées¹¹⁷. Si l'idée d'une exposition émergea simultanément dans son esprit, il n'envisageait pas une grande manifestation à l'École des Beaux-Arts, mais une exhibition beaucoup plus modeste, limitée aux études réalisées à Rome, en Espagne et à Tanger, qui aurait pris place dans les locaux d'un marchand comme Paul Durand-Ruel¹¹⁸. La tenue d'une grande rétrospective à l'École des Beaux-Arts fut sans doute encouragée par son directeur Eugène Guillaume, et assurément regardée de manière favorable par le gouvernement. Participant au culte patriotique élaboré autour de la figure d'Henri Regnault, elle s'affirma comme une célébration hautement symbolique.

Un peu plus d'un an après les obsèques du peintre, le tout-Paris, « non celui des premières, mais le vrai Paris, celui du travail comme du luxe, le Paris de l'intelligence et du goût, le Paris athénien » selon *Le Temps*, fut une nouvelle fois mobilisé en sa mémoire¹¹⁹. L'exposition connut un succès sans précédent, comme Victor Regnault en attesta à son ami Montfort :

au cadre par un crêpe noir qui portait l'inscription « Henri Regnault, mort pour la patrie » (Anonyme, « Une toile d'Henri Regnault », *Paris-Artiste*, 1^{re} année, n° 5, 1^{er} février 1872, p. 2).

¹¹⁴ Gotlieb 2016, p. 202.

¹¹⁵ Manon Jambut, *La légende du peintre et du patriote : la célébration d'Henri Regnault en France entre 1871 et 1914*, mémoire de recherche sous la dir. de Pierre Wat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 31, 28. Henri Baillière, *Henri Regnault 1843-1871*, Paris, Didier et C^{ie}, 1872 ; Henri Cazalis, *Henri Regnault. Sa vie et son œuvre*, Paris, Alphonse Lemerre, 1872 ; Duparc 1872.

¹¹⁶ Jambut 2016, p. 31.

¹¹⁷ Voir chapitre 2, p. 119.

¹¹⁸ Lettre de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lancy, 26 février 1871, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹¹⁹ Anonyme, « Chronique de Paris », *Le Temps*, 12^e année, n° 4401, 25 mars 1872, n. p. L'exposition eut lieu, rappelons-le, du 12 au 31 mars 1872 (la fermeture était originellement prévue pour le 24 mars).

Jamais on n'avait vu tant de visiteurs à l'École pour aucune des expositions précédentes, et la foule a continué pendant 3 semaines, jusqu'au Dimanche 31. De midi à 4 heures, le monde était tellement compact qu'il était impossible de circuler – et je ne comprends pas encore comment les belles dames pouvaient s'aventurer dans une pareille cohue¹²⁰.

L'intense ferveur populaire, attestée par une affluence continue, fut retranscrite visuellement dans la presse qui, en plus des habituelles reproductions d'ouvrages du maître honoré à l'École des Beaux-Arts, s'attacha à représenter la foule, à l'intérieur comme à l'extérieur du palais¹²¹. Dans *La Cloche*, Eugène Montrosier fit remarquer le « sentiment tout particulier » qui caractérisait l'attitude du public. « On y va, en un mot, par admiration et par religion » résumait-il, cette religion étant, bien sûr, celle de la patrie¹²². Ainsi, les parisiens se rendaient à l'exposition « comme à un pieux pèlerinage », et à l'admiration devant l'œuvre se mêlait l'émotion face aux reliques du martyr¹²³. Devant le buste du jeune héros, couronné de violettes et de roses blanches renouvelées chaque jour par la fiancée du peintre, « bien des yeux se voil[ai]ent douloureusement »¹²⁴. L'exposition faisait office de mémorial.

Avec cette exposition posthume, il ne s'agissait donc pas de rendre hommage à un artiste après une longue et brillante carrière comme dans la décennie précédente, mais on commémorait la disparition d'un peintre prometteur, fauché par l'ennemi dans les prémices de son art, un héros sacrifiant pour sa patrie la perspective d'une existence glorieuse. Au-delà du jeune peintre et du héros tombé lors d'un ultime moment de bravoure, Henri Regnault faisait l'objet de multiples identifications, ce que Bertrand Tillier définit comme un « processus de condensation »¹²⁵. Regnault représentait d'abord tous les artistes tombés au combat. La preuve la plus tangible de cet aspect du phénomène est sans nul doute le monument élevé à l'École des Beaux-Arts à sa mémoire et à celle des autres élèves de l'établissement morts en 1870, et qui pour tous les esprits devint le monument en souvenir du seul Regnault¹²⁶. Mais la figure du peintre cristallisait surtout l'ensemble des morts de la guerre franco-prussienne. Manon Jambut détaille dans son mémoire les raisons qui rendirent possible cette assimilation : la préexistence

¹²⁰ Lettre de Victor Regnault à Antoine Montfort, Lassigneux, 17 avril 1872, AN, 20144790/178, dossier « Regnault, Henri ».

¹²¹ Alexandre Ferdinandus, *Les abords de l'école des Beaux-Arts durant l'exposition des œuvres de Henry Regnault*, 1872, gravure publiée dans *Le Monde illustré*, 16^e année, n° 780, 23 mars 1872, p. 180 (**fig.11**) ; Daniel Vierge, *La foule encombrant la salle de l'exposition des œuvres de Henry Regnault au Palais des Beaux-Arts*, 1872, gravure publiée dans *Le Monde illustré*, 16^e année, n° 781, 30 mars 1872, p. 208 (**fig.12**).

¹²² Eugène Montrosier, « Henri Regnault », *La Cloche*, 3^e année, n° 710, 21 mars 1872, n. p.

¹²³ A[uguste] L[ouvrier de] L[ajolais], « Mouvement des arts et de la curiosité », *CAC*, n° 16, 24 mars 1872, p. 186.

¹²⁴ H. Bolney, « Henri Regnault. Son œuvre », *Paris-journal*, 5^e année, n° 85, 25 mars 1872, p. 2 ; Ludovic Hans, « Petite chronique. Exposition de l'œuvre d'Henry Regnault », *L'Opinion nationale*, 14^e année, n° 77, 18 mars 1872, n. p. Le buste était celui exécuté par Barrias.

¹²⁵ Tillier 2004, p. 220 (voir aussi p. 215).

¹²⁶ Tillier 2004, p. 215.

d'une figure consensuelle dans le domaine de l'art, sa célébrité, sa personnalité, le contexte dans lequel intervint sa mort (notamment sa jeunesse et ses récentes fiançailles), les circonstances de celle-ci, à la fin de la guerre et aux portes de Paris, enfin le double sacrifice de sa vie et de sa gloire naissante¹²⁷. De plus, en célébrant un peintre, « l'échec militaire disparai[ssait] derrière le noble sacrifice du citoyen à la patrie »¹²⁸. Comme l'a fait remarquer Bertrand Tillier, la mort de Regnault « condensa la bravoure et la détermination des gardes nationaux parisiens engagés à Buzenval [...] », identifiant ainsi l'artiste à « Paris qui refusait de se rendre »¹²⁹.

À cette représentation, construite au lendemain de sa disparition et propre au soldat, s'ajouta une véritable incarnation cette fois propre à l'artiste. Dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1^{er} janvier 1872, Paul Mantz regrettait amèrement la disparition du peintre :

[...] ceux qui, aux débuts de sa vie sitôt brisée, s'inquiétaient de son audace et discutaient son talent, sont aujourd'hui les premiers à reconnaître que l'école a perdu, le jour du combat de Buzenval, l'espoir, la possibilité du rajeunissement dont elle a tant besoin¹³⁰.

Pour Mantz, les débuts prometteurs de Regnault annonçaient un renouveau de la peinture. La même idée transparaissait chez Théophile Gautier : « Avec Henri Regnault disparaît, pour la peinture, la possibilité d'un avenir nouveau. Si ce jeune maître avait eu des jours plus nombreux, la face de l'art pouvait être changée ou modifiée », écrivait-il¹³¹. En tuant le peintre de génie, la Prusse avait donc anéanti l'avenir même de la peinture française : le drame, ainsi perçu, était à son paroxysme¹³². Incarnation de tous les morts, incarnation de la défense héroïque de Paris, incarnation de l'avenir de l'art français : la « légende patriotique » de Regnault, constituée et consolidée par ces multiples identifications, pouvait alors devenir un instrument de « cohésion sociale pour une nouvelle république aux perspectives incertaines », dont l'exposition commémorative constituait l'un des rouages¹³³. Le gouvernement l'avait bien compris, même s'il ne se positionnait pas comme l'instigateur des célébrations en hommage au peintre. En

¹²⁷ Jambut 2016, p. 14-27. « En 1871, la vie d'Henri Regnault offre plus que celle d'un autre les éléments d'une légende tragique et romanesque permettant son héroïsation », écrit-elle (p. 22).

¹²⁸ Jambut 2016, p. 48.

¹²⁹ Tillier 2004, p. 219.

¹³⁰ Paul Mantz, « Henri Regnault », *GBA*, 14^e année, t. V, 2^e période, 175^e livraison, 1^{er} janvier 1872, p. 66-83 (p. 66).

¹³¹ Théophile Gautier, *Tableaux de siège : Paris 1870-1871*, Paris, Charpentier, 1871, p. 182, cité dans Jambut 2016, p. 64.

¹³² « La plupart des biographes d'Henri Regnault sont d'accord pour le présenter comme un futur chef d'école dont la mort prive la France d'un renouveau artistique », signale Manon Jambut (p. 64). Une partie de son mémoire s'attache d'ailleurs à montrer comment la mort héroïque du peintre entraîna une confusion entre « l'herméneutique de l'œuvre » et « l'hagiographie de l'homme » (p. 50).

¹³³ Gotlieb 2016, p. 172 : « Regnault's patriotic legend helped cement social cohesion for a new republic of uncertain prospects. »

témoigne notamment le nouveau prêt des œuvres appartenant désormais à l'État lors de l'exposition-vente à l'hôtel Drouot, qui eut lieu peu de temps après la fermeture de la rétrospective¹³⁴. Pour Bertrand Tillier, l'intérêt du gouvernement dépassait cependant la capacité fédératrice du culte.

En 1899, Gaston Lavalley consacra une monographie à Septime Le Pippre, autre peintre et héros tombé au combat en 1870, mais dont le culte avait été beaucoup plus tardif¹³⁵. Comparant, en tout début d'ouvrage, la mort discrète de l'aquarelliste lors de la bataille du Mans avec celle d'Henri Regnault, Gaston Lavalley estimait que cette dernière avait suscité « une sorte de deuil national, un peu exagéré, comme cela devait être en face de l'ennemi »¹³⁶. La reddition de Paris, une semaine après la désastreuse et ultime tentative de sortie, ne pouvait en effet qu'intensifier le culte d'une mort devenue hautement symbolique, dans une France désormais occupée par les troupes prussiennes¹³⁷. Mais le drame parisien ne n'était pas arrêté là : au dénouement tragique et douloureux de la guerre franco-prussienne avait bientôt succédé un épisode tout aussi funeste, le soulèvement de la ville, refusant la défaite, face au gouvernement des « capitulards ». L'insurrection, durant laquelle avait été proclamée la Commune de Paris, connut une violente répression par les troupes versaillaises lors de la semaine sanglante, du 21 au 28 mai 1871, causant des milliers de morts supplémentaires. C'est dans ce contexte de post guerre civile qu'il faut également envisager, pour Bertrand Tillier, les hommages rendus à Henri Regnault. Ils contribuaient selon lui à une « entreprise d'occultation de la Commune », au même titre que « l'éviction de Courbet » et que « l'émergence et le développement d'une peinture militaire de la guerre de 1870 s'attachant à transfigurer la défaite actuelle en victoire morale »¹³⁸. L'historien de l'art considère Regnault comme la « principale figure d'incarnation » d'un « culte patriotique et compensatoire »¹³⁹. L'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts contribuait ainsi à l'effacement de la mémoire de la Commune au profit d'une mémoire exclusive de la guerre franco-prussienne, renforçant par-là l'intérêt

¹³⁴ Daniel Vierge, *Paris. – Exposición par la venta de los cuadros de M. Regnault*, 1872, gravure publiée dans *La Ilustración española y americana*, année XVI, n° XV, 16 avril 1872, p. 229 (**fig.13**). Nous avons découvert cette gravure dans le mémoire de Manon Jambut (Jambut 2016, vol. 2, fig. 15).

¹³⁵ Gaston Lavalley, *Le peintre et aquarelliste Septime Le Pippre. Sa vie, son œuvre*, Caen, Louis Jouan, [1899]. Voir Tillier 2004, p. 220-222.

¹³⁶ Lavalley [1899], p. 6.

¹³⁷ Les troupes prussiennes quittèrent la France de manière anticipée après le paiement de la dette de guerre : l'occupation s'acheva le 13 septembre 1873.

¹³⁸ Tillier 2004, p. 205.

¹³⁹ Tillier 2004, p. 213.

politique de l'événement – « [l']oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation », dira Ernest Renan dix ans plus tard¹⁴⁰.

La lourde et amère défaite française avait coûté à la France près de 139 000 morts, l'annexion par l'Allemagne de l'Alsace-Lorraine, et cinq milliards de franc-or en indemnités de guerre. Le souvenir de cette période fut ravivé lors d'une exposition personnelle une dizaine d'années plus tard, du 25 avril au 15 juin 1885. L'exposition était cette fois consacrée à un artiste vivant, et de nationalité allemande : Adolf von Menzel (1815-1905)¹⁴¹. Alors que l'École des Beaux-Arts n'accueillait encore que des rétrospectives de figures nationales récemment disparues, un peintre étranger se voyait décerné, à soixante-dix ans, une grande exposition au pavillon des Tuileries, appartenant à la Ville de Paris¹⁴². Malgré l'absence de toiles historiques, l'exposition d'un artiste allemand dans un bâtiment public, étrangement décoré, à son entrée, par des drapeaux français, causa une vive émotion chez certains : elle fut perçue comme un outrage aux victimes de la guerre franco-prussienne et aux habitants des contrées perdues. Mais pour Louis Gonse, un des soutiens de l'exposition, le « patriotisme n'a[vait] rien à voir dans l'affaire »¹⁴³. L'exposition se justifiait par son intérêt strictement artistique et prônait le « libre échange intellectuel », dans lequel le chauvinisme était totalement exclu¹⁴⁴. Cette raison d'être de la manifestation fut en réalité comprise par une majorité de français ; seule une poignée de journalistes et de politiciens condamna fermement la manifestation¹⁴⁵. Leur attitude annonçait néanmoins, peu de temps après la chute du cabinet Ferry, le retour des hostilités entre les deux

¹⁴⁰ Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 7.

¹⁴¹ Nous reprendrons ici essentiellement les éléments fournis par Rachel Esner dans son article « Un prussien à Paris : l'exposition Menzel en 1885 », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 2, printemps 1996, p. 54-61.

¹⁴² Le bâtiment avait été accordé par le préfet de la Seine Eugène-René Poubelle. L'exposition était organisée par François-Guillaume Dumas, fondateur de la récente galerie des Artistes modernes, avec l'aide de l'ambassadeur d'Allemagne à Paris, le prince de Hohenlohe. Elle bénéficia du soutien d'artistes, amateurs et critiques, et parmi ces derniers, Louis Gonse, Paul Mantz, Albert Wolff ou encore Jules Laforgue, responsable en grande partie de la sélection des œuvres. Celle-ci se composait quasi exclusivement de dessins et aquarelles : sur 386 numéros, seuls sept concernaient des toiles, et aucune à sujet historique (Esner 1996, p. 57-59).

¹⁴³ « Certes il convient de respecter les susceptibilités du patriotisme, il est salubre de conserver vivant au fond du cœur le souvenir des épreuves de la patrie [...] ; mais, heureusement, l'art n'a rien à démêler avec les exigences de la politique, 'l'art n'a pas de patrie', et, de même que nous nous pressons aux auditions des œuvres de Wagner, nous pouvons visiter sans remords l'exposition de Menzel », écrivait-il plus loin. Louis Gonse, « Exposition d'Adolphe Menzel à Paris (1^{er} article) », *GBA*, 27^e année, t. XXXI, 2^e période, 6^e livraison, 1^{er} juin 1885, p. 512-522 (p. 514).

¹⁴⁴ Gonse 1885, p. 516. L'exposition n'était cependant pas exempte d'intérêts politiques du côté allemand, et son ambassadeur avait assurément à l'esprit le rayonnement de l'art national sur le sol français lorsqu'il s'impliqua dans l'obtention du Pavillon des Tuileries et des prêts de la Nationalgalerie de Berlin.

¹⁴⁵ Esner 1996, p. 61. Plusieurs journaux comme *Le Radical*, *La France*, *Le Rappel*, *Le Soir* ou *Le XIX^e siècle* publièrent de violents réquisitoires contre l'exposition, qui fit par ailleurs débat au conseil municipal (Esner 1996, p. 59).

pays, dans une Troisième République divisée¹⁴⁶. Depuis la chute de Mac Mahon, le régime républicain avait pourtant essayé de se consolider afin de s'inscrire dans la durée. La rétrospective n'était pas restée étrangère à ce processus de consolidation. Dès 1880, une exposition aux fortes notes républicaines marqua l'avènement du nouveau gouvernement, un peu plus d'un an après l'élection de Jules Grévy le 30 janvier 1879.

3. La « première » rétrospective posthume de la République : l'architecte républicain et l'art national

L'année 1880, durant laquelle le 14 juillet fut décrété fête nationale, connut deux rétrospectives posthumes qui, si elles ne prirent pas place à l'École des Beaux-Arts, occupèrent des locaux publics. Le 1^{er} septembre 1880 s'ouvrait au Palais de l'industrie la rétrospective de l'œuvre de Thomas Couture. Le tableau des *Romains de la décadence*, critique déguisée de la société de la Monarchie de Juillet, avait été cité en exemple en 1878 par le député radical Lecomte, qui souhaitait encourager des sujets avec une portée morale¹⁴⁷. C'est à Thomas Couture, connu pour son républicanisme, qu'avait été confiée la commande, en décembre 1848, d'un tableau représentant *L'Enrôlement des volontaires de 1792*¹⁴⁸. Si la dimension républicaine de la manifestation n'est certainement pas à négliger, les salles du Palais de l'industrie n'avaient pas été concédées par l'État mais par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, à qui le palais avait été accordé pour sa sixième exposition¹⁴⁹. La grande rétrospective du « nouveau » régime remontait à quelques mois plus tôt. Le 21 avril 1880, on inaugura l'exposition des œuvres d'Eugène Viollet-le-Duc au musée des thermes et de l'hôtel

¹⁴⁶ La deuxième moitié des années 1880 allait en effet connaître la montée du boulangisme, mouvement tirant son nom du général Georges Boulanger qui en fut à l'origine. Il entraîna une grave crise politique, sur fond de mécontentement à l'égard des institutions républicaines, et marquée par l'essor d'un nationalisme revanchard.

¹⁴⁷ Vaisse 1995, p. 64-65. « Ce moralisme était particulièrement vivace dans les milieux républicains », explique Vaisse, qui relève le soutien du futur sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts Edmond Turquet à l'amendement au budget déposé par Lecomte « en vue d'encourager la production d'œuvres à sujets patriotiques et moraux » (voir *Annales du Sénat et de la Chambre des députés, Session ordinaire de 1878*, t. X, Paris, Impr. et libr. du Journal officiel, A. Wittersheim & C^{ie}, 1879, séance du 28 novembre 1878, p. 224-226). C'est d'ailleurs Edmond Turquet qui donna l'autorisation en août 1880 d'envoyer le tableau à l'exposition de l'œuvre de Couture, malgré ses imposantes dimensions rendant son déplacement difficile (lettre d'Étienne Arago à « Monsieur l'administrateur », Paris, 29 août 1880, AN, 20144785/26). Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 472 x 772 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. 3451).

¹⁴⁸ *L'Enrôlement des volontaires de 1792*, 1848-1852, huile sur toile, 480 x 915 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise (inv. 77.448).

¹⁴⁹ Voir chapitre 2, p. 105, note 104. L'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie avait été fondée en 1864, et tenait ses expositions au Palais de l'industrie. Le catalogue de l'exposition Couture fut préfacé par le critique d'art et homme politique républicain Roger Ballu, qui occupa successivement plusieurs fonctions au sein de l'administration des Beaux-Arts (voir chapitre 3, p. 192, note 262).

de Cluny. Réunissant un grand nombre de sénateurs, députés, membres du conseil municipal et artistes, la cérémonie fut présidée par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet, secondé par Antonin Proust, vice-président de la Commission des Monuments historiques¹⁵⁰. Mille-deux-cents invitations avaient été envoyées¹⁵¹. Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Jules Ferry, visita l'exposition en compagnie d'Edmond Du Sommerard, son organisateur. L'inauguration de l'exposition fut relatée dans la presse, contrairement, semblerait-il, aux précédentes rétrospectives¹⁵². La présence du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, maître de la cérémonie, comme la visite du ministre, affirmaient le caractère officiel de l'exposition. Il s'agissait de la première rétrospective parisienne à prendre place dans un musée, et, comme le remarque justement Jean-Daniel Pariset, c'était la « première et seule fois que l'État, moins d'un an après le décès d'un artiste, patronn[ait] et finan[çait] une telle manifestation »¹⁵³. L'exposition dura deux mois ; son entrée fut gratuite, pour permettre à tous l'accès à cette grande commémoration nationale et républicaine.

La couverture du catalogue présentait l'exposition comme étant placée « sous le patronage du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, président de la Commission des Monuments historiques »¹⁵⁴. Dans son avant-propos, Edmond Du Sommerard revint sur la genèse de l'exposition et l'appropriation quasi immédiate du projet par le ministre, projet qui, comme pour de nombreuses rétrospectives, avait été élaboré par la famille de l'architecte et théoricien de la restauration :

[...] le 31 décembre 1879, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts ayant été informé que les enfants de Viollet-le-Duc se proposaient d'organiser une exposition de l'Œuvre de leur père, s'empressa de décider que cette exposition serait faite sous son patronage, aux frais de l'État et par les soins de son administration, dans les galeries du musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, en chargeant M. du Sommerard, directeur du musée, d'en préparer les éléments, de concert avec MM. Eug. Viollet-le-Duc et Maurice Ouradou, fils et gendre de l'éminent artiste¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Anonyme, « Actes officiels », *Le Temps*, 20^e année, n° 6942, 22 avril 1880, n. p.

¹⁵¹ Jean-Daniel Pariset, « Les aventures d'un fonds incomparable », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 22-29 (p. 24).

¹⁵² Nous n'avons que de rares informations sur les inaugurations des expositions rétrospectives. Leur ouverture n'a d'ailleurs pas toujours fait l'objet d'une cérémonie.

¹⁵³ Pariset 2014, p. 22.

¹⁵⁴ *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny, sous le patronage du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, président de la Commission des Monuments historiques*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et Cie, 1880.

¹⁵⁵ Edmond Du Sommerard, [Préface], in *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny...*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et Cie, 1880, p. 3-8 (p. 7).

Les faits semblent légèrement différer du récit d'Edmond Du Sommerard. Il est en effet probable que ce dernier ait lui-même proposé la tenue de l'exposition dans la grande salle du musée de Cluny, musée dont il était le conservateur et qui était placé sous la tutelle de la Commission des Monuments historiques à laquelle il appartenait¹⁵⁶. De même, pendant la séance du 16 janvier 1880, la commission avait émis le vœu, sur une nouvelle suggestion d'Edmond Du Sommerard, que « les frais soient mis à la charge du budget des Monuments historiques »¹⁵⁷. Mais la réalité des faits ne diminue en rien l'appropriation exceptionnelle de l'exposition par l'administration. Le 29 octobre 1879, Jules Ferry était venu participer à la séance de la commission afin de rendre hommage à l'architecte, « enlevé à l'art dont il était un des maîtres les plus illustres, à la République qu'il servait avec passion, à la France, glorifiée par ses travaux »¹⁵⁸. Ces quelques mots résument à eux-seuls les trois composantes de l'image de Viollet-le-Duc aux yeux du ministre, et qui justifiaient la prise en charge par l'État de la manifestation : celle du grand artiste dont nous avons amplement parlé en début de chapitre, celle du serviteur de la République, enfin celle du promoteur et défenseur d'un art national. Cette identification plurielle était rappelée dès la première page du catalogue, qui s'ouvrait sur la retranscription du discours prononcé par le ministre¹⁵⁹.

L'identification de Viollet-le-Duc à un serviteur zélé de la République peut surprendre au premier abord : l'architecte avait amplement bénéficié des faveurs du précédent régime et avait été un invité assidu des séries de Compiègne. La guerre franco-prussienne et la chute de l'Empire l'amenèrent cependant à afficher son opposition au régime déchu et à déclarer ouvertement ses opinions politiques, jusqu'alors passées sous silence¹⁶⁰. Dès le début de l'année 1870, il publia des articles – certes toujours axés sur des questions artistiques – dans un journal à l'orientation politique on ne peut plus explicite, *Le Centre gauche*, dirigé par Pierre Baragnon ; cette publication pouvait déjà laisser imaginer la teneur de ses convictions. Le texte

¹⁵⁶ À moins que la proposition de Du Sommerard n'ait porté que sur le choix de la grande salle, alors que la tenue de l'exposition au musée de Cluny avait déjà été décidée, ce qui n'est pas à exclure. Voir séance de la Commission des Monuments historiques du 16 janvier 1880, in Jean-Daniel Pariset (éd.), *Procès-verbaux de la Commission des Monuments historiques de 1848 à 1950 conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont)* [en ligne], 2014, < <http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/> > (consulté le 14 mai 2019).

¹⁵⁷ Voir note précédente.

¹⁵⁸ Cité dans Du Sommerard 1880, p. 3.

¹⁵⁹ Du Sommerard 1880, p. 3-7.

¹⁶⁰ Nous avons exploité pour cette question les deux références suivantes : Alice Thomine-Berrada, « 'Observateur, penseur et politique' des débuts de la III^e République », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 170-177 ; Georges Poisson et Olivier Poisson, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, éditions A. & J. Picard, 2014.

qui révéla publiquement et de manière claire sa position politique, et marqua le début de son activisme en la matière, fut toutefois écrit quelques années plus tard, en 1874. Le 9 mai, Viollet-le-Duc envoya une lettre à Baragnon, désormais directeur du journal *La Tache noire*, qui la fit paraître, avec l'accord de son auteur, dans le numéro du 24 mai¹⁶¹. Cette lettre contenait une critique virulente de la politique de l'Ordre moral instaurée par Mac Mahon et de la place occupée en son sein par la religion¹⁶². Peu après la publication de cette lettre, dans laquelle il manifestait son profond anticléricalisme, l'architecte démissionna de son poste d'inspecteur général des édifices diocésains¹⁶³.

La même année, le 23 novembre 1874, Viollet-le-Duc présenta sa candidature aux élections municipales du IX^e arrondissement de Paris, dans le rang des républicains radicaux. Sa circulaire adressée aux électeurs fut publiée dans le journal de Gambetta, *La République française*¹⁶⁴. Affirmant sa croyance « à l'avènement définitif de la République sur les bases libérales et démocratiques établies par notre grande Révolution », l'architecte accordait une importance première à l'enseignement obligatoire et prônait la séparation de l'Église et de l'État, deux chevaux de batailles des républicains¹⁶⁵. Élu au conseil municipal, puis réélu en 1877, il présida de 1875 à 1879 la cinquième commission dédiée à l'art et à l'architecture. Son action au sein de cette commission fut marquée par ses préoccupations républicaines ; il souhaita attribuer des fonds municipaux à la décoration des mairies et des écoles, et non plus à celle des églises¹⁶⁶. En même temps, Viollet-le-Duc publia des chroniques dans des journaux de gauche, d'abord dans *Le XIX^e siècle* dirigé par Edmond About, ancien bonapartiste converti, puis dans *Le Bien public*. Il y abordait à la fois des questions artistiques, historiques, politiques et sociales, requérant notamment dans une série d'articles l'éducation laïque et le suffrage universel pour les femmes au nom de l'égalité¹⁶⁷. Pour Alice Thomine-Berrada, si Viollet-le-Duc comptait parmi ses amis une figure de la gauche radicale comme Louis Blanc, sa vision était celle des républicains modérés qui, quelques mois avant la mort de l'architecte, virent l'un

¹⁶¹ Eugène Viollet-le-Duc, « Lettre à Baragnon », *La Tache noire*, 24 mai 1874.

¹⁶² Il écrivait : « Ces Messieurs (je parle des cléricaux) se croyant les maîtres absolus et sous le manteau équivoque que le gouvernement veut bien leur prêter, prennent des allures qu'ils n'auraient pas osé prendre en 1829, parce qu'alors ils avaient encore en face d'eux un État : aujourd'hui, il n'y a plus d'État. » (Eugène Viollet-le-Duc, « Lettre à Baragnon », *La Tache noire*, 24 mai 1874, cité dans Poisson et Poisson 2014, p. 314.)

¹⁶³ Jean-Michel Leniaud a toutefois lié la démission de Viollet-le-Duc aux contestations qu'il avait dû affronter sur le projet d'Évreux, mais Georges et Olivier Poisson suggèrent que, si cela n'est pas impossible, il s'agissait sans doute d'un « conflit plus général et plus profond » (Poisson et Poisson 2014, p. 315).

¹⁶⁴ Eugène Viollet-le-Duc, « Élections municipales de Paris. Quartier du faubourg Montmartre », *La République française*, 4^e année, n° 1108, 25 novembre 1874, n. p.

¹⁶⁵ Viollet-le-Duc (Eugène) 1874, n. p.

¹⁶⁶ Thomine-Berrada 2014, p. 174.

¹⁶⁷ Thomine-Berrada 2014, p. 176.

des leurs, Jules Grévy, accéder à la présidence après la chute de Mac Mahon¹⁶⁸. Parmi les républicains modérés qui formaient le nouveau gouvernement se trouvait également Jules Ferry, nommé ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

La rétrospective de l'œuvre de Viollet-le-Duc, décidée moins d'un an après l'élection de Jules Grévy, fournissait l'occasion de célébrer une figure républicaine qui avait clamé haut et fort ses idées libérales et démocrates, et qui avait tenté de les mettre en pratique dans son action politique. Le Viollet-le-Duc républicain était pleinement accepté et même exalté, alors que son ralliement au lendemain de la guerre franco-prussienne avait suscité méfiance et mépris¹⁶⁹. Pendant la séance de la Commission des Monuments historiques du 4 avril 1879, soit quelques mois après l'instauration du nouveau gouvernement, Jules Grévy déclarait que « [l']état démocratique, arrivé à sa forme définitive, [était] la conséquence et le couronnement du passé de la France, loin d'être une rupture avec ses origines »¹⁷⁰. Ce passé, Viollet-le-Duc en avait été l'ardent défenseur, et l'exposition entendait le démontrer.

« En 1879-1880, les républicains soulignaient le rôle majeur qu'il [Viollet-le-Duc] avait tenu dans la définition du patrimoine national et mettaient l'accent sur les actions qu'il avait conduites au service des monuments historiques », écrit Jean-Michel Leniaud¹⁷¹. Dans son intervention au cours de la séance du 4 avril 1879, Jules Ferry, reconnaissant le rôle de la commission dans « l'éducation générale des esprits », distinguait en effet parmi ses membres « M. Viollet-le-Duc, qu'on doit considérer comme le chef de cette école à laquelle la France nouvelle doit la conservation de la France d'autrefois¹⁷². » Le ministre réitéra ces propos dans son discours du 19 octobre de la même année, suite à la disparition de l'architecte. Viollet-le-Duc était désigné comme « un des chefs les plus écoutés, et [...] la personnification la plus active, la plus utile, la plus glorieuse » de la commission, « dans cette infatigable et triomphante défense des grands mouvements de notre histoire contre le double vandalisme de la spéculation et de l'ignorance »¹⁷³. Viollet-le-Duc, attaché depuis 1840 à la Commission des Monuments

¹⁶⁸ Thomine-Berrada 2014, p. 176.

¹⁶⁹ Voir Poisson et Poisson 2014, p. 7-8. Sa candidature aux élections municipales au rang des républicains radicaux, contre le conservateur Émile Perrin, avait suscité de nombreuses railleries dans la presse conservatrice (Poisson et Poisson 2014, p. 318).

¹⁷⁰ Séance de la Commission des Monuments historiques du 30 mai 1879, in Pariset (éd.) 2014.

¹⁷¹ Jean-Michel Leniaud, « Les visions du grand duc », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 14-20 (p. 14).

¹⁷² Séance de la Commission des Monuments historiques du 30 mai 1879, in Pariset (éd.) 2014.

¹⁷³ Cité dans Du Sommerard 1880, p. 4.

historiques, avait accepté d'en devenir membre en 1860¹⁷⁴. Il y siégea jusqu'à sa mort, participant à l'élaboration d'une doctrine en matière de restauration et notamment, en 1873, à la redéfinition des monuments protégés suivant la distinction d'édifices types des écoles d'architecture. La rétrospective était intimement liée à la Commission des Monuments historiques puisqu'elle était organisée par un de ses membres, sous le patronage du ministre dont dépendait ladite commission, dans un musée placé sous sa tutelle, et avec une part du budget qui lui était dédié¹⁷⁵.

Viollet-le-Duc était également le concepteur d'un important projet muséal, le musée de sculpture comparée, examiné par la commission au printemps 1879. Sa réalisation dans une aile du palais du Trocadéro fut annoncée par Jules Ferry après la mort de l'architecte, dans son discours du 29 octobre¹⁷⁶. Le ministre loua à cette occasion la « grande âme française » à l'origine du projet, qui « avait le culte et la passion de la France »¹⁷⁷. Mettant l'accent sur le caractère patriotique de son œuvre, il rappela le travail considérable du restaurateur au service des monuments nationaux et plaça dans sa continuité le projet de musée qui devait participer à la réhabilitation de la sculpture française :

En étudiant, en décrivant, en remettant au jour, dans leur naïve et fière inspiration, tant de monuments anonymes, œuvres magnifiques et collectives de plusieurs générations d'artisans de génie, M. Viollet-le-Duc avait retrouvé les titres mêmes de ce vieux peuple de France [...] Il avait puisé, dans cette exploration savante, l'amour passionné de la patrie française. Il en avait rapporté le sentiment et le culte de l'art national, et il en voulait faire toucher en quelque sorte du doigt, dans la reproduction des documents eux-mêmes, le développement magnifique et continu, assuré de démontrer ainsi la profonde originalité de la sculpture française et faire voir qu'elle a, le plus souvent, précédé et inauguré là où l'on se figure qu'elle a suivi et imité, et qu'elle a plus prêté, en définitive, à l'étranger qu'elle n'en a reçu¹⁷⁸.

La dimension patriotique de l'œuvre de l'architecte et théoricien, et son investissement dans un projet muséal exaltant l'art français, justifiaient l'immixtion du gouvernement dans la rétrospective, dont le catalogue retranscrivait les propos tenus par le ministre. Viollet-le-Duc avait milité tout au long de sa vie en faveur de l'art du Moyen Âge, et particulièrement de l'art

¹⁷⁴ Sur Viollet-le-Duc et la Commission des Monuments historiques, voir Françoise Bercé, « Viollet-le-Duc et la Commission des Monuments historiques, 1860-1879 », in Jean-Pierre Piniès (dir.), *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, actes du colloque organisé par l'Ethnopôle Garae à Carcassonne les 5 et 6 juin 2014, Carcassonne, Garae Hésiode, 2015, p. 13-28.

¹⁷⁵ Eugène-Louis Viollet-le-Duc, qui œuvra activement à la préservation de la mémoire de son père, en collectant ses dessins, était par ailleurs chef de bureau des Monuments historiques (voir Pariset 2014, p. 24-25 et note 1 p. 29).

¹⁷⁶ Les premières salles du musée ouvrirent le 28 mai 1882.

¹⁷⁷ Cité dans Du Sommerard 1880, p. 3.

¹⁷⁸ Cité dans Du Sommerard 1880, p. 5-6.

gothique, qu'il considérait comme l'art national par excellence. En témoignent ses écrits, à l'instar du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, dans lequel il désignait les cathédrales des XII^e et XIII^e siècles comme « le symbole de la nationalité française », et ses nombreux travaux de restauration (restitution, voire réinvention) : l'église abbatiale de Vézelay, la cathédrale Notre-Dame de Paris, la cité de Carcassonne et ses remparts, les basiliques de Saint-Denis et de Toulouse ou encore le château de Pierrefonds¹⁷⁹. L'exposition posthume présentait, en plus des dessins de l'architecte, des photographies de ses restaurations, issues des archives de la Commission des Monuments historiques¹⁸⁰. Plus encore qu'un hommage au partisan de la République, la rétrospective était un hommage à l'architecte, restaurateur et théoricien, qui avait su faire revivre le passé glorieux de la France et le génie qui lui était propre ; un passé perçu dans une continuité avec le présent et l'établissement « définitif » de l'« état démocratique », autrement dit de l'État républicain¹⁸¹.

Le lieu de l'exposition, le musée de Cluny, se justifiait pleinement à la fois par son rattachement à la Commission des Monuments historiques et par la nature de ses collections. Rassemblées par Alexandre Du Sommerard (le père d'Edmond), ces collections rappelaient l'essor d'un intérêt nouveau pour le Moyen Âge, auquel Viollet-le-Duc avait participé. À l'inverse, une exposition à l'École des Beaux-Arts aurait sans doute été interprétée comme un affront posthume à l'architecte. Viollet-le-Duc était resté, tout au long de sa vie, un virulent opposant à l'Académie des Beaux-Arts et à l'établissement scolaire dont elle tenait les rênes. Le conflit avait eu lieu sur deux terrains : celui de l'enseignement, dont Viollet-le-Duc condamnait le conformisme et la perpétuation d'une tradition classique surannée, et celui de l'architecture gothique, rejetée par l'Académie mais qui elle seule pouvait, aux yeux du théoricien, régénérer l'architecture nationale¹⁸². Viollet-le-Duc avait ainsi été l'un des promoteurs de la réforme de l'École des Beaux-Arts en 1863, à la suite de laquelle il avait intégré l'institution comme

¹⁷⁹ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, B. Bance (A. Morel), 1854-1868 (citation extraite du t. II, 1859, p. 281). Sur les travaux de Viollet-le-Duc, voir le catalogue de l'exposition de 2014, déjà cité (Finance et Leniaud (dir.) 2014).

¹⁸⁰ Paris 1880 [Viollet-le-Duc], p. 43-44.

¹⁸¹ Séance de la Commission des Monuments historiques du 30 mai 1879, in Pariset (éd.) 2014. Sur la question de l'État et l'héritage artistique national au début de la Troisième République, voir l'essai suivant : Marie-Claude Genêt-Delacroix, « National Art and French Art: History, Art, and Politics during the Early Third Republic », in June Hargrove et Neil McWilliam, *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, actes du colloque tenu à Washington les 1^{er} et 2 février 2002, Washington, National Gallery of Art, 2005, p. 37-53 (sur le rôle joué par Viollet-le-Duc, voir p. 42-44).

¹⁸² Bonnet (Alain) 2006, p. 175.

premier professeur de la chaire d'histoire de l'art et d'esthétique nouvellement créée¹⁸³. De manière générale, la réforme visant à retirer la mainmise de l'Académie sur l'École des Beaux-Arts fut un échec, et l'Institut put conserver son autorité sur l'enseignement prodigué. Au début des années 1880, l'École se retrouva cependant confrontée à une vision de l'art qui lui était antinomique, mais qu'elle dut se résoudre à accueillir entre ses murs, avec la complicité de l'administration. Durant la décennie précédente, les deux institutions avaient pourtant marché main dans la main dans la mise en œuvre des rétrospectives, célébrant des figures liées à l'École des Beaux-Arts, mais sachant s'ouvrir à la commémoration d'autres artistes.

II. Politique et esthétique : la rétrospective, l'État et l'École des Beaux-Arts

A. Tradition et ouverture à l'École des Beaux-Arts sous Eugène Guillaume : une vision partagée

1. Des figures liées à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie

À l'occasion de l'exposition des œuvres du peintre Isidore Pils à l'École des Beaux-Arts, en 1876, Ernest Chesneau écrivait dans *Paris-journal* :

Nous sommes à ce point affectés de la monomanie de l'officiel, en notre cher pays, que le talent d'un peintre ou d'un statuaire manquerait d'une consécration réellement aux yeux de bien des gens si ses tableaux ou ses statues n'étaient, au lendemain de sa mort, admis à franchir le seuil de la salle de la Melpomène. – Barye, Corot, Chintreuil y sont passé. Qu'allaient-ils faire, ces affranchis, dans ce sanctuaire de l'art académique ?

Pils, lui, y est vraiment à sa place.

C'est l'École des beaux-arts qui l'a enfanté. Il y professa. Il y retourne après sa mort. Rien de plus juste¹⁸⁴.

Pils avait en effet suivi une formation à l'École des Beaux-Arts et avait remporté le Prix de Rome en 1838. En 1864, suite à la réforme de l'établissement, il avait été nommé professeur-chef d'un atelier de peinture. Il occupa ce poste jusqu'à sa mort avec le plus grand dévouement, reléguant au second plan sa propre carrière de peintre¹⁸⁵. Selon Louis Becq de Fouquières, l'un

¹⁸³ Viollet-le-Duc fut nommé professeur d'histoire de l'art et d'esthétique en novembre 1863, après la promulgation par décret de la réforme le 13 du mois. Attaqué de toute part et devant subir, lors de ses cours, les vives protestations des élèves hostiles à la réforme, il démissionna en mars 1864.

¹⁸⁴ Ernest Chesneau, « I. Pils. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 9^e année, n° 18, 19 janvier 1876, n. p.

¹⁸⁵ Coralie Mouton, *Isidore Pils (1815-1875), peintre et dessinateur*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillion, Paris, École du Louvre, 2015, p. 106-111.

des organisateurs de son exposition posthume, cet événement revêtait un « intérêt de premier ordre » pour les élèves du maître qui, en réalité, n'avaient qu'une connaissance très partielle de ses ouvrages. L'exposition constituait ainsi la « grande et dernière leçon qu'ils s'apprêt[aient] à recevoir de Pils »¹⁸⁶. Les œuvres avaient été choisies selon leur « degré d'intérêt artistique » et non leur « degré d'achèvement », afin d'offrir un enseignement bénéfique aux élèves du peintre et, de manière plus générale, aux artistes¹⁸⁷.

Ce rôle instructif de la rétrospective était également souligné dans l'exposition posthume d'Ingres. Nommé professeur en 1829, il avait occupé le poste de directeur de l'Académie de France à Rome de 1834 à 1841. En 1867, ses œuvres étaient proposées « aux artistes et au public comme un enseignement et comme un exemple »¹⁸⁸. Ces mots, extraits du catalogue, reprenaient à peu de choses près ceux du livret de l'exposition Flandrin deux ans plus tôt, qui devait « proposer aux artistes et au public un enseignement utile »¹⁸⁹. Élève d'Ingres, Flandrin avait succédé en 1857 à Delaroche comme professeur à l'École des Beaux-Arts. Comme pour l'exposition Pils, le caractère formateur de la rétrospective se caractérisait par la présentation de travaux préparatoires révélant le processus créatif du maître¹⁹⁰. L'École des Beaux-Arts accueillait ainsi dans ses murs des rétrospectives propres à contribuer à la formation de ses élèves, dans la continuité de l'enseignement que les peintres eux-mêmes avaient professé en son sein. Ce fut également le cas, en 1873, de l'exposition posthume d'un architecte : Léon Vaudoyer, Prix de Rome d'architecture en 1826, avait ouvert son atelier en 1833 pour les élèves de l'établissement¹⁹¹. Quant à Félix Duban, dont l'exposition avait eu lieu l'année précédente, il était fortement attaché à l'École des Beaux-Arts, dont il avait été nommé architecte en 1832, après y avoir occupé les fonctions de sous-inspecteur¹⁹². Lui aussi avait remporté le Grand Prix,

¹⁸⁶ Louis Becq de Fouquières, *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876, p. 2.

¹⁸⁷ Louis Becq de Fouquières, « Avertissement », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts. Catalogue*, Paris, Typ. Lahure, 1876, p. 1-4 (p. 2).

¹⁸⁸ *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres... exposés dans les galeries du palais de l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris, Impr. de Ad. Lainé et J. Havard, 1867, p. 1.

¹⁸⁹ *Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris, Typ. Jules Juteau et fils, 1865, n. p. L'exposition Flandrin avait eu lieu lorsque l'École se trouvait encore sous la direction de Joseph-Nicolas Robert-Fleury.

¹⁹⁰ Nous aurons l'occasion de revenir en détail sur cette question dans le chapitre 6, p. 430-433.

¹⁹¹ Sur Léon Vaudoyer, voir Barry Bergdoll, Daphné Double et Antoinette Le Normand-Romain, *Les Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 22 octobre 1991-12 janvier 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

¹⁹² Succédant à l'architecte François Debret, Duban fut l'auteur du palais des études, achevé en 1840. Il réalisa ensuite le bâtiment des expositions sur le quai Malaquais, dont les travaux furent commencés en 1861. Voir : David Van Zanten, « Félix Duban et les bâtiments de l'École des Beaux-Arts (1832-1840) », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 40-46 ; Jörn Garleff, « L'École des Beaux-Arts de Duban. La sublimation de l'antiquité à l'aube de l'historicisme », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.),

en 1823. Ces figures étroitement liées à l'École constituaient des modèles à suivre pour les artistes en devenir ; leur exposition posthume était alors comprise comme une leçon individuelle. Même si nous n'en avons pas trouvé la preuve pour chaque rétrospective, les élèves de l'institution bénéficiaient très certainement d'un accès privilégié et gratuit à ces expositions.

Les professeurs de l'École des Beaux-Arts, avant comme après la réforme de 1863, étaient tous membres de l'Institut. Ingres et Flandrin avaient été élus à l'Académie des Beaux-Arts respectivement en 1825 et 1853, soit avant leur nomination comme professeur, tandis que Vaudoyer et Pils avaient rejoint ses rangs en 1867 pour le premier et en 1868 pour le second. Les liens entre les deux institutions étaient étroits. L'École des Beaux-Arts était en effet l'« héritière de la section enseignante de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture dissoute en août 1793 »¹⁹³. Elle proposait, avant la réforme, un apprentissage relativement sommaire, exclusivement centré sur la pratique du dessin d'après le modèle vivant ou la bosse, accompagné de quelques cours d'anatomie, de perspective et d'histoire, que des ateliers privés venaient compléter. La formation reposait entièrement sur un système de concours mis en place par l'École. Le Prix de Rome, objectif suprême, relevait directement de l'Académie des Beaux-Arts, qui décidait les sujets, jugeait les concurrents, puis patronnait les heureux élus durant leur séjour à Rome. Les études étaient organisées dans l'unique perspective de l'obtention du précieux sésame ouvrant les portes de la Villa Médicis, dans le respect de la doctrine portée par l'institution¹⁹⁴. Les professeurs de l'École des Beaux-Arts, bien que fonctionnaires de l'État et non plus bénévoles de l'Académie comme sous l'Ancien Régime, étaient choisis parmi les académiciens, ou parmi ceux qui étaient en bonne voie de le devenir ; le système de cooptation permettait de perpétuer la tradition. Si l'École et l'Académie constituaient deux institutions différentes, avec des administrations et des fonctions distinctes, elles tendaient à se confondre dans les esprits : « l'École et l'Académie des Beaux-Arts ne font qu'un », affirmait Viollet-le-Duc dans le cadre de la préparation de la réforme de 1863¹⁹⁵. Cette réforme, élaborée dans le but de supprimer la tutelle académique, devait opérer une révolution au sein de l'établissement :

Félix Duban, 1798-1870. *Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 47-61.

¹⁹³ Alain Bonnet, « La réforme de l'École des beaux-arts de 1863. Peinture et sculpture », *Romantisme*, vol. 26, n° 93 (Arts et institutions), 1996, p. 27-38 (p. 28).

¹⁹⁴ Voir Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 40-47.

¹⁹⁵ Eugène Viollet-le-Duc, « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire. II », *GBA*, 4^e année, t. XII, 6^e livraison, 1^{er} juin 1862, p. 525-534 (p. 533), cité dans Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 75.

elle mettait fin au système de cooptation, elle instituait un conseil supérieur appelé à définir une nouvelle pédagogie, elle introduisait des ateliers internes à l'École ainsi que de nouveaux cours ; enfin, elle retirait à l'Académie l'administration du Prix de Rome et la direction de la Villa Médicis¹⁹⁶. Dans les faits, l'École demeura basée sur le système des concours et l'État fit appel, dans la nouvelle organisation, à des académiciens ou futurs membres de la corporation. Le sculpteur Eugène Guillaume (1822-1905 ; **fig.31**), nommé directeur de l'institution le 27 décembre 1865 après la démission de Joseph-Nicolas Robert-Fleury, avait lui-même intégré l'Académie trois ans plus tôt¹⁹⁷. Qui plus est, le contrôle du Prix de Rome fut rendu dès 1871 à l'Académie qui conserva, malgré la réforme, sa mainmise sur l'institution.

Au vu des fonctions occupées à l'École des Beaux-Arts par certains artistes célébrés par des rétrospectives posthumes, et compte tenu de leur statut d'académicien, il paraît légitime de s'interroger sur le rôle joué par ces deux institutions dans l'organisation des expositions. Les deux chapitres précédents ont déjà esquissé des éléments de réponse en soulignant le rôle de l'entourage des disparus et d'une société de secours mutuel, l'Association des artistes. Celle-ci avait notamment entrepris l'exposition Flandrin, qui fut parfois interprétée comme un « coup » de l'Institut moins de deux ans après la réforme de l'École, que Flandrin avait farouchement combattue¹⁹⁸. Jean Rousseau écrivait dans *Le Figaro* :

Si l'on jette à Flandrin mort mille fois plus de fleurs qu'à Flandrin vivant, c'est que tout l'Institut prétend se couronner sur sa tête.

Si l'exhibition Flandrin fait tant de tapage, c'est que ce n'est pas une exposition pure et simple ; – c'est, s'il vous plaît, une manifestation – une protestation contre les dernières réformes, – le dernier et suprême effort de l'Académie contre l'enseignement libre¹⁹⁹.

Rien de tout cela n'avait pourtant motivé l'exposition. Certes, dans la commission de la rétrospective figuraient plusieurs membres de l'Institut, membres de la « confraternité d'affliction ». Deux amis proches du peintre, Victor Baltard et Jacques Édouard Gatteaux, avaient rejoint la commission nommée par l'Association des artistes, qui comptait déjà deux membres de l'Institut, François-Édouard Picot et le baron Taylor lui-même, membre libre. De même la rétrospective Pils fut elle aussi prise en charge par l'Association des artistes, avec le concours de l'écrivain et ami du peintre Louis Becq de Fouquières à qui revenait l'initiative.

¹⁹⁶ Voir Bonnet (Alain) 1996b et Bonnet (Alain) 2006.

¹⁹⁷ Anonyme, « Partie officielle », *Le Moniteur universel*, n° 362, 28 décembre 1865, n. p. De 1891 à 1904, Eugène Guillaume dirigea l'Académie de France à Rome. Il fut par ailleurs élu membre de l'Académie française en 1898, au fauteuil du duc d'Aumale.

¹⁹⁸ Flandrin refusa la proposition de Nieuwerkerke de diriger un des ateliers de peinture établis dans l'École (Bonnet 2006, p. 197, voir également p. 212-215).

¹⁹⁹ Jean Rousseau, « La question Flandrin », *Le Figaro*, 12^e année, n° 1051, 12 mars 1865, p. 2-3 (p. 2).

Eugène Guillaume, directeur de l'École des Beaux-Arts, et Hector-Martin Lefuel, architecte du nouveau Louvre et des Tuileries, élu en 1855 à l'Académie des Beaux-Arts, en acceptèrent cependant la présidence d'honneur.

La présence de membres de l'Institut était vraisemblablement bien plus marquée dans la commission de l'exposition posthume d'Ingres, entreprise en dehors de l'association par les amis et élèves du maître. Nous n'en connaissons pas l'exacte composition, mais il est certain que l'une des personnalités motrices du projet fut Jacques Édouard Gatteaux, qui avait déjà présidé la commission de l'exposition Flandrin au côté du baron Taylor²⁰⁰. Le graveur en médailles avait rencontré Ingres à la Villa Médicis dont tous deux étaient pensionnaires ; il avait été l'ami intime du peintre et son exécuteur testamentaire. On retrouvait également, de la commission Flandrin, Victor Baltard, qui avait lui aussi rencontré Ingres à Rome, mais lorsque celui-ci était devenu directeur de la Villa Médicis ; ils étaient alors devenus très proches²⁰¹. Il est probable que la commission ait pu aussi compter sur Henri Lehmann, élève et ami du maître, ainsi que sur Jacques Ignace Hittorf, d'après Gary Tinterow²⁰². Malgré le nombre sans doute élevé d'académiciens parmi les membres de la commission, l'Académie des Beaux-Arts ne s'était pas investie, en tant qu'institution, dans la préparation de l'exposition, alors qu'on aurait pu l'imaginer prendre en charge ou tout au moins encourager sa réalisation. Aucune allusion ne fut faite à un tel projet au sein des séances de l'Académie, et sans doute au nom du « principe

²⁰⁰ C'est Jacques Édouard Gatteaux qui s'adressa au comte de Nieuwerkerke pour obtenir les œuvres du Luxembourg et de la galerie du corps législatif (lettre de Jacques Édouard Gatteaux au comte de Nieuwerkerke, [s. l.], 6 mars 1867, AN, 20144790/98, dossier « Demande de cession de tableaux 1867 »). Il fut également l'interlocuteur de l'Association des artistes lorsque celle-ci tenta d'obtenir une partie des bénéfices (AFT, 1012^e séance du 22 février 1867).

²⁰¹ Le nom de Baltard apparaît au côté de celui de Jacques Édouard Gatteaux dans le procès-verbal de la séance du comité de l'Association des artistes du 22 février 1867 (AFT, 1012^e séance).

²⁰² Gary Tinterow écrit que l'exposition fut organisée par Jacques Édouard Gatteaux, Henri Lehmann et Jacques Ignace Hittorf (qui décéda peu avant l'ouverture de l'exposition, le 25 mars 1867), mais nous n'avons pu déterminer la source de cette information (Gary Tinterow, « Paris, 1841-1867 », in Gary Tinterow et Philip Conisbee (dir.), *Portraits by Ingres. Image of an epoch*, cat. exp. (Londres, National Gallery, 27 janvier-25 avril 1999, Washington, The National Gallery of Art, 23 mai-22 août 1999, New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 octobre 1999-2 janvier 2000), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 351-377 [p. 373]). Pour Patricia Mainardi, l'exposition fut entreprise par le comte de Nieuwerkerke lui-même (Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 et 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987, p. 152). Fernande Goldschmidt écrit dans sa thèse sur Nieuwerkerke que le surintendant proposa à la famille d'Ingres l'organisation de l'exposition, mais elle mentionne ensuite, dans sa chronologie, une simple autorisation accordée par le surintendant (Fernande Goldschmidt, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, mémoire de recherche approfondie sous la dir. de Jean Chatelain, Paris, École du Louvre, 1989, t. I, p. 96, et chronologie hors pagination générale, p. 5). Gary Tinterow signale la réalisation de l'exposition « sous l'égide de Nieuwerkerke » (Tinterow 1999, p. 373). Dans la courte introduction du catalogue de 1867, la rétrospective était présentée comme étant due à l'initiative privée, tandis que le surintendant avait « mis à la disposition du comité d'organisation les salles du palais de l'École impériale des beaux-arts et les œuvres de M. Ingres appartenant à l'État » (Paris 1867 [Ingres], p. 1). Son rôle avait donc été identique à celui qu'il avait occupé lors des précédentes manifestations.

d'égalité, condition essentielle de la confraternité académique »²⁰³. Ce principe avait été rappelé à la mort d'Ingres, lorsque l'élection de son remplaçant avait exceptionnellement été ajournée pour honorer la mémoire du maître. Il avait été estimé que cette décision portait atteinte à l'égalité entre les membres de l'Académie. De la même manière, l'organisation d'une rétrospective aurait nui à ce précepte auquel l'Académie semblait alors particulièrement attachée.

Une exposition fait tout de même figure d'exception : l'exposition des dessins de l'architecte Félix Duban en 1872. C'est au sein même de l'Académie, dont il était membre depuis 1854, que naquit l'idée de la manifestation. La mort de l'architecte, disparu à Bordeaux le 8 octobre 1870, ne lui fut annoncé que tardivement : par une lettre en date du 11 février 1871, sa veuve en informa Eugène Guillaume, qui en avisa à son tour l'Académie pendant la séance du 18 février²⁰⁴. Hector Lefuel suggéra aussitôt qu'il soit demandé « au ministre des Travaux publics les quelques fonds nécessaires pour élever à M. Duban, Vice-Président du Conseil des Bâtiments civils, un monument au cloître de l'École des Beaux-Arts, près de ceux élevés déjà à Ingres et à Henri Regnault »²⁰⁵. Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie, soumit ensuite l'idée d'une « exposition des divers travaux de M. Duban » à l'École des Beaux-Arts²⁰⁶. Ce projet immédiatement adopté, une commission fut désignée parmi les membres de l'Académie ; elle comprenait les architectes Henri Labrousse, Joseph-Louis Duc et Léon Vaudoyer qui, selon Lefuel, avaient « le plus suivi la carrière de M. Duban, comme amis et comme émules », et étaient par conséquent « les plus compétents pour faire le choix de ces ouvrages »²⁰⁷. Le directeur de l'École fut également appelé à rejoindre la commission. Si pour Vaudoyer l'exposition était surtout « un moyen de faire connaître au public les beaux travaux de M. Duban et d'accroître ainsi sa réputation », il s'agissait également de réhabiliter la mémoire du maître, « mort vivant pendant quinze ans », soit de 1855 à sa disparition²⁰⁸.

²⁰³ Séance du 13 avril 1867, in Laure Dalon, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t. XII (1865-1869), sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, Paris, École nationale des Chartes, 2009, p. 233.

²⁰⁴ Séance du 18 février 1871, archives de l'Institut, procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 2E14 (1864-janvier 1872), p. 443.

²⁰⁵ Voir note précédente.

²⁰⁶ Voir note 204.

²⁰⁷ Voir note 204. Condisciples de Félix Duban à la Villa Médicis, ils avaient tissé d'étroits liens d'amitié qui se maintiendraient tout au long de leur carrière. Léon Vaudoyer fut spécialement chargé de rechercher les propriétaires des dessins de l'architecte (il devait décéder peu après l'ouverture de l'exposition, le 9 février 1872). Voir César Daly, *Funérailles de Félix Duban, architecte du gouvernement... rédigé sur l'invitation de la commission générale des funérailles et du monument de Félix Duban*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher et C^{ie}, 1871, p. 9-10.

²⁰⁸ Voir note 204 (première citation) ; Françoise Hamon, « Favori ou martyr, Duban vu par la presse », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois,

Particulièrement malmené par la critique au début du Second Empire, Duban avait été rapidement écarté par le régime impérial ; une longue période d'oubli et de silence s'était alors ouverte dans la carrière de l'architecte, que ni la critique, ni ses amis ne s'étaient occupés à combler²⁰⁹. Cette part de responsabilité de son entourage a sans doute contribué, dans une certaine mesure, à la fastueuse entreprise réparatrice dans laquelle celui-ci s'engagea. Parallèlement à l'établissement de la commission destinée à préparer l'exposition, une « commission générale des funérailles et du monument de Félix Duban » fut constituée afin d'organiser des obsèques dans la capitale – elles auront lieu le 7 octobre 1871 –, et de mettre en place une souscription pour élever un monument funéraire à la mémoire de l'architecte²¹⁰.

Dans la courte préface au catalogue, les protagonistes de l'exposition Duban soulignaient le « grand enseignement » que celle-ci pouvait fournir au public et aux artistes²¹¹. Trois ans plus tard, Eugène Guillaume considérait également les œuvres présentées dans l'exposition posthume de Barye comme à même de prodiguer une leçon utile aux artistes et précisément aux élèves de l'École des Beaux-Arts. Sur la demande du professeur d'anatomie Mathias Duval, l'établissement se porta d'ailleurs acquéreur, dans la vente qui eut lieu quelques mois plus tard, d'un grand nombre de dessins et de moulages du maître²¹². Si le rôle de l'Académie dans l'exposition Duban était tout à fait exceptionnel en cette période d'émergence des rétrospectives, l'investissement du directeur de l'École des Beaux-Arts dans la manifestation consacrée à Barye l'était tout autant. Ami du disparu dont il admirait le travail, Eugène Guillaume présida la commission organisatrice, et de manière active²¹³. Barye, après être entré à l'École des Beaux-Arts en 1818, avait vainement tenté à plusieurs reprises d'obtenir le Prix

château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 237-245 (p. 242 pour la deuxième citation).

²⁰⁹ César Daly lui-même passa sous silence l'œuvre de Duban dans ses articles publiés dans *la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*. Lorsque le sixième volume du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* parut en 1870, Pierre Larousse, suivant l'exemple des critiques, fit l'impasse sur les quinze dernières années de la vie de l'architecte. Il mit également à l'honneur ses qualités d'historien et de dessinateur, plutôt que de concepteur (Hamon 1996, p. 242). Cette vision fut en réalité perpétuée dans son exposition posthume : voir chapitre 6, p. 435.

²¹⁰ Daly 1871, p. 7-10.

²¹¹ Henri Labrousse, Joseph-Louis Duc, Léon Vaudoyer *et al.*, [Préface], in *Notice des dessins de Félix-Jacques Duban exposés à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, 1872*, Paris, Impr. Adolphe Laine, 1872, p. 3.

²¹² Emmanuelle Brugerolles, « Barye à l'École des Beaux-Arts et au Muséum », in Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Antoine-Louis Barye. Le « Michel-Ange de la Ménagerie »*, cat. exp. (Paris, École des Beaux-Arts, cabinet des dessins Jean Bonna, 22 octobre 2013-31 janvier 2014), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 17-26 (p. 17).

²¹³ Voir notamment la lettre d'Eugène Guillaume à Alfred Bruyas, Paris, 29 décembre 1875, sur le retour des œuvres : bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM MS 216 (1) (Correspondance d'artistes avec Alfred Bruyas, vol. 1), f. 46. En 1889, une nouvelle rétrospective de l'œuvre de Barye fut organisée à l'École des Beaux-Arts, afin de réunir les fonds pour élever un monument en sa mémoire ; Eugène Guillaume en fut à l'initiative (Brugerolles 2013, p. 17).

de Rome²¹⁴. En 1864, il revint dans l'établissement comme membre du nouveau conseil supérieur de l'enseignement, avant d'être élu quatre ans plus tard à l'Académie, fort d'une reconnaissance officielle et publique et de puissants appuis au sein de la corporation²¹⁵. La place accordée à Barye à l'École, consacrée par sa rétrospective posthume et les achats qui la suivirent, témoignait d'une conception de l'art renouvelée au sein de l'institution, en adéquation avec celle de l'administration en place, et loin de l'emprise d'une toute-puissante doctrine académique uniforme que l'on a trop souvent voulu lui reconnaître. Un contemporain comme Ernest Chesneau, en refusant à Barye sa place au sein de ce qu'il nommait le « sanctuaire de l'art académique », n'avait lui-même pas su percevoir cette évolution²¹⁶.

2. La tradition revisitée

Comme l'explique Alain Bonnet, l'enseignement de la sculpture, considéré par les critiques conservateurs comme « le gardien des principes sacrés et le sauveur des traditions », avait maintenu, avant comme après la réforme de 1863, un certain conservatisme en perpétuant la tradition classique, certes « assouplie et accommodée au goût du jour »²¹⁷. Les trois ateliers de sculpture avaient été confiés en 1863 aux académiciens Auguste Dumont, François Jouffroy et Francisque Duret (après la démission d'Eugène Guillaume pour ce dernier), déjà professeurs à l'École avant cette date²¹⁸. En 1866, lorsque Barye avait tenté une première fois d'entrer à l'Académie, l'artiste avait pris soin de reléguer, dans sa candidature, son œuvre d'animalier au second plan, afin de mieux répondre à l'orientation de la sculpture encouragée par l'Institut et

²¹⁴ Voir Frédéric Chappey, « Antoine-Louis Barye à l'École des Beaux-Arts (1818-1825) », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 49-50, 1991-1992, p. 119-129.

²¹⁵ Après ses échecs au Prix de Rome, Barye parvint à se faire connaître au Salon, essentiellement grâce à ses sculptures animalières qui conquirent le public. Sa carrière prit son essor sous la Monarchie de Juillet, période durant laquelle il bénéficia du soutien des Orléans et fonda avec Émile Martin, directeur de la fonderie de Fourchambault, l'entreprise Barye et C^{ie} pour diffuser ses œuvres, avant d'ouvrir son propre établissement en 1857. C'est sous le Second Empire que Barye connut l'apogée de sa carrière tant dans le domaine de la commande privée que dans celui de la sculpture publique, et notamment avec sa participation au nouveau Louvre d'Hector-Martin Lefuel. Nommé professeur au muséum d'Histoire naturelle en 1854, consacré officiellement lors des expositions universelles de 1855 et 1867, il entra en 1868 à l'Académie grâce à l'appui de ses amis l'architecte Lefuel et le peintre Jean-Léon Gérôme, après une première tentative infructueuse deux ans plus tôt. Voir : Michel Poletti, *Monsieur Barye*, Lausanne, Acatos, 2003 ; William R. Johnston, « The Life and Career of Antoine-Louis Barye », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 2-15.

²¹⁶ Chesneau 1876, n. p.

²¹⁷ Bonnet (Alain) 2006, p. 114.

²¹⁸ Bonnet (Alain) 2006, p. 198.

qui se retrouvait dans l'enseignement de l'École²¹⁹. Les sculpteurs membres de la commission de sa rétrospective posthume, à savoir, outre Eugène Guillaume lui-même, Paul Dubois (qui deviendrait directeur de l'École à sa suite), Alexandre Falguière et Hippolyte Moulin, étaient tous pétris de valeurs classiques²²⁰. La rétrospective posthume de Barye, artiste majeur du mouvement romantique, était révélatrice de l'entrée de nouvelles figures au sein du panthéon de l'École des Beaux-Arts. Érigées comme modèles, ses œuvres fougueuses, puissantes, étaient porteuses, pour les élèves de l'établissement, d'un enseignement nouveau.

La reconnaissance de l'œuvre de Barye par la frange conservatrice du monde artistique n'avait pas été aisée et ne s'était pas établie sans conflit. Comme l'écrit Simon Kelly, les sculptures animalières de Barye constituaient des « déclarations radicales qui remettaient en cause les hiérarchies conventionnelles du sujet dans l'art, où l'animal se classait très bas »²²¹. Pour autant, une telle reconnaissance était bien antérieure à son exposition posthume comme à son élection à l'Académie. Dès le début des années 1830, Barye s'était attiré les louanges des critiques romantiques qui publiaient dans le journal *L'Artiste*. Il bénéficiait de l'appui de critiques orientés politiquement à gauche, qui attaquaient par son biais les sculpteurs de l'Institut, leurs figures idéalisées et leurs références antiques. À l'inverse, ses sculptures animalières, qui rencontraient au Salon un très grand succès auprès du public, suscitèrent l'hostilité des critiques conservateurs. Le jury ne lui fut pas toujours favorable, et Barye abandonna temporairement le Salon après avoir vu ses œuvres refusées aux manifestations de 1837 et de 1843. Dans les années 1850, marquées par le retour de Barye à l'exposition officielle, le sculpteur s'attacha de plus en plus les suffrages des critiques conservateurs, et notamment avec le *Jaguar dévorant un lièvre* de l'Exposition universelle de 1855, admiré par les commentateurs de tout bord²²².

²¹⁹ « La destination particulière de la sculpture – art monumental qui s'expose aux façades des Palais de l'État – explique sans doute ce conservatisme. Les trois sculpteurs désignés faisaient figure d'artistes officiels, bien plus que leurs collègues peintres ; ils obtenaient à la même époque les commandes d'une bonne partie de la statuaire d'inspiration classique et néoclassique qui devait orner les frontons et les corniches du nouveau Louvre. » (Bonnet (Alain) 2006, p. 198)

²²⁰ Le reste de la commission était composé du fondeur et éditeur Ferdinand Barbedienne, vice-président, de l'écrivain et journaliste Eugène Véron, secrétaire, des peintres Paul Chenavard, Louis Français – tous deux membres du cercle des « Amis du Vendredi » que fréquentait Barye –, Jean-Léon Gérôme, Auguste Louvrier de Lajolais et Louis Matout, des critiques d'art Edmond About et Antoine Genevay, ainsi que de l'amateur Henri Dumesnil.

²²¹ Simon Kelly, « Barye and the Critics », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 16-25 (p. 16 : « His animal sculptures, in particular, were radical statements that challenged conventional hierarchies of subject matter in art, wherein animal ranked very low »). Tous les éléments concernant la réception critique contenus dans ce paragraphe proviennent de cet essai.

²²² Antoine-Louis Barye, *Jaguar dévorant un lièvre, 1851-1852*, épreuve en bronze, fonte au sable, 39 x 103 x 38 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 160).

Étienne-Jean Delécluze, connu pour son attachement au classicisme davidien, avait déjà accueilli en des termes élogieux l'œuvre du sculpteur dès le Salon de 1831. Au fil des années, il perçut son travail comme « l'élaboration d'un nouveau classicisme, reformulé par une étude de la nature intense et subjective »²²³. Gustave Planche, qui avait reproché aux œuvres des premières années leur excès de détails, vit également dans le développement de son œuvre un classicisme renouvelé, entre nature et tradition, propre à endiguer la montée d'un réalisme qu'il condamnait avec vigueur²²⁴. La nomination de Barye à l'Institut, sa rétrospective posthume à l'École des Beaux-Arts, sous la présidence d'Eugène Guillaume, et les achats effectués par l'institution lors de la vente après décès, confirmaient bel et bien que, même dans le domaine de la sculpture, « [l']académisme n'était donc pas tant la fossilisation du classicisme que son amollissement ou son ouverture »²²⁵.

Il est d'ailleurs particulièrement significatif que le comité ait choisi comme secrétaire Eugène Véron, fondateur en 1875 de la revue *L'Art*. L'écrivain, journaliste et critique d'art combattait « les habitudes de l'éducation classique qui [...] inclin[ait], à force d'illusions et de sophismes, à considérer le passé comme le modèle de l'avenir »²²⁶. Dans son ouvrage au titre explicite *Du progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, publié en 1862, il avait vigoureusement condamné la « nouvelle scholastique [...] soigneusement entretenue par l'Académie des Beaux-Arts »²²⁷. Imposant, dans le domaine de la sculpture spécifiquement, la référence à l'antique, celle-ci contraignait le sculpteur à des œuvres « immobile[s], ne copiant que les corps, condamnée[s] à la majesté, au calme solennel et vide »²²⁸. Dans ses articles sur l'exposition Barye, Véron réitéra sa condamnation du joug de l'antique et fit l'éloge du sculpteur, dont l'œuvre n'était pas simple imitation mais réunissait « [l]a ligne et la vie, le style et le mouvement, la beauté de la forme et la puissance de l'expression »²²⁹. Il n'en reniait pas moins l'importance de l'étude patiente et méticuleuse, alors

²²³ Kelly 2006a, p. 19 (« Delécluze observed in Barye's work the elaboration of a new classicism, reformulated through the sculptor's intense, subjective study of nature »).

²²⁴ Kelly 2006a, p. 20-21. Gustave Planche publia la première étude conséquente de l'ensemble de la carrière de Barye : Gustave Planche, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. M. Barye », *Revue des deux mondes*, XXI^e année, nouvelle période, t. XI, 1^{er} juillet 1851, p. 47-75.

²²⁵ Bonnet (Alain) 2006, p. 114.

²²⁶ Eugène Véron, *Du progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Paris, Guillaumin et C^{ie}, 1862, p. II. Sur Eugène Véron, voir notamment Jean Colrat, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 203-228.

²²⁷ Véron (Eugène) 1862, p. 420.

²²⁸ Véron (Eugène) 1862, p. 420.

²²⁹ Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye au palais des Beaux-Arts », *L'Art*, 2^e année, t. I (t. IV de la coll.), 1876, p. 25-30 (p. 28).

qu'il constatait que les « doctrines supraterrrestres séduis[aient] naturellement les jeunes gens », qui s'en remettaient uniquement à l'inspiration²³⁰. L'exposition détenait ainsi, « au point de vue de la théorie et de l'enseignement », une « utilité incontestable », et particulièrement par ces études d'animaux réalisées au Jardin des plantes²³¹. L'acquisition par l'institution d'un grand nombre de ces études pérennisa cette leçon formulée le temps d'une exposition, si précieuse aux yeux de son directeur.

La leçon devait être tout aussi précieuse aux yeux du directeur des Beaux-Arts, le marquis Charles-Philippe de Chennevières-Pointel (1820-1899). L'amertume apparente de son discours, prononcé lors des funérailles du sculpteur, n'était pas feinte :

Il semble en vérité, Messieurs, que la mort s'acharne à retirer du milieu de nous tous ceux dont la vie nous pouvait être un enseignement et un exemple, et cela justement à l'heure où notre école a le plus besoin de reprendre les grands chemins de la force et de la virilité. Ils étaient là, nous les sentions encore parmi nous ces derniers survivants de l'époque héroïque, et rien que leur présence [...] conservait de l'ampleur à notre école et la soutenait aux yeux de l'Europe respectueuses d'aussi grands noms. [...] aujourd'hui les chefs s'en vont. Il nous en faut pourtant, il faut qu'il s'en trouve, ou notre riche école n'aura pas de lendemain. [...] déjà elle se débande, et adieu les grandes victoires de 1855 et 1867, adieu son prestige dans le monde²³².

Le marquis de Chennevières ne déplorait pas seulement dans son discours la disparition de Barye, mais celle de tous les « chefs » de l'école française. Il exprimait ses craintes pour l'avenir de cette dernière, qu'il jugeait en perdition. Le directeur des Beaux-Arts n'avait nullement foi en l'Académie et en l'enseignement de l'École des Beaux-Arts pour la relever :

L'Institut, plein de sa juste foi dans la nécessité des fortes études, aura bien de la peine à le combattre [le mal], et c'est à désespérer qu'il le vainque. Le mal, il est dans l'air social qui court ; il est, rue Bonaparte et à la villa Médicis, dans l'effroyable indiscipline de la jeunesse, sollicitée par le principe démocratique à braver tout règlement, à conspuer toute tradition ; il est dans la confiance insolente de la jeunesse en elle-même ; plus de respect des professeurs, plus de religion des maîtres ; toutes les infatuations de la vanités, toutes

²³⁰ Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye au palais des Beaux-Arts (fin) », *L'Art*, 2^e année, t. I (t. IV de la coll.), 1876, p. 33-37 (p. 37). Dans un article annonçant l'exposition, Eugène Véron opposait déjà l'important travail d'étude de Barye aux « théories commodes de l'école de l'inspiration » (Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, 1^{re} année, t. III, 1875, p. 44).

²³¹ Véron (Eugène) 1876b, p. 36-37. « [La vue des études] démontrera du moins par un exemple indiscutable qu'il n'y a aucune incompatibilité nécessaire entre le travail sérieux et l'inspiration artistique, mais que le point capital est de mettre chacune des deux choses à leur place : le travail d'abord, l'inspiration ensuite. » (p. 37) Véron remarquait toutefois que les artistes entrés dans la voie de Barye avaient échoué en « se perd[ant] dans la multiplicité des détails » et en « sacrifi[ant] l'aspect de l'ensemble » (Véron (Eugène) 1876a, p. 28). Sur Eugène Guillaume et Barye, voir le récent mémoire de Marie Passera : Marie Passera, *Eugène Guillaume, un sculpteur au service de l'enseignement artistique. De la théorie à la pratique*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillion, Paris, École du Louvre, 2018, p. 78-81.

²³² Copie manuscrite du discours du marquis de Chennevières aux obsèques de Barye, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF21 C036 (Autographes, carton 36), Barye, Antoine-Louis), ff. 17 519-17 525.

les avidités de l'enrichissement, tous les besoins, au moyen d'œuvres escamotées, d'arriver vite par le tapage et le clinquant²³³.

L'année précédant la rétrospective de l'œuvre de Barye, Chennevières avait d'ailleurs entrepris, devant l'incapacité des institutions préexistantes à régénérer une école décadente à ses yeux, la création d'un prix du Salon²³⁴. Celui-ci permettait d'envoyer un jeune peintre à Rome durant trois ans, et venait donc concurrencer le Prix de Rome décerné par l'Académie. Dans son rapport du 16 mai 1874 adressé au vicomte de Cumont, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, le directeur des Beaux-Arts pointait du doigt le « délaissement de la peinture d'histoire » et l'insuffisance des « encouragements [...] pour maintenir dignement les traditions de l'École française », auxquels la nouvelle institution devait remédier²³⁵.

Chennevières, qui siégea à la Direction des Beaux-Arts du 23 décembre 1873 au 27 mai 1878, prônait – on l'aura bien compris – la supériorité de la grande peinture et l'importance de la tradition²³⁶. Devant la tombe de Barye, il situa le sculpteur dans la filiation antique : « Phidias et la grande époque grecque n'ont pas eu dans notre siècle d'élève plus direct et plus fidèle que Barye », déclama-t-il²³⁷. Citant quelques-unes de ses œuvres, il rappela d'abord le souvenir de ses ouvrages à sujets mythologiques et historiques. Mais le devenir de la peinture d'histoire, plus que celui de la sculpture, demeurerait au centre de ses préoccupations. Dès 1861, alors que Nieuwerkerke venait de lui confier le musée du Luxembourg, Chennevières s'était plaint auprès du surintendant du départ des œuvres d'Ary Scheffer, de Paul Delaroche et de François-Marius Granet vers le musée du Louvre, les seules « œuvres intéressantes de ce pauvre musée », alors que la nouvelle génération était selon lui « stérile en vrais chefs-d'œuvre et en artistes de

²³³ Il poursuivait : « Et vous aurez beau faire ou défaire le décret du 13 novembre, et multiplier les chaires et les concours, et accumuler dans votre école de prodigieux moyens d'études, tant que cet air soufflera, qui pervertit les esprits et déprave les ambitions, vos envois de Rome s'étioient et se maniant d'année en année, et le mâle qui doit redonner sa sève à notre art épuisé, aura grand-peine à naître de votre enseignement. » (Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979, p. 100.)

²³⁴ Voir Alain Bonnet, « Le Prix du Salon et les Bourses de voyage. L'intervention paradoxale de l'État dans la formation des artistes (1874-1940) », in Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (dir.), *L'éducation artistique en France, du modèle académique aux pratiques actuelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 185-202 (p. 185-189).

²³⁵ « C'est donc en dehors de l'école des beaux-arts et en dehors des limites imposées aux concours pour les grands prix de Rome qu'il s'agirait de trouver le point de départ d'une émulation indispensable à nos jeunes artistes. » Marquis de Chennevières, « Rapport au ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Paris, le 16 mai 1874 », *Journal officiel de la République française*, 6^e année, n° 137, 20 mai 1874, p. 3377-3778 (p. 3777).

²³⁶ Sur le marquis de Chennevières, voir : Jane Mayo Roos, « Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid 1870s », *Art Journal*, vol. 48, n° 1 (Nineteenth-Century French Art Institutions), printemps 1989, p. 53-62 ; Philippe Rémond, « Le marquis de Chennevières, une grande figure du XIX^e siècle », *Cahiers percherons*, 2001-1, p. 1-16 ; Louis-Antoine Prat, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 mars-7 juin 2007), Paris, musée du Louvre éditions, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.

²³⁷ Copie manuscrite du discours du marquis de Chennevières aux obsèques de Barye, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF21 C036 (Autographes, carton 36), Barye, Antoine-Louis, ff. 17 519-17 525.

1^{er} ordre »²³⁸. Cette idée n'était pas propre à Chennevières, mais reflétait l'esprit de nombreux critiques de l'époque, et d'autant plus après la mort d'Ingres en 1867. L'exposition posthume du peintre inspira notamment à Léon Lagrange ces lignes bien connues :

L'art moderne ressemble à un temple dévasté dont toutes les colonnes gisent dans la poussière. Delaroche est tombé le premier, puis Ary Scheffer, puis Horace Vernet, Eugène Delacroix, Hippolyte Flandrin [...] Enfin, celui que l'on pouvait considérer comme le plus ferme appui du sanctuaire vient de s'affaïsser à son tour, et le temple lui-même s'écroule avec lui²³⁹.

À l'exception de Vernet, dont le projet de rétrospective avait échoué, tous les peintres cités par Lagrange avaient été honorés d'une rétrospective posthume.

Le Second Empire avait célébré les grands peintres d'histoire, avec l'appui de l'administration des Beaux-Arts et celui de l'École, pour les rétrospectives qui occupèrent l'institution. Devenu directeur des Beaux-Arts, Chennevières ne pouvait qu'encourager à son tour ce mode d'exposition, lui qui se montrait si soucieux de l'avenir de la peinture française et de la visibilité des modèles à imiter. Élu membre libre de l'Académie des Beaux-Arts le 22 novembre 1879, au fauteuil du baron Taylor, il rappela deux ans plus tard, dans la notice qu'il lui consacra,

ces expositions dont l'association des peintres nous a donné le profitable enseignement, après la mort de chacun de nos artistes illustres, alors que repassa sous nos yeux l'ensemble de l'œuvre de P. Delaroche, d'Ary Scheffer, d'Hipp. Flandrin, de Bellangé, Baudry, Prudhon [*sic*], Corot, Pils, Fromentin, Diaz et Léon Belly²⁴⁰.

Chennevières, qui, comme son prédécesseur Charles Blanc, accordait une importance primordiale à la peinture monumentale et à la décoration des édifices publics, dut apprécier en 1874 la présentation réussie, à l'École des Beaux-Arts, de la décoration réalisée par Paul Baudry pour le foyer de l'Opéra²⁴¹. Il en fut certainement de même pour la rétrospective des œuvres de Prud'hon, ouverte quelques mois auparavant : il tenait en très haute estime l'art du peintre, dont

²³⁸ Lettre du marquis de Chennevières au comte de Nieuwerkerke, Paris, 18 décembre 1861, AN, 20144785/2 (L2, dossier « 1851-1880 »), citée dans Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 348. Voir également Bertinet 2015, p. 147. Le marquis de Chennevières, après avoir été nommé en 1852 inspecteur des musées de province et organisateur du Salon, était devenu conservateur-adjoint du département des peintures du musée du Louvre. Il fut nommé conservateur du musée du Luxembourg en 1867, alors qu'il en avait la charge depuis 1861.

²³⁹ Léon Lagrange, « Ingres », *Le Correspondant*, t. LXXI de la coll., nouvelle série, t. XXXV, 1^{re} livraison, 25 mai 1867, p. 33-76 (p. 33).

²⁴⁰ Chennevières 1979, 3^e partie, « Le baron Taylor, notice lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans la séance du 10 décembre 1881 », p. 30-51 (p. 48).

²⁴¹ L'exposition fut ouverte fin août 1874 (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 28, 20 août 1874, p. 272). Elle rencontra un immense succès.

il aurait voulu voir le *Séjour de l'immortalité* peint sur un mur de la Sorbonne²⁴². Chennevières éprouvait également une vive admiration pour Fromentin : « au premier rang de nos petits maîtres », il était, « à distance convenable des deux géants Ingres et Delacroix », « la fine fleur de notre école »²⁴³. Dans ses *Souvenirs*, il se prévalut d'avoir pu obtenir de Nieuwerkerke, alors qu'il était en charge du Luxembourg, la *Chasse au faucon* et les *Courriers* du maître, ainsi que les *Pèlerins allant à la Mecque* de Léon Belly²⁴⁴. C'est donc sans étonnement qu'il autorisa la tenue de leur exposition à l'École des Beaux-Arts, et ce malgré la faible notoriété dont bénéficiait Belly à sa mort, à l'inverse de son confrère.

Directeur de l'École, Eugène Guillaume accepta, au côté du baron Taylor, le titre de président des commissions de ces deux expositions. Ce titre était sans aucun doute plus honorifique qu'effectif, comme celui de vice-président attribué à deux membres de l'Institut, Léon Cogniet, professeur à l'École avant la réforme, et Jean-Léon Gérôme, actuel chef d'atelier. Fort de cette sanction académique et institutionnelle, Belly était élevé, comme Fromentin, au rang des modèles à suivre, alors qu'aucun des deux n'avait remporté le Prix de Rome ou intégré la prestigieuse corporation. Mais si Fromentin avait échoué plusieurs fois à l'entrée à l'Académie des Beaux-Arts, il en avait été un sérieux candidat, et bénéficiait de précieux appuis parmi les académiciens²⁴⁵. Artiste réputé à la brillante carrière, doublé d'un écrivain de renom, il avait été membre du jury du Salon depuis 1864, et son vice-président en 1872 et 1873. L'orientalisme « classique » de sa peinture, qui reposait sur les correspondances que percevait son auteur entre l'orient moderne et l'antiquité gréco-romaine, mais aussi le Moyen Âge occidental, arborait une forme d'universalité et offrait une tradition revisitée via le prisme de l'Orient. C'est aussi ce que proposait l'œuvre orientaliste de Belly, et particulièrement ses *Pèlerins*, dont le triomphe au Salon de 1861 était cependant resté la brève acmé de sa carrière. À l'époque de leurs rétrospectives, l'orientalisme avait déjà pénétré l'enceinte de l'École des Beaux-Arts, avec

²⁴² Chennevières 1979, 1^{re} partie, p. 24. Le dessin en question est conservé au musée Condé, à Chantilly (vers 1808, dessin au crayon noir et blanc sur papier bleu, 226 x 544 cm, inv. DE491).

²⁴³ Chennevières 1979, 4^e partie, p. 82. Chennevières fit un véritable éloge de l'artiste comme de l'homme : « Qui n'a pas connu Fromentin, n'a pas connu la finesse, n'a pas connu la distinction de l'esprit, et aussi le charme attrayant. Il jouissait d'un très juste crédit parmi ses confrères dans les jurys annuels, où son goût et son adresse savaient entraîner les récompenses vers les œuvres les plus délicates ; artiste lettré lettré artiste : ce n'était point sa faute, il était né comme cela, et dans ses deux talents il était d'essence très choisie. » (p. 81) Il reconnaissait par ailleurs « l'intelligence profonde des conseils » du peintre et « la poésie très raisonnée de son enseignement intime ». (p. 82)

²⁴⁴ Chennevières 1979, 2^e partie, p. 35. Les trois tableaux appartiennent aujourd'hui au musée d'Orsay, mais le tableau des *Courriers* n'a pas été retrouvé depuis son transfert au musée du Louvre en 1879 (Eugène Fromentin, *Chasse au faucon en Algérie*, 1863, huile sur toile, 162,5 x 118 cm, inv. RF 87 ; Eugène Fromentin, *Courriers, pays des Ouled-Nayls, au printemps*, vers 1861, huile sur toile, 86 x 147 cm, sans n° d'inventaire ; Léon Belly, *Pèlerins allant à la Mecque*, 1861, huile sur toile, 161 x 242 cm, inv. RF 61).

²⁴⁵ Fromentin avait également échoué, l'année de sa mort, à entrer à l'Académie française, face à Charles Blanc.

Ingres d'abord, puis avec Pils et Henri Regnault, mais surtout avec la présence de Jean-Léon Gérôme, chef d'atelier depuis 1864, et qui occupa un rôle premier dans le renouveau de la peinture dite « académique ». L'enseignement de peinture professé dans l'établissement était loin d'être uniforme. Des tendances et méthodes diverses s'affichaient déjà parmi les professeurs avant la réforme de 1863, et encore plus après, lorsque furent nommés chefs des ateliers de peinture, outre Gérôme, l'artiste mondain Cabanel et le peintre militaire Pils²⁴⁶. Les rétrospectives de l'œuvre de Fromentin et de Belly confirmaient cette orientation hétéroclite, tout en témoignant de l'entente qui régnait alors entre l'École des Beaux-Arts et l'administration dont elle dépendait.

Eugène Guillaume accordait par ailleurs un soutien indéfectible à l'Association des artistes. En 1875, Charles Rochet, un des membres de son comité, relata au cours d'une séance son récent entretien avec le directeur de l'École :

celui-ci est très attaché à l'Association et [...] voit avec la plus vive satisfaction les expositions faites à l'École qu'il dirige dans l'intérêt des Beaux-Arts et de notre société. [...] M^r Taylor ajoute que les sympathies de M^r Guillaume nous sont acquises pour toujours²⁴⁷.

Eugène Guillaume et le baron Taylor se retrouvaient régulièrement lors des séances de l'Académie des Beaux-Arts²⁴⁸. Preuve du vif intérêt que Guillaume portait à l'Association des artistes, il présenta en 1880 sa candidature pour prendre la tête de la société à la suite du baron, mais il échoua contre Edmond Du Sommerard, à trente voix contre trente-neuf²⁴⁹. Guillaume autorisa aussi des expositions qui ne furent pas entreprises par l'association, à l'instar de celle du portraitiste Gustave Ricard²⁵⁰. Les copies présentées dans cette rétrospective rappelaient l'importance de l'étude d'après les maîtres anciens, à savoir ici ni Raphaël ni Poussin, mais Titien, Corrège, Rubens ou encore Rembrandt ; l'exposition Ricard permettait donc de repenser, au sein de l'École, la question des modèles. Guillaume ouvrit également les portes de son établissement à l'œuvre de Bertin, de Chintreuil, de Corot et de Diaz ; il invitait ainsi à

²⁴⁶ Voir Bonnet 2006, p. 116-120 et 196-198.

²⁴⁷ AFT, 1352^e séance du 5 novembre 1875. Sans y voir un réel motif d'intérêt de la part du directeur, il faut noter qu'une petite partie des bénéfices des expositions organisées dans les années 1870 par la société de secours mutuel entraient dans la caisse de volontariat de l'École, dont les fonds étaient destinés à écourter, pour les élèves pauvres, la durée du service militaire.

²⁴⁸ Eugène Guillaume réalisa, avec Jules Thomas, le monument élevé à la mémoire du baron Taylor au cimetière du Père Lachaise, et prononça, lors de son inauguration en 1884, un élogieux discours au nom de l'Institut.

²⁴⁹ AFT, 1552^e séance du 26 novembre 1880.

²⁵⁰ L'exposition Ricard, ouverte en mai 1873, avait elle aussi un but charitable : son catalogue était vendu au profit des Alsaciens-Lorrains émigrés en Algérie.

reconsidérer la question de la peinture de paysage. Le directeur de l'École et le directeur des Beaux-Arts semblaient là aussi partager une même vision.

3. La question du paysage

Si Ernest Chesneau avait été surpris qu'on célèbre Chintreuil et Corot au sein de l'École des Beaux-Arts, le critique avait passé sous silence la réunion de l'œuvre d'Édouard Bertin, premier paysagiste à y avoir bénéficié d'une rétrospective en 1872. À juste titre : hormis le manque de notoriété du peintre qui pouvait remettre en question la pertinence d'un tel hommage, après les honneurs rendus à Henri Regnault, la tenue de son exposition dans l'établissement n'était guère surprenante. Entré à l'École des Beaux-Arts en 1815, alors qu'il était élève de Girodet, Bertin s'était présenté en 1821 au concours du Prix de Rome de paysage historique, sans succès. Cela ne l'avait pas empêché de se rendre à Rome, avant de s'inscrire, en 1827, dans l'atelier d'Ingres. Resté profondément attaché à la terre de Poussin, il avait également parcouru la Grèce et le Moyen-Orient. De nombreux dessins exécutés dans ces contrées figuraient dans la rétrospective, aux côtés de multiples paysages d'Italie et de Sicile. Henri Delaborde, membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 1868, et futur secrétaire perpétuel de l'institution, acheva sa critique de l'exposition avec un refrain désormais connu : celle-ci était, pour le public comme pour les artistes, « un enseignement et un exemple »²⁵¹. Les œuvres de Bertin, « empreintes du sentiment de l'idéal », rappelaient à ses yeux la supériorité de « l'expression choisie et poétique », de « l'élévation de la forme » et du « style » sur « la simple représentation du fait »²⁵².

La peinture de paysage de Bertin semblait ainsi correspondre parfaitement à la conception qu'en avait l'Académie. Cette dernière l'avait formulée un an plus tôt, lorsqu'elle avait envisagé le rétablissement du Prix de Rome du paysage historique. L'accent avait été mis sur l'importance de la formation des paysagistes « dans des pays où la nature à un caractère particulier de

²⁵¹ Henri Delaborde, « L'exposition des œuvres de M. Édouard Bertin », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCIX, 15 mai 1872, p. 462-470 (p. 469). Pierre Vaisse décrit Delaborde comme un « classique pur et dur, défenseur sans concession de l'idéal, ou plutôt du *vrai* qu'il opposait à l'imitation de la réalité matérielle, un ennemi de toute forme de réalisme aux yeux de qui Rembrandt ni Vélasquez ne trouvaient grâce. » (Vaisse 1995, p. 69) Delaborde succéda en 1874 à Charles Ernest Beulé comme secrétaire perpétuel de l'Académie.

²⁵² Annexe à la séance du 16 septembre 1871, rapport adressé par l'Académie des Beaux-Arts au ministre de l'Instruction publique, archives de l'Institut, procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 2E14 (1864-janvier 1872), p. 476. Voir par exemple en annexe (**fig.45**) la reproduction du dessin suivant : François Édouard Bertin, *Campagne de Rome*, fusain et rehauts de blanc, 78 x 64 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 4245).

grandeur, et qui ont inspiré Nicolas Poussin et Claude Lorrain », et sur la nécessité d'une « certaine élévation de style qui s'obtient non par l'imitation expresse des vérités locales de la nature, mais par l'observation de ces vérités permanentes qui sont dans l'art »²⁵³. Ces derniers mots avaient été soufflés par l'actuel directeur des Beaux-Arts en personne, Charles Blanc, celui-là même qui avait approuvé le prêt d'une salle de l'École pour l'exposition Bertin²⁵⁴. Pour Charles Blanc, Théodore Caruelle d'Aligny, Édouard Bertin et Camille Corot avaient tous trois tenté de « concilier la dignité classique avec un peu plus de franchise et d'émotion »²⁵⁵. Caruelle d'Aligny et Corot avaient cependant sacrifié « les accidents à l'ensemble », tandis que Bertin « comprenait [la poésie] dans les choses » et « comptait la trouver dans un heureux choix des sites, des végétations pittoresques, de la lumière et du ciel »²⁵⁶. Le peintre avait ainsi un fervent défenseur en la personne du directeur des Beaux-Arts, et son œuvre répondait aux aspirations de l'Académie.

Charles Blanc reconnaissait toutefois que les œuvres de Bertin pouvaient paraître surannées, alors que la « révolution du paysage » était depuis longtemps en marche²⁵⁷. Il considérait que cette révolution avait commencé en France avec Paul Huet, suivant l'exemple des paysagistes anglais. Huet avait été le premier peintre paysagiste à avoir une exposition posthume en 1869, mais elle s'était tenue dans les salons privés du Cercle de l'Union artistique, et non à l'École des Beaux-Arts où elle aurait pourtant bénéficié d'une bien meilleure visibilité. René Paul Huet semble n'avoir à aucun moment sollicité le directeur de l'École des Beaux-Arts, ni l'Association des artistes qui aurait pu lui être d'un précieux soutien. Épaulé par Philippe Burty, le fils du peintre avait préféré requérir l'aide de Nieuwerkerke pour organiser l'exposition dans les locaux du cercle dont le comte était alors président²⁵⁸. Il est possible que René Paul Huet ait craint d'essuyer un refus de l'École, après la tenue des expositions posthumes de Flandrin,

²⁵³ Séance du 16 septembre 1871, archives de l'Institut, procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 2E14 (1864-janvier 1872), p. 473. Le terme « historique » n'impliquait pas pour le paysagiste « l'obligation d'introduire dans son tableau un trait d'histoire ou une scène héroïque », mais se référait à cette « élévation de style » jugée nécessaire. Le premier sujet du Prix Troyon, fondé par la mère du peintre pour encourager la peinture du paysage et remis par l'académie tous les deux ans à partir de 1869, montrait déjà par sa dénomination, *Une vallée parcourue par un torrent*, que le paysage tel que le concevait alors l'Académie ne nécessitait pas la présence de figures qui lui aurait conféré un caractère historique à proprement parler (voir Boime p. 146).

²⁵⁴ Charles Blanc était d'ailleurs celui qui avait demandé à ce que l'adjectif « historique » figure de nouveau au côté du mot « paysage » (séance du 9 septembre 1871, archives de l'Institut, procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 2E14 (1864-janvier 1872), p. 471).

²⁵⁵ Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1876 (« Édouard Bertin, 1797-1871 », p. 249-261), p. 254.

²⁵⁶ Blanc 1876a, p. 254-255. Si Bertin excellait à ses yeux dans l'art du dessin, il estimait cependant que l'artiste n'était jamais parvenu « à produire un bon tableau » (p. 256).

²⁵⁷ Blanc 1876a, p. 260.

²⁵⁸ Voir lettre de remerciement de René Paul Huet au comte de Nieuwerkerke, [s. l.], 13 janvier 1870, AN, 20144790/98, dossier « Exposition du Cercle de l'Union artistique ».

Ingres et Bellangé. Huet ne disposait ni des liens privilégiés des deux premiers avec l'institution, ni de la popularité du troisième. Ary Scheffer et Delacroix, ses amis et confrères romantiques, étaient quant à eux restés en dehors du sanctuaire²⁵⁹. Mais il est aussi probable que René Paul Huet n'ait pas souhaité voir l'œuvre de son père dans l'institution impériale, le peintre ayant été à la fois un fervent opposant au régime et un virulent détracteur de l'établissement scolaire²⁶⁰. Quoiqu'il en soit, l'École des Beaux-Arts allait bientôt consacrer l'école de 1830, érigeant officiellement ses principales figures en modèles.

Le marquis de Chennevières permit la tenue à l'École des Beaux-Arts de trois rétrospectives consacrées à des paysagistes, à savoir Antoine Chintreuil, Camille Corot et Narcisse Diaz de la Peña, sans compter les expositions de Barye et Belly qui accordaient une part belle à la peinture de paysage. Bien que les achats de tableaux sous son directorat n'aient guère été favorables aux paysagistes, le directeur des Beaux-Arts tenait la peinture de paysage en très haute estime. C'est notamment ce qui ressort de la lettre publiée en introduction du livre de Frédéric Henriet, *Les campagnes d'un paysagiste* (1891) : les peintres comme Corot et Diaz, « plus poètes que les poètes dont les hymnes éclatantes et sonores ont enthousiasmé notre jeunesse », avaient à ses yeux « répandu parmi nous la vraie poésie de notre temps »²⁶¹. « Gloire donc aux paysagistes », déclarait-il²⁶². Aux funérailles de Corot, le 25 février 1875, Chennevières avait rendu hommage au peintre dans un éloquent discours, saluant à la fois l'homme « au cœur d'or » et l'artiste de génie « qui avait su peindre l'âme de la nature »²⁶³. Il

²⁵⁹ Il serait tentant, devant les hommages rendus à Ary Scheffer, Delacroix et Huet dans des espaces privés, alors qu'Ingres et Flandrin étaient célébrés au sein de l'École des Beaux-Arts, d'en conclure à une exclusion des « romantiques » de l'établissement. En réalité, les rétrospectives posthumes s'imposèrent à l'École des Beaux-Arts seulement à partir du milieu des années 1860, avec la construction du bâtiment sur le quai Malaquais.

²⁶⁰ Paul Huet avait ardemment combattu le régime impérial après le Coup d'État du 2 décembre 1851, faisant de la cour de sa maison, 55 rue du Cherche-Midi, un foyer actif de la résistance parisienne. Tout au long de sa vie, il resta fidèle à ses convictions républicaines et maintint ses positions anti-bonapartistes, aux dépens de sa carrière. Cela lui coûta sans doute sa promotion au grade d'officier de la Légion d'honneur, alors qu'il bénéficiait du soutien de Nieuwerkerke dont le secrétaire, Ernest Chesneau, était lié d'amitié avec l'artiste. « La nomination, contresignée par le ministre, fut biffée de la main de l'Empereur, qui mit un autre paysagiste à la place. Toujours porté jusqu'à sa mort, il en fut ainsi chaque année », raconte René Paul Huet (René Paul Huet, *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1911, p. 38). Paul Huet porta par ailleurs un regard réprobateur sur l'École des Beaux-Arts, et vit avec une grande satisfaction la réforme entreprise en 1863. Il écrivit à Nieuwerkerke pour l'en féliciter, et s'en réjouit auprès de son ami Sollier : « Tu as dû voir, dans le *Moniteur* de dimanche, le coup porté à l'Institut, *classe des Beaux-Arts* ! Comme dirait notre Charlet : La boutique est enfoncée, le *Berzuinguin* l'a mise sens dessus dessous ; cette École de Rome, si fatale à l'art français, vient d'être *repic* et *capot*. Le rapport de Nieuwerkerke est admirablement *dressé*, pointé, chargé ; il porte coup. Le monstre ne s'en relèvera pas et, ma foi, morte la bête, mort le venin. » (Huet 1911, p. 361.)

²⁶¹ Marquis Philippe de Chennevières, « Avant-propos. Lettre sur le paysage », in Frédéric Henriet, *Les campagnes d'un paysagiste*, Paris, H. Laurens, 1891, p. III-XIX (p. V).

²⁶² Chennevières 1891, p. VI.

²⁶³ Cité dans Étienne Moreau-Nélaton, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, Paris, H. Floury, 1905, p. 356. Un extrait plus long du discours a été transcrit dans L. Roger-Milès, *Les artistes célèbres. Corot*, Paris, Librairie de l'art, 1891, p. 75.

est cependant révélateur que le directeur des Beaux-Arts ait hésité, pour qualifier la position du peintre à la veille de sa mort, entre la poursuite d'une « lutte obstinée » et un « triomphe tardif »²⁶⁴. Si Chennevières avait contribué à placer au Luxembourg un unique tableau du maître, l'administration s'était montrée plutôt indifférente à son égard²⁶⁵. En 1874, la médaille d'honneur remise à Gérôme avait constitué un dernier manquement que ses amis avaient entrepris de pallier, en lui en offrant une. Du côté de la critique, Corot était bel et bien considéré comme l'un des grands maîtres du paysage et l'un des précurseurs de l'école moderne. Mais les promoteurs de celle-ci trouvaient à redire sur son inspiration classique, sur son coloris et sur les nymphes qui peuplaient ses tableaux, tandis que les partisans de la tradition, eux, lui reprochaient une certaine gaucherie dans l'exécution et le caractère d'ébauche que pouvaient avoir ses ouvrages²⁶⁶. La rétrospective de son œuvre dans l'enceinte de l'École des Beaux-Arts semblait ainsi officialiser de manière tardive sa position au rang des maîtres, et marquer son acceptation par les tenants de la tradition comme un modèle à imiter.

La même remarque peut être faite pour Diaz, d'autant plus que, comme pour les expositions Fromentin et Belly, Eugène Guillaume en personne présidait la commission avec le baron Taylor, secondés une nouvelle fois par Cogniet et Gérôme. Pour un artiste « ne demandant rien à la tradition, fuyant l'Académie », ainsi que le décrivait Jules Claretie dans la notice même du catalogue, le patronage de la commission avait de quoi surprendre²⁶⁷. Et elle surprit, comme en témoignent les quelques mots que lui consacra Pierre Véron dans *Le Monde illustré* :

Il faut l'avouer que le goût et la vogue ont d'étranges retours en notre pays. Je relisais hier un compte rendu du Salon datant de 1847 et signé par un des princes de la critique d'alors. Diaz y était traité de belle façon, allez ! Il faut voir sur quel ton indigné le critique protestait contre les tentatives révolutionnaires de cet intrus qui se permettait de fouler aux pieds les grandes traditions du paysage classique.

Le signataire, qui appartenait à l'Académie des Beaux-Arts, s'il vous plaît, continuait sur le ton de l'imprécation pendant trois pages.

²⁶⁴ Cité dans Roger-Milès 1891, p. 75 (« Hier, Corot était encore dans la lutte obstinée, ou plutôt dans le triomphe, triomphe tardif, mais éclatant. Demain la justice impérissable, la gloire commencera pour son nom. »).

²⁶⁵ Voir Geneviève Lacambre, « Corot et l'administration des Beaux-Arts », in Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens (dir.), *Corot et son temps*, actes des colloques organisés au musée du Louvre par le service culturel les 1^{er} et 2 mars et par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, le 9 mars 1996, Paris, Kincksieck, musée du Louvre, Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998, p. 145-154 (et particulièrement p. 148-149).

²⁶⁶ Voir Patricia Mainardi, « Corot entre deux chaises », in Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens (dir.), *Corot et son temps*, actes des colloques organisés au musée du Louvre par le service culturel les 1^{er} et 2 mars et par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, le 9 mars 1996, Paris, Kincksieck, musée du Louvre, Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998, p. 157-171.

²⁶⁷ Jules Claretie, « N. Diaz de la Peña », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de N. Diaz de la Peña à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin successeur, 1877, p. 9-27 (p. 10).

Et voilà qu'aujourd'hui c'est dans le palais des Beaux-Arts même et, par conséquent, sous le patronage le plus officiel, qu'a lieu l'exposition des œuvres posthumes de celui qu'on honnissait jadis²⁶⁸.

Roger Ballu, dans un article publié quelques mois après la mort du peintre dans la *Gazette des Beaux-Arts*, avait d'ailleurs désigné l'artiste comme un coloriste « ennemi acharné de l'école rivale », et d'Ingres en particulier, qui « avait le tort de mépriser la forme » et de s'être plié aux règles du marché, en produisant des tableaux en masse destinés à la vente²⁶⁹. Deux ans après l'exposition Corot, Diaz trouvait pourtant sa place à l'École des Beaux-Arts, et l'école de 1830 était officiellement érigée en modèle au sein de l'établissement. Sa présence marquait également la reconnaissance implicite de « l'école des coloristes », admirée par le peintre, et déjà célébrée lors de la rétrospective de l'œuvre de Ricard. Comme pour Corot et Barye, l'exposition Diaz laissait supposer une forme d'acceptation du jugement public, qui avait construit la renommée de ces artistes lors des expositions et encore plus via le succès commercial de leurs œuvres.

Beaucoup plus surprenante que l'exposition Diaz avec son patronage très officiel fut celle consacrée dans l'institution à Antoine Chintreuil, un an avant la rétrospective Corot. À cette époque, le seul paysagiste à avoir franchi à titre posthume les murs du sanctuaire était encore Édouard Bertin. Selon Armand Decour, l'Institut avait été « la bête noire de Chintreuil, le saint des saints interdit à l'infidèle », et son dévoué disciple Jean Desbrosses s'était « jur[é] de faire éclater la gloire du maître jusque dans l'antre où avaient régné ses détracteurs les plus acharnés »²⁷⁰. « Il va trouver le directeur de l'École des Beaux-Arts, il argumente, il l'assiège, il le convainc », raconte-t-il²⁷¹. Le comité de l'Association des artistes s'était opposé à l'idée d'apporter son concours à la manifestation, Chintreuil ne faisant pas partie des « sommités de l'art »²⁷². Cela n'empêcha pas Desbrosses d'obtenir « la parole du Directeur de l'école » pour

²⁶⁸ Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21^e année, n° 1048, 12 mai 1877, p. 290-291 (p. 291). Il poursuivait avec une clairvoyance désabusée : « J'aime à me représenter par la pensée l'époque – heureusement assez lointaine pour que je ne la voie pas – où MM. les impressionnistes seront à leur tour devenus de gros personnages dont on réunira les tableaux après leur mort. Je me figure le même palais des Beaux-Arts recevant l'exposition posthume de M. Manet, par exemple. » Pierre Véron ne croyait pas si bien dire : cette dernière exposition devait avoir lieu sept ans plus tard.

²⁶⁹ Il n'en restait pas moins aux yeux du critique un grand artiste dont il louait la lumière et le coloris, ainsi que les Vénus, les nymphes et les baigneuses qui habitaient régulièrement ses œuvres. Roger Ballu, « Les artistes contemporains. Diaz », *GBA*, 19^e année, t. XV, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} mars 1877, p. 290-304 (p. 300, 302, 303-304).

²⁷⁰ Armand Decour, « Un grand peintre paysagiste du Mantois : Chintreuil », *Le Mantois. Bulletin de la société « Les amis du Mantois »*, 1963, n° 14, p. 24-35 (p. 31), cité dans Romain Bourgeois, *Antoine Chintreuil (1814-1873), hommage à son œuvre peint : les années 1873 à 1875 et Jean Desbrosses*, mémoire de maîtrise sous la dir. de François Fossier, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2002, p. 44.

²⁷¹ Decour 1963, p. 31.

²⁷² AFT, 1277^e séance du vendredi 21 novembre 1873.

la réalisation de la manifestation dans l'établissement²⁷³. L'espace attribué aux œuvres de Chintreuil fut toutefois restreint. Alors que la rétrospective devait occuper la grande salle du rez-de-chaussée, elle resta confinée à « deux jolies petites salles au bas du grand escalier », en raison de la tenue durant la même période, dans la salle du premier étage et la salle Melpomène, des expositions de l'œuvre de Prud'hon et des panneaux décoratifs exécutés par Gustave Boulanger pour le foyer de la danse du nouvel Opéra²⁷⁴.

L'art de Chintreuil ne laissait aucune place à une survivance du paysage historique. Sa pratique du paysage se caractérisait par le choix de sujets insignifiants – le peintre refusait le pittoresque – traités dans des formats variables pouvant atteindre de très grandes dimensions. Sa manière de peindre, très fine, rendait souvent la facture invisible ; elle accusait certaines faiblesses dans le dessin et dans la composition. L'artiste était particulièrement intéressé par les effets de ciel et de lumière, c'est à-dire la saisie de moments fugaces, ce qui l'a parfois fait percevoir comme un « père de l'impressionnisme »²⁷⁵. Chintreuil bénéficia d'une reconnaissance tardive. Il fut récompensé lors de l'Exposition universelle de 1867. Deux ans plus tard, l'État lui achetait son tableau *L'Espace* (**fig.47**) pour le musée du Luxembourg²⁷⁶. En 1870, il recevait la Légion d'honneur. Chintreuil avait pourtant vu bon nombre de ses toiles refusées au Salon, et si la critique s'était montrée de plus en plus réceptive au fil des années, voire globalement louangeuse au début de la décennie 1870, elle ne lui accorda jamais une place au premier rang des paysagistes. On lui reconnaissait néanmoins la sincérité, l'amour de la nature, et cette capacité à saisir ses aspects les plus fugitifs. Chennevières lui-même appréciait les ouvrages du peintre et fut sans doute un précieux allié pour Jean Desbrosses. En juin 1874,

²⁷³ Lettre de Jean Desbrosses à Champfleury, Paris, 11 février 1874, bibliothèque de l'INHA, autographes 087bis, 01, documents de Victor Doiteau pour la publication sur Chintreuil, f. 74 642-74 643.

²⁷⁴ C. de Malte, « La Société des amis des arts. II. L'œuvre de Chintreuil », *Paris à l'eau-forte*, vol. 4, n° 56, 3 mai 1874, p. 28-29 (p. 29). De taille réduite aux yeux de l'auteur, sans doute par comparaison avec les espaces habituels d'exposition, les salles étaient au contraire jugées « spacieuses » par Pierre Dax, mais à peine suffisantes « pour éclairer d'une manière convenable tous les tableaux » (Pierre Dax, « Chronique », *L'Artiste*, XLIV^e année, nouvelle période, t. I, 1^{er} avril 1874, p. 372- 383 [p. 382]). D'après sa lettre du 11 février 1874 à Champfleury (voir note précédente), Jean Desbrosses s'était entendu avec Marcille, organisateur de l'exposition Prud'hon, pour que celle-ci occupât la salle du premier étage tandis que la sienne investirait la salle Melpomène ; c'est d'ailleurs avec cette configuration que les expositions avaient d'abord été annoncées dans les journaux. Sur la tenue simultanée des trois expositions, voir : Eugène Montrosier, « Les expositions à l'École des Beaux-Arts. L'œuvre de Prud'hon – L'œuvre de Chintreuil – Les peintures de M. Gustave Boulanger », *La Chronique illustrée*, 4^e année, n° 29, 16 mai 1874, p. 1-3.

²⁷⁵ Nous renvoyons à l'essai de François Fossier utilisé pour cette brève évocation de l'art de Chintreuil : François Fossier, « La gloire discrète de Chintreuil », in François Fossier, Nelly Catherin, Sylvie Carlier *et al.*, *Brumes et rosées. Paysages d'Antoine Chintreuil, 1814-1873*, cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 21 juin-22 septembre 2002, Pont-de-Vaux, musée Chintreuil, 19 juin-22 septembre 2002), Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2002, p. 11-37.

²⁷⁶ Antoine Chintreuil, *L'Espace*, vers 1869, huile sur toile, 102 x 204 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 381), en dépôt au musée Chintreuil, Pont-de-Vaux. Plusieurs achats antérieurs avaient été envoyés en province.

il procédait à l'acquisition d'une de ses œuvres pour le musée du Luxembourg²⁷⁷. « [J]e sais que Chenevière [*sic*] aime ma peinture », avait un jour affirmé Chintreuil²⁷⁸.

Le personnage clé de cette histoire restait cependant le directeur de l'École des Beaux-Arts, Eugène Guillaume. Ce dernier apparaît comme un personnage ouvert d'esprit, bienveillant à l'égard de l'Association des artistes, et sensible à un phénomène des expositions alors en pleine expansion. Après avoir accueilli les rétrospectives de peintres d'histoire ou de genre historique, académiciens ou proches des milieux académiques et de l'École, il eut le mérite d'accepter des expositions d'artistes issus de tendances diverses. Frédéric Henriet lui reconnaissait cette largeur d'esprit qui lui avait permis d'autoriser les différentes manifestations, et notamment celle de Chintreuil : « En accordant à M. Desbrosses une des salles de l'École, l'éminent directeur, M. Guillaume, a donné une nouvelle preuve de cette largeur de vue qu'il apporte dans les questions d'art²⁷⁹. » Bien différent est le portrait dressé par Castagnary en 1879, au moment où Guillaume devait quitter ses fonctions de directeur des Beaux-Arts, occupées depuis le 27 mai 1878 en remplacement de Chennevières :

Aristocrate au sein d'une démocratie, clérical dans un ministère républicain, il était par surcroît l'homme-lige de l'Institut, le détracteur de l'art libre, l'apôtre de la médiocrité académique. Au lieu d'affranchir la direction des Beaux-Arts, de l'élever au-dessus des partis-pris d'école, d'en faire l'initiatrice d'un mouvement nouveau, il ne sut que rester l'homme d'une coterie et se traîna misérablement dans l'ornière du passé²⁸⁰.

À l'inverse, Eugène Guillaume était aux yeux de son prédécesseur une « intelligence de haut vol, souple, flexible, rapide et prudente, ondoyante, pénétrante, ingénieuse, abondante », certes « saturé des eaux vives des plus pures traditions », mais « ayant donné preuve durant sa longue administration de l'école des Beaux-Arts d'un esprit de sagesse, de modération, de prévoyance, qui avait fait de cette institution nationale une maison modèle pour l'univers entier »²⁸¹.

L'étude approfondie livrée par Philippe Rémond en 1995 révèle un personnage complexe, plein de contradictions²⁸². Grand Prix de sculpture en 1845, étroitement attaché à l'Académie, Eugène Guillaume souscrivait entièrement au modèle gréco-romain ; il produisit un art sévère,

²⁷⁷ Voir chapitre 2, p. 118.

²⁷⁸ Lettre d'Antoine Chintreuil à Jules [Claretie], [s. l.] [s. d.], bibliothèque de l'INHA, autographes 121, 24 (Chintreuil, Antoine), f. 25.

²⁷⁹ Frédéric Henriet, « L'exposition Chintreuil », *Le Monde illustré*, 18^e année, n° 890, 2 mai 1874, p. 271.

²⁸⁰ [Jules-Antoine Castagnary], [Sans titre], *Le Siècle*, 45^e année, n° 16 859, 9 février 1879, n. p.

²⁸¹ Chennevières 1979, 1^{re} partie, p. 19-20.

²⁸² Philippe Rémond, *Eugène Guillaume (1822-1925) et les institutions artistiques*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Gérard Monnier, Paris, Université Paris I, 1995. Voir également Philippe Rémond, « La brillante carrière d'un artiste du XIX^e siècle : Eugène Guillaume (1822-1905) », *Annales de Bourgogne*, t. 71, n° 3, 1999, p. 367-388.

dans une veine néoclassique radicalisée²⁸³. Simultanément, il défendit Carpeaux et finit même par apprécier l'art de Rodin²⁸⁴. Il lui arriva d'ailleurs de reconnaître que le « grand art » n'était « peut-être pas exempt d'une affectation d'austérité » et que, « dans les œuvres qui attristent la vue, un peu d'éclat, de charme, d'intention décorative ne seraient pas mal »²⁸⁵. Dans l'impressionnisme, il sut voir « une tendance digne d'intérêt », considérant que « l'idée qui l'a inspirée est juste », à savoir « l'intérêt que présente la nature quand on la considère dans la mobilité de ses formes, de ses tonalités », ce qui n'est pas sans rappeler l'art de Chintreuil²⁸⁶. Guillaume se montrait certes critique à l'égard de l'art contemporain, et notamment des paysagistes dont il déplorait l'insignifiance des motifs traités, mais il faisait preuve d'une grande tolérance et d'un optimisme contrastant avec le défaitisme de Chennevières. « [N]otre merveilleuse époque de paysagistes s'en est allée comme tout le reste », écrivait ce dernier à Henriot, mettant en cause « Manet et Monet », qui auraient sacrifié l'expression, l'invention et la composition « à l'étourdie »²⁸⁷.

Grâce à la bienveillance d'Eugène Guillaume et à sa largeur d'esprit, Chennevières put ainsi voir célébrer à l'École des Beaux-Arts, à l'époque de l'émergence de l'impressionnisme et de ses tumultueuses expositions, des artistes qu'il admirait, érigés comme modèles dans un cadre officiel²⁸⁸. Les rétrospectives participaient en ce sens à une réécriture de l'histoire de l'art portée

²⁸³ Voir par exemple les œuvres du sculpteur conservées au musée d'Orsay, notamment *Anacréon* (1851, statue en marbre, 185 x 80 x 122 cm, RF 179), *Les Gracques* (1853, double buste en bronze, 85,2 x 90,2 x 60,7 cm, RF 1), ou encore *Napoléon Ier, législateur* (vers 1860, plâtre patiné, 180 x 86 x 52,5 cm), appartenant à la Fondation Napoléon (Paris), en dépôt au musée depuis début 2018.

²⁸⁴ Rémond 1995, p. 18.

²⁸⁵ Lettre d'Eugène Guillaume à Marie Raffalovich, 27 novembre 1875, Paris, bibliothèque de l'Institut de France, citée dans Rémond 1995, p. 18-19.

²⁸⁶ Il estimait cependant que « le défaut d'exercice de la main [avait] empêché le mouvement impressionniste d'aboutir comme il le méritait ». Eugène Guillaume, *Études d'art antique et moderne*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1888 (« L'art et la nature. Salon de 1879 » [paru dans la *Revue des deux mondes*], p. 117-238), p. 212.

²⁸⁷ Chennevières 1891, p. XVII, XVIII. Eugène Guillaume s'interrogea par ailleurs sur la définition du « grand art » : « On dit aujourd'hui que le grand art s'en va : on entend déplorer sa décadence. Mais d'abord qu'est-ce que le grand art ? Admettons si l'on veut et pour ne point discuter, que ce soit celui qui s'inspire uniquement des religions, de l'histoire sacrée et profane, et qui, s'attachant ainsi à des sujets d'un ordre élevé, recourt pour les traiter à des formes choisies. Est-il vrai que les idées de cet ordre soient délaissées ? Nullement, et cela n'est pas possible. Une certaine manière de les mettre en œuvre est seule abandonnée : elle est déjà un autre temps. » (Guillaume 1888, p. 187) Plus loin il poursuivait : « [...] le grand art n'est pas limité. Ce n'est pas une recette qui puisse se transmettre non plus qu'une formule arrêtée qui s'enseigne et qui s'impose. Ici il y a toujours quelque chose qui vient démentir la formule et dépasser le cadre que l'on croyait fermé. » (Guillaume 1888, p. 188) Eugène Guillaume, en proposant une définition ouverte et mouvante du grand art, se montrait favorable au changement et au progrès. Castagnary, dans sa féroce diatribe de 1879 (voir note 280), n'avait pas su saisir toute la complexité et la profondeur du personnage. Philippe Rémond souligne en outre la contribution d'Eugène Guillaume « à la mise en place d'un système républicain des Beaux-Arts qui, reposant sur l'unité de l'art, faisait abstraction du goût personnel, privilégiait une éducation artistique égalitaire, participant au progrès social. » (Rémond 1995, p. 8)

²⁸⁸ Philippe Rémond met particulièrement l'accent sur ce « souci de tolérance et de bienveillance pour autrui » qui caractérisait Eugène Guillaume, et constate qu'il peut même être parfois « difficile de démêler la sympathie pour l'homme de l'éventuelle admiration pour l'œuvre » (Rémond 1995, p. 18, 19). On peut effectivement se poser la

par les institutions, à un moment où l'histoire de l'école française manquait de lisibilité. Le peu de commentaires que suscitèrent les expositions Corot et Diaz est sans doute révélateur de figures désormais pleinement acceptées, mais peut-être aussi d'une certaine lassitude du public et des critiques devant des expositions devenues trop nombreuses. Dans cette période marquée par l'entente et l'admiration respective entre le directeur des Beaux-Arts et le directeur de l'École, les expositions d'artistes français se firent au fil des disparitions et des sollicitations reçues, sans rencontrer semblerait-il d'opposition. Aux dires d'Alfred de Lostalot, Eugène Guillaume aurait même été prêt à accueillir une exposition de l'œuvre de Courbet, bien qu'on puisse douter de son admiration à l'égard du maître d'Ornans²⁸⁹. Mais avec la fin du directorat d'Eugène Guillaume en 1878, une page se tournait : le nouveau directeur de l'École des Beaux-Arts, Paul Dubois, n'allait pas se montrer aussi bienveillant que son prédécesseur. Ce fut pourtant lui qui accueillit la rétrospective de Courbet en 1882, puis, deux ans plus tard, celle de Manet.

B. Le gouvernement face à l'École ?

1. Paul Dubois, un directeur réfractaire aux expositions ?

La rétrospective consacrée à Léon Belly avait été la dernière hébergée par l'École des Beaux-Arts sous le directorat d'Eugène Guillaume, qui avait autorisé pas moins de seize rétrospectives d'artistes dans son établissement. Le rythme s'était considérablement accéléré à partir de 1872 : trois manifestations du genre avaient été organisées cette année-là, et une ou deux accueillies ensuite chaque année. Le 20 mai 1878, Paul Dubois (1829-1905) fut nommé directeur de l'institution en remplacement d'Eugène Guillaume, appelé à la direction des Beaux-Arts. Membre de l'Institut depuis 1876, statuaire comme son prédécesseur, mais également peintre, il avait été admis à l'École des Beaux-Arts en 1858, après avoir débuté au Salon un an plus tôt. Âgé de vingt-neuf ans, Dubois ne pouvait concourir pour le Prix de Rome, mais il se rendit en Italie dès l'année suivant son admission, pour une durée de quatre ans. Il

question devant les multiples rétrospectives qu'il autorisa, et particulièrement celle de Chintreuil, qu'il accueillit peut-être plus par bienveillance que par admiration.

²⁸⁹ Alfred de Lostalot, « L'exposition des œuvres de Courbet », *GBA*, 24^e année, 2^e période, t. XXV, 6^e livraison, 1^{er} juin 1882, p. 572-582 (p. 576) : « Nous avons même fait des démarches, il y a quelques années, auprès du directeur de l'École des beaux-arts, – c'était alors M. E. Guillaume, – à l'effet d'obtenir que ce sanctuaire de l'art abritât pendant quelques jours une exposition des œuvres du maître d'Ornans. M. Guillaume ne se montra pas hostile à ce projet, mais des obstacles tout matériels en empêchèrent la réalisation immédiate. »

revint profondément marqué par son séjour et particulièrement par la sculpture florentine, qui eut une influence durable sur son œuvre. Son *Chanteur florentin*, présenté au Salon de 1865, lui apporta la célébrité et une médaille d'honneur²⁹⁰. Sa nomination à la tête de l'École des Beaux-Arts intervint après cinq années passées à un autre poste officiel, celui de conservateur du musée du Luxembourg. Il resta directeur de l'établissement scolaire pendant vingt-sept ans, soit jusqu'à l'année de sa mort, en 1905. Si de nombreuses expositions posthumes prirent place dans l'École pendant cette période, les premières années de son directorat marquèrent un arrêt ferme de la pratique. Aucune rétrospective ne fut en effet admise dans l'institution de son arrivée mi-1878 jusqu'à la fin de l'année 1881.

La première demande repoussée par le nouveau directeur fut soumise dès l'été 1878 par le peintre Théodore Gudin, pour son propre compte : accueillir des rétrospectives d'artistes vivants ne pouvait en aucun cas entrer dans les pratiques de l'École²⁹¹. Dubois ne semble cependant pas avoir opposé cet argument ; ses observations, transmises à Eugène Guillaume, qui intervenait cette fois en tant que directeur des Beaux-Arts, concernaient de manière générale les « Expositions de cette nature qui se font trop souvent à l'École faute d'un emplacement mieux approprié »²⁹². Cette remise en question de l'accueil des rétrospectives préfigurait la politique de Dubois en matière d'expositions étrangères à son établissement, du moins au début de son directorat. Ce premier refus fut d'ailleurs rapidement suivi d'un deuxième : le 9 janvier 1879, Dubois écrivit à M^{me} veuve Léon Riesener pour lui annoncer qu'il ne pouvait accéder à sa demande d'exposer les œuvres de son défunt mari, en dépit des « titres » qu'elle avait mis en avant pour le convaincre : « la notoriété de son nom et de son talent, les peintures qu'il a exécutées dans plusieurs monuments de Paris, [...] trois médailles et la croix obtenues après les expositions »²⁹³. Le même mois, Félix Régamey sollicitait l'Association des artistes pour entreprendre une exposition des œuvres de son frère Guillaume, refusé par Dubois et par le directeur des Beaux-Arts, sans doute d'un commun accord. Charles Fourdrin exprima alors au comité « des craintes sérieuses sur [la] possibilité dans l'avenir » des expositions que la société entreprenait jusqu'ici à l'École des Beaux-Arts :

²⁹⁰ Le musée d'Orsay en possède une version en bronze argentée (1865, 155 x 58 x 50 cm, inv. RF 2998). Le plâtre du Salon de 1865 est conservé au musée des Beaux-Arts de Troyes.

²⁹¹ La requête adressée en 1885 par le père d'Eugène Médard (1847-1887) au sous-secrétaire d'État Edmond Turquet, pour organiser une exposition des œuvres de son fils à l'École des Beaux-Arts, ne rencontra pas plus de succès auprès du directeur de l'établissement (voir minute de lettre de Paul Dubois à Edmond Turquet, Paris, 28 mai 1885, AN, AJ/52/838).

²⁹² Lettre d'Eugène Guillaume à Paul Dubois, Paris, 7 août 1878, AN, AJ/52/838.

²⁹³ Lettre de M^{me} Riesener à Paul Dubois, [s. l.], 20 décembre 1878 (annotée par le directeur), AN, AJ/52/838. Léon Riesener, cousin d'Eugène Delacroix, était décédé le 25 mai 1878.

le Directeur actuel et même la direction des Beaux-Arts paraissent ne plus vouloir accorder de permission que pour des œuvres de membres de l'Institut, ou des Prix de Rome et d'ailleurs les salles deviennent insuffisantes en raison de l'augmentation des services de l'École²⁹⁴.

Si Dubois n'avait pas l'intention de limiter les expositions autorisées à celles des membres de l'Institut et des Prix de Rome comme Fourdrin le supposait, le directeur avait bel et bien la volonté d'opérer une stricte sélection. La gestion de l'espace et le bon déroulement du service de l'école étaient au cœur de ses préoccupations.

Dès son premier rapport présenté au conseil supérieur, Paul Dubois mit l'accent sur la question de l'agrandissement de l'école, qu'il jugeait urgente : il déplorait « l'insuffisance des loges, des ateliers, des amphithéâtres de cours, des salles de collections »²⁹⁵. Cette question devait revenir de manière systématique dans les rapports suivants. En effet, l'espace manquait cruellement à l'École des Beaux-Arts. L'augmentation du nombre d'élèves en était la principale cause : il tripla quasiment entre 1863 et 1880²⁹⁶. La situation était également due au développement des enseignements et à celui des collections ; ces dernières occupaient une place toujours plus importante dans l'établissement. Les salles attribuées aux rétrospectives étaient habituellement dévolues aux expositions du Prix de Rome et des différents travaux des élèves, soumettant leur éventuel prêt au calendrier des manifestations organisées en interne. Dubois se montrait particulièrement soucieux des nuisances que pouvaient apporter des expositions non désirées au service de l'école, alors que ce dernier se trouvait déjà entravé par l'exigüité des locaux. Il ouvrit tout de même les portes de son établissement à deux expositions qui lui étaient étrangères, avant la reprise des rétrospectives en 1882. La première occupa la salle du premier étage en mai-juin 1879. Organisée par les collectionneurs de renom Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus, elle présenta, suivant l'exemple de la Grosvenor Gallery de Londres et de ses *winter*

²⁹⁴ AFT, 1480^e séance du vendredi 24 janvier 1879.

²⁹⁵ Paul Dubois, *Direction générale des Beaux-Arts. École nationale et spéciale des Beaux-Arts. Conseil supérieur. Rapport présenté au conseil par le directeur de l'école au commencement de l'année scolaire 1878-1879*, Paris, Imprimerie nationale, 1879, p. 13 (AN, AJ/52/23). « À chaque concours important, le nombre des loges est inférieur à celui des concurrents [...]. Les ateliers ne peuvent même pas contenir la moitié des élèves inscrits chez chaque Professeur [...]. Ce n'est pas tout. Bien des objets d'art faisant partie de nos collections ne peuvent être mis sous les yeux des élèves faute d'espace, et cependant certaines salles, celles qui contiennent les prix de Rome, par exemple, sont tellement remplies qu'elles forment plutôt des magasins que des lieux d'exposition. Enfin, nous manquons de salles de concours pour les épreuves importantes de la figure peinte et modelée, et faute d'un emplacement pour les beaux et nombreux moules appartenant à l'École, l'inondation des caves où ils sont déposés cause presque tous les ans un préjudice considérable à l'État. » (p. 13-14)

²⁹⁶ L'École des Beaux-Arts comptait 527 élèves en 1863, et près de 1400 en 1880 (Jules Grévy, « Projet de loi relatif à l'agrandissement de l'École des Beaux-Arts... », reproduit dans : Victor Champier, *L'année artistique, troisième année, 1880-1881*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 554-562 [p. 555]).

exhibitions, un très important ensemble de dessins de maîtres anciens²⁹⁷. La seconde, inaugurée le 10 mai 1881 dans la salle Melpomène, donnait à voir, sous la direction de l'architecte décorateur A. Letorey, des « tentures artistiques », fruits d'un nouveau procédé prometteur pour sa grande rapidité d'exécution, et vouées à décorer les édifices publics, les églises, les salons privés ou encore les théâtres²⁹⁸. Cette exposition offrait un attrait particulier pour l'institution en présentant un débouché à ses élèves, tandis que la précédente manifestation était dotée d'un intérêt certain pour leur instruction.

L'exposition des dessins de maîtres anciens était suffisamment importante pour être évoquée par Dubois, en des termes élogieux, dans son rapport au conseil supérieur. Il lui exprima également à cette occasion ses réticences à accueillir des expositions d'un intérêt moindre et susceptibles de gêner le bon fonctionnement de l'établissement :

Il n'est pas inutile de vous rappeler, Messieurs, l'admirable exposition de dessins des maîtres anciens qui a été organisée à l'École, grâce au bienveillant concours des grands collectionneurs, par MM. Dreyfus et Ephrussi. Elle a doublement profité à nos élèves. Mais si une exposition de ce genre, qui est un exemple et un haut enseignement pour la jeunesse, avait sa place marquée à notre École, il serait regrettable de voir le service entravé, les études des élèves dérangées par des expositions d'un ordre moins élevé²⁹⁹.

Aussi lorsque Paul Mantz, directeur général des Beaux-Arts depuis le 2 février 1882, lui transmet, une dizaine de jours après sa nomination, la requête de Juliette Courbet, désireuse d'exposer les œuvres de son frère, Dubois lui répondit :

J'ai eu à plusieurs reprises, Monsieur le Directeur Général, l'occasion de faire remarquer à l'administration des Beaux-arts qu'il est difficile d'affecter les salles de l'École à d'autres expositions que celles des travaux d'élèves à moins que ces expositions n'offrent un grand intérêt au point de vue de l'enseignement.
L'œuvre de Courbet qui est encore aujourd'hui très discutée ne me paraît pas remplir cette dernière condition³⁰⁰.

Dubois fit cependant preuve de bonne volonté. Il se montra prêt à se plier à l'avis du directeur des Beaux-Arts si celui-ci estimait que la destination charitable du produit de l'exposition, à savoir la caisse de secours de l'Association des artistes, fût une raison suffisante pour en accepter la tenue dans l'École. Après avoir proposé que l'exposition eût lieu dans la deuxième

²⁹⁷ Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts, mai-juin 1879*, Paris, Typ. Georges Chamerot, 1879.

²⁹⁸ *Tentures artistiques. Première exposition, 1881. Palais de l'École des Beaux-Arts (salle Melpomène). Catalogue illustré*, Paris, Ateliers de reproductions artistiques, 1881.

²⁹⁹ Paul Dubois, *Direction générale des Beaux-Arts. École nationale et spéciale des Beaux-Arts. Conseil supérieur. Rapport présenté au conseil par le directeur de l'école au commencement de l'année scolaire 1879-1880*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. 13 (AN, AJ/52/23).

³⁰⁰ Minute de lettre de Paul Dubois à Paul Mantz, Paris, 20 février 1882, AN, AJ/52/838.

quinzaine d'août, il prit l'initiative d'informer Mantz de la possibilité de libérer la salle du premier étage du 23 avril au 28 mai³⁰¹. L'exposition ouvrit finalement le 30 avril et fut prolongée jusqu'au 11 juin sans que le directeur, résigné, ne s'y oppose, « [c]ette prolongation ne devant en rien gêner le service de l'École »³⁰².

À l'inverse, Paul Dubois accepta avec empressement la demande, formulée par M^{me} veuve Henri Lehmann, d'une exposition des œuvres de son défunt mari, « notre regretté confrère », allant même jusqu'à proposer plusieurs périodes pour son organisation durant l'année 1883³⁰³. Dubois ne pouvait que percevoir d'un très bon œil cet hommage à l'académicien et peintre d'histoire qui avait enseigné dans son établissement en remplacement d'Isidore Pils. Ce fut sans doute avec le même enthousiasme qu'il accueillit la même année l'exposition des portraits du siècle, dont il intégra le prestigieux comité de patronage³⁰⁴. Mais l'ensemble des projets qui lui furent soumis peu après ne connurent pas le même sort. L'année 1883 vit en effet un grand nombre de demandes d'expositions adressées à l'École des Beaux-Arts, à la fois des rétrospectives posthumes – celles des œuvres de Claude-Jules Grenier, d'Édouard Manet, de Charles Sellier et d'Édouard Dubufe – et des manifestations collectives, à l'initiative de la Société philanthropique et de l'Association des artistes, cette dernière souhaitant organiser une exposition des dessins de l'école moderne. Face à ces multiples sollicitations, Paul Dubois adressa une longue lettre à Albert Kaempfen, qui avait succédé le 30 novembre 1882 à Mantz à la tête de la direction des Beaux-Arts. Il lui détailla « les inconvénients des expositions étrangères à l'École » :

Le nombre des concours, des jugements et les expositions qui doivent les précéder et les suivre va chaque jour en augmentant, il y a donc de plus en plus grande difficulté de combiner cette quantité de concours d'expositions et de jugements dans les trois salles qui sont à notre disposition et a fortiori de donner l'une de ces salles pour une exposition étrangère à l'École. Lorsque, pour l'installation d'une exposition étrangère nous sommes

³⁰¹ Minute de lettre de Paul Dubois à Paul Mantz, Paris, 11 mars 1882, AN, AJ/52/838. Dubois avait auparavant autorisé la tenue de l'exposition posthume d'Édouard Imer, qui investit l'école en janvier 1882, au profit de l'Association des artistes. La réalisation de l'exposition au sein de l'établissement conditionnait le don de sept aquarelles offertes par M^{me} Robert, fille du peintre (lettre de Ferdinand Dutert, directeur de l'Enseignement, pour le ministre des Arts Antonin Proust, à Paul Dubois, Paris, 26 novembre 1881, AN, AJ/52/838). L'œuvre d'Édouard Imer se compose essentiellement de paysages de France, de Suisse, d'Italie et d'Afrique du Nord. L'artiste était notamment parti en Égypte en 1855 avec Jean-Léon Gérôme, Léon Belly, Narcisse Berchère et Auguste Bartholdi. Il était lié d'amitié avec Ernest Hébert, Prix de Rome de peinture et membre de l'Institut, qui allait devenir professeur à l'École des Beaux-Arts peu de temps après l'exposition, en avril 1882, avant de prendre la tête de l'Académie de France à Rome en 1885 (il avait déjà été son directeur de 1867 à 1873). Il est possible que cette amitié entre les deux peintres ait facilité la tenue de l'exposition à l'École des Beaux-Arts.

³⁰² Minute de lettre de Paul Dubois à Paul Mantz, Paris, 18 mai 1882, AN, AJ/52/838.

³⁰³ Minutes de lettres de Paul Dubois à Paul Mantz, Paris, 16 novembre 1882 et 17 novembre 1882, AN, AJ/52/838.

³⁰⁴ La rétrospective consacrée à Henri Lehmann eut lieu en janvier 1883, et l'exposition de portraits du siècle (1783-1883), organisée au profit de l'œuvre de la Société philanthropique, fut ouverte du 25 avril au 5 juin de la même année.

obligés de reléguer les nôtres dans des salles moins favorisées, ce n'est pas sans préjudice des candidats, sans réclamations des membres du jury.

D'ailleurs, dans le cas où nous pouvons donner nos salles, nous sommes obligés de donner nos gardiens qui peuvent seuls avoir la responsabilité de nos objets de collections. Dès lors, le service de surveillance des ateliers, cours, galeries, collections se trouve insuffisant, au grand détriment des études³⁰⁵.

Dubois n'entendait pas pour autant repousser toutes les expositions, mais il estimait qu'un choix devait être fait. C'est ce qu'il avait déjà exprimé dans sa correspondance avec le précédent directeur des Beaux-Arts, comme dans l'un de ses rapports au conseil supérieur, avec des mots similaires :

Si nous faisons des sacrifices ne serait-il pas admissible de les tourner à l'instruction de nos élèves et de n'admettre que les expositions qui peuvent être pour eux un haut enseignement et un exemple ?

Telle fut l'admirable Exposition de dessins qui eut lieu en 1880 [*sic*]. Autant elle avait sa place marquée à notre école, autant il serait regrettable de voir nos services entravés, nos études dérangées par des Expositions d'un ordre moins élevé³⁰⁶.

Kaempfen annonça cependant à Dubois, par lettre du 13 novembre 1883, qu'il avait autorisé la tenue de trois expositions : les rétrospectives posthumes consacrées à Sellier et à Manet ainsi que l'exposition de dessins entreprise par l'Association des artistes³⁰⁷. Dans l'intervalle, Paul Dubois avait certainement informé Kaempfen de la disponibilité des salles de décembre 1883 à février 1884. Avait-il également émis un avis sur les expositions qu'il était prêt à accueillir ? Si l'exposition posthume de Sellier, Prix de Rome, et surtout celle des dessins des maîtres de l'école moderne, faisant écho à la manifestation de 1879, étaient sans doute dignes d'intérêt à ses yeux, il est très peu probable que Dubois ait souhaité voir les œuvres de Manet, comme celles de Courbet, présentées au sein de son institution. Les rétrospectives Courbet et Manet ne proposaient aucun enseignement répondant aux aspirations de l'École.

Pour Louis Gonse, rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, la tenue de l'exposition Manet au sein de l'établissement scolaire, durant le mois de janvier 1884, était « un événement imprévu, et propre à susciter de violentes colères dans un pays où les préjugés [étaient] tenaces »³⁰⁸. Elle fut en effet incomprise par un certain nombre de critiques, à l'instar de Victor Fournel dans *Le Correspondant* :

³⁰⁵ Minute de lettre de Paul Dubois à Albert Kaempfen, Paris, 16 octobre 1883, AN, AJ/52/838.

³⁰⁶ Voir note précédente.

³⁰⁷ À l'exposition Sellier, ouverte du 10 au 25 décembre 1883, succéda ainsi la rétrospective Manet, du 7 au 30 janvier 1884, puis celle des dessins de l'école moderne, du 12 février au 16 mars 1884 (sa fermeture était originellement prévue pour le 29 février). La rétrospective de Jules Grenier eut finalement lieu au 9 boulevard de la Madeleine en janvier 1884.

³⁰⁸ Louis Gonse, « Manet », *GBA*, 26^e année, t. XXIX, 2^e période, 2^e livraison, 1^{er} février 1884, p. 133-152 (p. 133).

Si la peinture de M. Manet a une explication et une raison d'être, c'est comme une protestation contre l'enseignement de l'École. Il n'est pas seulement en dehors de la tradition académique, il en est la négation complète et violente. L'École n'est pas plus tenue de donner l'hospitalité à ses ouvrages que l'Église ne pourrait l'être de consacrer les funérailles d'un hérésiarque [...] ; elle pêche contre ses principes en les lui accordant et en mettant ces funestes exemples sous les yeux de ses élèves. Il faudrait au moins qu'elle leur interdise, pendant toute la durée de l'exposition, l'entrée de la salle où se trouvent accumulés, comme sous son patronage, de tels démentis à toutes les leçons des maîtres³⁰⁹.

Interdire l'entrée de l'exposition aux élèves de l'École des Beaux-Arts, telle fut également la solution préconisée par Edmond About dans un article accusateur. Le critique prit à parti l'administration ayant autorisé la présentation de « cet énorme tas de fumier qui représent[ait] le travail de toute [l]a vie » de Manet, profanant « le saint des saints, le tabernacle de l'École » :

Que l'on expose ici les œuvres d'un Édouard Bertin, d'un Charles Sellier, de tel ou tel artiste sérieux, studieux, appliqué, qui a fait de son mieux pour prendre rang parmi les maîtres et qui n'y a point réussi, c'est chose juste et œuvre pie. Mais imposer à l'École, durant tout près d'un mois, un garnisaire qui l'a bravée ouvertement jusqu'au dernier jour de sa vie, n'est-ce point abusif, pour ne pas dire injurieux ? Il est impossible d'admettre que l'État proteste lui-même contre l'enseignement de l'État dans le palais où nos jeunes peintres sont instruits aux frais de l'État³¹⁰.

Une vive réprobation se fit également, et logiquement, entendre du côté de l'École en la personne de Jean-Léon Gérôme. Dans une lettre de protestation qu'il comptait envoyer à Jules Ferry, Gérôme se demandait « pourquoi on n'avait pas choisi pour une telle exhibition le théâtre des Folies-Bergère »³¹¹. Quant à Paul Dubois, directeur avant tout soucieux de la bonne conduite de son établissement, il s'était vraisemblablement plié à contrecœur à la requête de l'administration, dont la conception de l'art semblait désormais bien éloignée de celle de son école, comme de celle auparavant promue par le marquis de Chennevières. On serait alors tenté de voir, à travers ces expositions rétrospectives, l'affirmation et la promotion d'un « art républicain », dans les quelques années suivant la chute de l'Ordre moral. La réalité était cependant bien plus complexe.

³⁰⁹ Victor Fournel, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CXXXI de la coll., nouvelle série, t. XCVIII, 1^{re} livraison, 10 janvier 1884, p. 148-174 (p. 156).

³¹⁰ Edmond About, « Manet à l'École des Beaux-Arts », *Le XIX^e siècle*, 14^e année, n° 4836, 7 janvier 1884, n. p. « Je ne crois pas que sous aucun régime les patrons de la barque française aient été plus incompetents, plus faibles, et [...] plus nigards en matière d'art. »

³¹¹ About 1884, n. p. Voir également : Jules Claretie, « La vie à Paris. D'un petit empereur et d'un grand artiste. Jacques I^{er} et J.-L. Gérôme », *Le Temps*, 15 janvier 1904, 44^e année, n° 15 552, n. p. (« Oui, aux Folies-Bergère, disait-il violemment. Dans un bar ! C'est le seul cadre qu'il mérite ! ») ; Bertrand Tillier, « Gérôme et la 'cochonnerie' impressionniste », *Revista de história da arte e arqueologia*, n° 16, juin-décembre 2011, p. 57-71 (p. 60-61).

2. Un art républicain ?

Le 27 janvier 1878, les amis d'Honoré Daumier se réunissaient dans l'atelier du peintre Karl Daubigny en vue d'organiser une exposition des œuvres de l'artiste : ce fut la première rétrospective « républicaine ». Le président de Mac Mahon se trouvait toujours à la tête du pays, mais le camp républicain était sorti victorieux des élections législatives des 14 et 28 octobre 1877, comme des élections municipales des 6 et 13 janvier 1878³¹². Le comité constitué était composé d'un grand nombre d'artistes : François Bonvin, Auguste Boulard père et Auguste Boulard fils, Charles-François Daubigny (un des plus fidèles amis de Daumier, disparu peu de temps après la constitution du comité, le 19 février), Karl Daubigny, Adolphe Geoffroy, Victor Geoffroy-Dechaume (également parmi les très proches amis de l'artiste), Jules Dupré, Nadar, Louis Lemaire, Eugène Mesplès, Louis Steinheil et Adolphe Steinheil. Il comptait aussi de nombreux critiques, journalistes et écrivains, actifs en politique pour certains : Théodore de Banville, Albert Béguin, Philippe Burty, Clément Caraguel, Jules-Antoine Castagnary, Champfleury, Jules Claretie, Émile de Girardin, Paul Mantz, Antony Méray, Paul Meurice, Camille Pelletan, Paul de Saint-Victor, Auguste Vacquerie et Pierre Véron. Le marchand Hector Brame s'était joint au comité, comme l'historien Ernest Maindron, qui occupa le poste de secrétaire-trésorier. Pour présider cette assemblée déjà fortement orientée politiquement, les sénateurs républicains Anthime Corbon, Henri Martin et Alphonse Peyrat furent nommés vice-présidents ; la présidence d'honneur revint à un autre sénateur bien connu, l'écrivain Victor Hugo³¹³. Dans le procès-verbal de la première réunion, Corbon exposa le but de la manifestation entreprise, « appelée à jeter une vive lumière sur les travaux d'un grand artiste », mais l'exposition devait aussi avoir « pour conséquence d'être particulièrement profitable à la cause que M. Daumier a[vait] toujours vaillamment défendue »³¹⁴. Cette cause était celle de la République, dont Daumier était un ardent défenseur. Si l'exposition, organisée dans les galeries de Durand-Ruel du 15 avril au 15 juin, fut un échec, de très nombreux articles parurent dans la presse républicaine³¹⁵.

³¹² Sur l'exposition Daumier, voir Michel Melot, « Daumier and Art History : Aesthetic Judgement. Political Judgement », *The Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 3-24 ; Michel Melot, *Daumier, L'art et la République*, Paris, Les Belles lettres / Archimbaud, 2008, p. 16-49.

³¹³ Victor Hugo ne se rendit cependant pas à l'exposition (Melot 2008, p. 23).

³¹⁴ Procès-verbal de la séance du comité Daumier du 27 janvier 1878, Bnf, département des estampes et de la photographie, documents sur Daumier rassemblés par Ernest Maindron en 1878, Yb3-1525-Pet.Fol.

³¹⁵ L'exposition fut fortement déficitaire : elle totalisa seulement 3 190 francs de recettes, alors que les dépenses s'élevaient à 12 700 francs. Sur l'échec de l'exposition, voir Melot 2008, p. 46-49. *Le Rappel*, *L'Événement*, *La Lanterne*, *Le Bien public*, *La France*, *Le Charivari* ou encore *La République française* couvrirent la manifestation.

Le 30 janvier 1879, Mac Mahon démissionna de ses fonctions de président. Jules Grévy lui succéda et Léon Gambetta devint président de la Chambre des députés. Gambetta avait visité l'exposition Daumier, dont il avait signé le livre d'or. Un peu plus d'un mois après sa fermeture, il était personnellement intervenu pour faire augmenter la pension que Daumier recevait de l'État³¹⁶. Dix jours après la démission de Mac Mahon, le 10 février, Daumier décéda. Enterré le 14 février à Valmondois, où l'artiste avait passé ses dernières années, son corps fut ensuite transféré à Paris à la demande du nouveau secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Edmond Turquet. Le conseil municipal de Paris lui offrit une concession gratuite dans le cimetière du Père Lachaise et le 16 avril 1880, Daumier était enterré pour la seconde fois, lors d'une cérémonie officielle dont la presse républicaine se fit l'écho³¹⁷. Si la République naissante entendait en faire l'un de ses héros, Michel Melot soulève le fait qu'elle « revendiqu[a] Daumier comme son artiste, mais exclut l'idée qu'il puisse exister un art républicain au style particulier, ou, tout au moins, répondant aux aspirations modernes, concurrent de l'art classique et conservateur. L'art d[evait] être universel³¹⁸. » En analysant les propos tenus sur l'artiste dans la presse, il relève en effet que, bien qu'il apparût crucial d'affirmer ses convictions républicaines, on chercha à les distinguer de son art. Les titres donnés à certaines œuvres dans le catalogue de l'exposition de 1878 semblaient d'ailleurs atténuer leur dimension politique³¹⁹. Avec l'exemple du traitement réservé à Daumier, on peut d'ores et déjà constater la difficulté qu'il y aurait à parler d'un « art républicain ». De même, si Courbet et Manet furent portés en triomphe au début de la Troisième République, la question d'une « récupération du réalisme comme esthétique compatible avec l'idéologie républicaine » mérite une attention accrue pour en comprendre la complexité, et invite à observer le rôle et la position de ceux qui en auraient été les artisans³²⁰.

³¹⁶ Le 21 juillet 1878, Gambetta s'était adressé à Agénor Bardoux, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, afin de faire passer la pension de Daumier de 1 200 francs à 2 400 francs. Melot y voit un « geste significatif du nouveau gouvernement Dufaure qui cherchait l'ouverture à gauche et entreprenait de 'républicaniser' l'État » (Melot 2008, p. 15).

³¹⁷ Une souscription fut ouverte à l'initiative du comité de l'exposition de 1878 afin d'ériger un monument, mais la tombe ne consista finalement qu'en une simple dalle avec une chaîne (Melot 2008, p. 57).

³¹⁸ Melot 2008, p. 66.

³¹⁹ Bruce Laughton souligne que « [l]e tableau de *La République* portait en sous-titre *Concours de 1848* ; et la *Scène de la Révolution* où une jeune femme marche à la tête d'une population en révolte, rebaptisée tout simplement *Une foule* ; quatre représentations de fugitifs devinrent respectivement *Le Coup de vent*, *Course au bord de la mer*, *Émigration* et *Une fuite*. » (Bruce Laughton, *Honoré Daumier*, traduction française d'Elizabeth Servan-Schreiber, [Saint-Ouen-l'Aumône], Éditions du Valhermeil, 1997, p. 151.)

³²⁰ Béatrice Joyeux-Prunel, « 'L'art mobilier'. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 171-207 (p. 183). Béatrice Joyeux-Prunel fait d'ailleurs remarquer que « la République restait éclectique ».

Comme l'a montré Michael R. Orwicz, il est problématique de chercher à définir une « esthétique républicaine » cohérente compte tenu des divergences d'intérêts et d'opinions qui caractérisèrent l'administration des Beaux-Arts dans les années 1880³²¹. Le premier ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Jules Ferry, nommé dans ses fonctions le 4 janvier 1879, fut d'abord l'homme de la « liberté de l'art », encourageant la diversité des tendances par l'absence de doctrine officielle, la promotion de l'individualisme et le retrait du gouvernement des affaires artistiques³²². Le 14 novembre 1881, Léon Gambetta devint président du Conseil et créa un ministère des Arts, nommant à sa tête Antonin Proust (1832-1905 ; **fig.37**), député républicain libéral, journaliste et artiste lui-même. Gambetta était un amateur d'art aux goûts éclectiques : il appréciait autant Delacroix, Millet et Courbet que Meissonier, Baudry et Bonnat. Antonin Proust se distinguait de Gambetta comme de Ferry par une conception de l'art bien définie, qu'il entendait promouvoir³²³. Ferry, il est vrai, avait souhaité voir les artistes poursuivre la voie d'un « naturalisme » propre à la peinture moderne, mais dont les sujets devaient trouver leur source dans les « héros et [l]es légendes de l'histoire moderne, de l'histoire du dernier siècle, de l'histoire même de cette Révolution qui a enfanté la société nouvelle »³²⁴. Il appelait donc, malgré cette « liberté de l'art » qu'il prônait, à une peinture didactique issue de l'histoire nationale et perpétuant par là, d'une certaine manière, l'ancienne hiérarchie académique. La vision d'Antonin Proust, elle, était tout autre. Il l'exprima clairement dans son ouvrage *L'art sous la République*, publié en 1892 et reprenant des rapports et discours écrits au cours des quinze années précédentes³²⁵.

Pour Antonin Proust, et à l'inverse de Jules Ferry comme d'un certain nombre de républicains modérés, « l'État a[vait] le devoir d'encourager la représentation des choses actuelles », et non les représentations du passé³²⁶. Cette « prédilection marquée pour la représentation de la chose vue », Proust la justifiait par deux raisons : « d'abord – écrivait-il –, parce que l'art doit toujours s'attacher à rechercher l'expression vivante, et ensuite parce qu'il me paraîtrait profondément regrettable que nous ne laissions aucun témoignage sincère de notre époque, si laide qu'elle

³²¹ Michael R. Orwicz, « Anti-Academism and State Power in the Early Third Republic », *Art History*, vol. 14, n° 4, décembre 1991, p. 571-592.

³²² Voir Jules Ferry, « Discours prononcé à la distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1879 », in *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, 1880*, Paris, 1880, p. V-XIV.

³²³ Voir Jules Claretie, « Léon Gambetta, amateur d'art », *GBA*, 25^e année, t. XXVII, 2^e période, 2^e livraison, 1^{er} février 1883, p. 123-126.

³²⁴ Ferry 1880, p. XIV ; Orwicz 1991, p. 582.

³²⁵ Antonin Proust, *L'art sous la République*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

³²⁶ Proust 1892, p. 157. Voir également Orwicz 1991, p. 582.

puisse nous paraître »³²⁷. La vie contemporaine devait être, de son point de vue, au cœur des préoccupations des artistes. Il s'attacha à encourager cette conception de l'art pendant la courte durée de son mandat, mais aussi après son terme, en promouvant notamment l'œuvre de Courbet et de Manet. Le 9 décembre 1881, lors de la vente de la succession Courbet, Proust procédait à l'acquisition de quatre tableaux du peintre, qu'il destinait au musée du Louvre³²⁸. Il fut également un membre actif du comité de sa rétrospective, mais il n'était plus à cette époque à la tête du Ministère des arts ; celui-ci avait disparu le 29 janvier 1882, avec la chute du gouvernement Gambetta³²⁹. La demande d'exposition fut en fait formulée peu de temps après, en février, par Juliette Courbet à Paul Mantz, qui venait d'être nommé directeur général des Beaux-Arts, tandis que Jules Ferry avait retrouvé son ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts³³⁰. Si Pierre Vaisse décrit Mantz comme un « partisan de la vie dans l'art, admirateur de Courbet et Millet », les articles publiés par le critique à la mort du peintre d'Ornans dans la *Gazette des Beaux-Arts* révèlent au contraire un jugement beaucoup plus mitigé, voire même réprobateur sur l'artiste³³¹. Il aurait cependant été impensable qu'il s'opposât à l'exposition, alors qu'Antonin Proust avait entamé la réhabilitation du peintre et que celle-ci trouvait un de ses partisans les plus acharnés en la personne du journaliste et fervent républicain Jules-Antoine Castagnary. Ce dernier était devenu, en 1879, conseiller d'État et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts.

Avec les achats du Louvre et la rétrospective à l'École des Beaux-Arts, les républicains préparaient une réhabilitation officielle de l'artiste. Les dernières années de sa vie avaient été

³²⁷ Proust 1892, p. 159.

³²⁸ Il s'agit des quatre toiles suivantes, toutes conservées aujourd'hui au musée d'Orsay : *Le Rut du printemps. Combat de cerfs*, 1861, 355 x 507 cm (inv. RF 326) ; *L'Hallali du cerf*, 1867, 355 x 505 cm (inv. RF 327) ; *L'Homme blessé*, entre 1844 et 1854, 81,5 x 97,5 cm (inv. RF 338) ; *L'Homme à la ceinture de cuir*, entre 1845 et 1846, 105 x 81,2 cm (inv. RF 339). L'achat nécessita *a posteriori* l'ouverture d'un crédit extraordinaire de 118 545 francs sur l'exercice de 1881. Les enchères ayant dépassé la somme disponible sur le budget de 1882, une tierce personne s'était portée acquéreur pour ensuite abandonner les œuvres à l'État sitôt le crédit extraordinaire approuvé (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 41, 24 décembre 1881, p. 327-328 [p. 328]). La Ville de Paris acheta à cette même vente *La Sieste pendant la saison des foins* (1868, huile sur toile, 212 x 273 cm, inv. PPP35).

³²⁹ Voir notamment la lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 29 mars 1882 (AN 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave »). Elle témoigne de l'implication active d'Antonin Proust.

³³⁰ Voir lettre de Paul Mantz à Paul Dubois, Paris, 16 février 1882, AN, AJ/52/838.

³³¹ Vaisse 1995, p. 43 ; Paul Mantz, « Gustave Courbet (1^{er} article) », *GBA*, 20^e année, t. XVII, 2^e période, 5^e livraison, 1^{er} mai 1878, p. 514-527 ; « Gustave Courbet (2^e article) », *GBA*, 20^e année, t. XVIII, 2^e période, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1878, p. 17-30 ; « Gustave Courbet (troisième et dernier article) », *GBA*, 20^e année, t. XVIII, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} septembre 1878, p. 371-384. Plus encore que les défauts de l'œuvre, Mantz condamnait fermement les idées exprimées par le peintre : « [...] ce sont les idées de Courbet sur la question d'art qui éveillent en nous d'inévitables révoltes. Il est bon d'être tolérant : il est mauvais de souscrire à l'absurde. [...] Le jour où il est venu dire au congrès d'Anvers que l'élimination de l'idéal est la formule essentielle de l'art moderne, il nous a blessé au cœur. [...] Courbet a eu du talent ; son œuvre importe à l'histoire de l'école ; mais la sympathie s'arrête, hésitante comme froissée, devant un peintre assez ignorant des exigences de l'âme humaine pour avoir entrepris de décréter la suppression du rêve. » (Mantz 1878c, p. 384)

marquées par son exil et l'hostilité tenace de la part de l'État, suite à son action durant la Commune³³². Arrêté le 7 juin 1871 et libéré le 2 mars 1872, après avoir bénéficié d'une sentence clémentine lors de son procès, Courbet avait été exclu des expositions officielles et n'avait donc pu participer ni au Salon de 1872, ni à l'exposition internationale de Vienne en 1873. Cette même année, de nouvelles poursuites avaient été engagées contre le peintre pour sa prétendue contribution à la démolition de la colonne Vendôme. Courbet s'était vu condamné à financer sa reconstruction, décidée par le nouveau gouvernement³³³. Il avait alors choisi de s'exiler en Suisse pour échapper à une éventuelle contrainte par le corps, tandis que ses œuvres, comme ses biens, étaient saisis. C'est en Suisse qu'il devait décéder, le 31 décembre 1877³³⁴. Défenseur attitré de l'œuvre de Courbet dès 1860, Castagnary lui avait été d'un grand soutien après les événements de la Commune. Il devint après sa mort, comme l'écrit fort à propos Thomas Schlessier, « le chantre de sa réhabilitation, en publiant quelques mises au point à son sujet, en intégrant ses œuvres aux collections publiques et en orchestrant une remarquable exposition rétrospective à l'École des beaux-arts en 1882 »³³⁵. Castagnary fut en effet le président du comité d'organisation. Outre Antonin Proust, ce dernier comptait parmi ses membres Eugène Spuller, député et ancien sous-secrétaire à la présidence du Conseil dans le gouvernement Gambetta, Étienne-François Haro, expert, peintre et marchand qui avait soufflé à Juliette Courbet l'idée de l'exposition (déjà émise par Castagnary un an plus tôt), et Ernest Courbet, parent du peintre et sous-contrôleur central des finances de la Ville de Paris³³⁶. Le 29 avril,

³³² Sur cette exposition, voir Petra ten-Doesschate Chu, « The Courbet Retrospective of 1882. Harbinger of the Artist's First Major Monography and Catalogue Raisonné », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 103-116. Sur le rôle de Courbet pendant la Commune, voir Frédérique Desbuissons, « Le citoyen Courbet », in Frédérique Desbuissons, Laurence des Cars, Fabrice Masanès, et al., *Courbet et la Commune*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 13 mars-11 juin 2000), Paris, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2000, p. 9-27. Courbet était entré au conseil de la Commune comme délégué du VI^e arrondissement le 16 avril 1871. S'il n'y siégea que jusqu'au 22 mai, son activisme politique dépassa de loin ce court mandat. Président de la Fédération des artistes de Paris fondée le 10 avril 1871, dont il avait lui-même encouragé la constitution le mois précédent, il fut arrêté le 7 juin, durant la Semaine sanglante, bien que n'ayant pris part aux combats.

³³³ Le 18 septembre 1870, Courbet avait proposé la démolition de la colonne Vendôme, mais celle-ci ne fut finalement réalisée que le 16 mai 1871, après une décision de la Commune en date du 12 avril 1871, soit avant l'entrée du peintre au conseil ; il n'en était donc nullement responsable. Comme l'indique Frédérique Desbuissons, « [l']hostilité et le désir de vengeance seront davantage motivés par ce que le peintre représente que par les faits qui lui ont été imputés. À travers l'individu, une cause et des principes seront visés et atteints. » (Desbuissons 2000, p. 21)

³³⁴ Les œuvres confisquées furent rendues à la famille du peintre par le gouvernement de Jules Grévy.

³³⁵ Thomas Schlessier, « Castagnary, Jules-Antoine », in Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* [en ligne], Paris, INHA, notice mise en ligne le 10 décembre 2010, <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html>> (consulté le 14 mai 2019). Voir également ten-Doesschate Chu 2018, p. 104-105.

³³⁶ Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Paul Mantz, Paris, 14 avril 1882, AN, F/21/4462, dossier « Affaire des caisses de Gustave Courbet, et exposition de ses œuvres à l'École nationale des Beaux-Arts ».

veille de l'ouverture de l'exposition, le président Jules Grévy en personne, franc-comtois comme Courbet, visita la rétrospective sous la conduite de Castagnary et de Proust³³⁷. Officiellement réhabilité, le peintre controversé et communard en exil semblait en passe de devenir « quelque chose s'approchant d'un héros culturel de la Troisième République française »³³⁸. Aussi lorsque Courbet père disparut pendant la tenue de l'exposition, Castagnary tâcha en ces mots de consoler la sœur du peintre :

[...] votre vieux père n'est pas parti sans avoir entendu les applaudissements qui saluent l'œuvre de son fils. Il a vu commencer la réparation ; il a entrevu les premières lueurs de cette aube sereine qui deviendra peu à peu le grand jour et qui s'appelle la gloire³³⁹.

Si Castagnary avait été le véritable chef d'orchestre de l'exposition Courbet, Antonin Proust avait occupé un rôle important dans sa réalisation, et d'abord en initiant le mouvement en faveur du peintre par ses achats quelques mois auparavant. Un an et demi plus tard, Proust fut cette fois le principal metteur en scène d'une rétrospective posthume, celle d'Édouard Manet, son ami de longue date, disparu le 30 avril 1883³⁴⁰. Il présida le comité au côté du critique Théodore Duret, également ami du peintre et son exécuteur testamentaire. Théodore Duret a raconté les prémices de l'exposition dans son *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*³⁴¹. Après une réunion à laquelle participèrent les deux principaux protagonistes, Duret fut chargé de s'adresser au directeur des Beaux-Arts Albert Kaempfen pour obtenir une salle de l'École des Beaux-Arts :

³³⁷ Anonyme, « Nouvelles diverses », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 avril 1882, n. p.

³³⁸ Linda Nochlin, « The Depoliticization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic », *October*, vol. 22, automne 1982, p. 64-78 (p. 64 : « something approaching a cultural hero of the Third French Republic »). Théodore Duret jugeait cependant que Jules Grévy ne s'était rendu à l'exposition « qu'avec la pensée d'honorer l'œuvre d'un concitoyen, d'un Franc-Comtois comme lui, car son goût décidé pour l'art traditionnel ne devait aucunement le porter vers un talent aussi original que celui de Courbet » (Théodore Duret, *Histoire de Manet et de son œuvre avec douze illustrations*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1906, p. 254-255).

³³⁹ Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 28 mai 1882, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ». Castagnary s'était déjà réjoui auprès de la sœur du peintre des achats effectués par l'État lors de la vente après décès du 9 décembre 1881, et du don de l'*Enterrement à Ornans*, tous destinés au Louvre : « [...] le voilà au Louvre, notre cher mort. Après tant d'injures, de calomnies et de haine, après les rigueurs de la persécution et les douleurs de l'exil, il entre dans la gloire, dans le rayonnement fixe de l'immortalité. Réjouissez-vous, votre tâche est accomplie. À l'opinion de faire le reste. » (Lettre de Jules-Antoine Castagnary à Juliette Courbet, Paris, 10 décembre 1881, AN, 20144790/154, dossier « Courbet, Gustave ».)

³⁴⁰ Proust et Manet s'étaient rencontrés au collège Rollin à Paris et avaient par la suite fréquenté ensemble l'atelier du peintre Thomas Couture ; et c'est au café de Londres, emmené par Proust, que Manet avait rencontré Gambetta (voir Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, publiés par A. Barthélemy, Paris, Librairie Renouard – H. Laurens, éditeur, 1913). Dans son mémoire de l'École du Louvre sur les rétrospectives à l'École des Beaux-Arts, Stéphanie Cantarutti a livré une étude détaillée de l'exposition Manet, couvrant à la fois sa préparation, sa réception et les événements ultérieurs qui lui furent liés : Stéphanie Cantarutti, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006 (« L'exposition Manet », p. 102-133).

³⁴¹ Duret 1906, p. 251-257. Voir aussi Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 487-497.

J'allais donc trouver M. Kaempfen. C'était un vieil ami. Quand je lui eus exposé ma demande, qui l'étonna fort, il me répondit qu'il ne pouvait l'accueillir et, avec une bienveillante candeur, il me reprocha de l'avoir mis dans l'obligation de m'opposer un refus, en lui faisant visite pour un objet aussi extraordinaire. C'était à peu près comme si j'eusse prétendu que le curé de Notre-Dame m'ouvrît sa cathédrale pour glorifier Voltaire. J'étais préparé à la réponse de M. Kaempfen, que, connaissant ses goûts, je trouvais toute naturelle, et après lui avoir dit fort amicalement, de mon côté, que ma visite était surtout due au désir d'observer les convenances, j'ajoutai que nous allions porter notre demande au ministre³⁴².

Prévoyant un nouveau refus de la part du ministre des Beaux-Arts et de l'Instruction publique, Jules Ferry, dont les « préférences artistiques semblables à celles de M. Kaempfen [lui] étaient assez connues », Duret, plutôt que d'aller présenter seul la requête, accompagna cette fois Antonin Proust : « Je vois encore le soubresaut de Ferry, fort contrarié, mais la question du jugement esthétique s'effaçait devant la nécessité politique, et comme ministre il dut accorder sans résistance la faveur que nous sollicitons³⁴³. » C'est en effet par concession à l'homme politique qu'était Antonin Proust, « auquel il ne pouvait songer à déplaire », que Ferry aurait accédé à sa demande, et non par bienveillance à l'égard de Manet comme Proust voulut le faire croire postérieurement³⁴⁴.

Conscient de la portée symbolique d'une telle exposition au sein de l'École des Beaux-Arts, le comité nommé pour sa préparation organisa celle-ci « en la revêtant de tout le symbolisme d'une affaire d'État »³⁴⁵. L'inauguration, le 6 janvier 1884 – soit un jour après son ouverture à

³⁴² Duret 1906, p. 252.

³⁴³ Duret 1906, p. 253, 254.

³⁴⁴ Duret 1906, p. 254. « M. Proust, dans ses *Souvenirs sur Édouard Manet*, a dit que Jules Ferry lui avait, par bienveillance pour Manet, accordé la salle de l'École des Beaux-Arts. Je n'ai aucune raison d'être défavorable à Jules Ferry, mais la vérité doit passer avant tout, et elle est que M. Proust a perdu le souvenir des faits ou que, par délicatesse, il cherche à laisser à un autre le mérite qui lui revient à lui-même. M. Proust était à ce moment, non seulement un des députés faisant partie de la majorité parlementaire qui soutenait le ministère, mais il était de plus membre de la Commission du budget et spécialement rapporteur du budget des Beaux-Arts, il avait été ministre des Arts dans le cabinet Gambetta et, sur une question touchant aux arts, ses demandes ne pouvaient qu'avoir une force irrésistible. » (Duret 1906, p. 253 ; voir aussi Proust 1913, p. 137.) Les souvenirs de Proust sur Édouard Manet avaient fait l'objet d'une première publication dans *La Revue blanche* en 1897 : Antonin Proust, « Édouard Manet (Souvenirs) », *La Revue blanche*, t. XII, premier semestre 1897, Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 125-135, p. 168-180, p. 201-207, p. 306-315, p. 413-427.

³⁴⁵ Michael R. Orwicz, « La vie posthume d'Édouard Manet : l'art national et la biographie artistique au début de la III^e République », *Romantisme*, n° 93 (Arts et Institutions), 1996, p. 51-63 (p. 53). Cet article est une traduction partielle par Nicolas Dupin de l'essai suivant : Michael R. Orwicz, « Reinventing Edouard Manet: Rewriting the Face of National Art in the Early Third Republic », in Michael R. Orwicz (dir.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1994, p. 122-145. Le comité de l'exposition, présidé par Antonin Proust et Théodore Duret, était composé d'Edmond Bazire, Marcel Bernstein, Philippe Burty, Jules de Jouy, Charles Deudon, Durand-Ruel, Fantin-Latour, J. Faure, Fourcaud, Henri Gervex, Henri Guérard, A. Guillemet, Albert Hecht, l'abbé Hurel, Ferd. Leenhoff, Léon Leenhoff, Eugène Manet, Gustave Manet, De Nittis, Georges Petit, Roll, Alfred Stevens, Albert Wolff, Émile Zola (nous avons ici transcrit la liste figurant dans le catalogue : *École nationale des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Édouard Manet... Catalogue*, Paris, Impr. de A. Quantin, 1884, p. 5).

un public choisi –, eut lieu en grande pompe dans un palais de Beaux-Arts « pavoisé de drapeaux tricolores », en la présence de Jules Ferry, désormais président du Conseil, accompagné de son épouse et d'un grand nombre d'officiels³⁴⁶. Si le prestige de l'établissement apportait à l'exposition « le caractère d'une sorte de triomphe posthume », ses enjeux étaient en réalité bien plus élevés³⁴⁷. Comme Michael R. Orwicz l'a démontré, elle avait pour but d'extirper Manet « de la marginalité de l'avant-garde », de faire office de « légitimation officielle », et d'ainsi lui permettre de s'inscrire dans une « histoire officielle de la peinture française »³⁴⁸. Proust et Castagnary en avait déjà commencé la réécriture avec les honneurs posthumes rendus à Courbet les années précédentes, et Manet se voyait attribuer à son tour, par le biais de la rétrospective, une place cruciale dans cette nouvelle histoire de l'art. La manifestation se situait dans la continuité de la politique menée par Antonin Proust lorsqu'il était ministre des Arts³⁴⁹. L'art de Manet répondait à la conception que Proust se faisait de la peinture moderne, et la rétrospective, par son occupation de l'École, l'érigait en modèle. Elle constituait ouvertement un pied-de-nez à l'Académie, dont l'ancien ministre rejetait les idées et les pratiques, et dont il avait tenté de saper l'autorité en voulant réformer l'établissement d'enseignement³⁵⁰.

En observant de près la genèse des rétrospectives de Courbet et de Manet, l'idée d'un consensus sur la définition d'une esthétique républicaine se révèle bel et bien compromise. Les deux

³⁴⁶ Wolff 1884, p. 1 (citation) ; Ph[ilippe] Burty, « Exposition Manet », *La République française*, 14^e année, n° 4418, 7 janvier 1884, n. p. Le Président de la République Jules Grévy avait également été invité à visiter l'exposition, mais il ne l'honora pas de sa présence. Rappelant sa désapprobation à l'idée, suggérée par Antonin Proust, de décorer le peintre, Duret estimait que Grévy ne pouvait se compromettre « au point de visiter l'exposition d'un artiste aussi attaqué que Manet » ; il jugeait par ailleurs probable que le Président n'avait accepté de se rendre à l'exposition Courbet « qu'avec la pensée d'honorer l'œuvre d'un concitoyen » et malgré « son goût décidé pour l'art traditionnel » (Duret 1906, p. 254-256).

³⁴⁷ Duret 1906, p. 251.

³⁴⁸ Orwicz 1996, p. 53. Lorsque Proust fut quelques années plus tard chargé de l'exposition centennale de l'art français, organisée dans le cadre de l'Exposition universelle de 1889, il put alors y dessiner une « trame historique [qui] établissait une lignée partant des œuvres de David, Géricault et Delacroix, passant par les peintres de Barbizon, Millet et Courbet, et trouvant son point culminant dans l'œuvre de Manet. » (p. 53) En 1883, le jury du Salon triennal, composé de membres nommés par l'administration et de membres de l'Académie, avait refusé l'ensemble des œuvres de Manet, à l'exception du *Portrait d'Antonin Proust* (1880, huile sur toile, 129,5 x 95,9 cm, Toledo, Toledo Museum of Art, inv. 1925.108) par égard à l'homme politique, qui, mécontent, avait décidé de retirer le tableau de la manifestation (Éric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989, p. 406). Cette volonté d'inclure Manet dans l'histoire de l'art français fut par ailleurs clairement affichée par Antonin Proust à l'occasion du banquet organisé pour célébrer l'anniversaire de la rétrospective, le 5 janvier 1885 : « Les pontifes de l'art se sont montrés choqués, l'an dernier, que Manet eût été introduit chez eux. Ils ont eu tort, car l'histoire de l'art doit être complète », déclara-t-il dans son discours, avant d'annoncer que l'exposition de 1889 serait l'occasion de montrer au monde entier cette histoire de l'art français (propos rapportés par Ernest Vauquelin dans son article « Le banquet Manet », *L'Intransigeant*, n° 1639, 8 janvier 1885, p. 3).

³⁴⁹ Voir Orwicz 1996, p. 53-54. Sur la politique menée par Antonin Proust voir également Orwicz 1991, p. 578-583.

³⁵⁰ Voir Orwicz 1991, p. 588-583 et Orwicz 1996, p. 53-54. Proust avait notamment voulu fermer les ateliers de l'école et réinventer l'enseignement en le diversifiant.

expositions reflétaient en réalité la pensée du républicain libéral qu'était Antonin Proust, alors que celui-ci n'était plus aux commandes de l'administration des arts. Les nouveaux responsables portaient un avis beaucoup plus mitigé sur la place à accorder aux deux artistes dans le panthéon de l'art français. Si Paul Mantz avait autorisé l'exposition Courbet malgré les réserves émises à son encontre quelques années plus tôt, Kaempfen n'avait pas hésité à s'opposer à une rétrospective de l'œuvre de Manet dans l'École, tandis que Jules Ferry semblait avoir agi plus par calcul politique que par conviction. Avec le retour de la Gauche républicaine suite à la chute du « grand ministère » de Gambetta et de son ministère des arts, la politique profondément libérale de Proust ne pouvait guère trouver de continuateur. L'ancien ministre devait pourtant continuer de graviter autour des cercles institutionnels, à l'instar d'autres défenseurs de sa cause, comme Castagnary et Roger Marx. Ces derniers deviendraient respectivement directeur des Beaux-Arts et secrétaire du directeur en 1887. Eugène Spuller, qui avait pris part à l'organisation de l'exposition Courbet, se retrouverait plus tard, pour une courte période, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts³⁵¹.

Après la très contestée exposition Manet, le temps de l'apaisement semblait venu à l'École des Beaux-Arts. En 1885, la tenue dans l'institution de rétrospectives consacrées à Delacroix et à Bastien-Lepage ne fut guère propice à la controverse. Contrairement à la précédente manifestation, le Président de la République, Jules Grévy, honora les deux expositions de sa visite³⁵². Bien que favorable à l'exposition Delacroix, Paul Dubois dut, il est vrai, se faire une nouvelle fois forcer la main par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, fonction alors occupée par Armand Fallières. Le comité à l'initiative du projet lui adressa sa requête mi-mai 1884. Celle-ci fut aussitôt transmise à Paul Dubois par le directeur général des Beaux-Arts, Albert Kaempfen, dont l'« administration ne p[ouvait] qu'accorder ses plus vives sympathies à l'œuvre dont il s'agi[ssai]t »³⁵³. Le comité souhaitait obtenir les salles du quai Malaquais entre le 1^{er} février et le 1^{er} avril 1885. Pour appuyer sa démarche, son président, Auguste Vacquerie, accompagné de Castagnary et de Philippe Burty, partit trouver le ministre, qui leur accorda sans plus attendre les salles sollicitées, stipulant que « tous les intérêts devaient s'effacer devant une manifestation en l'honneur d'Eugène Delacroix »³⁵⁴.

³⁵¹ Castagnary fut nommé directeur des Beaux-Arts par décret du 26 septembre 1887, mais il décéda moins d'un an plus tard, le 11 mai 1888. Eugène Spuller occupa quant à lui le poste de ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes du 30 mai au 12 décembre 1887.

³⁵² Léon Lecouty, « Au jour le jour. L'exposition de Bastien-Lepage à l'hôtel de Chimay », *Le Temps*, 25^e année, n° 8722, 17 mars 1885, n. p.

³⁵³ Lettre d'Albert Kaempfen à Paul Dubois, Paris, 19 mai 1884, AN, AJ/52/838.

³⁵⁴ Procès-verbal de la réunion générale du comité pour l'érection d'un monument à Eugène Delacroix du 28 mai 1884, dans « Histoire du monument d'Eugène Delacroix, 1894-1890 et suite », registre des procès-verbaux du

C'était sans compter avec l'avis du directeur de l'École, qui ne prévoyait la disponibilité des salles qu'en décembre 1884 et janvier 1885. Face au refus de Paul Dubois pour la période escomptée, Vacquerie frappa de nouveau à la porte du ministre et obtint « l'autorisation officielle de M. Fallières »³⁵⁵. Le directeur de l'École n'avait plus d'autre choix que de se plier à la décision de son administration. La préface du catalogue de l'exposition, écrite par Auguste Vacquerie, annonçait d'entrée de jeu la forte portée symbolique de l'événement : « Eugène Delacroix à l'École des beaux-arts, quelle revanche ! [...] Le réprouvé d'autrefois, le révolutionnaire, le proscrit du Salon prend d'assaut l'École et entre triomphalement dans la citadelle de la tradition³⁵⁶. » Mais en réalité, si revanche il pouvait y avoir, celle-ci arrivait sans surprise. Une vingtaine d'années s'étaient écoulées depuis la mort du maître, qui faisait désormais figure de modèle, alors que de nouvelles tendances picturales, l'impressionnisme en premier lieu, inquiétaient les tenants de la tradition. Delacroix avait par ailleurs été élu à l'Institut de son vivant, en 1857. Le comité Eugène Delacroix, fondé en vue de l'érection d'un monument à sa mémoire, pouvait compter sur le soutien de Paul Dubois, mais aussi des trois chefs des ateliers de peinture, Gérôme, Cabanel et Ernest Hébert, ce dernier ayant remplacé feu Henri Lehmann en avril 1882³⁵⁷.

La période de l'exposition posthume de Bastien-Lepage, elle, ne fut nullement problématique, bien que celle-ci occupa l'École des Beaux-Arts au même moment que la rétrospective Delacroix, et malgré une requête beaucoup plus tardive. L'État venait en effet de se porter acquéreur, pour agrandir l'établissement, de l'hôtel de Chimay voisin, où prit place la manifestation³⁵⁸. Rapidement après la mort de Jules Bastien-Lepage, le 10 décembre 1884, un

comité rédigés par son secrétaire Alfred Robaut, et accompagné de documents, BnF, département des estampes et de la photographie, Rés. YB3-754-4.

³⁵⁵ Ces événements furent rappelés lors de la réunion de la commission d'initiative du 9 janvier 1885 ; l'opposition de Dubois avait été annoncée dans celle du 25 octobre 1884, pour laquelle aucun procès-verbal ne fut dressé (voir note précédente).

³⁵⁶ Auguste Vacquerie, « Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts », in *École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885, p. 5-9 (p. 5).

³⁵⁷ Circulaire d'appel à souscription du comité Eugène Delacroix, Paris, 4 juin 1884, AN, 20144790/155, dossier « Delacroix, Eugène ». Gérôme s'était d'abord montré réticent à l'idée d'intégrer le comité, en raison de « considérations étrangères au principe de l'œuvre » (réunion du comité provisoire du 16 mai 1884), mais il revint rapidement sur sa décision : « devant l'importance artistique de l'œuvre, [il] consent[it] finalement à sacrifier les considérations personnelles qui l'avaient empêché de promettre son concours » (réunion de la commission d'initiative du 24 mai 1884 ; voir note 354).

³⁵⁸ Le projet de loi portant ouverture d'un crédit extraordinaire pour son acquisition avait été examiné par la première sous-commission du budget en mai 1884 (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 21, 24 mai 1884, p. 167). Le 31 janvier 1885, la *Chronique des arts et de la curiosité* annonça l'ouverture probable de l'exposition Bastien-Lepage dans la future annexe de l'École (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 5, 31 janvier 1885, p. 33). Le 14 février, le *Journal officiel de la République française* publia le texte de loi relatif à l'agrandissement de l'École des Beaux-Arts, adopté par le Sénat et la Chambre des députés le jour précédent, et approuvant une convention établie un an plus tôt (« Partie officielle », *Journal officiel de la République française*, 17^e année, n° 44,

comité s'était formé pour organiser son exposition posthume, sous l'impulsion du frère de l'artiste, Émile Bastien-Lepage, qui sollicite Antonin Proust pour en assurer la présidence³⁵⁹. Alors que la loi relative à l'acquisition de l'hôtel de Chimay n'avait pas encore été ratifiée, Proust avait d'ores et déjà engagé les démarches nécessaires pour obtenir le nouvel espace au profit de l'exposition projetée. En faisant appel à l'ancien ministre des Arts, Émile Bastien-Lepage ralliait à sa cause une personnalité influente. En avait-il réellement besoin ? Le comité affichait parmi ses membres le nom de Paul Dubois lui-même, et l'École pouvait difficilement s'opposer à un hommage rendu à son ancien élève, formé dans l'atelier de Cabanel, et disparu prématurément à l'âge de 36 ans³⁶⁰. De même, l'administration ne pouvait voir que d'un œil favorable la rétrospective du peintre. Après deux échecs successifs au concours du Prix de Rome, en 1875 et 1876, Bastien-Lepage, déjà reconnu comme un habile portraitiste, s'était éloigné des sujets propres à la peinture d'histoire, pour se tourner vers les représentations de la paysannerie de sa Lorraine natale, tout en conservant le savoir-faire inculqué durant ses années de formation. En 1878, il triompha au Salon avec *Les Foins*, tableau dans lequel le peintre « affich[a] [...] ses idées républicaines », comme le fait remarquer Dominique Lobstein³⁶¹. Proche de Gambetta, très tôt gratifié de la Légion d'honneur, l'artiste exaltait, dans la lignée d'un Jules Breton, les valeurs de la terre, du travail rural, de la vie à la campagne, par une mise

14 février 1885, p. 809-811). Les immeubles des 15 et 17 quai Malaquais rejoignaient ainsi les dépendances de l'École des Beaux-Arts. Sur l'hôtel de Chimay, voir également Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 24, 28 juin 1884, p. 195.

³⁵⁹ Le comité était composé en majorité d'artistes, avec Lawrence Alma-Tadema, Charles Baude, Jean Béraud, Carolus-Duran, Alexandre Cabanel, Jean-Charles Cazin, Raphaël Collin, Gustave Courtois, Ernest Ange Duez, Édouard Detaille, Pascal Dagnan-Bouveret, Henri Gervex, Jean Gigoux, Henri Guérard, Gustave Guillaumet, Henri Harpignies, Roger Jourdain, Léon Lhermitte, Alphonse de Neuville, Puvis de Chavannes, Théodule Ribot, Alfred Roll, Antoine Vollon, Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, et Eugène Guillaume, son prédécesseur. Venaient s'ajouter des écrivains et critiques, à savoir Henri Amic, Edmond Bazire, Jacques de Biez, Philippe Burty, Jules Claretie, Louis de Fourcaud, Henry Fouquier, Louis Gonse, Paul Mantz, Roger Marx, André Theuriot et Albert Wolff, mais aussi des amateurs tels que le collectionneur Gustave Dreyfus, les banquiers Edmond Goudchaux et Ernest May, l'industriel Simon Hayem, le négociant en soierie Victor Klotz, le médecin et député Henri Liouville et l'homme politique Antonin Proust. Faisaient également partie du comité Léon Leenhoff, frère de Manet, le marchand Georges Petit, les dénommés Rodey et Williamson ainsi que Gustave Ollendorff, chef de bureau à la direction des Beaux-Arts. Ernest Meissonier démissionna après la première réunion du comité, qui eut lieu le 27 janvier 1885 dans l'atelier de Bastien-Lepage, rue Legendre. Une commission exécutive fut nommée au cours de cette réunion ; elle comprenait, pour le catalogue, Baude, Fourcaud, Gonse et Mantz, et pour l'organisation, Cazin, Courtois, Collin, Dagnan-Bouveret, Duez, Leenhoff, Marx, Petit et Williamson. Voir Anonyme, « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 5^e année, 6 février 1885, n° 6, p. 63-64.

³⁶⁰ Les bénéfices de l'exposition devaient par ailleurs être versés à la Société des artistes français, à qui l'État avait confié l'organisation du Salon depuis 1881 (Anonyme, « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 5^e année, 6 février 1885, n° 6, p. 63-64).

³⁶¹ Jules Bastien-Lepage, *Les Foins*, 1877, huile sur toile, 180 x 195 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 2748). Dominique Lobstein, « Jules Bastien-Lepage (1848-1884) », in Serge Lemoine, Dominique Lobstein, Marie Lecasseur et al., *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 6 mars-13 mai 2007, Verdun, Centre mondial de la Paix, 14 juin-16 septembre 2007), Paris, musée d'Orsay, N. Chaudun, 2007, p. 15-50 (p. 26).

en scène du monde paysan cher aux Républicains³⁶². En mars 1885, l'administration des Beaux-Arts procéda d'ailleurs à l'acquisition du tableau *Les Foins* pour 25 000 francs³⁶³. L'art de Bastien-Lepage, acheté par l'État, reconnu par l'École, confirmait la montée en force du naturalisme.

Étudier les rétrospectives au regard de leur tutelle administrative semblait au premier abord une opération mal aisée, en raison de la place occupée par les acteurs privés dans leur organisation, et de l'absence, jusqu'au début des années 1880, de controverse autour des artistes auxquels des expositions posthumes devaient être consacrées. Mais au delà d'un culte de l'artiste à teneur patriotique et aux intérêts communs à tous les régimes, nous avons pu discerner des intérêts plus spécifiques, propres à des événements politiques et en dehors de toute considération esthétique, ou, à l'inverse, intimement liés à la vision de l'art des différents protagonistes. Cet angle d'approche des rétrospectives contribue donc à la compréhension des institutions et de ceux qui les dirigeaient, contredisant des idées préconçues tant sur la politique de l'École des Beaux-Arts, souvent jugée réactionnaire et fermée, que sur celle de l'administration, considérée à maintes reprises, pour le début de la Troisième République, comme parlant d'une voix unanime. À cette époque, la dimension politique se trouva exacerbée par l'implication directe d'hommes politiques doublés de critiques, qui entendaient dessiner une nouvelle histoire de l'art français, dans laquelle Courbet et Manet devaient occuper une place prépondérante. Si les biographies publiées en parallèle et dans les années qui suivirent s'efforcèrent de réinventer les figures de ces deux artistes, notamment en les situant au sein d'une tradition artistique « respectable », la reconstruction de leur carrière dans l'enceinte de l'École des Beaux-Arts était déjà un symbole fort³⁶⁴.

De leur vivant, Courbet et Manet avaient eu recours à cette forme d'exposition. Les deux peintres avaient en effet joué un rôle dans l'émergence de la rétrospective, aux côtés d'autres artistes qui s'étaient, eux aussi, confrontés à l'exercice. Après la très politique Exposition universelle de 1855, l'initiative privée avait instauré, de manière durable, la rétrospective comme rituel posthume ; elle donna également naissance à d'autres formes d'expositions rétrospectives, répondant à des enjeux différents. Entreprises par les artistes, elles intervenaient dans un processus de construction de leur réputation et de leur identité. Construire, reconstruire,

³⁶² Bastien-Lepage fut nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1879. Sur l'intégration nationale des paysans sous la Troisième République, voir Christophe Charle, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 141-156.

³⁶³ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 10, 7 mars 1885, p. 74, et n° 11, 14 mars 1885, p. 83.

³⁶⁴ Voir Nochlin 1982 et Orwicz 1996 (p. 55).

mais aussi déconstruire : ces trois notions paraissent indissociables du concept de rétrospective ; nous allons à présent voir dans quelles mesures, en observant les mécanismes de ces expositions et leur réception critique.

Deuxième partie. La rétrospective, l'artiste et son
œuvre : construction, reconstruction,
déconstruction

Chapitre 5. Construire : la rétrospective et les artistes vivants

I. La rétrospective comme contre-exposition

A. La rétrospective face au Salon

1. Des manifestations pionnières

La rétrospective monographique ne fut pas seulement l'apanage des artistes morts. L'émergence des expositions posthumes en France fut précédée, nous l'avons vu, par la mise en place de rétrospectives individuelles au sein de la très officielle Exposition universelle de 1855. Mais la majorité des rétrospectives d'artistes vivants, et des manifestations qui leur étaient apparentées – l'histoire de la rétrospective sous cette acception est en effet indissociable de celle de l'exposition particulière –, furent élaborées en dehors de l'action du gouvernement. Indéniablement liée à la construction de la carrière des artistes, la rétrospective se trouva au contraire utilisée par ces derniers comme un genre de contre-exposition (*counter-exhibition*), c'est-à-dire de manifestation conçue en réaction à une exclusion de l'exposition officielle, selon le concept établi par William Hauptman¹. C'est d'ailleurs comme contre-exposition que fut entreprise, en 1775, ce qui pourrait être la première rétrospective monographique sur le sol anglais, avant même l'apparition des expositions posthumes. Elle fut montée à Londres par Nathaniel Hone, suite au rejet d'une de ses toiles du Salon de la Royal Academy, institution certes privée, mais qui bénéficiait d'une position unique en termes de prestige et de reconnaissance.

Dans sa thèse sur l'émergence des expositions rétrospectives à la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e, centrée en grande partie sur le cas anglais et les artistes vivants, Konstantinos Stefanis a longuement examiné cette manifestation pionnière². L'initiative en

¹ William Hauptman, « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions Before 1850 », *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 1, mars 1985, p. 95-109. Le terme « contre-exposition » était déjà utilisé au XIX^e siècle : voir par exemple E. Bauer, « Nouvelles des arts », *La Presse*, 32^e année, 27 avril 1867, n. p.

² Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011, p. 35-62 ; voir également Konstantinos Stefanis, « Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: the First Single-Artist Retrospective », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et

revenait au peintre et trouvait ses racines dans le refus d'une des sept œuvres qu'il avait envoyées à la septième exposition de la Royal Academy : *The Conjuror* (fig.71)³. Alors que le tableau était accroché dans la salle d'exposition, Angelica Kauffmann, peintre et membre de l'institution, demanda et obtint son retrait, prétextant se reconnaître parmi un groupe de figures nues dans le coin supérieur gauche de la toile. Hone lui assura dans une lettre n'avoir jamais voulu la représenter, et lui proposa d'apporter des modifications au tableau, en vain. En réalité, Kauffmann avait agi sous un faux motif pour défendre son proche ami et président de la corporation, Sir Joshua Reynolds, que la composition de Hone accusait de plagiat⁴. Ce dernier décida alors de reprendre l'ensemble des peintures soumises, à l'exception d'une, et d'organiser sa propre exposition concurremment à celle de la Royal Academy⁵. La manifestation, qui comprenait soixante-six œuvres, occupa une salle au 70 St. Martin's Lane du 27 avril au 7 juin 1775. Elle était accessible pour un shilling, et le catalogue distribué gratuitement⁶.

The Conjuror était l'œuvre phare de l'exposition montée par Nathaniel Hone : son rejet par la Royal Academy avait été l'élément déclencheur et légitimait la tenue de la manifestation. Réalisée sur le conseil « d'amis très respectables », l'exposition constituait une réponse aux « calomnies malveillantes », comme le stipulait la préface de son catalogue⁷. Le peintre lançait directement un appel au public pour juger le tableau en question. Mais il ne s'agissait pas de porter une opinion sur le tableau seul, ou du moins, c'est à l'aune d'un aperçu global de sa production que celle-ci devait se forger. L'artiste avait tenu à réunir un nombre important d'œuvres, offrant un aperçu significatif de sa carrière. Il pensait probablement que cette réunion serait plus à même de permettre une perception favorable du tableau diffamé, et de rétablir sa réputation⁸. Hone comptait par ailleurs sur *The Conjuror* pour attiser la curiosité du public. Il fit annoncer dans la presse l'exposition « du *Conjurer*, et de 100 autres peintures et dessins »,

Londres, Routledge, 2018, p. 13-25. Les informations données ici sur cette exposition sont toutes extraites de la thèse de Stefanis.

³ Nathaniel Hone, *The Conjuror*, 1775, huile sur toile, 145 x 173 cm, Dublin, National Gallery of Ireland (inv. NGL.1790).

⁴ Stefanis 2011, p. 37-39.

⁵ Stefanis 2011, p. 42.

⁶ Stefanis 2011, p. 45.

⁷ Nathaniel Hone, *The Exhibition of Pictures, by Nathaniel Hone, R.A., Mostly the Works of His Leisure, and Many of Them in His Own Possession*, Londres, 1775, p. 1, cité dans Stefanis 2011, p. 45 (« Hone was advised by 'some very respectable friends' to provide a statement in order to 'clear his character from the malicious aspersions attempted to be fixed upon him, as well as excuse him from the presumption of making an exhibition singly of his own works' »).

⁸ Stefanis 2011, p. 46-47.

tandis que la préface du catalogue était entièrement consacrée au récit de l'exclusion du tableau, allant même jusqu'à reproduire la lettre qui l'avait informé de son refus⁹.

Le peintre pensait que la controverse autour de l'œuvre assurerait la réussite de l'exposition. Comme le note Konstantinos Stefanis, ce n'était pas la première fois que Hone comprenait l'intérêt de la polémique créée autour d'un de ses tableaux, et l'utilisait à son avantage. L'artiste avait déjà eu l'idée, en 1772, de faire reproduire en gravure et commercialiser la version originale de *Two Gentlemen in Masquerade* ; deux ans plus tôt, il avait dû apporter des modifications à ce tableau pour qu'il puisse intégrer l'exposition de la Royal Academy, sous peine d'exclusion¹⁰. On peut ici faire un parallèle avec la compréhension que les philosophes des Lumières avaient au même moment de la censure. « [L]a proscription, plus elle est sévère, plus elle hausse le prix du livre, plus elle excite la curiosité de le lire, plus il est acheté, plus il est lu », faisait remarquer Diderot¹¹. L'attrait causé par l'ouvrage censuré fut reconnu et exploité autant dans le monde des lettres que dans le monde des arts. Au siècle suivant, un peintre comme Gustave Courbet devait entièrement fonder sa stratégie de promotion et de commercialisation sur les mécanismes de la censure et du scandale, comme l'a montré Oskar Bätschmann¹².

La genèse de ce qui constitue, en l'état actuel des recherches, la première exposition particulière de grande ampleur organisée par un artiste vivant en France, est proche dans une certaine mesure de celle de l'exposition Hone. L'impulsion fut donnée par le refus de deux toiles d'Horace Vernet au Salon de 1822¹³. Les deux tableaux en question, *La Bataille de Jemmapes* (**fig.81**) et *La Barrière de Clichy, défense de Paris, le 30 mars 1814* (**fig.80**), furent très clairement écartés de la manifestation pour des raisons politiques¹⁴. Le premier tableau célébrait la victoire de l'armée révolutionnaire sur l'armée autrichienne le 6 novembre 1792, et

⁹ *The Public Advertiser*, 8 mai 1775, p. 1, cité dans Stefanis 2011, p. 35 (« MR. HONE'S Exhibition of the Conjuror, and 100 other Pictures and Designs ») ; Stefanis 2011, p. 45 ; Hone 1775, p. 2, lettre transcrite dans Stefanis 2011, p. 38-39.

¹⁰ Stefanis 2011, p. 43-44.

¹¹ Denis Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie...*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1861, p. 71.

¹² Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1997, p. 122-130 (« Arranging a Scandal »).

¹³ Sur cette exposition, voir : Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 102-105 ; Marie-Claude Chaudonneret, « The Conquest of Public Opinion, 1812-1824 », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 25-37 ; Daniel Harkett, « Revisiting Horace Vernet's Studio Exhibition », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 38-56. Nous proposons ici une courte synthèse sur cette exposition à partir de ces travaux.

¹⁴ Horace Vernet, *La Bataille de Jemmapes*, 1821, 177,2 x 288,3 cm, Londres, The National Gallery (inv. NG2963) ; *La Barrière de Clichy, défense de Paris, le 30 mars 1814*, 1820, 98 x 131 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 126).

avait été commandé par l'un de ses protagonistes, le duc d'Orléans, perçu comme un dangereux opposant à la politique de Louis XVIII. Le second revenait sur le dernier épisode héroïque de l'Empire, la défense de Paris par la garde nationale. Sept ans après le retour du régime monarchique, durci après 1820, la présence de « couleurs tricolores », propres aux symboles révolutionnaires, avait suscité une vive inquiétude au sein du gouvernement, comme le révèle une correspondance entre le comte de Forbin, directeur général des Musées royaux, et le marquis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi¹⁵. Tous deux craignaient que l'accrochage de tels tableaux ne provoquât des actes de rébellion pouvant entraîner la fermeture du Salon¹⁶. Comme Hone en 1775, Vernet décida face aux refus – causés non par le jury du Salon mais directement par le gouvernement¹⁷ – de retirer l'ensemble de ses toiles de la manifestation, à l'exception d'une, *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*, commandée par la Maison du Roi¹⁸. Il entreprit alors de réunir ses œuvres dans une exposition particulière.

L'exposition fut ouverte du 7 mai au 11 juin 1822 dans l'atelier d'Horace Vernet, dans le quartier de la Nouvelle Athènes¹⁹. Elle comprenait quarante-trois tableaux exécutés « dans l'espace de quelques années », ainsi que des dessins et des lithographies²⁰. Gratuite, elle requérait une lettre de la main du peintre pour y accéder. Les choix du lieu et de la méthode d'admission définissaient l'exposition comme une manifestation d'ordre privé, que les autorités

¹⁵ Lettre du comte Auguste de Forbin au marquis de Lauriston, [Paris], 12 avril 1822, AN, 20150282/90, citée dans Harkett 2017, p. 51, note 7.

¹⁶ Lettre du marquis de Lauriston au comte Auguste de Forbin, 13 avril 1822, AN, O/3/1292, citée dans Harkett 2017, p. 51-52, notes 10 et 12. Voir Harkett 2017, p. 40-42. Les tableaux d'Horace Vernet n'étaient pas les seuls concernés.

¹⁷ Comme Marie-Claude Chaudonneret l'avait déjà fait remarquer, ce n'est pas le jury du Salon, composé du Conseil honoraire des musées, qui repoussa les tableaux en question ; les artistes ayant bénéficié de commandes officielles n'avaient d'ailleurs pas à lui soumettre leurs œuvres (Chaudonneret 1999, p. 103). La correspondance mise au jour par Harkett est très éclairante à ce sujet. Elle révèle que le Conseil du Roi, consulté, jugea nécessaire d'éviter tout ce qui serait susceptible de déclencher des actes de violence. Lauriston proposa alors de demander aux artistes concernés de retirer tous les motifs révolutionnaires de leurs tableaux, sous peine d'exclusion.

¹⁸ Horace Vernet, *Joseph Vernet attaché à un mât étudie les effets de la tempête*, huile sur toile, 275 x 336 cm, Paris, musée du Louvre, en dépôt au musée Calvet, Avignon (inv. D872.6). Au moment du Salon de 1822, le tableau n'appartenait plus au peintre.

¹⁹ Si Vernet avait déménagé en 1821 rue de la Tour-des-Dames, il semblerait que l'exposition eût lieu dans son ancien atelier de la rue des Martyrs, qu'il avait conservé. Voir : Claudine Renaudeau, « La maison du bonheur d'Horace Vernet », in Bruno Centorame (dir.), *La Nouvelle Athènes, haut-lieu du Romantisme*, cat. exp. (Paris, mairie du 9^e arrondissement, 18 octobre-2 décembre 2001, Paris, Fondation Taylor, 7 décembre 2001-10 février 2002), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2001, p. 206-207 (p. 206) ; Chaudonneret 2017, p. 29 ; Harkett 2017, p. 53, note 25.

²⁰ Étienne de Jouy et Antoine Jay, *Salon d'Horace Vernet. Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, Ponthieu, 1822. D'après le titre du catalogue, quarante-cinq tableaux étaient présentés, mais les n° XVII et n° XL ne faisaient pas partie de l'exposition, ce qui réduit le nombre de tableaux exposés à quarante-trois (voir les commentaires de ces deux œuvres, p. 87 et 145). Marie-Claude Chaudonneret précise que sur les quarante-cinq tableaux listés dans le catalogue, trente-quatre avaient été réalisés après le Salon de 1819 (Chaudonneret 2017, p. 29).

ne pouvaient interdire²¹. Si la nécessaire autorisation de l'artiste limitait le nombre des visiteurs, le catalogue publié par Jouy et Jay pouvait être acheté dans la capitale²². Il offrait au lecteur des commentaires détaillés sur les tableaux, commentaires particulièrement longs pour les œuvres écartées du Salon. Le préambule de l'ouvrage portait sur leur exclusion ; il pointait du doigt le caractère politique de cette décision, et justifiait l'ouverture au public de l'atelier du maître. Comme Hone l'avait fait près de cinquante-ans plus tôt outre-Manche, Horace Vernet, déjà très populaire en 1822, avait exploité judicieusement le refus des deux œuvres pour s'adresser directement au public en entreprenant son exposition personnelle, montée face au Salon auquel il était censé participer. Le catalogue annonçait l'exposition comme le « Salon d'Horace Vernet », titre qui n'était pas anodin puisqu'il faisait directement référence à la manifestation officielle. Il définissait l'entreprise de Vernet par rapport à celle-ci, en la présentant comme une exposition complétive, voire concurrente. La citation de Tacite figurant sur la page de titre, « *Proefulgebant... Eo ipso quod effigies eorum non visebantur*. Ils n'y parurent pas... Ce qui les fit remarquer davantage », révélait ouvertement les mécanismes sur lesquels l'exposition reposait, et tablait sur son succès. La célébrité du peintre, son absence polémique du Salon, et le caractère inhabituel et novateur de l'opération organisée en contrepartie, garantissaient sa réussite. Comme Nathaniel Hone, Horace Vernet avait saisi l'intérêt qu'il pouvait tirer du rejet de ses toiles de la principale manifestation artistique de son pays.

« La censure donna indéniablement l'impulsion à l'exposition, mais les motivations étaient beaucoup plus importantes », fait remarquer Konstantinos Stefanis au sujet de la rétrospective de Nathaniel Hone²³. Par son initiative, l'artiste s'octroyait une « indépendance passagère », échappant, le temps d'une exposition, au règlement imposé par la manifestation de groupe et à son jury²⁴. Cette « unique occasion d'autopromotion », qui pouvait lui permettre à la fois d'étendre sa notoriété et d'attirer de nouveaux clients, caractérisait également l'exposition ouverte par Horace Vernet, que Marie-Claude Chaudonneret décrit comme « habile et ambitieux »²⁵. Mais si ces manifestations constituaient un évident moyen de publicité pour les deux artistes, ils reprirent après cette incartade le chemin du Salon – celui de la Royal Academy pour Hone, le Salon officiel pour Vernet. Ce dernier sut néanmoins mener à bien une véritable stratégie d'exposition au sein même du Salon, en y présentant à plusieurs reprises un nombre

²¹ Il fut toutefois placé sous la surveillance de la police (Harkett 2017, p. 44).

²² Voir note 20.

²³ Stefanis 2011, p. 52 (« The censorship was undeniably the impetus for the exhibition but the motives were far more extensive. »).

²⁴ Stefanis 2011, p. 52-53 (« momentary independence »).

²⁵ Stefanis 2011, p. 53 (« unique occasion for self-promotion ») ; Chaudonneret 1999, p. 104.

important d'œuvres²⁶. Il entendait de cette manière focaliser l'attention de la critique et exhiber toute l'étendue de son talent. Ce fut le cas en 1819 mais aussi en 1824. Cette année-là, il envoya, en forme de provocation, les deux toiles refusées deux ans plus tôt, sans doute avec l'arrière-pensée d'un nouveau scandale qui assurerait sa publicité²⁷. Il parvint finalement à obtenir l'accrochage de trente ou quarante de ses toiles au palais du Louvre et renouvela ainsi, à l'intérieur de la manifestation officielle, son exposition particulière de 1822.

2. *Un faible écho en France*

Le type de contre-exposition initiée en Angleterre par Nathaniel Hone et en France par Horace Vernet ne trouva pas d'imitateurs dans le cadre du traditionnel Salon parisien. Les artistes lui préférèrent deux autres moyens de répondre à l'exclusion de leurs œuvres, avant que ces pratiques ne deviennent progressivement obsolètes à la fin du XIX^e siècle, en raison de la multiplication des possibilités d'exposition en dehors de la manifestation officielle. Depuis le début du siècle, et dans la lignée des expositions de la place Dauphine qui avaient lieu sous l'Ancien Régime, les artistes tentaient de s'organiser collectivement pour présenter les ouvrages repoussés par le jury du Salon²⁸. Leurs efforts aboutirent à la mise en place de plusieurs manifestations, venant ponctuer la vie artistique de la capitale, l'initiative la plus marquante restant, en 1863, le Salon des refusés²⁹.

Peintres et sculpteurs pouvaient également avoir recours, cette fois de manière individuelle, à l'exposition des œuvres écartées dans l'atelier, selon un usage également ancien et dont

²⁶ Voir Chaudonneret 2017.

²⁷ La perspective d'un refus des toiles de Vernet et de celles proposées au même Salon par le général Lejeune inquiéta le comte de Forbin : « Si l'on refuse ces tableaux, que l'on peut voir journellement chez les artistes ou chez M^{gr} le duc d'Orléans, n'aurait-on pas lieu de craindre que la curiosité publique éveillée par cette résistance, ne se portât en foule chez ces artistes. L'on verrait sans doute alors recommencer ces Expositions particulières qui feront tenir des propos fâcheux et sont toujours cause de brochures amères et hostiles qui s'empresseraient de donner une interprétation fausse et maligne d'un acte de prudence. » (Lettre du comte Auguste de Forbin au marquis de Lauriston, Paris, 24 juillet 1824, AN, O/3/1412, citée dans Chaudonneret 1999, p. 106.)

²⁸ Sous l'Ancien Régime, le Salon était exclusivement réservé aux membres de l'Académie, mais les artistes ne faisant pas partie de la corporation pouvaient exposer leurs œuvres publiquement le jour de la Fête-Dieu sur la place Dauphine à Paris.

²⁹ Sur les expositions de groupe organisées par les artistes refusés au Salon dans la première moitié du XIX^e siècle, voir Hauptman 1985. L'auteur signale des manifestations de ce type en 1806, 1827 et 1843, tandis que d'autres tentatives échouèrent. Sur le Salon des refusés, voir Geneviève Lacambre, « Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 163-175. En parallèle, la question d'une exposition permanente qui libéreraient les artistes de la soumission à un jury se faisait toujours plus pressante ; plusieurs essais furent réalisés, et notamment en 1829, avec l'ouverture du Musée Colbert par l'éditeur Henri Gauguin.

l'exposition Vernet découlait en partie³⁰. C'est par exemple le choix que fit en 1824 Isidore Péan du Pavillon suite au rejet de son tableau *Iphigénie*³¹. Le peintre accompagna la présentation du tableau par la publication d'une brochure, sans doute inspiré par l'initiative de Vernet deux ans plus tôt³². L'atelier, à la fois espace de création et de sociabilité, s'était déjà affirmé comme un lieu d'exposition des œuvres récentes. Les sculpteurs, notamment, y dévoilaient leurs derniers ouvrages avant qu'ils ne rejoignent leur destination. Bien qu'allant à l'encontre de la décision du jury dont elle critiquait les capacités de jugement, la pratique de la contre-exposition en atelier des ouvrages refusés semblait tenir à distance d'éventuels reproches de stratégie commerciale, qu'une exposition personnelle de plus large ampleur aurait pu occasionner. En même temps, elle limitait le caractère présomptueux de la démarche que certains pouvaient y discerner. Elle offrait en outre des facilités d'exécution, alors que la manifestation de groupe, certes forte de sa dimension collective, réclamait une organisation plus complexe.

L'exposition Vernet connut un écho tardif dans les années 1870. À cette époque, le Salon concentrait toujours les efforts d'une grande majorité d'artistes qui y voyaient encore, avec raison, le moyen de publicité le plus sûr. En 1874, un groupe de peintres, lassés de voir leurs œuvres régulièrement écartées du Salon, renonça à s'y présenter et organisa une première manifestation dans l'atelier du photographe Nadar, suivie d'une deuxième en 1876, cette fois dans les galeries du marchand Durand-Ruel³³. Édouard Manet, bien que proche des contestataires, avait refusé d'y prendre part, préférant voir ses œuvres accrochées au Palais de l'industrie, où elles étaient acceptées depuis 1868. Aussi, lorsque le jury du Salon de 1876 décida d'exclure les deux tableaux qui composaient son envoi, *Le Linge* et le *Portrait de Marcellin Desboutin*, le peintre choisit de répliquer par une contre-exposition individuelle dans son atelier de la rue Saint-Pétersbourg³⁴. Comme Vernet une cinquantaine d'années auparavant,

³⁰ En 1779, le peintre Michel-Honoré Bounieu avait « fai[t] une exposition particulière » dans son atelier de sa *Bethsabée*, qui avait été exclue du Salon. Voir Abbé Grosier, « Coup d'œil sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure de Messieurs de l'Académie Royale, exposés au Salon de cette année », *Journal de littérature, des sciences et des arts*, t. V, 1779, p. 73-109 (p. 97-99).

³¹ Nous n'avons pas pu identifier le tableau en question.

³² I. P. du Pavillon, Un mot sur le tableau d'Iphigénie, refusé par le jury de peinture, au Salon de 1824, Paris, Impr. de J. Mac Carthy, 1824.

³³ La Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc., constituée à la fin de l'année 1873, ouvrit sa première exposition le 15 avril 1874. Elle comptait parmi ses membres Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Auguste Renoir ou encore Alfred Sisley.

³⁴ Édouard Manet, *Le Linge*, 1875, huile sur toile, 145,4 x 114,9 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (inv. BF957) ; *L'Artiste, Portrait de Marcellin Desboutin*, 1875, huile sur toile, 195,5 x 131,5 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (inv. MASP.00077).

Manet n'exposa pas seuls les deux ouvrages indésirables : il leur joignit six autres tableaux, dont quatre des années 1860, ce qui donna à cette présentation un format rétrospectif³⁵.

Son exposition était cependant loin d'avoir l'ampleur de celle de son prédécesseur et, malgré une cause initiale similaire, elle ne reposait pas non plus sur les mêmes motivations. Vernet répondait à une exclusion politique et avait fait preuve d'habileté et d'audace. Il avait utilisé sa renommée pour concurrencer le Salon, et attirer l'attention des amateurs parisiens sur son œuvre. Manet, lui, voyait avant tout dans la réunion de plusieurs ouvrages le moyen de donner au public les clés de compréhension de son travail, et surtout, des deux tableaux rejetés par le jury. Il démontrait ainsi l'absurdité d'une décision incontestablement prononcée pour des motifs d'ordre esthétique. Bien qu'élaborée à un moment où la popularité du peintre n'était plus à mettre en doute – le succès de l'exposition en témoigne³⁶ –, la manifestation rappelait l'initiative qu'il avait prise neuf ans auparavant, lorsqu'il avait présenté, au moment de l'Exposition universelle, une rétrospective de son œuvre. Celle-ci pouvait déjà être perçue comme une contre-exposition, malgré l'absence de refus de la part du jury, auquel il n'avait rien soumis.

Si l'exposition particulière, conçue à la suite d'une exclusion, ne connut aucun réel développement dans le contexte du Salon national, en dehors de la stricte présentation des œuvres refusées en atelier, la formule fut mobilisée à l'occasion des Expositions universelles. La dimension internationale de ces manifestations ainsi que leur faible fréquence rendaient cruciale la participation des artistes, dont les œuvres pouvaient bénéficier d'une visibilité exceptionnelle auprès de visiteurs venus du monde entier. L'enjeu était particulièrement grand pour ceux qui cherchaient à se construire une renommée, comme pour ceux qui tentaient de revenir sur le devant de la scène. La première exposition couvrant l'entière carrière d'un artiste et organisée à son initiative fut entreprise comme contre-exposition dans ce cadre spécifique. Son étude révèle néanmoins l'existence d'un projet préalable.

³⁵ Jean de Paris, « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, 23^e année, 3^e série, n° 110, 19 avril 1876, p. 2. L'exposition, accessible gratuitement, fut ouverte du 15 avril au 1^{er} mai, soit pendant la durée du Salon. Manet avait savamment orchestré la mise en scène, donnant à son atelier l'allure d'une salle de musée : un sergent de ville gardait la pièce et des cordons avaient été installés devant les tableaux refusés pour tenir à distance les visiteurs.

³⁶ Sur le succès de l'exposition, voir Alexandre Pothey, « Chronique », *La Presse*, 41^e année, 25 avril 1876, n. p.

B. La rétrospective face à l'exposition internationale

1. Profiter d'une occasion rare

Le 5 avril 1855, le peintre Gustave Courbet écrivait au collectionneur et mécène montpelliérain Alfred Bruyas :

Je suis aux cent coups ! Il m'arrive des choses terribles.

On vient de me refuser mon *Enterrement* et mon dernier tableau *L'Atelier*, avec le *Portrait de Champfleury*. Ils ont déclaré qu'il fallait à tout prix arrêter mes tendances en art qui étaient désastreuses pour l'art français. J'ai 11 tableaux de reçus. *La Rencontre* est reçue avec peine. On trouve cela trop personnel et trop prétentieux. Chacun me pousse à faire une exposition particulière, j'y ai cédé³⁷.

Le peintre avait envoyé quatorze toiles à l'Exposition universelle, qu'il espérait voir accrochées ensemble sur les cimaises du Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne. D'après *La Revue universelle des arts*, Courbet fut « maltraité par le jury »³⁸. Le nombre de onze tableaux acceptés était pourtant loin d'être insignifiant : il plaçait le peintre parmi les artistes représentés de manière honorable, alors que de très nombreuses œuvres avaient été écartées de la manifestation. De plus, contrairement à ce qu'en dit Courbet, ces refus ne portaient vraisemblablement pas la marque d'une hostilité à son égard. À l'exception du *Portrait de Champfleury* – que l'écrivain lui-même n'estimait guère³⁹ –, *Un Enterrement à Ornans* et

³⁷ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Paris, 5 avril 1855], in [Gustave Courbet], *Correspondance de Courbet*, éd. établie par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996 (Chicago, The University of Chicago, 1992), n° 55-4, p. 127-128 (p. 127). Les tableaux évoqués par le peintre sont : Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, dit aussi *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, entre 1849 et 1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 325) ; *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, entre 1854 et 1855, huile sur toile, 361 x 598 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 2257) ; *Portrait de Champfleury*, 1855, huile sur papier marouflé sur toile, 46 x 38 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 696) ; *La Rencontre ou Bonjour M. Courbet*, 1854, huile sur toile, 132 x 150,5 cm, Montpellier, musée Fabre (inv. 868.1.23). Sur l'exposition particulière organisée par Courbet en 1855, voir : Patricia Mainardi, « Courbet's Exhibitionism », *GBA*, 133^e année, 6^e période, t. CXVIII, 1475^e livraison, décembre 1991, p. 253-266 ; Bättschmann 1997, p. 124-127 ; Patricia Mainardi, « L'«Exposition complète» de Courbet », in Jörg Zutter (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1998-21 février 1999, Stockholm, Nationalmuseum, 25 mars-30 mai 1999), Paris, Flammarion, 1998, p. 101-128 ; Petra ten-Doesschate Chu, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », in Jörg Zutter (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1998-21 février 1999, Stockholm, Nationalmuseum, 25 mars-30 mai 1999), Paris, Flammarion, 1998, p. 53-81 ; Frédérique Leseur, « L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », in Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 12 mars-15 juillet 2001), p. 43-52 ; Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 185-190.

³⁸ Anonyme, « Chronique, documents, faits divers », *Revue universelle des arts*, t. I, avril-septembre 1855, p. 300-316 (p. 308).

³⁹ Il s'agit du portrait utilisé dans *L'Atelier*, que l'écrivain n'avait nullement apprécié en découvrant le tableau : « Je n'ose vous donner mon sentiment sur *L'Atelier*, car j'ai été atterré par ma propre image qui m'a fait l'effet du général des Jésuites. Je ne sais où il m'a vu avec cette physionomie, mais j'avoue que mentalement j'ai pensé que le tableau pouvait être refusé et qu'ainsi je serais sauvé. » (Lettre de Jules Champfleury à Max Buchon, 14 avril

L'Atelier du peintre avaient certainement été rejetés en raison de leur imposant format, alors que la place se faisait chère sur les cimaises de l'exposition⁴⁰.

L'artiste franc-comtois était à cette époque déjà célèbre, et entouré de précieux soutiens, malgré la persistance acharnée de nombreux détracteurs. En 1849, il avait exposé au Salon sept tableaux dont *L'Après-dînée à Ornans*, acheté par l'État et envoyé au musée de Lille⁴¹. La médaille reçue à cette occasion lui avait permis d'échapper au jury d'admission lors des Salons suivants. En 1855, le refus auquel le peintre dut faire face constitua à ses yeux un véritable affront, puisqu'il touchait les deux principaux tableaux de son envoi, autour desquels il comptait articuler la représentation de son œuvre. Courbet avait très tôt manifesté son intention d'envoyer à l'exposition son « *Enterrement* qui était [s]on début et [s]on exposé de principes »⁴². Il s'était ensuite lancé dans l'exécution d'une toile précisément destinée à l'Exposition universelle, dans la lignée de ces grandes machines que le peintre réservait aux Salons, à ceci près que son sujet était cette fois autobiographique, représentant « l'histoire morale et physique de [s]on atelier »⁴³. Ces deux ouvrages, « accompagné[s] » chacun de deux autres tableaux, devaient « détermin[er] deux phases très distinctes » de sa carrière⁴⁴. Sur eux reposait l'image que Courbet souhaitait livrer au public, image que leur refus venait réduire à néant.

Cette mise en scène de son parcours, au sein de l'Exposition universelle, ne constituait pourtant pas le projet initial de l'artiste. Dès 1853, Courbet avait annoncé au comte de Nieuwerkerke, qu'il « espérai[t] à [lui] seul (peut-être) avoir l'honneur de faire une exposition en rivalité de la leur »⁴⁵. Le peintre avait en effet l'intention de « louer un terrain à la ville de Paris, vis-à-vis leur grande exposition », afin d'y monter une manifestation concurrente⁴⁶. Il était alors question

1855, citée dans Luce Abelès, *Champfleury, l'art pour le peuple*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 13 mars-17 juin 1990), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990, p. 53, note 66.)

⁴⁰ Le président du jury, le comte de Nieuwerkerke, avait d'ailleurs fait part au peintre, à l'automne 1853, du vœu du gouvernement de le voir réaliser un tableau spécialement destiné à l'Exposition universelle, proposition que Courbet avait rejetée avec virulence. Voir lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, octobre (?) 1853], in [Courbet] 1996, n° 53-6, p. 107-110 (p. 108).

⁴¹ Gustave Courbet, *L'Après-dînée à Ornans*, huile sur toile, 195 x 257 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts (inv. P. 522).

⁴² Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, octobre (?) 1853], in [Courbet] 1996, n° 53-6, p. 107-110 (p. 109).

⁴³ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, novembre-décembre 1854], in [Courbet] 1996, n° 54-7, p. 119-120 (p. 119). « J'ai deux mois et demi pour l'exécution [...] », précisait-il au collectionneur. Voir également la lettre adressée par l'artiste à Champfleury, [Ornans, novembre-décembre 1854], in [Courbet] 1996, n° 54-8, p. 121-123.

⁴⁴ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, 14 mars 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-3, p. 126-127 (p. 126).

⁴⁵ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, octobre (?) 1853], in [Courbet] 1996, n° 53-6, p. 107-110 (p. 109).

⁴⁶ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, janvier 1854], in [Courbet] 1996, n° 54-1, p. 112-113 (p. 112).

d'entreprendre une « Exposition de la peinture du maître Courbet et de la galerie Bruyas », la collection de l'amateur montpelliérain devant vraisemblablement être réunie à l'œuvre de l'artiste⁴⁷. À la fin de l'année, Courbet dut cependant renoncer à son idée, en raison du retrait de Bruyas, et il se décida à figurer par un envoi conséquent à la manifestation officielle⁴⁸. Le peintre gardait néanmoins à l'esprit la possibilité d'une contre-exposition en cas de difficultés avec le jury, comme il le signifia au collectionneur, malgré son retrait du projet : « S'il m'arrive des désagréments avec le gouvernement, nous pourrions tenter le grand coup, l'exposition de la galerie adjointe à mes tableaux⁴⁹. » Le rejet des deux grandes toiles, pivots de sa présentation, donna l'impulsion définitive à l'entreprise préalablement envisagée par le peintre, et finalement réduite à l'œuvre de Courbet seul. Contrarié par les refus du jury – et bientôt par l'accrochage, jugé défavorable, de ses tableaux dans l'exposition –, le peintre vit dans ce revers de fortune, l'opportunité de réaliser un projet initialement conçu comme un moyen purement stratégique de promouvoir son œuvre et étendre sa réputation, tout en espérant d'importantes retombées financières, comprises comme gage de sa notoriété. « Mes ennemis feront ma fortune. Cela m'a donné le courage de mon idée, idée que je vous communiquais depuis longtemps déjà », écrivait-il à Bruyas le 11 mai 1855⁵⁰.

Accessible pour 1 franc avant que le prix n'en soit abaissé à 50 centimes, faute de visiteurs, l'exposition personnelle de l'œuvre de Courbet ouvrit le 26 juin 1855, dans un bâtiment érigé au 7 avenue Montaigne par l'architecte franc-comtois Léon Isabey, et financé grâce aux achats de Bruyas au cours des deux années précédentes⁵¹. Le peintre y présenta quarante-et-un tableaux, ainsi que quatre dessins⁵². À l'inverse des manifestations pionnières montées par Nathaniel Hone et Horace Vernet, Courbet maintint sa participation simultanée à la

⁴⁷ Voir note précédente.

⁴⁸ Courbet annonça à Bruyas l'envoi de quatorze tableaux à l'exposition du gouvernement, déplorant qu'ils n'aient « pu faire cette exposition pour [leur] compte » – « c'eût été d'un esprit large et nouveau en dehors de toutes les vieilles idées du passé », regrettait-il (lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, novembre-décembre 1854], in [Courbet] 1996, n° 54-7, p. 119-120 [p. 119]). L'artiste exprima très clairement l'abandon du projet dans une lettre au peintre Louis Français au début de l'année suivante : « Notre exposition Courbet-Bruyas a échoué. Le père Bruyas, bailleur de fonds, a peur qu'on l'envoie à Cayenne. J'ai par conséquent un bagage complet à envoyer à cette grande exposition [...] » (lettre de Gustave Courbet à Louis Français [Ornans, février (?) 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-1, p. 124-125, p. 124).

⁴⁹ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Ornans, 14 mars 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-3, p. 126-127 (p. 127).

⁵⁰ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Paris, 11 mai 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-5, p. 128-130 (p. 129).

⁵¹ Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, H. Floury, 1906, p. 135 ; Ten-Doesschate Chu 1998, p. 58 ; Le Men 2007, p. 190. La date d'ouverture indiquée est celle figurant dans l'article suivant : Henry de Saint-Didier, « Mosaïque », *Revue des Beaux-Arts*, 25^e année, t. VI, 13^e livraison, 1855, p. 254-256 (p. 255).

⁵² Gustave Courbet, *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet, avenue Montaigne, 7, Champs-Élysées*, Paris, Impr. de Simon Raçon, 1855. Comme l'a déjà fait remarquer Konstantinos Stefanis (Stefanis 2011, p. 226, note 124), un numéro a été rajouté de manière manuscrite sur l'exemplaire du catalogue conservé à la Bibliothèque nationale de France, au département des estampes et de la photographie.

manifestation officielle, qu'il comprenait comme un moyen de cautionner son exposition individuelle. Par la présence de onze de ses œuvres dans le Palais des Beaux-Arts, témoignage de l'appui du gouvernement et en quelque sorte gage de qualité, le peintre se voyait « couvert de toute protestation par ce fait et de tout blâme »⁵³. Il parvint ainsi à tirer avantage à la fois du refus de ses œuvres, se complaisant dans l'image du « peintre-martyr » qui transparaît dans sa correspondance et fut abondamment relayée dans la presse, et de leur acceptation.

Douze ans plus tard, alors que la capitale française accueillait une nouvelle Exposition universelle, Courbet, qui réitéra à cette occasion son entreprise, fut imité par un jeune artiste, Édouard Manet. Si celui-ci ne proposa aucun ouvrage au jury du Salon, sa rétrospective constituait bien, d'une certaine manière, une contre-exposition⁵⁴. Le 2 janvier 1867, Manet annonça à Émile Zola, en qui le peintre avait récemment trouvé un fervent défenseur, son intention d'organiser sa propre exhibition :

[...] comme je n'augure rien de bon de nos juges, je me garderai bien de leur envoyer mes tableaux. Ils n'auraient qu'à me faire la farce de m'en prendre qu'un ou deux et voilà pour le public les autres bons à jeter aux chiens.

Je me décide à faire une exposition particulière. J'ai au moins une quarantaine de tableaux à montrer. On m'a déjà offert des terrains très bien situés près du Champ de Mars. Je vais risquer le paquet⁵⁵ [...]

Le peintre, qui avait débuté au Salon de 1861 avec une mention honorable, avait dû affronter lors des expositions suivantes l'incompréhension de la presse et l'hostilité du jury⁵⁶. Le scandale causé par la présentation de ses ouvrages dans la première moitié de la décennie lui avait certes offert une « renommée extraordinaire de condamné » selon Théodore Duret, mais nulle

⁵³ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Paris, 11 mai 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-5, p. 128-130 (p. 129).

⁵⁴ Sur l'exposition Manet en 1867, voir : Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1906 (« L'exposition particulière de 1867 », p. 69-88) ; Tabarant 1947, p. 135-137 ; Patricia Mainardi, « Edouard Manet's View of the Universal Exposition of 1867 », *Arts Magazine*, n° 54 (5), janvier 1980, p. 108-115 ; Alan Krell, « Manet, Zola and the 'Motifs d'une Exposition particulière', 1867. – A Note on a Manet Letter ; Public and Critics, 1865 », *GBA*, VI^e période, 124^e année, t. XCIX, 1358^e livraison, mars 1982, p. 109-115 ; Leseur 2001 ; Carol Armstrong, *Manet Manette*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002 (« Two Retrospectives: Courbet in 1855 and Manet in 1867 », p. 3-30).

⁵⁵ Lettre d'Édouard Manet à Émile Zola, 2 janvier [1867], transcrite dans Françoise Cachin, Anne Coffin Hanson, Charles S. Moffett *et al.*, *Manet, 1832-1883*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril-1^{er} août 1983, New York, Metropolitan Museum of Art, 10 septembre-27 novembre 1983), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983, p. 520.

⁵⁶ Après le succès de son *Chanteur espagnol* (1860, huile sur toile 147,3 x 114,3 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 49.58.2), au Salon de 1861, Manet avait dû deux ans plus tard se contenter du Salon des refusés, où il avait présenté trois tableaux (accompagnés de trois eaux-fortes), qui ne furent guère mieux appréciés que ses ouvrages exposés en mars dans les salons de Louis Martinet – ils suscitèrent même l'incompréhension la plus vive. Le peintre renoua avec le Salon en 1864 et 1865, sans retrouver l'accueil favorable reçu lors de sa première apparition. Au contraire, les critiques se firent particulièrement violentes, et notamment en 1865, où il présenta son *Olympia* (1865, huile sur toile, 130,5 x 191 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 644) et son *Jésus insulté par les soldats* (1865, huile sur toile, 190,8 x 148,3 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 1925.703).

retombée financière⁵⁷. Après les railleries causées par son *Olympia* au Salon de 1865, le rejet au Salon suivant de ses deux envois, *Le Fifre* et *L'Acteur tragique*, fut un nouveau coup dur pour l'artiste qui, l'année suivante, décida de ne rien exposer à la manifestation officielle pour éviter un nouvel affront de la part du jury⁵⁸.

En réalité, Manet craignait moins un refus complet que partiel de ses ouvrages, qu'il prévoyait de soumettre en grand nombre. Émile Zola avait pu observer cet ensemble que le peintre destinait à l'Exposition universelle, lors d'une visite à son atelier. Cette visite avait donné lieu à un article dans la *Revue du XIX^e siècle*, en janvier 1867 :

J'ai vu dernièrement dans son atelier une trentaine de toiles dont la plus ancienne date de 1860. Il les a réunies là pour juger de l'ensemble qu'elles feraient à l'Exposition universelle.

J'espère bien les retrouver au Champ-de-Mars, en mai prochain, et je compte qu'elles établiront d'une façon définitive et solide la réputation de l'artiste. Il ne s'agit plus de deux ou trois œuvres, il s'agit de trente œuvres au moins, six années de travail et de talent⁵⁹.

Manet avait certainement à l'esprit les rétrospectives présentées lors de la précédente Exposition universelle parisienne. Il crut entrevoir dans la nouvelle manifestation la possibilité de réunir sa production depuis 1860 et d'interpeller les masses de visiteurs français et étrangers attirés par l'événement. Le jeune peintre espérait, par cette appréhension globale, dissiper l'incompréhension causée par ses précédentes apparitions, fragmentaires, au Salon, et obtenir, en faisant la conquête du public, la reconnaissance à laquelle il aspirait. Nulle célébration individuelle n'était cependant au programme du Salon de 1867, ni de l'exposition du Champ-de-Mars, conçue comme un panorama de l'art français depuis 1855⁶⁰. Il aurait d'ailleurs été inconcevable qu'un tel privilège fût accordé à Manet, alors que les artistes à l'honneur douze ans plus tôt avaient déjà une longue et glorieuse carrière derrière eux. Le peintre, conscient du

⁵⁷ Duret 1906, p. 71. Sur la commercialisation de l'œuvre de Manet, voir Simon Kelly, « Quel marché pour Manet ? », in Stéphane Guégan (dir.), *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, musée d'Orsay, 2011, p. 57-69 (sur ses débuts difficiles, voir p. 58-60). Alors que Courbet et Manet avaient quasiment le même âge au moment de leur première exposition personnelle, leur situation n'était pas similaire : si Courbet avait trouvé un mécène en la personne d'Alfred Bruyas, et qui plus est, vendu un tableau à l'État en 1849, Manet, lui, n'avait pas encore su séduire les collectionneurs. Simon Kelly relève seulement l'achat d'une nature morte par Ernest Chesneau en 1865 (p. 58).

⁵⁸ Édouard Manet, *Le Fifre*, huile sur toile, 160 x 97 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 1992) ; *L'Acteur tragique (Rouvière en Hamlet)*, huile sur toile, 187,2 x 108,1 cm, Washington, National Gallery of Art (inv. 1959.3.1). Dans *L'Événement*, Émile Zola défendit avec conviction l'œuvre de Manet, condamnant publiquement la décision du jury (Claude [Émile Zola], « Mon Salon », *L'Événement*, n° 184, 7 mai 1866, p. 2).

⁵⁹ Émile Zola, « Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet », *Revue du XIX^e siècle*, t. IV, n° 10, 1^{er} janvier 1867, p. 43-64 (p. 54). « Ici le refus serait un véritable meurtre, un assassinat officiel », poursuivait Zola.

⁶⁰ Le règlement du Salon de 1867 fut identique à celui de l'année précédente : deux œuvres seulement étaient autorisées par genre pour chaque artiste.

caractère chimérique de son projet, finit par y renoncer. Il se décida à ouvrir une exposition particulière, « craignant que le jury d'admission ne pût faire qu'un choix trop restreint parmi ses tableaux & voulant enfin se montrer au public dans l'ensemble complet de ses œuvres & de son talent »⁶¹.

Anticipant le refus de ses œuvres dans la manifestation officielle – refus facilement prévisible au regard du nombre d'œuvres qu'il projetait d'envoyer, comme de son éviction du Salon de 1866 –, Manet, qui connaissait sans nul doute le « pavillon du réalisme » monté par Courbet en 1855, jugea donc préférable de s'adresser directement à l'opinion publique, en lui offrant un aperçu de son travail des sept dernières années. Issu d'une famille aisée, le peintre put sans difficulté obtenir de sa mère l'avance d'argent nécessaire à l'élévation d'un baraquement à l'angle de l'avenue Montaigne et de l'avenue de l'Alma, à proximité du pavillon de Courbet⁶². Sa rétrospective, dont le prix d'entrée avait été fixé à 1 franc, ouvrit le 24 mai, soit un peu moins de deux mois après l'ouverture de l'Exposition universelle. Elle comprenait cinquante-trois tableaux dont trois copies, auxquels venaient s'ajouter trois eaux-fortes, d'après le catalogue qui l'accompagnait⁶³. Dans la préface de celui-ci, l'artiste, écrivant à la troisième personne, avait tenu à expliquer les motifs qui l'avaient poussé à entreprendre son exposition, cherchant à démontrer la légitimité de sa démarche⁶⁴. Destinée à « se concilier ce public dont on lui a[vait] fait un soi-disant ennemi », l'exposition trouvait sa raison d'être dans la nécessité pour le peintre, « trop souvent écarté par le jury », de montrer ses travaux :

Montrer est la question vitale, le *sine qua non* pour l'artiste, car il arrive après quelques contemplations qu'on se familiarise avec ce qui surprenait, et, si l'on veut, choquait. Peu à peu on le comprend et on l'admet. [...]

Montrer, c'est trouver des amis et des alliés pour la lutte⁶⁵.

L'exposition entreprise par Manet, jeune peintre encore incompris, s'insérait dans une quête de reconnaissance publique et critique, que les précédents refus du jury avaient entravée, mais qu'une exhibition générale de son œuvre à un moment clé pouvait potentiellement satisfaire. À trente-cinq ans, soit un an de moins que Courbet lors de l'Exposition universelle de 1855, il suivait l'exemple du peintre franc-comtois, qui avait su profiter de cet événement opportun et

⁶¹ Émile Zola, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, E. Dentu, 1867, p. 5. Cette brochure, éditée à l'occasion de l'exposition particulière de Manet, où elle était proposée à la vente, reprenait sa précédente étude.

⁶² Frédérique Leseur soutient que les autorisations délivrées successivement par le préfet de police à Courbet et à Manet répondaient à un souci d'apaisement de la part des autorités, suite au mécontentement d'un grand nombre d'artistes qui avaient vu leurs œuvres refusées par le jury (Leseur 2001, p. 44).

⁶³ Édouard Manet, *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, Paris, Impr. L. Poupert-Davyl, 1867.

⁶⁴ Paris 1867 [Manet], p. 3-7 (« Motifs d'une exposition particulière »).

⁶⁵ Paris 1867 [Manet], p. 3, 6, 7.

exploiter le refus de trois de ses œuvres pour assurer sa promotion. Mais alors que Courbet aurait pu se contenter des ouvrages acceptés dans la manifestation officielle, et que Manet avait fait le choix de ne rien soumettre au jury, la rétrospective fut parfois un recours nécessaire face à un refus complet, pour des artistes dont la notoriété avait été mise à mal.

2. Un recours nécessaire

En 1878, Théodore Gudin allait entrer dans sa soixante-dix-septième année. Depuis l'instauration de la Troisième République, le peintre de marine, particulièrement célèbre sous la Monarchie de Juillet, paraissait avoir disparu de la scène artistique parisienne. Cette année-là, il espérait marquer son grand retour à l'occasion de l'Exposition universelle organisée dans la capitale. Mais son absence aux Salons précédents lui fut préjudiciable : ce fut la cause, d'après Bachaumont dans *Le Constitutionnel*, de son éviction de la manifestation⁶⁶. Les œuvres que Gudin avaient soumises au jury d'admission furent en effet toutes rejetées⁶⁷. Le peintre, « [b]lackboulé par le jury comme un simple impressionniste » selon *Le Rappel*, ne comptait pas en rester là⁶⁸. Bachaumont fit part de l'intention de l'artiste de « répliquer [...] en organisant une exposition générale de ses œuvres »⁶⁹.

Le 22 juin 1878, la revue londonienne *The Academy* annonçait la tenue de l'exposition, pour une courte durée, dans les salons du Cercle de l'Union artistique, place Vendôme, précisant que la plupart des œuvres exposées n'avaient jamais été vues au Salon⁷⁰. La presse française, accaparée par l'Exposition universelle, ne semble nullement avoir fait écho de cette manifestation. C'est sans doute ce qui poussa Gudin à solliciter peu de temps après une nouvelle exposition de son œuvre, dans un lieu qui lui aurait assuré une bien plus grande audience : l'École des Beaux-Arts⁷¹. Sa demande fut repoussée. En choisissant d'exposer au Cercle de l'Union artistique, puis en espérant faire de même dans l'institution scolaire, Gudin tenait à s'assurer de l'honorabilité de ses opérations, en leur donnant un cadre prestigieux et respectable,

⁶⁶ Bachaumont, « Chronique parisienne », *Le Constitutionnel*, 63^e année, n° 157, 6 juin 1878, n. p. Sa dernière participation au Salon remontait à 1872.

⁶⁷ Nous ignorons de quels tableaux il s'agissait, n'ayant pu retrouver les archives concernant les envois des artistes à cette exposition.

⁶⁸ Anonyme, « Champ-de-Mars et Trocadéro », *Le Rappel*, n° 2999, 27 mai 1878, p. 2-3 (p. 2).

⁶⁹ « Déjà le cercle de la place Vendôme a mis sa grande salle à la disposition de l'éminent artiste. De cette façon, c'est le public qui gagnera. Au lieu de quelques toiles de notre peintre national de marine, il aura son œuvre entière. » (Bachaumont 1878, n. p.)

⁷⁰ Anonyme, « Fine Art. Notes and News », *The Academy*, vol. XIII, nouvelle série, n° 320, 22 juin 1878, p. 566.

⁷¹ Lettre d'Eugène Guillaume, directeur des Beaux-Arts, à Paul Dubois, directeur de l'École des Beaux-Arts, Paris, 7 août 1878, AN, AJ/52/838.

à l'inverse des tapageuses expositions payantes entreprises par Manet et Courbet dans des pavillons construits à leurs frais⁷². Mais comme eux, Gudin, refusant de se soumettre au verdict du jury, avait tenu à s'adresser directement au public et à lui soumettre un aperçu général de son œuvre, moyen jugé par les trois artistes comme le plus efficace pour en faire la conquête.

Cinq ans auparavant, Courbet avait de nouveau souhaité faire appel à ce type de contre-exposition dans le cadre d'une manifestation internationale, tenue cette fois à l'étranger. L'artiste, bientôt âgé de cinquante-quatre ans, avait une longue et brillante carrière derrière lui. Aux polémiques et à l'incompréhension avaient succédé les honneurs et les commandes, et l'année 1870, apogée de sa carrière, avait été marquée par son triomphe au Salon et par l'attribution de la Légion d'honneur, distinction suprême qu'il avait eu l'audace de refuser⁷³. Mais impliqué dans les événements de la Commune, poursuivi juridiquement, Courbet se retrouva plongé dans la tourmente, et exclu des expositions françaises⁷⁴. Alors que l'exposition internationale de Vienne se préparait, le critique Jules-Antoine Castagnary, son fidèle ami et défenseur, l'encouragea à prendre part à la manifestation autrichienne⁷⁵. Craignant la saisie de ses tableaux, Courbet songea à confier son envoi au marchand Paul Durand-Ruel, qui devait se présenter comme le possesseur des œuvres soumises au jury⁷⁶. Fin janvier 1873, le peintre dut cependant se résigner à rester en dehors l'exposition : Edmond Du Sommerard, qui dirigeait la section française, et Ernest Meissonnier, membre du comité et ennemi du peintre, s'étaient opposés à sa participation⁷⁷.

Conscient des difficultés qu'il aurait à prendre part à la manifestation, Courbet avait rapidement imaginé « une petite exposition rétrospective » à l'Österreichischer Kunst-Verein de Vienne, qui, l'autorisation de son directeur obtenue, se transforma en « une exposition complète de [s]es

⁷² L'érection d'un bâtiment était par ailleurs une entreprise lourde en procédures et coûteuse, qui devait nécessairement se faire avec hâte pour que l'exposition puisse se tenir au même moment que la manifestation officielle.

⁷³ En 1870, Courbet avait présenté au Salon *La Falaise d'Étretat après l'orage* (1870, huile sur toile, 130 x 162 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. MNR 561) et *La Mer orageuse* dit aussi *La Vague* (1870, huile sur toile, 117 x 160,5 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 213), tableaux qui s'étaient attirés les louanges de la critique. Le 18 juin 1870, soit deux jours avant la fermeture du Salon, Courbet fut nommé, sur proposition du ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts, Maurice Richard, chevalier de la Légion d'honneur. Sur les raisons ayant motivé son refus, voir sa lettre à Maurice Richard, Paris, 23 juin [1870], in [Courbet] 1996, n° 70-19, p. 334-336.

⁷⁴ Sur Courbet et la Commune voir chapitre 4, p. 284-285.

⁷⁵ Voir [Courbet] 1996, p. 422, note 1. Sur l'exposition de Courbet à Vienne, voir Mainardi 1998, p. 122. Nous reprenons essentiellement ici les informations issues de son essai, avec l'aide de la correspondance du peintre. Plus récemment, Christian Huemer a publié un article sur cette exposition : Christian Huemer, « 'Une exposition (in)complète': Courbet in Vienna, 1873 », *Nineteenth-Century Art Worldwide* [en ligne], vol. 11, n° 2, été 2012, <<http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/christian-huemer-courbet-in-vienna>> (consulté le 14 mai 2019).

⁷⁶ Lettre de Gustave Courbet à Jules-Antoine Castagnary, [s. l.], 24 janvier [1873], in [Courbet] 1996, lettre 73-5, p. 421-422.

⁷⁷ Riat 1906, p. 341.

tableaux »⁷⁸. Comme en 1855, le peintre entendait mettre en place une exposition « qui [fit] rivalité avec la grande »⁷⁹. Il demanda à cette fin l'envoi de soixante de ses œuvres, couvrant tous les genres, et pouvant ainsi concurrencer « la grande exposition qui n'a[vait] droit qu'à soixante tableaux »⁸⁰. Mais rien ne se passa comme prévu : quatorze tableaux seulement furent envoyés par Durand-Ruel, et six présentés au 8 Tuchlauben, du 23 avril à fin juin 1873, au sein d'une exposition collective⁸¹. Si Courbet prétendait « infiniment mieux » préférer « rivaliser avec leur exposition » que d'y prendre part, il n'était pas moins conscient de l'importance de se montrer à cette réunion internationale, à un moment où il ne pouvait exposer en France sans risque, et où l'accès au Salon national lui était interdit⁸². Après son coup de force de 1855 à l'occasion de l'Exposition universelle parisienne, reproduit en 1867, c'est encore une fois par l'exposition particulière à caractère rétrospectif qu'il avait souhaité affirmer sa présence et exhiber son œuvre.

Le recours à la rétrospective comme contre-exposition resta donc, sous le Second Empire et au début de la Troisième République, essentiellement réservé aux manifestations internationales, et surtout aux Expositions universelles. Ces événements, peu fréquents, étaient perçus par les artistes comme l'occasion d'obtenir la sanction d'un large public et de bénéficier d'une importante publicité⁸³. Il semble d'ailleurs que, dans le cas de Courbet et de Manet, c'est moins le refus qui détermina le recours au format rétrospectif que la nature même des manifestations. Preuve en est l'existence d'un projet antérieur pour Courbet en 1855 et dans une moindre mesure en 1873, ainsi que la perspective chimérique d'une présentation déjà rétrospective pour Manet dans l'Exposition universelle de 1867⁸⁴. D'autres expositions du

⁷⁸ Courbet envisageait également, au côté de la présentation de son œuvre, une « exposition rétrospective » formée par les œuvres de maîtres anciens issues de sa collection. Lettre de Gustave Courbet à Jules-Antoine Castagnary, [Ornans], 9 février [18]73, in [Courbet] 1996, n° 73-11, p. 426-427.

⁷⁹ Lettre de Gustave Courbet à Alphonse Legrand (employé de Durand-Ruel), Ornans, 16 février 1873, in [Courbet] 1996, n° 73-15, p. 429-430 (p. 429).

⁸⁰ Lettre de Gustave Courbet à Lydie Joliclerc, Ornans, [fin] février [18]73, in [Courbet] 1996, n° 73-21, p. 434. Voir aussi la lettre de Gustave Courbet à Alphonse Legrand, Ornans, 26 février 1873, in [Courbet] 1996, n° 73-19, p. 432-433.

⁸¹ [Courbet] 1996, p. 439, note 3. Le rôle de Durand-Ruel est signalé dans Huemer 2012. Christian Huemer indique également qu'il était impossible, pour le Kunstverein, de présenter l'exposition d'un seul artiste, d'où l'échec du projet de Courbet.

⁸² Lettre de Gustave Courbet à Alphonse Legrand, Ornans, 16 février 1873, in [Courbet] 1996, n° 73-15, p. 429-430 (p. 430).

⁸³ D'après la presse, les expositions Courbet en 1855 et Manet en 1867 restèrent dénuées de visiteurs, mais l'écho qu'en firent les critiques, positif comme négatif, constituait déjà une publicité en soi, et un succès pour les deux artistes. L'exposition de Gudin au Cercle de l'Union artistique passa quant à elle totalement inaperçue : l'œuvre d'un peintre dont l'art était considéré comme totalement dépassé, dans une exposition au cadre très privilégié, ne pouvait guère susciter d'enthousiasme, et encore moins de polémique, à l'inverse des expositions de Courbet et Manet.

⁸⁴ La démarche de Gudin en 1878, elle, constituait clairement une réaction au rejet de son envoi. L'exposition d'un nombre important d'œuvres était alors la seule réponse possible pour espérer attirer l'attention d'un public déjà

même genre furent du reste entreprises sans qu'il ne soit question de refus : ainsi des pavillons ouverts au public par Courbet en 1867 et bien plus tard par le sculpteur Auguste Rodin en 1900. Ce retour de Courbet à la pratique dès la deuxième Exposition universelle parisienne, alors que Manet attendit un nouveau refus au Salon pour proposer une modeste présentation d'œuvres anciennes et récentes dans son atelier en 1876, signale les ambitions différentes des deux artistes. La volonté prononcée de se poser en concurrent de la manifestation officielle, omniprésente dans les initiatives du franc-comtois au début de sa carrière comme la cinquantaine passée, révélait une démarche singulière chez le peintre, qui avait choisi la voie de l'indépendance pour promouvoir et commercialiser son œuvre.

3. *Au-delà de la contre-exposition : Courbet, une démarche singulière*

En 1855, l'existence d'un projet préalable annonçait chez Courbet la mise en place d'une stratégie d'exposition inhabituelle et audacieuse. Le peintre avait commencé à la mettre en œuvre cinq ans plus tôt, lorsqu'il avait organisé une exposition personnelle itinérante en province, instaurant un droit d'entrée à sa deuxième étape⁸⁵. Courbet avait successivement montré à Ornans, à Besançon puis à Dijon, l'*Enterrement à Ornans* et *Les Casseurs de pierres*, tableaux qui avaient ensuite rejoint le Salon parisien⁸⁶. L'établissement d'un droit d'entrée pour une exhibition particulière, au profit de l'artiste qui l'organisait, était osé, mais ce n'était pas un phénomène totalement nouveau en France⁸⁷. À la fin de l'année 1799, Jacques-Louis David avait ouvert, dans une salle du Louvre, une exposition de son tableau des *Sabines*, accessible pour 1,80 franc⁸⁸. Le peintre avait édité une brochure dans laquelle il tâchait de légitimer sa

accaparé par l'exposition officielle, tout en fournissant les arguments pour contredire la décision du jury. Pour Courbet et Manet, le refus, effectif ou anticipé, vint encourager la réalisation de projets antérieurs, conçus pour prendre place à proximité ou à l'intérieur même de l'exposition officielle.

⁸⁵ Voir Le Men 2007, p. 160-164.

⁸⁶ Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans, dit aussi Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*, entre 1849 et 1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 325) ; *Les Casseurs de pierre*, 1849, huile sur toile, 165 x 257 cm, détruit en 1945.

⁸⁷ D'après l'annuaire des artistes de Guyot de Fère, le peintre Claude-Antoine Beau, professeur de Courbet au petit séminaire d'Ornans, avait déjà organisé en 1832 à Besançon une exposition particulière de ses œuvres, à l'entrée payante. Le produit était toutefois destiné non à l'enrichissement personnel de son organisateur mais aux indigents (François-Fortuné Guyot de Fère, *Annuaire statistique des artistes français, année 1836*, Saint-Germain-en-Laye, Impr. de Beau, 1836, p. 264).

⁸⁸ L'exposition ouvrit le 21 décembre 1799 et ferma fin mai 1805. David y ajouta deux versions du *Bonaparte franchissant le col du Grand-Saint-Bernard*, s'attirant le blâme du critique Charles Paul Landon, qui dénonça le caractère spéculatif de la démarche, ces deux tableaux résultant de commandes bien rémunérées ([Charles Paul Landon], « Exposition de deux tableaux de David. Réflexions sur ce genre de spéculation », *Journal des Bâtiments civils, des monumens et des arts*, vol. IV, n° 110, an X [1802], p. 27-28, commenté dans Bättschmann 1997, p. 44-45). Sur l'exposition, voir : Frédérique Desbuissons, « A Ruin: Jacques-Louis David's *Sabine women* », *Art History*, vol. 20, n° 3, septembre 1997, p. 432-448 ; Oskar Bättschmann, « Géricault artiste d'exposition », in Régis

démarche⁸⁹. Comme le souligne Oskar Bätschmann, deux de ses principaux arguments reposaient sur « l'indépendance financière et la liberté de l'artiste, qui [était], pour David, la condition nécessaire au développement du génie », et l'assimilation de la réussite pécuniaire au succès artistique⁹⁰. Frédérique Desbuissons relève également une motivation essentielle que le peintre passa sous silence : la mainmise sur les rouages de l'exposition⁹¹. David se montra en effet fortement préoccupé par les conditions de présentation de ses œuvres, en 1799 comme en 1807, lors de l'exposition du *Sacre* dans son atelier, ou encore en 1824, dans l'exposition rue de Richelieu, dirigée depuis Bruxelles en raison de son exil, pour laquelle un droit d'entrée fut une nouvelle fois instauré⁹². « Peintre-entrepreneur » selon l'historienne de l'art, « artiste d'exposition » selon Oskar Bätschmann, David préfigurait l'avènement d'un nouveau type d'artiste⁹³.

Porté par un goût pour la mise en scène de soi, plus que pour celle de ses œuvres, Courbet fit preuve, à la suite de David, d'un intérêt vif pour de nouvelles pratiques d'exposition conçues en dehors du système institutionnel, qui visaient à l'autonomie financière de l'artiste⁹⁴. D'autres

Michel (dir.), *Géricault*, actes du colloque organisé par le musée du Louvre et le musée des Beaux-Arts de Rouen à Paris du 14 au 16 novembre 1991 et à Rouen le 17 novembre 1991, t. II, Paris, La Documentation française, 1996, p. 679-699 (p. 683-687).

⁸⁹ Jacques-Louis David, *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant académie d'architecture, par le C^{en} David, membre de l'Institut national*, Paris, Impr. de P. Didot l'aîné, an VIII (1799).

⁹⁰ Bätschmann 1996, p. 684. Le troisième argument principal était la réalisation de la fonction moralisatrice et élévatrice de l'art par son exposition publique.

⁹¹ Voir Desbuissons 1997, p. 433-434.

⁹² L'historienne de l'art commente longuement l'utilisation d'un miroir pour refléter la peinture dans son exposition de 1799 (Desbuissons 1997, p. 438-443), utilisation que l'on retrouve en 1807 dans l'exposition du *Sacre de Napoléon (Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804, 1806-1807, huile sur toile, 621 x 979 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 3699)*, ainsi qu'en 1824 dans celle de *Mars désarmé par Vénus* (huile sur toile, 308 x 265 cm, Bruxelles, musée royal des Beaux-Arts de Belgique, inv. 3261), rue de Richelieu (p. 434). Sur cette dernière exposition, ouverte de mai 1824 à mars 1825, voir Desbuissons 1997, p. 434-436 ; Daniel Harkett, « Revelation, Narrative, Rupture: Viewing David in Restoration Paris », in Mark Ledbury (dir.), *David after David. Essays on the Later Work*, actes du colloque tenu au Sterling and Francine Clark Art Institute à Williamstown les 24 et 25 juin 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 315-325.

⁹³ Desbuissons 1997, p. 433 (« painter-entrepreneur »). « Nul ne comprit mieux avant lui que la production artistique, le succès comme le gain dépendaient tout à la fois de l'autorité, de la satisfaction des désirs des commanditaires et du public, de la mise en scène spectaculaire des œuvres d'art, de la presse, de la diversification de la production. » (Bätschmann 1996, p. 685) Chez David « l'artiste d'exposition » se trouvait néanmoins juxtaposé à « l'artiste de cour » et à « l'artiste d'État sous la Révolution » (Bätschmann 1996, p. 685).

⁹⁴ Lors de sa première exposition, David fut imité par Jean-Baptiste Regnault, qui ouvrit une exposition payante de trois de ses œuvres dans une salle du palais du Louvre fin février 1800. Il publia lui aussi une brochure pour accompagner sa manifestation, brochure qui faisait explicitement référence à l'initiative de son prédécesseur (Jean-Baptiste Regnault, *Exposition de trois tableaux dans une des salles du Palais national des Sciences et des Arts...*, Paris, Impr. de Delange, an VIII [1800]). Mais à la différence de celui-ci, Jean-Baptiste Regnault ferma son exposition cinq mois plus tard et ne poursuivit pas dans la voie empruntée par David. Sur cette exposition, voir Katie Hanson, « Fantasy and Rivalry: Jean-Baptiste Regnault's Solo Exhibition, Paris 1800 », in Andrew Graciano (dir.), *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999. Alternative Venues for Display*,

peintres avaient déjà choisi la voie de l'indépendance en matière d'exposition, mais sans se risquer à la pratique de l'exhibition payante. Jean-Baptiste Greuze avait décidé, après 1769 et sa réception à l'Académie comme peintre de genre qui l'avait profondément offensé, de présenter ses derniers ouvrages dans son atelier, au moment où se tenait l'exposition de la corporation⁹⁵. Ingres ouvrit lui aussi son atelier à plusieurs reprises après son retrait du Salon en 1834, pour contrôler habilement son image publique⁹⁶. Si Andrew Carrington Shelton considère que ce dernier eut un rôle capital dans l'émergence des expositions particulières, Ingres s'inscrivait néanmoins dans la tradition ancienne des expositions en atelier. Courbet, lui, se définit rapidement comme un *self-made man*, à une époque charnière qui voyait l'émergence d'un nouveau système de diffusion, d'évaluation et de commercialisation des œuvres d'art, porté par un vent de libéralisme et par l'avènement du capitalisme⁹⁷.

Pour Petra ten-Doesschate Chu, l'exposition organisée par le peintre en 1855 constituait en ce sens « une déclaration d'indépendance à l'égard du Salon »⁹⁸. La tarification de l'entrée, l'annonce explicite de la mise en vente des tableaux, ainsi que l'abondante publicité, via l'accrochage public, affichaient ouvertement la contre-exposition de Courbet comme une entreprise commerciale destinée à établir l'indépendance de l'artiste vis-à-vis de la tutelle gouvernementale⁹⁹. Quête déjà annoncée explicitement à Francis Wey en 1850 :

Oui, cher ami, dans votre société si bien civilisée, il faut que je mène une vie de sauvage. Il faut que je m'affranchisse même des gouvernements. Le peuple jouit de mes sympathies. Il faut que je m'adresse à lui directement, que j'en tire ma science, et qu'il

Farnham, Burlington, Ashgate, 2015, p. 55-84. David eut d'autres imitateurs dans les mois suivants l'ouverture de son exposition, mais l'expérience tourna court, en raison des condamnations dans la presse de ce type d'exposition payante, et de l'indifférence du public. Voir Jon Whiteley, « Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris, 1760-1860 », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 69-87 (p. 72-73).

⁹⁵ Il exposa par exemple en 1777 *La Malédiction paternelle. Le fils ingrat* (1777, huile sur toile, 130 x 162 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 5038), qui attira une grande attention. Voir Edgar Munhall, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. exp. (Hartford, Wadsworth Atheneum, 1^{er} décembre 1976-23 janvier 1977, San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 5 mars-1^{er} mai 1977, Dijon, musée des Beaux-Arts, 11 juin-7 août 1977), Dijon, musée des Beaux-Arts, 1977, p. 182-185.

⁹⁶ En 1842, il donna à voir, en même temps que le Salon, le *Portrait du duc d'Orléans* (1842, huile sur toile, 158 x 222 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 2005-13) qu'il venait d'achever, accompagné de deux tableaux ayant précédemment fait l'objet d'une présentation du même genre, *Cherubini* (1842, huile sur toile, 105 x 94 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 5423) et la *Vierge à l'hostie* (1841, huile sur toile, 116 x 84 cm, Pouchkine, musée d'État des Beaux-Arts Pouchkine). Sur les expositions organisées par Ingres dans son atelier en 1841 et 1842, voir Andrew Carrington Shelton, *Ingres and His Critics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 87-134.

⁹⁷ Patricia Mainardi qualifie Courbet de *self-made man* dans son article « Courbet's Exhibitionism » (Mainardi 1991, p. 259).

⁹⁸ Ten-Doesschate Chu 1998, p. 62.

⁹⁹ Le titre du catalogue – Exhibition et vente de 40 tableaux et de 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet – était d'ailleurs explicite (Paris 1855 [Courbet]).

me fasse vivre. Pour cela, je viens donc de débiter dans la grande vie vagabonde et indépendante du bohémien¹⁰⁰.

Après l'exposition de 1855, Courbet maintint sa participation au Salon, en l'insérant dans une vaste stratégie de promotion et de commercialisation. Cette stratégie reposait sur différents mécanismes, dont l'exposition rétrospective continua de faire partie¹⁰¹. Lorsqu'il se lança dans une nouvelle exposition personnelle en 1867, dans un pavillon érigé une fois encore par l'architecte Isabey au rond-point de l'Alma, le peintre entendait profiter de l'affluence des étrangers venus dans la capitale à l'occasion de l'Exposition universelle, comme il l'avait fait douze ans plus tôt¹⁰². Mais ses ambitions étaient beaucoup plus hautes : il prévoyait de présenter trois-cents tableaux, grâce aux prêts d'amateurs et de musées¹⁰³. Surtout, l'artiste aspirait à un « atelier définitif pour le restant de [s]a vie », un « musée permanent » qui aurait récapitulé l'ensemble de sa production, projetant, dès lors, de ne quasiment plus rien envoyer au Salon¹⁰⁴. Courbet n'eut pas la possibilité de réaliser son dessein : ouverte le 30 mai 1867, son exposition dura six mois avant de rouvrir en mai de l'année suivante, pour fermer, cette fois de manière définitive, quelques mois plus tard¹⁰⁵.

L'initiative prise par Manet en 1867 se fondait sur le modèle de son aîné, en reprenant l'idée de son pavillon de 1855. Cependant, les visées de l'un et de l'autre différaient sensiblement. Certes, dans la préface du catalogue de son exposition, Manet protestait contre le jury et contre la « naïve intolérance » des disciples de l'« enseignement traditionnel », mais son

¹⁰⁰ Lettre de Gustave Courbet à Francis et Marie Wey, Dijon, 31 juillet 1850, in [Courbet] 1996, n° 50-5, p. 91-92 (p. 92). Le 11 mai 1855, dans une lettre annonçant à Bruyas son autorisation d'ouvrir une exposition payante, il affirma à son mécène : « Je conquiers ma liberté, je sauve l'indépendance de l'art. » (Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Paris, 11 mai 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-5, p. 128-130 [p. 129].)

¹⁰¹ Nous ne reviendrons pas en détail sur ces mécanismes, déjà abondamment décrits et commentés dans le catalogue de l'exposition qui leur a été dédiée en 1998-1999 à Lausanne et Stockholm : Jörg Zutter (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1998-21 février 1999, Stockholm, Nationalmuseum, 25 mars-30 mai 1999), Paris, Flammarion, 1998. Voir également Bätschmann 1997, p. 122-130 (« Arranging a Scandal »).

¹⁰² Il n'avait cette fois rien envoyé au Salon mais figurait avec quatre œuvres dans la rétrospective du Champ-de-Mars. Comme en 1855, un catalogue accompagnait sa manifestation : Gustave Courbet, *Exposition des œuvres de M. G. Courbet, rond-point du pont de l'Alma (Champs Élysées)*, Paris, Lebigre-Duquesne Frères, 1867. Sur cette exposition, voir : Le Men 2007, p. 323-324 ; Stefanis 2011, p. 241-242.

¹⁰³ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, 27 avril [1867], in [Courbet] 1996, n° 67-11, p. 276-277. Le catalogue comportait finalement cent-quinze numéros, mais de nombreuses œuvres furent ajoutées à l'exposition – le peintre avait prévu un roulement au fur et à mesure des envois des prêteurs (Paris 1867 [Courbet], p. 30).

¹⁰⁴ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, 18 février 1867, in [Courbet] 1996, n° 67-4, p. 270-271 (p. 271) ; lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Paris, 7 février 1868, in [Courbet] 1996, n° 68-3, p. 288-289 (p. 289). C'est ce que le peintre Antoine Wiertz parvint à réaliser à Ixelles, sous des modalités certes différentes : voir p. 377-378.

¹⁰⁵ Le terrain, loué par Courbet, avait été requis par son propriétaire, le marquis de Pomereux. Le peintre intenta au marquis un procès, en vain ([Courbet] 1996, p. 303, note 3).

exposition devait lui permettre de rallier l'opinion publique, pour obtenir qu'on lui rouvre les portes du Salon¹⁰⁶. « Seul véritable espace démocratique de consécration » selon Stéphane Guégan, le peintre lui resta fidèle tout au long de sa carrière¹⁰⁷. En ce sens, sa rétrospective ne fut nullement une déclaration d'indépendance comme l'avait été celle de Courbet, mais à l'inverse, une tentative de renouer avec le jury du Salon, en prouvant les mérites de son art via une sanction publique obtenue par ses propres moyens. La stratégie d'exposition de Manet était « interne au système qu'il entendait infléchir à son avantage », comme le note le conservateur, d'où son refus de participer aux expositions des impressionnistes¹⁰⁸.

La stratégie de Courbet et sa pratique de la rétrospective étaient en réalité relativement isolées à l'époque. Les artistes qui entreprirent ce genre d'expositions, ou des manifestations qui s'en rapprochaient, furent en effet peu nombreux. S'il est difficile de chiffrer précisément cette pratique, en raison d'informations lacunaires sur la genèse des projets et sur le contenu de certaines exhibitions, on peut raisonnablement penser qu'entre 1855 et 1885, le nombre d'artistes qui s'y essayèrent de leur pleine initiative fut inférieur à vingt¹⁰⁹. La pratique de l'exposition individuelle de format rétrospectif resta par ailleurs, dans la très grande majorité des cas, cantonnée à un seul et unique moment de leur carrière. Certains marchands encouragèrent les artistes dans cette voie, parfois sans grand succès. De toute part, la rétrospective d'artistes vivants semble avoir suscité une certaine réserve. Pierre angulaire dans la stratégie de Courbet, quel rôle occupa-t-elle dans le parcours des différents artistes qui y eurent recours ?

¹⁰⁶ Paris 1867 [Manet], p. 4, 5.

¹⁰⁷ Stéphane Guégan, « Manet en vue, Manet à vue », in Stéphane Guégan (dir.), *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, musée d'Orsay, 2011, p. 27-42 (p. 41). Manet exposa néanmoins à plusieurs reprises en dehors du circuit officiel, par exemple lorsqu'il envoya son tableau *L'Exécution de Maximilien* aux États-Unis en 1879-1880 (1868-1869, huile sur toile, 252 x 305 cm, Mannheim, Kunsthalle Mannheim, inv. M281).

¹⁰⁸ Guégan 2011, p. 41.

¹⁰⁹ Ce chiffre est obtenu à partir d'un dépouillement de la *Chronique des arts et de la curiosité*, complété par des recherches dans la bibliothèque numérique Gallica, à l'aide de mots clés.

II. La rétrospective, une stratégie de promotion et de commercialisation ?

A. Stratégie d'exposition et indépendance de l'artiste, la rétrospective hors du système « marchand-critique »

1. Une pratique sujette à polémique, ou l'indépendance contestée

À l'exception du Salon d'Horace Vernet, les premières expositions personnelles à caractère rétrospectif remontent à la deuxième moitié des années 1850. Elles furent peu propices à encourager les artistes dans cette voie, en raison des polémiques qu'elles déclenchèrent. En 1855, Auguste Galimard exposa dans son atelier les tableaux refusés par le jury de l'Exposition universelle¹¹⁰. La manifestation ne fit guère couler d'encre : elle s'inscrivait dans une longue tradition d'expositions du même genre. Il n'en fut pas de même pour le « pavillon du réalisme » de Gustave Courbet. À la virulence de certains critiques à l'égard de l'œuvre s'ajoutèrent des condamnations du principe même de la démarche. Champfleury en témoigna dans sa célèbre lettre à George Sand :

C'est une audace incroyable, c'est le renversement de toutes institutions par la voie du jury, c'est l'appel direct au public, c'est la liberté, disent les uns.
C'est un scandale, c'est l'anarchie, c'est l'art traîné dans la boue, ce sont les tréteaux de la foire, disent les autres¹¹¹.

La réclame que fit Courbet autour de son exposition, notamment par le biais d'affiches, fut jugée vaniteuse et inappropriée pour une manifestation artistique, et âprement réprouvée par certains commentateurs, à l'instar de Léon Courhaut ou de Maxime Du Camp¹¹². Les caricaturistes, eux, tournèrent en dérision l'arrogance que trahissait une telle initiative, et le mercantilisme de l'artiste¹¹³. Déjà en 1799, l'exposition novatrice organisée par David avait été réprouvée par une partie du monde artistique. Étienne-Jean Delécluze le rappela dans un ouvrage paru en 1855 :

¹¹⁰ Auguste Galimard, Exposition particulière des œuvres de M. Auguste Galimard, refusées par le jury de l'Exposition universelle, Paris, Typ. de Jules-Juteau, 1855.

¹¹¹ Champfleury, « Du Réalisme. Lettre à Madame Sand », *L'Artiste*, V^e série, t. XVI, 1^{re} livraison, 2 septembre 1855, p. 1-5 (p. 1).

¹¹² Léon Courhaut, « Peinture », *L'Appel*, 2^e année, n° 27, 29 juillet 1855, p. 92-93 ; Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 236.

¹¹³ Voir par exemple Nadar, « Revue du troisième trimestre de 1855 », *Le Journal pour rire*, nouvelle série, n° 211, 13 octobre 1855, p. 1-5 (p. 1-3).

Il ne fallut rien moins que la grande célébrité dont jouissait David et la curiosité extrême que faisait naître son nouvel ouvrage, pour que l'on se conformât à un usage qui répugne à toutes les habitudes françaises. Bien que l'on se soumit à ce mode d'exposition, puisqu'il rapporta vingt mille francs, on le blâma généralement, et depuis, aucun artiste n'a osé y recourir de nouveau¹¹⁴.

Courbet, en s'y risquant la même année, devait s'attendre à de vives réprimandes. Malgré ce climat peu propice au développement des exhibitions personnelles, deux autres rétrospectives furent montées avant la fin de la décennie par des artistes qui ne disposaient ni de la singularité de la vision artistique de Courbet, ni de son goût du scandale. Elles suscitèrent pourtant des critiques et firent l'objet de discussions polémiques sur le concept d'exposition particulière, et sur l'indépendance de l'artiste qu'elles supposaient.

Le premier artiste à s'essayer à l'exposition rétrospective à la suite de Courbet est aujourd'hui peu connu : il s'agit du sculpteur ornemaniste Auguste Lechesne (1815-1888), originaire de Caen. Au moment de son exposition, en 1858, Lechesne avait déjà bénéficié de plusieurs achats et commandes de l'État¹¹⁵. Médaillé à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855, il avait reçu à cette occasion la croix de chevalier de la Légion d'honneur. Depuis cette date, il travaillait à l'exécution d'un groupe colossal, *L'Amour domptant des bêtes féroces* (**fig.85**), dont le coût de réalisation était fort élevé¹¹⁶. En organisant son exposition, Lechesne souhaitait attirer l'attention de l'Empereur pour vendre à l'État son nouveau groupe sculpté, après l'échec de l'acquisition de ses *Dénicheurs* en 1857¹¹⁷. Il espérait également une publicité propice à lui attirer des commandes, indispensables à la poursuite de son activité compte tenu de ses précédentes dépenses. Le sculpteur se livra donc à cet audacieux exercice à l'âge de

¹¹⁴ Étienne-Jean Delécluze, *Louis David, son école & son temps*, Paris, Didier, 1855, p. 212-213. Plusieurs artistes avaient toutefois entrepris des exhibitions payantes peu après l'ouverture de celle de David, suivant son exemple : voir p. 315, note 94.

¹¹⁵ Connu dès 1840 pour sa frise sur la façade de la Maison dorée, Auguste Lechesne œuvra dans le domaine privé, décorant des maisons et hôtels particuliers avec des motifs végétaux et des représentations animales. Il honora également des commandes de l'État, notamment pour le palais du Louvre et pour le parc de Versailles. Parallèlement, il présentait ses sculptures, souvent dans un registre animalier, au Salon. Voir Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, t. III (G-M), Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1919, p. 271-274.

¹¹⁶ Ce groupe, offert par Auguste Lechesne à la Ville de Caen et installé au jardin des plantes, est aujourd'hui détruit.

¹¹⁷ Napoléon III avait refusé en 1857 l'acquisition des deux groupes en bronze des *Dénicheurs*, présentés au Salon de 1857, et dont le plâtre avait figuré à l'Exposition universelle de 1855 (lettre d'Auguste Lechesne au comte de Nieuwerkerke, Paris, 24 septembre 1857, AN, 20144793/8 ; ils furent plus tard placés dans un square de la place de la République à Caen). Malgré l'acquisition de *La Chasse aux sangliers* le 14 juillet 1858, Lechesne se disait fin septembre 1858 « à la veille d'être complètement ruiné » et sollicitait la bonté de l'Empereur, espérant l'achat de son groupe colossal (lettre d'Auguste Lechesne à Napoléon III, [s. l.] [s. d.], arrivée le 30 septembre 1858, accompagnée d'un rapport de l'Athénée des arts, sciences et belles lettres, et de notes justificatives sur l'état de ses finances, AN, 20144793/8). Dans une lettre précédemment adressée à l'Empereur, le sculpteur invitait celui-ci à visiter son exposition et lui signalait la présence de son œuvre nouvellement achevée (lettre d'Auguste Lechesne à Napoléon III, [s. l.] [s. d.], arrivée le 1^{er} juillet 1858, AN, 20144793/48).

quarante-trois ans. L'exposition, qui présentait son « œuvre complet » d'après Théophile Gautier, fut montée sur les Champs-Élysées, à l'emplacement du Jardin d'hiver¹¹⁸. *L'Amour domptant les bêtes féroces* en était la pièce principale et concentra l'attention des nombreux critiques qui commentèrent la manifestation¹¹⁹. Malgré le succès de son entreprise, Lechesne semble avoir ensuite disparu de la scène artistique parisienne, peut-être en raison de sa situation financière mais aussi de sa nomination, en 1859, à la tête de l'école de sculpture de Caen, nouvellement créée¹²⁰.

Cette année-là, la rétrospective d'un autre artiste vivant suscita dans la capitale la curiosité des amateurs et des critiques. Organisée à la suite de l'exposition d'Ary Scheffer dans les locaux du 26 boulevard des Italiens, elle réunissait l'œuvre de Joseph-Désiré Court (1797-1865)¹²¹. Lauréat du prix de Rome en 1821, décoré de la Légion d'honneur en 1838, il occupait le poste de conservateur du musée de Rouen depuis 1853 et venait d'entrer dans sa soixante-troisième année¹²². Laissons Castagnary, juge sévère de son œuvre, expliquer les motivations de l'artiste :

Arrivé à la fin de sa carrière, il s'aperçoit qu'il a passé presque inaperçu ; le flot de l'oubli monte de toutes part à l'entour de lui ; il se sent enfoncer, et avant de disparaître, il fait un dernier effort, une tentative suprême. Il a battu le rappel de ses toiles dispersées. Elles sont là, sinon toutes, du moins les meilleures. Alors se retournant vers ses contemporains, il leur crie : « Voici ma vie entière, et quarante ans de labeur ; il faut que je sache à quoi m'en tenir sur moi-même ; vivre ou mourir, jugez-moi¹²³ ! »

L'enthousiasme des débuts du peintre avait en effet rapidement laissé place à la déception ; à partir des années 1840, son œuvre semblait dans l'indifférence¹²⁴. Ses talents de portraitiste lui

¹¹⁸ Théophile Gautier, « Revue des arts », *L'Artiste*, nouvelle série, t. IV, 8^e livraison, 27 juin 1858, p. 113-115 (p. 113). Ferrari décrit le baraquement qui accueillait l'exposition : « C'est tout simplement une clôture en planches, formant un carré, avec une façade peinte représentant un portique dans le style de la Renaissance. On l'a décorée de drapeaux, et, sur le fronton, on lit ces mots tracés en lettres monumentales : *Exposition, – Bronzes d'art, – Sculpture.* » (C. Ferrari, « Nouvelles diverses », *Courrier franco-italien*, 5^e année, n° 27, 8 juillet 1858, n. p.) L'exposition fut vraisemblablement ouverte dans la semaine du 21 juin 1858 et fermée courant juillet.

¹¹⁹ D'après Gautier, le groupe était « exhaussé sur un tertre artificiel gazonné et cerclé de fleurs » (Gautier 1858c, p. 114).

¹²⁰ Anonyme, « Création d'une école de sculpture à Caen, sous la direction de M. Auguste Lechesne », *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*, 1^{er} vol., 6^e cahier, juin 1859, Caen, Chez A. Hardel, 1859, p. 461.

¹²¹ L'exposition fut ouverte du 2 octobre au 18 décembre 1859.

¹²² Sur Joseph-Désiré Court, voir : Dominique Peteuil, *Recherches sur le peintre Joseph Désiré Court (1797-1865)*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Jean-Philippe Chimot, Paris, Université Paris I, 1987 ; Nicolas Soukhomline, *Joseph-Désiré Court, qui est-il ? Présentation de la biographie, de la bibliographie et du catalogue raisonné d'un peintre du XIX^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Éric Darragon, Paris, Université Paris I, 1996 ; Nicolas Soukhomline, « Joseph-Désiré Court, peintre normand », *Études normandes*, n° 3, 1999, p. 9-35 ; Jean-Loup Leguay, « Représentation de l'œuvre du peintre Joseph-Désiré Court (1797-1865) dans les collections publiques dijonnaises », *Bulletin des musées de Dijon*, n° 14, 2014-2015, p. 71-80. Le catalogue raisonné de l'artiste est actuellement en préparation par Jean-Loup Leguay, historien de l'art et assistant de conservation au musée de Picardie à Amiens.

¹²³ [Jules-Antoine] Castagnary, « Exposition de tableaux peints par M. Court », *L'Opinion nationale*, 1^{re} année, n° 86, 26 novembre 1859, n. p.

¹²⁴ Sur la fortune critique de Court, voir Peteuil 1987, p. 126-140.

permirent de conserver une clientèle, mais il ne parvint pas à obtenir la reconnaissance de peintre d'histoire à laquelle il aspirait. Son exposition relevait bien, comme le signalait Castagnary, d'une tentative pour s'offrir une sanction de l'opinion publique qui lui manquait encore¹²⁵. L'occasion était opportune : en plaçant son exposition dans la filiation de la rétrospective posthume d'Ary Scheffer, à la fois par la proximité temporelle, par le lieu, et par l'attribution des bénéfices à l'Association des artistes, Court pouvait s'assurer de son attrait tout en lui octroyant une aura d'honorabilité¹²⁶.

L'association du nom de la société de secours mutuel à l'exposition de Court ne fut pas toujours perçue d'un très bon œil. Preuve en est la mise en garde qui lui fut adressée via le journal *L'Art au dix-neuvième siècle* par le critique Andréï, qui prétendait se faire l'écho de l'opinion générale :

Il est inutile, sinon dangereux, de continuer une exhibition de tableaux de peintres vivants, car une pareille exhibition dénature ainsi la pensée première qui a présidé aux expositions sérieuses des œuvres d'Ary Scheffer et de Paul Delaroche. Continuer ainsi des exhibitions d'artistes vivants, c'est faire dégénérer en spéculation, au profit de certains amours-propres d'artistes, ce qui était autrefois et à la fois une bonne œuvre et une première étape sur le chemin de la postérité. Les peintres vivants ne doivent pas usurper plus longtemps la place des peintres morts, et dire d'eux-mêmes ou faire dire par leurs amis, dans des expositions exceptionnelles : *Je suis un tel, admirez-moi !* Les peintres vivants ont, à peu près, et collectivement tous les ans, les expositions des Beaux-Arts ; cela doit leur suffire¹²⁷.

Le message était clair : par son caractère présomptueux et spéculatif, l'exposition personnelle d'artistes vivants pervertissait la pratique de la rétrospective telle qu'elle avait été instaurée, c'est-à-dire à titre posthume. En totale opposition avec la logique néolibérale anglaise, le critique considérait le Salon d'État comme l'unique lieu légitime de rencontre des artistes avec le public ; il refusait toute tentative de promotion individuelle de l'artiste et l'indépendance que celle-ci supposait. Ernest de Nodon fut moins catégorique dans *Le Constitutionnel*, jugeant cette

¹²⁵ Jean-Loup Leguay note d'ailleurs que les années 1850 furent, « à défaut de coups d'éclats artistiques, [...] synonyme[s] pour Court de reconnaissance institutionnelle, doublée d'une certaine aisance financière ». (Jean-Loup Leguay, texte inédit de sa conférence « 'Oui, je suis toujours le conservateur du musée de notre chère ville de Rouen' : de Paris à la Normandie, opportunités, stratégies et promotions du peintre Joseph-Désiré Court (1797-1865) », journée d'étude du Groupe de recherche d'histoire (GRHis), *Passeurs, lieux de passages. Nouveaux apports de la recherche sur les réseaux de sociabilité artistique en Normandie au 19^e siècle*, Rouen, Université de Rouen-Normandie, 3 octobre 2017.)

¹²⁶ Les bénéfices de l'exposition Court, dont l'entrée était payante, devaient être partagés entre le peintre et le marchand Francis Petit – organisateur de la rétrospective Ary Scheffer et de plusieurs expositions au 26 boulevard des Italiens avant sa reprise par Louis Martinet –, chacun d'eux ayant promis un quart de sa part à l'Association des artistes (AFT, 729^e séance du 21 octobre 1859, p. 320). Lechesne, lui, n'avait vraisemblablement pas instauré de droit d'entrée à sa manifestation l'année précédente.

¹²⁷ Andréï, « Chronique. Encore l'exposition des œuvres de M. Court », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 24, [15 décembre] 1859, p. 283.

« fantaisie » « profitable à l'art » mais craignant son appropriation « par des artistes moins autorisés à s'exposer ainsi au public, moins dignes de la curiosité de la foule »¹²⁸. Ignorant la tenue de l'exposition Lechesne, il rappela à demi-mot celle de Courbet, « erreur d'un homme d'esprit », et invita « le public à se prémunir dès à présent de l'exemple donné par Court »¹²⁹.

L'année précédente, le rapport sur l'exposition Lechesne fait à la Société libre des Beaux-Arts par un Eugène Paul embarrassé, inquiet et « péniblement impressionné », interrogeait déjà la pratique¹³⁰. Pour l'auteur, cette manifestation dénotait « de la part de l'artiste une tendance toute particulière à la lutte » – sous sa plume, un reproche¹³¹. Elle laissait deviner des motivations douteuses, et pouvait présenter de réels dangers à la fois pour l'avenir de l'artiste, l'avenir de l'art et celui de l'exposition publique. Il écrivait :

N'est-ce point à cause du peu d'intérêt et de satisfaction qu'il [l'artiste] retire des expositions publiques et officielles où il n'est pas toujours suffisamment apprécié ?

N'est-ce pas aussi à un besoin de publicité immodérée ou d'indépendance que nous devons cette particularité anormale ? Dans certaines conditions, nous sommes loin de la rejeter ; mais aujourd'hui elle nous paraît un regrettable précédent pour l'avenir, en ce qu'elle pourrait faire entrer chaque artiste dans une voie fatale, pour lui toujours plus onéreuse que productive.

N'est-il pas aussi à craindre que pour présenter au public une quantité d'œuvres suffisantes, l'artiste ne confectionne à la hâte des sujets plus ou moins médiocres, qui, plus travaillés, plus mûris, élèveraient l'art sans risquer de l'abaisser, et qu'enfin ces efforts ne tendent à éparpiller en une infinité de petites expositions particulières les talents naissants qui, dans ces trop nombreuses exhibitions, n'inspireront jamais autant d'intérêt que dans une seule et splendide exposition¹³².

La désapprobation de l'exposition particulière se fondait sur plusieurs reproches, qui traduisaient en réalité des craintes. L'arrogance de la démarche était dénoncée à un moment où le pouvoir de l'artiste allait grandissant, et pouvait faire redouter l'ébranlement d'un système. Andréï comme Eugène Paul voyaient dans ces expositions individuelles une contestation de

¹²⁸ Ernest de Nodon, « Exposition des tableaux de M. Court », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 288, 15 octobre 1859, n. p.

¹²⁹ « Que des légions d'artistes justement obscurs ne viennent pas un jour tapisser les murs d'une salle improvisée de leurs tableaux inconnus ! L'art n'en tirerait aucun profit ; il perdrait au contraire à voir ainsi impunément exploiter la curiosité de la foule. [...] Les vitrines des marchands de tableaux suffisent aux exhibitions intempestives des *fruits secs* de la Renommée. » (Nodon 1859, n. p.)

¹³⁰ Eugène Paul, « Travaux de la Société. Rapport de M. Eugène Paul au nom de la commission chargée de l'examen des œuvres de sculpture de M. Lechesne », *Revue des Beaux-Arts*, 28^e année, t. IX, 16^e livraison, 1858, p. 371. La Société libre des Beaux-Arts avait été fondée le 18 octobre 1830 par des artistes et amateurs, avec les directeurs du *Journal des artistes*, pour « concourir au progrès des arts et au bien-être des artistes », au moyen de conférences, expositions, concours, etc. (François Miel, *Annales de la Société libre des Beaux-Arts depuis son origine*, t. I, années 1830 et 1831, Versailles, Impr. de Marlin, 1836, p. 4). Elle fonda la *Revue des Beaux-Arts* en 1850.

¹³¹ Paul 1858, p. 371.

¹³² Paul 1858, p. 371.

l'autorité du Salon, et par là, des instances de légitimation. Le caractère spéculatif était également pointé du doigt, et la corruption de l'art par le commerce considérée avec frayeur : en se pliant à la loi du marché, l'artiste aurait la tentation de produire plus, au détriment de la qualité.

La pratique avait néanmoins su trouver des défenseurs, et d'abord en la personne du journaliste et écrivain Jules Noriac, qui répondit dans la *Revue des Beaux-Arts* au rapport d'Eugène Paul¹³³. Refusant à la Société libre des Beaux-Arts la « mission et qualité pour juger la conduite d'un artiste en dehors de ses œuvres », Noriac commenta de manière méthodique les propos du précédent¹³⁴. Condamnant ce qu'il considérait comme des insinuations calomnieuses, il affirma la nécessité de la lutte pour être un « véritable artiste » et l'indépendance comme « une des conséquences suprêmes de l'art »¹³⁵. Il concluait :

Pour nous résumer, disons qu'en fait nul n'a le droit de blâmer ou de louer une exhibition particulière. L'artiste est le seul juge de sa conduite. L'État donne à tous les droits de se produire en commun, il n'a retiré à personne le droit d'exposer particulièrement. Le dernier des artisans a le droit d'exposer la marchandise créée par ses mains, pourquoi l'artiste n'aurait-il pas le droit d'exposer l'œuvre de son génie¹³⁶ ?

C'est d'ailleurs l'État qui autorisa en 1860 une nouvelle exposition particulière, celle d'un jeune sculpteur âgé de trente-trois ans, à la réputation déjà acquise auprès du public comme de l'administration des Beaux-Arts : Charles Cordier (1827-1905)¹³⁷. Le sculpteur s'était fait une spécialité de la représentation des physionomies dans leur diversité, souvent au moyen de la polychromie naturelle. À cette fin, il réalisa deux missions dans la seconde moitié des années 1850 : l'une en Algérie, en 1856, et l'autre en Grèce, en 1858. Deux ans plus tard, grâce à l'appui du directeur des Beaux-Arts, Frédéric de Mercey, le ministre d'État Achille Fould lui permit d'exposer le résultat de ses récentes missions au Palais de l'industrie, au moment de l'exposition agricole et à proximité des produits de l'Algérie¹³⁸. Le catalogue de la

¹³³ Jules Noriac, « Des expositions particulières », *Revue des Beaux-Arts*, 28^e année, t. IX, 17^e livraison, 1858, p. 381-383.

¹³⁴ Noriac 1858, p. 381.

¹³⁵ Noriac 1858, p. 382, 383.

¹³⁶ Noriac 1858, p. 383. Théodore Labourieu, dans *L'Art au dix-neuvième siècle*, disait quant à lui ne pas partager « les craintes exagérées de quelques publicistes » : « Non, cette exposition qui accuse, aussi bien par le mérite de l'artiste que par son caractère personnel, une indépendance et une foi non moins rare, ne peut faire entrer l'art sur une voie fatale. » Le critique s'interrogeait néanmoins sur la légitimité de ce genre d'exposition « au profit de l'amour-propre, pour des œuvres d'une importance moins significative que celle de M. Lechesne ». Théodore Labourieu, « *L'Amour domptant les bêtes féroces* par M. Lechesne (de Caen) », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 3^e année, 3^e vol., n° 13, 1858, p. 157-159 (p. 157).

¹³⁷ Sur les commandes entre 1851 et 1860, voir AN, F/21/72 (douze dossiers).

¹³⁸ L'exposition était initialement prévue dans la salle de la Société des amis des arts, mais l'exiguïté du local et la période hivernale, jugée peu propice par l'artiste, lui firent repousser son projet et requérir un autre local (lettre de Charles Cordier à Jean-Marie-Victor Viel, architecte du Palais de l'industrie, Paris, 30 mars 1860, AN, F/21/4079,

manifestation était rédigé par le philosophe Marc Trapadoux, un proche de Courbet. Il annonçait sur la couverture « L'œuvre de M. Cordier », et était sous-titré « Galerie anthropologique et ethnographique pour servir à l'histoire des races »¹³⁹. Placée sous les auspices de l'État, et de caractère scientifique, l'exposition ne semble pas avoir créé de remous parmi les critiques qui, au contraire, la commentèrent favorablement¹⁴⁰. Elle aurait cependant suscité quelques brèves inquiétudes de la part du ministre d'État, dont nous ne connaissons pas les motifs. Cordier adressa en effet une lettre au secrétaire général du ministère dans le but d'en « atténuer l'importance au point de vue des inconvénients que l'on pourrait y voir »¹⁴¹. Rappelant le caractère « unique » de sa galerie, « résultat de travaux spéciaux ordonnés par le ministre », ainsi que la position favorable du comte de Nieuwerkerke à l'égard de son projet, Cordier espérait n'être « pas sacrifié dûment » ; il s'estimait, non sans une certaine assurance, « plutôt digne d'une récompense »¹⁴².

Durant sa dernière mission, le sculpteur s'était considérablement endetté et en 1860, sa situation pécuniaire était encore difficile¹⁴³. Si l'intitulé de sa manifestation la définissait comme une entreprise utile aux sciences et justifiait l'appui du gouvernement, il ne s'agissait pas moins d'une exposition particulière de ses œuvres, destinée à assurer leur promotion en vue de leur vente. Comme l'a fait remarquer Laure de Margerie, l'artiste y avait étrangement inclus un buste de Napoléon Bonaparte, et le catalogue mentionnait aussi plusieurs sujets mythologiques, quelque peu hors propos¹⁴⁴. Malgré les achats du couple impérial et plusieurs commandes, l'état des finances de Cordier demeura alarmant après son exposition¹⁴⁵. L'année suivante, il rouvrit

dossier « Exposition Charles Cordier au Palais de l'industrie ». L'exposition ouvrit vraisemblablement le 17 juin 1860, date d'ouverture de l'Exposition agricole, et ferma le 30 juillet.

¹³⁹ Marc Trapadoux, *L'œuvre de M. Cordier. Galerie anthropologique et ethnographique pour servir à l'histoire des races. Catalogue descriptif*, Paris, Impr. de Ch. Lahure et C^{ie}, 1860. Courbet avait réalisé un portrait de l'écrivain en 1848 : *Marc Trapadoux examinant un livre d'estampes*, 1848, huile sur bois, 41 x 32 cm, Troyes, musée des Beaux-Arts (inv. MNPL 46).

¹⁴⁰ Voir par exemple E[dmund] S[aglio], « Mouvement des arts et de la curiosité. [Exposition Cordier] », *GBA*, 2^e année, t. VII, 1^{er} août, 3^e livraison, p. 190-191. Même Andréi, qui avait condamné l'exposition individuelle de Court, jugea l'exposition « très-intéressante à visiter » (Andréi, « Galerie anthropologique et ethnographique de M. Cordier », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 5^e année, 5^e vol., n° 16, 1860, p. 188-189 [p. 189]).

¹⁴¹ Lettre de Charles Cordier à Lepelletier, secrétaire général au ministère d'État, [s. l.] [s. d.], reçue le 3 mai 1860, AN, F/21/4079.

¹⁴² Voir note précédente.

¹⁴³ Laure de Margerie, « Chronologie », in Laure de Margerie, Édouard Papet, Christine Barthe *et al.*, *Charles Cordier (1827-1905), l'autre et l'ailleurs*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 2 février-2 mai 2004, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, 10 juin-6 septembre 2004, New York, Dahesh Museum of Art, 12 octobre 2004-9 janvier 2005), Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 141-129 (p. 132).

¹⁴⁴ Margerie 2004, p. 132. À la fin du catalogue, une courte liste signalait ses travaux antérieurs (Trapadoux 1860, p. 35).

¹⁴⁵ Voir Jeanine Durand-Révilleon, « La galerie anthropologique du Muséum national d'histoire naturelle et Charles-Henri-Joseph Cordier », in Antoinette Le Normand-Romain, Anne Roquebert, Jeanine Durand-Révilleon

son exposition à Londres, et la fit cette fois suivre par une vente aux enchères de ses œuvres¹⁴⁶. Un an après, en 1862, l'exposition de l'œuvre de Court, dans une version réduite, traversa à son tour la Manche pour rejoindre Dublin, sans doute moins motivée par l'appât du gain que par l'espoir d'un succès public et critique¹⁴⁷. Alors que ces deux expositions, comme celle d'Auguste Lechesne, avaient suscité en France quelques réticences, elles ne risquaient guère de perturber les mœurs anglo-saxonnes, qui avaient intégré depuis fort longtemps ce genre de pratique – ce que certains artistes français avaient déjà compris par le passé.

2. Des solutions alternatives : l'indépendance ailleurs ou autrement

Les expositions particulières avaient connu au Royaume-Uni une éclosion précoce, dès la fin du XVIII^e siècle. À la suite de la rétrospective organisée par Hone en 1775, l'exposition personnelle, dont l'entrée était généralement tarifée, fut utilisée de manière régulière par des artistes pour promouvoir leur œuvre¹⁴⁸. À côté des manifestations réunissant un nombre relativement important d'ouvrages d'un même auteur, une autre pratique fit simultanément son apparition : en 1781, John Singleton Copley inaugurait à Londres un type d'exposition individuelle et payante, maintes fois répété ensuite – à commencer par Copley lui-même –, consistant en la présentation d'un tableau de très grand format au sujet séduisant et accessible pour le public, et souvent à teneur patriotique : l'*exhibition piece*¹⁴⁹. Cette pratique trouvait ses origines dans l'exposition à la Royal Academy, dix ans plus tôt, d'une importante composition de Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, qui, par son immense succès, avait défini les

et al., La sculpture ethnographique. De la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin, cat. exp., (Paris, musée d'Orsay, 16 mars-12 juin 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 51-64 (p. 61).

¹⁴⁶ *Ethnographical Gallery of Sculpture*, by M^r Cordier, Illustrating the Most Prominent Types of the Human Race at The Gallery, 121, Pall Mall, Londres, [s. n.], [1861]. La vente eut le 8 mai 1861, au 54 Pall Mall, par M^e Foster ; elle comprenait soixante-huit sculptures. Voir Margerie 2004, p. 133.

¹⁴⁷ *Paintings by M^r Court*, [s. l.] [s. n.] [1862]. Ce catalogue, que nous avons consulté à la Bibliothèque nationale de France, contient vingt-huit numéros, mais Jean-Loup Leguay nous a signalé l'existence d'un second catalogue qui en comprend soixante-douze (l'exposition parisienne présentait cent-soixante-six œuvres). D'après Soukhomline, plus de la moitié des œuvres ajoutées n'avaient pas figuré dans l'exposition de 1859 (Soukhomline 1999, p. 20).

¹⁴⁸ Voir Stefanis 2011, p. 59-61. Stefanis signale par exemple les expositions à Londres de Robert Edge Pine en 1782 et de Joseph Wright of Derby en 1785. Il émet par ailleurs l'hypothèse que « la rétrospective de Hone aurait pu implanter l'idée de l'autonomie de l'artiste et ouvrir la voie à l'épanouissement des expositions privées dans les années 1780 » (Stefanis 2011, p. 62 ; « Hone's retrospective could have implanted the idea of the artist's autonomy and paved the way for the blossoming of private exhibitions in the 1780s »).

¹⁴⁹ Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1997, p. 29-36. Copley avait exposé à Spring Garden son tableau *The Death of the Earl of Chatham* (1779-1781, huile sur toile, 228,6 x 307,3 cm, Londres, Tate Gallery, en dépôt à la National Portrait Gallery, inv. NPG L146), visible pour un shilling. Sur les expositions organisées par Copley, voir Bätschmann 1997, p. 31-34 ; Thomas M. Bayer et John R. Page, *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering & Chatto, 2011, p. 63-64 ; Stefanis 2011, p. 57-59.

critères d'un nouvel exercice pictural prometteur¹⁵⁰. West avait ouvert la voie à une peinture sensationnelle, populaire, théâtrale, s'inscrivant dans une culture du spectacle et invitant par conséquent à repenser ses modalités d'exposition. David, lors de sa présentation des *Sabines* en 1799, fit d'ailleurs référence à la pratique anglaise, alors contemporaine, de l'« exhibition », après avoir évoqué de lointains antécédents chez les Grecs anciens¹⁵¹.

Les artistes français, dont David lui-même, surent profiter des opportunités que leur offrait la Grande Bretagne¹⁵². En 1815, le peintre envoya à Londres une version du *Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, une autre de *L'Empereur dans son cabinet de travail aux Tuileries*, ainsi que le *Portrait du pape Pie VII et du Cardinal Caprara*, tous trois étant disponibles à la vente¹⁵³. L'exposition, montée au 20 Bedford Street, à Covent Garden, était accessible pour deux shillings. Un an plus tard, Guillaume Guillon, dit Lethière, et Jean-Baptiste Wicar exposèrent, suivant le modèle de l'*exhibition piece*, deux immenses toiles, *Brutus condamnant ses fils à mort* pour le premier et la *Résurrection du fils de la veuve de Naïm* pour le second¹⁵⁴. Ils furent bientôt suivis par Théodore Géricault, dont le *Radeau de la Méduse* fut présenté en 1820 à l'Egyptian Hall de William Bullock, dans le quartier de Picadilly, là où avait déjà été exposé le *Brutus* de Lethière¹⁵⁵. C'est encore au même endroit

¹⁵⁰ Voir : Bätchmann 1997, p. 29 ; Stefanis 2011, p. 56. Benjamin West, *The Death of General Wolfe*, 1770, huile sur toile, 152,6 x 214,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada, (inv. 8007).

¹⁵¹ David 1799, p. 2.

¹⁵² Voir Whiteley 1979, p. 75.

¹⁵³ Voir Simon Lee, « Napoleon Amongst the Shopkeepers: David's 1815 Exhibition in London », in Mark Ledbury (dir.), *David after David. Essays on the Later Work*, actes du colloque tenu au Sterling and Francine Clark Art Institute à Williamstown les 24 et 25 juin 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 327-341. Jacques-Louis David, *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand-Saint-Bernard*, huile sur toile, 259 x 221 cm, Rueil-Malmaison, châteaux de Malmaison et Bois-Préau (inv. M.M.49.7.1) ; *L'Empereur dans son cabinet de travail aux Tuileries*, 1812, huile sur toile, 203,9 x 125,1 cm, Washington, National Gallery of Art (inv. 1961.9.15) ; *Portrait du pape Pie VII et du cardinal Caprara*, vers 1805, huile sur panneau, 138,1 x 96 cm, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art (inv. 1971-265-1).

¹⁵⁴ Il s'agissait des toiles suivantes : Guillaume Guillon, dit Lethière, *Brutus condamnant ses fils à mort*, 1811, 440 x 783 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 6228) ; Jean-Baptiste Wicar, *Résurrection du fils de la veuve de Naïm*, 1816, huile sur toile, 570 x 900 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts (inv. P 667). Voir Bätchmann 1997, p. 47-48.

¹⁵⁵ Le tableau de Géricault fut ensuite présenté à Dublin. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819, huile sur toile, 481 x 716 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 4884). Voir : Bätchmann 1996, p. 690-693 ; Bätchmann 1997, p. 48-52 ; Christine Riding, « Staging *The Raft of the Medusa* », *Visual Culture in Britain*, vol. 5, n° 2, hiver 2004, p. 1-26. Sur l'Egyptian Hall et ses expositions, voir : Richard Altick, *The Shows of London: A Panorama History of Exhibitions, 1600-1862*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 235-252, 409-410 ; Martin Levy, « The Roman Gallery at the Egyptian Hall, Picadilly, and some tripods by William Bullock and George Bullock », *Furniture History*, vol. 33, 1997, p. 229-239 ; Bayer et Page 2011, p. 126.

que Gustave Doré montra, près d'un demi-siècle plus tard, en 1867, trois tableaux aux dimensions imposantes¹⁵⁶.

À côté de ces expositions-spectacle, à l'entrée payante, et organisées autour d'une ou de quelques œuvres, d'autres entreprises furent menées en Angleterre par des artistes français. Ceux-ci étaient attirés par un régime libéral et par les possibilités que la Grande-Bretagne offrait pour commercialiser leur œuvre. Au milieu des années 1840, Antoine Étex (1808-1888), « encombré d'ouvrages de sculpture et de peinture », envisagea de traverser la Manche pour écouler ses travaux¹⁵⁷. Il attendit 1849 pour réaliser son projet, poussé par la situation politique et par l'espoir d'opérations lucratives. Il monta une exposition personnelle à Londres, au 21 Old Bond Street, mais elle se solda par un échec¹⁵⁸. Gustave Doré, lui, parvint à tirer profit du système anglais dans la durée. Après son exhibition à l'Egyptian Hall en 1867, le peintre et illustrateur exposa la même année à la German Gallery, qui devint deux ans plus tard la Doré Gallery. Dès l'âge de trente-cinq ans, Doré put en effet établir sa galerie éponyme au 35 New Bond Street ; elle était tenue par les éditeurs d'estampes James Liddle Fairless et George Lord Beeforth¹⁵⁹. Si le sol britannique permettait aux artistes d'exposer et commercialiser leur œuvre librement, les Français surent aussi trouver, sur leur territoire, les moyens de promouvoir et vendre leurs œuvres en toute indépendance, souvent en cas de nécessité financière.

De nombreux artistes eurent recours à la vente aux enchères, de manière individuelle¹⁶⁰. Le but manifeste était en premier lieu commercial, mais la vente était aussi l'occasion d'une exposition personnelle, certes de courte durée, qui prit parfois des allures de rétrospective. Les sculpteurs, dont la pratique artistique requérait des ressources régulières et importantes,

¹⁵⁶ Doré montra à l'Egyptian Hall son *Dante et Virgile dans le neuvième cercle de l'Enfer* (1861, huile sur toile, 315 x 450 cm, Bourg-en-Bresse, musée du monastère royal de Brou, inv. 982.234), *La Fille de Jephté* (non localisé) et *Le Tapis vert. Un salon de jeu à Bade* (non localisé). Voir Philippe Kaenel, « Une vie d'artiste », in Philippe Kaenel (dir.), *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 février-11 mai 2014, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 13 juin-14 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Flammarion, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 2014, p. 13-33 (p. 24).

¹⁵⁷ Antoine Étex, *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, E. Denty, 1877, p. 230.

¹⁵⁸ Étex 1877, p. 254. Plus loin, Étex raconte que c'est « dans l'espérance de vivre en [s]e passant du gouvernement de Napoléon III » qu'il avait « tenté la fortune en Angleterre, et ensuite aux États-Unis », avant de se tourner vers la Belgique (p. 278-279). Sur son exposition londonienne, voir : Anonyme, « Exhibition of the Sculptures and Paintings of M. Antoine Étex », *The Art-Journal*, vol. XI, 1849, p. 197 ; Francis Haskell, « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la première moitié du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 30 (Aspects de l'art anglais), 1975, p. 61-76 (p. 67) ; Stefan Eric Pügel, *L'œuvre sculptée de Jean-Antoine Étex (1808-1888). L'expressivité comme source de l'inspiration artistique*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart et de Klaus Herding, Paris, Université Paris-Sorbonne, Francfort-sur-le-Main, Goethe-Universität, 2010, p. 125-128.

¹⁵⁹ Kaenel 2014, p. 24.

¹⁶⁰ Léa Saint-Raymond a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Le pari des enchères : le lancement de nouveaux marchés artistiques à Paris entre les années 1830 et 1939*, réalisée à Paris X Nanterre sous la direction de Ségolène Le Men. Nous n'avons pas pu la consulter.

sollicitèrent particulièrement ce genre d'opération. Christophe Fratin (1801-1864), confronté à d'importantes difficultés financières à partir des années 1840, en fut sans nul doute le plus grand adepte, totalisant quatorze ventes entre 1849 et 1863, année précédant sa mort¹⁶¹. En avril 1850, il proposa à la vente ses « œuvres complètes », soit quatre-cent-numéros¹⁶². Républicain convaincu, défavorisé par le régime impérial, Étex mit ses œuvres à l'encan le 9 décembre 1856¹⁶³. Il offrit ainsi au regard du public le « résumé de trente années de travail », comme le stipule la préface de son catalogue¹⁶⁴. Cordier fit également appel à cette pratique en France en 1865 ; il voyait là un moyen non seulement d'accroître ses ressources, mais aussi de s'offrir une nouvelle exposition particulière, cinq ans après la première¹⁶⁵.

Comme Cordier l'avait fait en Angleterre, et selon la pratique courante suivie pour les rétrospectives posthumes, Auguste Clésinger (1814-1883) rattacha l'exposition particulière à la vente aux enchères. Leur contenu n'était cependant pas tout à fait identique. Au moment de l'Exposition universelle de 1867, Clésinger donna à voir, dans une salle du 9 rue Royale, un ensemble de quarante-et-un ouvrages – sculptures, peintures et dessins – exécutés au cours des quelques dernières années¹⁶⁶. Le sculpteur nourrissait alors une certaine rancœur à l'égard de l'administration des Beaux-Arts. Cette dernière avait rejeté, en juillet 1866, sa demande de secours ; elle avait ensuite refusé, en janvier 1867, l'acquisition de son groupe *Le Triomphe*

¹⁶¹ Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, vol. II et III, La Haye, Nijhoff, 1953 et 1964. Les ventes organisées par Fratin sont répertoriées sous les n^{os} 19 442, 19 802, 20 512, 20 617, 21 177, 21 412, 22 975, 23 445, 24 036, 24 602, 26 380, 26 787, 27 056 et 27 253. Sur Fratin, voir : Jacqueline Bongon, *Le sculpteur animalier Christophe Fratin. Essai sur sa vie et son œuvre*, Le Raincy, J.J.A. Bougon, 1983 ; Michel Poletti et Alain Richarme, *Fratin. Objets décoratifs & sculptures romantiques*, cat. exp. (Paris, galerie Univers du bronze, octobre-novembre 2000), Paris, Univers du bronze, 2000.

¹⁶² *Catalogue de tous les modèles en bronze publiés et inédits de M. Fratin, sculpteur... 16, 17 et 18 avril 1850... rue des jeuneurs, 42... M^e Bonnefons de Laviolle...*, Paris, Impr. et lith. de Maulde et Renou, 1850 (citation sur la couverture). Les œuvres étaient vendues avec leurs droits de reproduction. Poletti et Richarme soulignent le caractère exceptionnel de cette vente, dans laquelle ils voient « le signe d'une rentabilité faible des éditions [...] et une facilité de création étonnante du sculpteur » (Poletti et Richarme 2000b, p. 10).

¹⁶³ Voir Pünger 2010, p. 185-186.

¹⁶⁴ Catalogue des tableaux, statues en marbre et en bronze, bronzes d'art, bas-reliefs, statuettes en marbre et bronze, etc., etc., de M. Antoine Étex... dont la vente aux enchères aura lieu le 9 décembre... en son atelier... par le ministère de M^e Charles Pillet..., Paris, Impr. de L. Martinet, 1856, p. 3. Cette vente, qui comprenait quatre-vingt-sept lots, fut un échec (V^{ie} de Quevilly, [Sans titre], Figaro, 3^e année, n^o 193, 21 décembre 1856, p. 2).

¹⁶⁵ Catalogue de statues, bustes, statuettes et médaillons... : œuvres de M. Cordier... dont la vente aura lieu hôtel Drouot... le samedi 21 janvier 1865, par le ministère de M^e Charles Pillet... M. Francis Petit, expert..., Paris, Impr. de Pillet fils aîné, 1865. Sa vente comptait cinquante-huit numéros. Une invitation à « l'exposition particulière des œuvres de M. Cordier », prévue pour le 19 janvier 1865, fut adressée au comte de Nieuwerkerke (AN, 20144793/44).

¹⁶⁶ *Catalogue des œuvres inédites de sculpture, peinture & dessins de J. Clésinger... exposées rue royale, n^o 9*, Paris, Typ. E. Panckoucke et Cie, 1867. L'exposition ouvrit le 10 mai, dans une « petite salle de la rue Royale que deux faisceaux de drapeaux signalent » (X. Feynet, « Chronique », *Le Temps*, 7^e année, n^o 2203, 21 mai 1867, n. p.).

d'Ariane, à la place de l'*Andromède* initialement commandée¹⁶⁷. Des échanges houleux entre l'artiste et le surintendant s'en étaient suivis¹⁶⁸. Ces déconvenues poussèrent très certainement Clésinger, « nature brusque, impatiente, hautaine » selon Alexandre Dumas fils, à ouvrir sa propre exposition¹⁶⁹. Le sculpteur espérait des ventes pour améliorer sa situation financière¹⁷⁰. La manifestation passa quasi inaperçue et Clésinger souhaita, en avril 1868, livrer à l'encan son contenu, augmenté de nombreuses pièces de sa main et de sa collection, soit cent-trente-six lots au total¹⁷¹. Ajournée en raison de contestations sur le droit de reproduction des œuvres, la vente eut finalement lieu le 5 juin. Elle ne comprenait plus que quarante-et-un lots, chiffre trompeusement identique à celui des œuvres exposées en 1867¹⁷². Tous les ouvrages présentés étaient en fait des sculptures – l'exposition de 1867 en comptait seulement vingt –, ce qui amena les critiques à considérer l'événement comme une nouvelle exposition, cette fois « complète », et parfois même comparée à un « musée »¹⁷³.

La vente aux enchères individuelle ne fut pas seulement l'apanage des sculpteurs : plusieurs peintres s'y risquèrent, comme le voyageur Auguste-François Biard (1799-1882), qui vendit le

¹⁶⁷ Auguste Clésinger, *Le Triomphe d'Ariane*, 1866, marbre de Carrare, 215 cm de haut, base de 195 x 63 cm, passé en vente à Houdan par Artcurial le 19 octobre 2003 (n° 905). Voir AN, 20144793/44, dossier « Clésinger, Jean-Baptiste », et F/21/71, dossier « M. Clésinger. Sculpture : *Andromède* ».

¹⁶⁸ « Ma situation pécuniaire n'est pas brillante. Je suis suivant votre expression Monsieur le Comte un panier percé par les trous duquel l'argent répandu s'est transformé, ce que vous ignorez sans doute en un atelier contenant plus de marbres et de bronzes que vous n'en aurez peut-être à votre prochaine exposition [...] », écrivait-il au surintendant le 30 janvier 1867 (lettre d'Auguste Clésinger au comte de Nieuwerkerke, Labarre, 30 janvier 1867, AN, F/21/71, dossier « M. Clésinger. Sculpture : *Andromède* »).

¹⁶⁹ Alexandre Dumas, « L'*Andromède* de Clésinger », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 4^e année, n° 17, 28 avril 1878, p. 65. Dans sa lettre du 30 janvier 1867 (voir note précédente), Clésinger évoquait « la valeur d'une œuvre que le public jugera avant peu », ce qui peut laisser entendre qu'il avait alors pris sa décision d'exposer en dehors de la manifestation officielle. *Le Triomphe d'Ariane* fut la pièce centrale de son exposition, et le premier numéro du catalogue.

¹⁷⁰ La nécessité de vendre ses œuvres transparaissait dans sa récente demande de secours à l'Empereur, évoquée dans une note du 24 juillet 1866 à destination du maréchal Vaillant : « Un secours immédiat de 15.000 francs lui permettrait de faire lever la saisie de plusieurs statues importantes qui se trouvent dans son atelier à Rome et qu'il désirerait faire transporter à Paris. La vente de ces statues le sauverait d'une ruine complète. » (AN, 20144793/44, dossier « Clésinger, Jean-Baptiste »)

¹⁷¹ Catalogue de marbres... et tableaux de M. Clésinger, provenant de ses ateliers de Rome & de Paris, et de tableaux anciens & modernes composant sa collection, dont la vente aux enchères publiques aura lieu hôtel Drouot... les lundi 6, mardi 7 & mercredi 8 avril 1868, par le ministère de M^e Charles Oudart... M. Émile Barre, expert..., Paris, J. Claye, 1868. Ce catalogue comporte une préface par Philippe Burty.

¹⁷² Catalogue des marbres, bronzes et terres cuites de Clésinger provenant de ses ateliers de Rome et de Paris, dont la vente aura lieu 19, rue du Helder... M^e Charles Pillet commissaire-priseur..., M. Haro, peintre expert..., Paris, Typ. E. Panckoucke et Cie, 1867. Cette vente, dont le catalogue fut préfacé par Théophile Gautier, eut lieu dans un ancien magasin de M. Monbro.

¹⁷³ Alexandre Duvernois, « Aujourd'hui », *Figaro*, 15^e année, 3^e série, n° 156, 4 juin 1868, p. 2 ; X. Feyrnet, « Chronique », *Le Temps*, 8^e année, n° 2574, 31 mai 1868, n. p. L'exposition précédant la vente était annoncée sur quatre jours, deux pour l'exposition particulière, les 1^{er} et 2 juin, et deux pour l'exposition publique, les 3 et 4, mais la presse attesta son ouverture dès la fin du mois de mai. Clésinger organisa deux nouvelles ventes à l'hôtel Drouot le 6 avril 1870 et le 19 mai 1875, dirigées respectivement par M^e Escribe et M^e Pillet, ainsi qu'une exposition dans son atelier en 1879 (voir notamment Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 9^e année, n° 2711, 24 mai 1879, n. p.).

contenu de son atelier en 1865¹⁷⁴. Mais ce fut surtout une méthode que privilégièrent les peintres de Barbizon dans les années 1850 et 1860, « conduits par la gêne que constituait pour eux la limitation du nombre des envois au Salon », comme le rappelle Pierre Vaisse¹⁷⁵. Théodore Rousseau (1812-1867) et Narcisse Diaz de la Peña virent là une véritable stratégie de promotion conçue dans la durée, et un moyen de montrer et commercialiser leurs études et esquisses. Quatre-vingt-deux esquisses peintes et études de Diaz firent l'objet d'une première vente le 3 mars 1849 ; un an plus tard, le 2 mars 1850, cinquante-cinq tableaux et études de Rousseau exécutés dans les dernières années connurent le marteau d'un commissaire-priseur¹⁷⁶. Forts de cette première tentative réussie, les deux paysagistes renouvelèrent l'expérience par la suite à plusieurs reprises, mais optèrent généralement pour un nombre restreint de pièces. En un sens, ces ventes, commentées dans la presse, préfiguraient les expositions particulières en galeries de la fin du siècle.

Après quelques tentatives sujettes à polémiques, la rétrospective ne semble pas avoir convaincu les artistes qui cherchaient à la fois à être visibles et à vendre leurs œuvres. Les ventes aux enchères furent, elles, un recours beaucoup plus fréquent. Moins exposées à la controverse, elles étaient aussi moins compliquées à mettre en place, car basées sur le seul fonds de l'artiste, et moins coûteuses. De plus, elles laissaient espérer un gain immédiat. En même temps, elles pouvaient tout aussi bien se présenter comme le résumé de l'œuvre d'un artiste et attirer l'attention des critiques. Si l'Exposition universelle de 1867 vit le retour en force de l'exposition particulière, avec les rétrospectives de Courbet et Manet et l'exhibition des « œuvres inédites » de Clésinger, ce fut sans susciter d'émules dans les années qui suivirent, malgré l'apaisement des polémiques autour de ces expositions, qui n'avaient plus le caractère inquiétant de la nouveauté. Dans les années 1870, les expositions particulières furent plus nombreuses, mais organisées selon des modalités différentes. Elles s'inscrivaient en effet pour

¹⁷⁴ *Catalogue de tableaux et études peintes d'après nature par M. Biard... hôtel Drouot... lundi 6, mardi 7 & mercredi 8 mars 1865... M^e Escribe, commissaire-priseur... Francis Petit, expert...*, Paris, Renou et Maulde, 1865.

¹⁷⁵ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 107. « [L]es paysagistes en particulier ne sauraient bien faire comprendre ce qu'ils ont été, ce qu'ils sont, ce qu'ils peuvent être, qu'en apportant au grand jour la série compète de leurs études d'après nature, études rapides et à peine achevées, mais presque toujours vibrantes, plus émues, plus passionnées que les tableaux dont elles furent les germes », écrivait Georges Lafenestre en 1872, à l'occasion de l'exposition qui précédait la vente des œuvres d'Emmanuel Lansyer (Georges Lafenestre, « Exposition des tableaux de paysages par M. Lansyer », *Le Temps*, 12^e année, n° 4013, 17 avril 1872, n. p., signalé dans Vaisse 1995, p. 354, note 79).

¹⁷⁶ *Catalogue d'une jolie collection d'esquisses peintes, sujets de figures, et études de paysages... par M. Diaz... hôtel des ventes mobilières, rue des jeuneurs... 3 mars 1849... M^e Ridet, commissaire-priseur*, Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1849 ; *Catalogue d'une collection de tableaux et études peintes d'après nature par M. Théodore Rousseau... hôtel des ventes mobilières, rue des jeuneurs... 2 mars 1850... M^e Ridet, commissaire-priseur*, Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1850. Voir Kelly 2014a, p. 26-27.

la plupart, et précisément dans le cas des rétrospectives et expositions individuelles de grande ampleur, dans un cadre bien particulier : celui des cercles. Ces derniers offraient aux artistes la possibilité d'exposer en dehors du Salon, tout en les préservant du caractère ostentatoire et du mercantilisme qu'on associait alors à certaines initiatives personnelles des deux décennies écoulées.

3. Exposer dans les cercles : une indépendance en demi-teinte

Les associations particulières qui se forment en dehors de toute action politique et de toute influence extérieure paraissent reprendre de nos jours le rôle qu'avaient autrefois les corporations [...] les associations indépendantes, qui tendent à s'établir en France sur le modèle des sociétés du même genre existant depuis longtemps aux États-Unis et dans tous les pays libres, possèdent une organisation beaucoup plus libérale, parce que les groupes qui les composent, cédant à la sympathie du goût et des tendances, se sont réunis spontanément sans rechercher aucun caractère officiel et reconnu. Leur action, qui s'exerce librement quoique efficacement, ne lèse aucun intérêt, ne heurte aucune susceptibilité¹⁷⁷ [...]

En 1872, René Ménard constatait avec satisfaction, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, la formation d'un type d'associations particulières : les cercles artistiques. Il les définissait comme des regroupements libres, car étrangers aux influences politiques, et soumis au seul principe « du goût et des tendances ». Efficaces dans leur action, les cercles ne se posaient pas pour autant en concurrents des instances reconnues jusqu'alors en matière d'art. Après avoir annoncé la tenue de l'exposition d'une série de dessins et d'aquarelles du paysagiste François Louis Français, au Cercle des Beaux-Arts de la Chaussée d'Antin, Ménard poursuivait :

Une exhibition de ce genre ne pouvait être entreprise que par une société particulière : l'État, dans ses grandes expositions, limite habituellement à deux le nombre des tableaux de chaque artiste, et par le placement plus ou moins avantageux qu'il donne à chacun, par les récompenses, qu'il décerne à quelques-uns et qui ont une consécration officielle, il crée forcément des privilèges et par suite il mécontente ceux qui n'ont pu y participer. Si les artistes comprenaient mieux l'avantage des associations particulières, ils se réuniraient selon leurs affinités et formeraient des groupes indépendants ; ces groupes, moyennant une rétribution minimale acquittée par chaque membre, trouveraient aisément des locaux pour y organiser des expositions d'après le mode qui leur conviendrait. Maîtres absolus chez eux et ne comptant que sur leur propre initiative, les artistes rédigeraient eux-mêmes les règlements et pourraient, selon les circonstances, ou grouper leurs œuvres pour que le public soit à même de juger de leur valeur diverse, ou, comme le fait à cette heure le

¹⁷⁷ René Ménard, « Le Cercle des Beaux-Arts. Exposition de dessins et aquarelles de M. Français », *GBA*, 14^e année, 2^e période, t. V, 5^e livraison, 1^{er} mai 1872, p. 438-444 (p. 438).

Cercle des beaux-arts, mettre leur local à la disposition d'un artiste dont le génie propre apparaîtrait dans son ensemble, et non plus sur un seul échantillon¹⁷⁸.

En faisant l'éloge des associations particulières, René Ménard approuvait avec enthousiasme l'exposition individuelle, et en appelait à l'indépendance de l'artiste. Il anticipait la constitution, à la fin de l'année suivante, de la Société anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs, qui devait organiser sa première exposition quelques mois plus tard, en 1874. Pourtant, la manifestation des futurs impressionnistes fut sans doute peu appréciée du critique, aux goûts conservateurs¹⁷⁹. René Ménard invitait les artistes à se réunir et à s'organiser pour répondre aux contraintes et aux exclusions du Salon, mais paradoxalement, les cercles dont il célébrait l'existence – composés d'artistes et d'amateurs, d'hommes du monde et parfois même de personnages officiels – étaient, malgré leur indépendance vis-à-vis des institutions de l'État, très orientés sur les artistes en vue, dont la réputation n'était plus à faire et qui demeuraient attachés aux expositions du gouvernement¹⁸⁰. Le paysagiste, graveur et illustrateur François Louis Français (1814-1897), à qui fut consacrée la première exposition monographique du Cercle des Beaux-Arts (fondé en 1865), était à cinquante-huit ans un artiste accompli, comme l'attestait sa position sociale. Il avait régulièrement exposé au Salon, dont il avait été membre du jury, et avait été gratifié de plusieurs distinctions, dont la croix d'officier de la Légion d'honneur en 1867¹⁸¹. Deux de ses œuvres figuraient au musée du Luxembourg, et une troisième fut acquise par l'État en juin 1872, pour la somme de 10 000 francs¹⁸².

Des artistes à la stature relativement proche furent exposés par le Cercle de l'Union artistique, formé en 1860. Rapidement, cette réunion d'« hommes du monde » et de personnages « tous connus, ayant tous un poids indiscutable en matière artistique », était parvenue à se faire une place de choix parmi les acteurs du monde de l'art parisien¹⁸³. Le cercle se distinguait par le

¹⁷⁸ Ménard 1872, p. 438-439.

¹⁷⁹ *La Gazette des Beaux-Arts*, alors sous sa direction, ne fit nullement écho de l'exposition.

¹⁸⁰ C'est d'ailleurs au Cercle des Beaux-Arts de la chaussée d'Antin que les artistes se réunirent pour discuter de la composition du jury du Salon en 1868, 1869 et 1870.

¹⁸¹ Son exposition, composée de dessins et d'aquarelles, devait « embrasser toute la carrière du laborieux artiste », en présentant ses ouvrages par séries rotatives. Anonyme, « Expositions », *CAC*, n° 8, 28 janvier 1872, p. 89 ; Théodore de Banville, « Français », *Le National*, 4^e année, n° 1125, 8 mars 1872, n. p.

¹⁸² François Louis Français, *La Fin de l'hiver*, 1853, huile sur toile, 100 x 82 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. MI 10), en dépôt à l'ambassade de France, Manille, Philippines, acquis en 1853 ; *Orphée*, 1863, huile sur toile, 195 x 130 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 85), acquis en 1863 ; *Daphnis et Chloé*, 1872, huile sur toile, 160 x 200 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 86), en dépôt au musée des Beaux-Arts de Strasbourg, acquis en 1872. Voir Geneviève Lacambre, *Le musée du Luxembourg en 1874*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974), Paris, Éditions des Musées nationaux, 1974, p. 76.

¹⁸³ Y. Z. et C^e, « Un cercle artistique », *Le Gaulois*, 6^e année, n° 1901, 25 décembre 1873, n. p. Pour Charles Yriarte, l'Union artistique était une véritable « institution sociale », rassemblant « toute la jeunesse brillante, riche, titrée, qui [...] s'inqui[était] de la culture des choses de l'esprit et des jouissances de l'intelligence », « tout ce qui s'[était] fait un nom dans les arts » et « [q]uelques hommes nés dans un milieu plus modeste, mais recommandables

nombre d'expositions personnelles qu'il organisa, expositions qui adoptaient la plupart du temps un format rétrospectif. Les œuvres du peintre de Barbizon Théodore Rousseau, du paysagiste belge Victor de Papeuleu de Poelvoorde (1810-1881), du portraitiste Carolus-Duran, du célèbre illustrateur Gustave Doré, du peintre de marine Théodore Gudin ou encore d'Alexandre Bida (1813-1895), fameux interprète de l'Orient, occupèrent les salons du cercle entre 1867 et 1883¹⁸⁴. Le Cercle artistique et littéraire situé au 7 rue de Volney offrit quant à lui, en 1879, une grande rétrospective de l'œuvre d'Eugène Feyen (1815-1908), artiste apprécié pour ses scènes de la côte bretonne¹⁸⁵.

La genèse de la plupart des expositions monographiques organisées dans ces espaces de sociabilité reste encore à élucider. Nous n'avons trouvé à ce jour que peu d'informations sur le contexte dans lequel ces manifestations furent entreprises. La localisation des archives des différents cercles, et notamment de l'Union artistique, n'a pas encore, à notre connaissance, été découverte. Il s'avère donc difficile de discuter précisément du rôle joué par ces expositions dans la stratégie des artistes. Les cercles proposaient un cadre prestigieux, semi privé puisque leur accès était réservé aux détenteurs d'une carte, avec un public constitué par ses membres. Ces expositions permettaient aux artistes, qui faisaient souvent partie des cercles où elles se tenaient, d'élargir leur réseau et de promouvoir leur œuvre auprès d'une clientèle riche et choisie, susceptible de leur apporter achats et commandes. Nous nous intéresserons d'abord à trois expositions, toutes trois montées au Cercle de l'Union artistique, auxquelles les artistes prirent part de manière active.

Alors que la génération de 1810 occupe une place privilégiée dans les expositions des cercles, l'exposition de Carolus-Duran (1837-1917) surprend par la jeunesse de l'artiste, âgé de

par une haute honorabilité soutenue par des goûts élevés » (Charles Yriarte, *Les cercles de Paris, 1828-1864*, Paris, Librairie parisienne, Dupray de la Mahérie, 1864, p. 215, 218). Les principales personnalités qui avaient œuvré à la fondation du cercle étaient le comte Rainulphe Marie Eustache d'Osmond, Osborne Sampayo, le marquis Charles-Jean-Melchior de Vogüé, le prince Poniatowski, Mario Uchard et Élie Cabrol. Des artistes parmi les plus célèbres rejoignirent immédiatement le cercle, comme Paul Baudry, Alexandre Cabanel, Eugène Fromentin ou encore Ernest Meissonier. D'abord présidé par le prince Poniatowski, l'Union artistique eut successivement à sa tête le comte de Nieuwerkerke (1866-1871), le général comte de Gramont (1871-1881) et le marquis de Vogüé (1881-1906) (Yriarte 1864, p. 235-236).

¹⁸⁴ L'exposition Rousseau eut lieu en 1867 dans les premiers locaux du cercle, rue de Choiseul – nous reviendrons plus loin sur cette manifestation qui ne relevait ni du cercle ni de l'artiste. Celles de Papeuleu et de Carolus-Duran se tinrent en 1874 dans les nouveaux salons de la place Vendôme, où Doré eut son exposition fin 1877, Gudin l'année suivante, et Alexandre Bida en 1883 (pour une vue de ces salons, attestant leur somptuosité autant que leur confort, voir **fig.23**). L'exposition de Papeuleu, dont nous n'aurons pas l'occasion de reparler ensuite, fut ouverte le 29 avril 1874, et comprenait cent-vingt-neuf tableaux (Albert de La Fizelière, « Causerie parisienne », *L'Opinion nationale*, 16^e année, n° 189, 10 juillet 1874, n. p.).

¹⁸⁵ Son catalogue listait deux-cent-soixante-sept numéros (*Cercle artistique et littéraire... Exposition des tableaux de Eugène Feyen, ouverte du 1^{er} au 30 novembre 1879. Catalogue*, Paris, Impr. et stéréotypie de Poissy, S. Lejay et C^{ie}, 1879).

seulement trente-sept ans. « En 1874, M. Carolus Duran avait réclamé et obtenu le droit de faire, avant l'exposition commune, une exposition particulière et personnelle au cercle des Mirlitons », raconta le critique Jules Claretie deux ans plus tard¹⁸⁶. Malgré son jeune âge, Carolus-Duran répondait aux critères de notoriété et de reconnaissance officielle typiques des exposants des cercles. Participant assidu du Salon, où il avait reçu un accueil triomphal en 1869 avec la *Dame aux gants* (le tableau lui avait valu une médaille), chevalier de la Légion d'honneur depuis 1872, Carolus-Duran était, en 1874, un portraitiste mondain très en vue qui venait d'ouvrir son propre atelier¹⁸⁷. Membre du Cercle de l'Union artistique, dont il fut un exposant régulier, il avait participé à son exposition collective en début d'année ; ses tableaux avaient été très remarqués. Le peintre n'eut sans doute guère de difficulté à obtenir de la présidence du cercle et de sa commission de peinture une réponse positive à sa demande. Il put ainsi, dans ce cadre très protégé, entreprendre une première exposition rétrospective, certain de gagner encore en notoriété, voire d'agrandir sa clientèle.

Pendant que Carolus-Duran suivait le parcours traditionnel de toute carrière officielle, Gustave Doré (1832-1883) épousait les principes du libéralisme anglais pour commercialiser son œuvre, démontrant « un sens certain de l'exhibitionnisme » commun avec Courbet, comme le note Philippe Kaenel¹⁸⁸. Il réservait cependant à l'Angleterre ses entreprises commerciales. Parallèlement, il continuait de participer au Salon français, recherchant avant tout, dans sa patrie natale, les honneurs institutionnels¹⁸⁹. Il n'est donc guère étonnant que son unique exposition particulière en France de son vivant, fin 1876-début 1877, ait eu lieu dans un cercle : l'Union artistique offrait un cadre qui répondait à ses ambitions¹⁹⁰. Plus étonnant est l'accueil fait par le cercle à cette manifestation, regroupant les tableaux et aquarelles de l'artiste, depuis la fin de la décennie précédente semblerait-il¹⁹¹. Alors que les expositions proposées par les cercles

¹⁸⁶ Jules Claretie, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876, p. 35.

¹⁸⁷ Sur Carolus-Duran, voir : Michèle Le Gal, *Carolus Duran, sa vie, son œuvre dessiné*, mémoire de recherche approfondie sous la dir. de Roseline Bacou et de Maurice Sérullaz, Paris, École du Louvre, 1974 ; Annie Scottez-De Wambrechies, Jean-Louis Augé, Sylvie Patry *et al.*, *Carolus-Duran, 1837-1917*, cat. exp. (Lille, palais des Beaux-Arts, 9 mars-9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

¹⁸⁸ Kaenel 2014, p. 28. Mais contrairement au peintre franc-comtois, Doré ne souhaitait pas adopter un format rétrospectif dans sa Doré Gallery, qui était avant tout un lieu de négoce – et non, comme les pavillons montés par Courbet, des espaces d'exposition payante.

¹⁸⁹ Philippe Kaenel rapprocha également Doré de Manet, car tous deux « tent[èrent] de s'écarter des circuits de diffusion institutionnels » mais « brigu[èrent], jusqu'à leur mort [...], les honneurs du Salon. » (Kaenel 2014, p. 28)

¹⁹⁰ L'exposition ouvrit le 19 décembre 1876 (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 41, 23 décembre 1876, p. 365).

¹⁹¹ Nous ignorons le contenu exact de la manifestation, n'ayant pu retrouver son catalogue. Celui-ci aurait compté quatre-vingt numéros, dont quarante toiles (E.-M. de Lyden, « Cercle de l'Union artistique. Exposition de tableaux, dessins, aquarelles par M. Gustave Doré », *Le Monde artiste*, 16^e année, n° 2, du samedi 13 au samedi 20 janvier

reflétaient les pratiques des collectionneurs, privilégiant les paysages, portraits, tableaux de genre, œuvres orientalistes, dessins et gravures, la peinture de Doré, souvent de grand format, était peu du goût des amateurs et laissait la critique perplexe, ce qui nous invite à penser que l'exposition eut lieu sur la requête de l'artiste, auprès du cercle dont il était membre¹⁹². Cette manifestation intervenait dans un contexte de graves difficultés pécuniaires pour l'illustrateur. La publication de *La Chanson du vieux marin*, entreprise un an plus tôt et financée par ses soins, l'avait presque ruiné : elle lui avait coûté la somme colossale de 3 500 £ (environ 90 000 francs de l'époque), et ne rencontra pas le succès escompté¹⁹³. Après l'échec de la vente aux enchères de ses dessins et aquarelles à l'hôtel Drouot le 22 mai 1875, il est probable que l'exposition ait été en partie motivée par l'espoir de vendre pour restaurer sa situation compromise¹⁹⁴.

Suite à son exclusion de l'Exposition universelle, et malgré une notoriété mise à mal, Théodore Gudin trouva lui aussi refuge au Cercle de l'Union artistique, comme nous l'avons vu plus haut¹⁹⁵. Si l'institution lui donnait l'opportunité de monter une exposition rapidement et à frais réduits dans un local préexistant, le choix du procédé comme celui du lieu n'étaient pas anodins. « [M]élange d'artiste, de grand seigneur et de personnage officiel », Gudin avait construit sa carrière grâce aux commandes des différents gouvernements, de la Restauration au Second Empire¹⁹⁶. Pour autant, en 1878, le peintre de marine n'en était pas à son premier coup d'essai en matière d'exposition particulière. Si Courbet est considéré comme un pionnier de la pratique, Gudin en fut aussi un adroit précurseur. L'artiste eut en effet recours à cette forme d'exposition à plusieurs reprises, en prenant toujours garde à la respectabilité de ses opérations. L'exposition de 1878 est donc à replacer dans l'ensemble de son parcours.

La première exposition personnelle de Gudin remontait à 1845, lorsqu'il séjourna plusieurs mois à Berlin. Sur sa requête, il put présenter, « au profit de la société d'aide des

1877, p. 1 ; Émile Bergerat, « Revue artistique », *Journal officiel de la République française*, 9^e année, n° 8, 9 janvier 1877, p. 206-207). Pour un aperçu des œuvres exposées, voir R. B., « Exposition du Cercle de l'Union artistique », *CAC*, n° 2, 13 janvier 1877, p. 9-10.

¹⁹² Les collectionneurs n'étaient d'ailleurs guère enclins à déboursier les sommes extraordinaires demandées par l'artiste pour ses tableaux. Voir Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996, p. 270-271 ; Christophe Leclerc, « Gustave Doré et le mythe du peintre maudit », in Cyril Devès (dir.), *Gustave Doré, 1883-2013*, actes du colloque organisé par le CRHI les 22 et 23 mars 2013 à Lyon, Lyon, Association Émile Cohl, [2014], p. 27-31 (p. 29).

¹⁹³ Sur cette publication, voir : Kaenel 1996, p. 266-267 ; Kaenel 2014, p. 24.

¹⁹⁴ Sur la vente, voir Kaenel 1996, p. 272. Doré fut loin d'atteindre ses objectifs, et il préféra racheter la plupart des pièces plutôt que de les voir partir à des prix en deçà de ses espérances. Si les difficultés financières de l'artiste déterminèrent la période de son exposition particulière en France – expérience qu'il ne sera pas amené à reproduire –, celle-ci venait s'inscrire dans une quête de reconnaissance en tant que peintre, dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin.

¹⁹⁵ Théodore Gudin ne faisait apparemment pas partie du cercle à cette époque.

¹⁹⁶ Henry Fouquier, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 10^e année, n° 3035, 17 avril 1880, n. p.

artistes pour remercier les artistes berlinois de leur accueil », un ensemble de vingt-et-un tableaux, exécutés dans la capitale prussienne pour la très grande majorité¹⁹⁷. L'exposition eut lieu à l'Académie des Arts dont il faisait partie¹⁹⁸. Il pourrait s'agir, d'après France Nerlich, de la première exposition monographique à Berlin¹⁹⁹. Durant l'été qui suivit, le peintre, satisfait de cette première expérimentation, tenta d'obtenir une nouvelle manifestation du genre, à Paris et au profit de l'Association des artistes²⁰⁰. Cette dernière ne semble pas avoir été convaincue par le projet, qui ne vit pas le jour. En 1866, Gudin parvint à organiser une exposition à Bordeaux, dans le local de la Société des amis des arts²⁰¹. Comme à Berlin, il poursuivait en apparence un motif louable, puisque les bénéfices étaient destinés aux pauvres de la ville. Le peintre avait pris soin d'inscrire, sur la couverture de son catalogue, la mention suivante : « L'exposition de ces tableaux, qui ne sont pas à vendre, est un appel au jugement du public de Bordeaux²⁰². »

Malgré l'absence apparente de motivation commerciale, la démarche de Gudin était loin d'être désintéressée. L'exposition de Bordeaux fournissait une réponse à la récente polémique qui avait touché l'artiste, suite à la vente aux enchères du contenu de son château, à l'étalage public de ses prétendus problèmes financiers, et à ses revendications dans l'affaire des tableaux de Versailles, à laquelle la manifestation était liée²⁰³. Jusqu'à sa mort, Gudin multiplia en effet les démarches pour que l'État achète les vingt-sept tableaux restant sur les quatre-vingt-dix que comptait la commande pour le musée de Louis-Philippe, tableaux que le peintre avait repris pour 19 100 francs lors de la liquidation de la liste civile. C'est d'ailleurs ces vingt-sept toiles que le peintre montra à Bordeaux, aux côtés de vingt-six esquisses de compositions de la même série et de trente-sept études d'après nature. Il les avait déjà présentées dans une exposition particulière au Palais national quinze ans plus tôt, à l'été 1851, alors qu'une demande de crédit

¹⁹⁷ France Nerlich, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 178 (voir p. 176-179 sur le séjour berlinois de Gudin).

¹⁹⁸ France Nerlich signale les réticences de l'Académie à exposer les œuvres de Gudin seules, préférant y voir ajouter celles de peintres prussiens. La manifestation fut ouverte autour du 13 mars 1845. (Nerlich 2010, p. 178)

¹⁹⁹ Nerlich 2010, p. 178.

²⁰⁰ Lettre de Théodore Gudin à Duval, 16 août 1845, lue lors de la 38^e séance du 22 août 1845, et transcrite à la suite du procès-verbal de la 39^e séance du 29 août 1845, p. 87 (AFT).

²⁰¹ L'exposition dura du 23 juin à début août 1866 (Anonyme, « Exposition des tableaux de Versailles, par M. Th. Gudin », *Journal de Bordeaux, politique, commercial et littéraire*, n° 2214, 26 juin 1866 ; Anonyme, « [Exposition Gudin] », *Journal de Bordeaux, politique, commercial et littéraire*, 2 août 1866).

²⁰² *Catalogue des tableaux exposés au profit des pauvres à Bordeaux par M. T. Gudin*, Bordeaux, Impr. G. Gounouilhou, 1866.

²⁰³ Voir : Henry de La Madelène, « Chronique du jour », *Le Temps*, 6^e année, n° 1817, 25 avril 1866, n. p. ; Marquis de Villemer, « Revue de Paris », *Figaro*, 13^e année, n° 1163, 8 avril 1866, p. 1-2 (p. 1).

extraordinaire pour leur acquisition était déposée auprès de l'Assemblée, et repoussée par elle²⁰⁴.

La perspective de cet achat, mais aussi l'espoir de retrouver son ancienne popularité, poussèrent l'artiste à saisir toutes les opportunités d'exposer ses œuvres. Victor Fournel reconnut après sa mort « les efforts qu'il a[vait] faits jusqu'au bout pour ne point se laisser oublier »²⁰⁵. Habitué des expositions particulières, toujours conçues dans un cadre vierge de tout soupçon commercial, voire officiel, Gudin, dont l'audace n'était plus à prouver, tenta le « grand coup » en 1878, après sa courte exposition aux Mirlitons. Il osa demander à l'École des Beaux-Arts d'accueillir son œuvre, au même titre que les artistes décédés, comme une sorte d'hommage posthume avant l'heure. Il disparut l'année suivante, sans avoir retrouvé sa gloire passée, et malgré une stratégie d'exposition sans doute inédite à cette époque pour un peintre qui, jusqu'à la fin de ses jours, chercha à se maintenir dans les rails du système officiel.

L'exposition particulière que Gudin organisa en 1878 au Cercle de l'Union artistique constituait, nous l'avons vu, une réponse à son rejet de l'Exposition universelle, mais sa familiarité avec ce genre de manifestation en facilita assurément la conception. À l'inverse, l'exposition des œuvres du graveur et dessinateur Maxime Lalanne (1827-1886) en 1874 au Cercle artistique et littéraire de la Chaussée d'Antin (ancien Cercle des Beaux-Arts), dont il était membre, fut le point de départ d'une expérience nouvelle pour l'artiste, et innovante dans l'histoire des expositions²⁰⁶. La manifestation ouverte le 17 mai comprenait quatre-cent-soixante œuvres sous trois-cent-soixante-quinze numéros, pour l'essentiel des dessins au fusain et à la mine de plomb, ainsi que des eaux-fortes²⁰⁷. Elle était accompagnée d'un catalogue que l'on pouvait se procurer, avec des cartes d'entrée, dans les bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, attestant le haut intérêt de l'événement pour la sphère artistique²⁰⁸. L'immense succès de

²⁰⁴ Voir : [Théodore Gudin], [Lettre à Monsieur le Rédacteur, Beaujon, 9 août 1851], Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1851 ; AN, 20144790/162, dossier « Gudin, baron Jean-Antoine ». L'exposition eut lieu du 6 août au 13 septembre 1851.

²⁰⁵ Victor Fournel, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CXIX de la coll., nouvelle série, t. LXXXIII, 3^e livraison, 10 mai 1880, p. 505-525 (p. 525).

²⁰⁶ Ce même cercle avait projeté d'exposer « l'œuvre complet » du graveur Jules Jacquemart fin 1871-début 1872, témoignant de son intérêt pour les arts graphiques, qui étaient très prisés par les collectionneurs et sans doute plus adaptés à la configuration des locaux du cercle (Anonyme, « Expositions », *CAC*, n° 3, 24 décembre 1871, p. 34).

²⁰⁷ Sur Lalanne, voir : Charles Marionneau, « Lalanne (François-Antoine-Maxime). Peintre, dessinateur, graveur-aqua-fortiste (1837-1886) », *La Gironde scientifique et littéraire*, n° 240, 29 août 1886, n. p. (également publié la même année sous forme de brochure par l'imprimerie G. Gounouilhau à Bordeaux) ; Jeffrey M. Villet, *The Complete Prints of Maxime Lalanne, Catalogue Raisonné, Lithographs and Etchings*, 4^e édition augmentée, St. Petersburg (FL), Jeffrey M. Villet, 2016 (Washington, 2003).

²⁰⁸ Cercle artistique et littéraire... Exposition des œuvres de Maxime Lalanne, membre du cercle, du 17 mai au 30 juin..., Paris, Impr. Richard-Berthier, 1874 ; Anonyme, « Exposition », *CAC*, n° 24, 20 juin 1874, p. 231.

la manifestation conduisit à une prolongation : la fermeture, prévue pour le 30 juin, fut repoussée au milieu du mois d'août²⁰⁹. L'exposition reçut une couverture de presse importante, et les commentateurs ne tarirent pas d'éloges à son sujet²¹⁰. Lalanne, soucieux de la promotion de son exposition et de ses œuvres, semble avoir été très actif auprès des critiques, n'hésitant pas à en solliciter certains. En témoignent les lettres adressées à deux d'entre eux, dont l'une à Paul Mantz en 1875, à l'occasion de « [s]es tentatives d'exposition en province » qui suivirent la rétrospective parisienne, l'artiste requérant du critique quelques lignes dans *Le Temps*, mais aussi des recommandations auprès de ses confrères²¹¹.

Fort du succès de l'exposition du Cercle de la Chaussée d'Antin, le graveur la transforma en une exposition itinérante, qui se déplaça à Bordeaux, sa ville d'origine, fin 1874, à Marseille en 1875, puis à Trouville l'année d'après²¹². L'entrée des deux premières expositions, qui eurent respectivement lieu dans les locaux de la Société des amis des arts et dans ceux du cercle artistique de la ville, fut payante, et son produit destiné à des œuvres de charité, assignant ainsi un but noble à une entreprise d'autopromotion²¹³. Sauf pour la version normande, peut-être de moindre ampleur, les manifestations s'accompagnèrent d'un catalogue dans lequel figuraient les chiffres colossaux de six-cent-quarante numéros pour Bordeaux et cinq-cent-trente pour Marseille²¹⁴. L'exposition de Bordeaux valut à l'artiste, de la part de l'Académie des sciences, belles-lettres et art de la ville, une médaille d'or en juillet 1875, et il reçut le mois suivant la

²⁰⁹ Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 27, 10 août 1874, p. 261.

²¹⁰ Voir par exemple : Louis Viardot, « Courrier des Beaux-Arts », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 44^e année, n° 148, 28 mai 1874, n. p. ; Jules de Privat, « L'exposition de Maxime Lalanne », *L'Art universel*, 2^e année, n° 9, 18 juin 1874, p. 140-141 ; Anonyme, « Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne », *Le Siècle*, 39^e année, n° 15 186, 27 juin 1874, n. p. (également publié dans *Le Constitutionnel*, 59^e année, n° 179, 28 juin 1874, n. p.).

²¹¹ Lettre de Maxime Lalanne à un critique, Paris, 20 juin 1874, Fondation Custodia (1973-A-948) ; lettre de Maxime Lalanne à Paul Mantz, Paris, 20 mai 1875, bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF09 C019 (Autographes, carton 19), Lalanne, Maxime, f. 7778-7779.

²¹² En 1876, *La Chronique des arts et de la curiosité* annonçait une exposition de ses fusains « reproduits en fac-simile par le procédé de M. Thiel aîné » chez l'éditeur, Berville (25 rue de la Chaussée d'Antin), sans doute sur l'initiative de ce dernier (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 15, 8 avril 1876, p. 127).

²¹³ C'est le cercle artistique de Marseille qui sollicita l'artiste pour accueillir l'exposition, après son succès bordelais (voir Anonyme, « Cercle artistique de Marseille. Exposition des œuvres de Maxime Lalanne », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 115). À Trouville, l'exposition occupa l'hôtel des Roches Noires (Anonyme, « Faits divers », *Le Constitutionnel*, 61^e année, n° 265, 19 septembre 1876, n. p.).

²¹⁴ Galeries de la Société des amis des arts... Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne, au profit des pauvres et d'œuvres charitables de Bordeaux, du lundi 9 novembre au jeudi 10 décembre..., Bordeaux, Impr. de J. Delmas, 1874 ; Cercle artistique de Marseille... Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne, du 15 mai au 30 juin, Paris, Impr. C. Morel & L. Daubras, 1875. L'exposition bordelaise ouvrit certainement plus tard que prévu puisqu'elle est commentée dans la *Chronique des arts et de la curiosité* du 9 janvier 1875 (E. V., « Concours et expositions. Exposition de M. Maxime Lalanne, à Bordeaux », *CAC*, n° 2, 9 janvier 1875, p. 11). L'exposition marseillaise ouvrit quant à elle le 20 mai (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 22, 29 mai 1875, p. 195). Dans la préface du catalogue de Bordeaux, rédigée par l'artiste, celui-ci indiqua présenter « le travail de ces derniers temps », mais nous n'avons pas pu déterminer précisément la période couverte par l'exposition (Bordeaux 1874 [Lalanne], p. 3).

croix de chevalier de la Légion d'honneur, but probable de tous ses efforts²¹⁵. Première exposition particulière itinérante de cette taille en France, elle se distinguait par son cadre, ses modalités, le profil de l'artiste et ses motivations, de celle que Courbet avait entreprise une vingtaine d'années auparavant, autour de quelques œuvres²¹⁶. Lalanne, plusieurs fois médaillé au Salon et membre de son jury à différentes reprises, occupait déjà une place notoire dans l'histoire de l'eau-forte et du dessin au fusain ; il n'avait nullement l'intention, ni le besoin, d'emprunter le chemin de l'indépendance. Si revendication il y eut, elle concernait uniquement l'étude des arts du dessin, « nécessité absolue » pour que la France conserve sa suprématie artistique grâce à l'alliance des arts et de l'industrie²¹⁷. Dans la préface de son catalogue bordelais, Lalanne défendait certes « [l']usage des expositions spéciales », mais c'est vers le modèle des exhibitions anglaises d'aquarelles, gravures et dessins que son regard était tourné, et non vers celui des expositions personnelles, qu'il exploitait pourtant à son profit²¹⁸.

Dans les années 1880, les expositions se multiplièrent, avec l'accroissement exponentiel des initiatives privées, émanant d'associations d'artistes et d'amateurs, ou de marchands. Un cercle comme l'Union artistique demeura très actif – il présenta notamment la rétrospective de l'œuvre de Bida en 1883 –, mais apparurent également de nouveaux acteurs de poids, comme l'Union centrale des arts décoratifs, formée en 1882 par l'association de deux structures préexistantes, l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie et la Société du musée des arts décoratifs²¹⁹. À l'été 1882, l'UCAD ouvrit à l'Orangerie des Tuileries une exposition consacrée à Paul Baudry (1828-1886), et comportant essentiellement ses ouvrages décoratifs²²⁰. À l'occasion de la réouverture du musée des Arts décoratifs au Palais de l'industrie, en mars 1883, elle proposa une double exposition des œuvres de Ludovic-Napoléon Lepic (1839-1889)

²¹⁵ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 26, 17 juillet 1875, p. 237 ; Anonyme, « Actes et documents officiels. Distribution des récompenses aux artistes du Salon de 1875 », *CAC*, n° 28, 14 août 1875, p. 249-251 (p. 251). Lalanne profita également de la publicité exceptionnelle faite à son nom durant cette période pour entreprendre à Drouot, le 27 avril 1876, une vente commune avec A.-P. Martial d'eaux-fortes en première épreuve, sous le marteau de M^e Delestre.

²¹⁶ Voir p. 314.

²¹⁷ Bordeaux 1874 [Lalanne], p. 5.

²¹⁸ Bordeaux 1874 [Lalanne], p. 3.

²¹⁹ Sur l'exposition Bida, voir : G. Dargenty, « Chronique des expositions. Exposition des œuvres de Bida », *Courrier de l'art*, 3^e année, n° 14, 5 avril 1883, p. 159 ; Edmond About, « L'exposition de Bida », *Le XIX^e siècle*, 13^e année, n° 4100, 24 mars 1883, n. p.

²²⁰ *Union centrale des arts décoratifs. Notice des œuvres de M. Paul Baudry... exposées à l'Orangerie des Tuileries, juin-juillet 1882*, Paris, A. Quantin, 1882. L'initiative de l'exposition des œuvres décoratives de Paul Baudry revenait à l'artiste lui-même (minute de lettre de E. Béziès, secrétaire générale de l'UCAD, à Paul Baudry, Paris, 4 mars 1882, Paris, archives de l'UCAD, bibliothèque du musée des Arts décoratifs, D1/12). Le peintre en profita pour ajouter, après l'ouverture de la manifestation, différents ouvrages qui ne relevaient pas de travaux décoratifs.

et de James Tissot (1836-1902)²²¹. Des groupes d'artistes louèrent des locaux afin de se réunir et exposer leurs œuvres, à l'instar des Incohérents à la galerie Vivienne, qui accueillit plusieurs expositions dont une rétrospective du caricaturiste André Gill (1840-1885)²²². Au milieu de ces expositions, celle de Jean-François Raffaëlli (1850-1924), ouverte en mars 1884 dans une boutique de l'avenue de l'Opéra, pouvait surprendre²²³. Âgé de trente-quatre ans, le peintre, refusé aux deux précédents Salons, avait monté une exposition personnelle payante sur le modèle déjà ancien, et dépassé, des premières rétrospectives de Courbet et Manet²²⁴. L'époque n'était plus, en effet, aux initiatives individuelles isolées. Raffaëlli avait cependant été épaulé dans cette entreprise par un marchand, Alphonse Portier²²⁵. À côté des sociétés d'artistes, les marchands occupaient alors une place grandissante dans le système de diffusion des œuvres, et veillaient à la promotion des artistes qu'ils soutenaient, notamment au moyen d'expositions dans des espaces loués par leur soin. Mais l'organisation de rétrospectives individuelles fut loin de constituer une évidence, et il convient de s'interroger sur leur place dans le contexte du développement du marché de l'art au début de la Troisième République.

B. La rétrospective, le marchand et l'artiste

1. Un instrument de promotion dans le système « marchand-critique » ?

Dans leur essai sur la carrière des peintres au XIX^e siècle, publié en 1965, Harrison et Cynthia White affirment que les expositions des impressionnistes, dont la carrière est analysée par les sociologues comme le fruit de l'avènement du système « marchand-critique »,

²²¹ Sur la double exposition Lepic et Tissot l'année suivante, voir notamment Albert Wolff, « Deux artistes au musée des Arts décoratifs », *Le Figaro*, 29^e année, 3^e série, n° 59, 28 février 1883, p. 1. Cette année-là, l'UCAD envisagea également de présenter une rétrospective posthume consacrée à l'ébéniste Hippolyte Sauvrezzy, qui venait de décéder (Antonin Proust, « Discours prononcé à l'Assemblée générale », *Bulletin officiel de l'Union centrale des arts décoratifs*, supplément au numéro de la *Revue des arts décoratifs* du 20 mai 1883, p. 167-170 [p. 169]).

²²² *Catalogue de l'exposition And. Gill, galerie Vivienne... Tableaux, ébauches, esquisses, dessins et caricatures célèbres...*, Paris, Impr. de Lutèce, 1884. Organisée par le dessinateur Émile Cohl pour venir en aide à l'artiste, l'exposition ouvrit le 15 décembre 1884 pour une durée d'un mois (voir par exemple A. Paulon, « Exposition André Gill », *Le Tintamarre*, 42^e année, 23 décembre 1883, p. 4).

²²³ Une carte d'entrée de l'exposition est conservée à la bibliothèque de l'INHA (**doc.12**).

²²⁴ Raffaëlli avait exposé un nombre importants d'œuvres dans les expositions du groupe impressionniste en 1881 et 1882, mais l'un de ses membres, Gustave Caillebotte, s'était montré fortement réticent à sa participation. Sur Raffaëlli et les expositions, voir Marianne Delafond et Caroline Genet-Bondeville, *Jean-François Raffaëlli*, cat. exp. (Paris, musée Marmottan, octobre 1999-janvier 2000), Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1999, p. 33-37.

²²⁵ Arsène Alexandre, *Jean-François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury, 1909, p. 93-94. Sur Alphonse Portier, voir Anne Distel, *Les collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Paris, Bibliothèques des Arts, 1989, p. 43.

« laissèrent bientôt la place à des expositions personnelles », favorisées par les marchands²²⁶. David W. Galenson et Robert Jensen, révisant dans un article publié en 2007 la théorie des White, ont réfuté cette idée. Ils affirment que les expositions particulières en galerie furent très peu employées jusqu'à la fin du siècle pour promouvoir des artistes jeunes ou méconnus²²⁷. Après avoir montré que ces expositions, bien que plus fréquentes à partir des années 1880, étaient inefficaces pour construire la carrière des artistes, ils assurent que la quasi-totalité d'entre eux continuèrent à faire leurs premières apparitions publiques dans des expositions collectives jusqu'au début des années 20²²⁸. Cette dernière assertion est peut-être juste. Pour autant, avec l'émergence, dès les années 1870, de nouveaux espaces commerciaux propres à accueillir des manifestations artistiques, on constate un nombre toujours croissant d'expositions individuelles, souvent organisées par les marchands. Félicie Faizand de Maupeou relève ainsi les « premiers frémissements » à la fin des années 1870, puis note que le mouvement, après avoir pris de l'ampleur dans la décennie 1880, connut un « véritable tournant [...] à partir des années 1890 »²²⁹. Malgré tout l'intérêt qu'il y aurait à replacer dans ce contexte les exhibitions dotées d'une dimension rétrospective, nous nous concentrerons ici exclusivement sur l'usage fait de ces dernières par les marchands. Dans sa thèse, Konstantinos Stefanis écrit :

Paul Durand-Ruel et Georges Petit, avant d'autres marchands, s'approprièrent et utilisèrent l'exposition rétrospective comme une tactique de marketing efficace pour promouvoir l'œuvre des artistes qu'ils représentaient. La rétrospective allait au système marchand-critique comme un gant car par son format elle représentait la carrière d'un artiste²³⁰.

En réalité, l'appropriation se fit d'abord difficilement, et l'usage du format par les deux confrères dans la première moitié des années 1880 ne releva pas des mêmes enjeux, ne se fit pas de la même manière, et n'obtint pas le même résultat. En reprenant les travaux de Robert Jensen, de Simon Kelly et surtout de Sylvie Patry, il s'agira de voir, dans un premier temps,

²²⁶ Harrison White et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (New York, Londres, Sydney, John Wiley and Sons, 1965), p. 181.

²²⁷ David Galenson et Robert Jensen, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris », in Chris Stolwijk (dir.), *Current Issues in 19th Century Art. Van Gogh Studies 1*, Zwolle, Waanders, Amsterdam, Van Gogh Museum, 2007, p. 137-166 (p. 153).

²²⁸ Galenson et Jensen 2007, p. 153.

²²⁹ Félicie Faizand de Maupeou, *Claude Monet. Une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 162. Sur l'essor de l'exposition personnelle, voir p. 153-170.

²³⁰ Stefanis 2011, p. 240 (« Paul Durand-Ruel and Georges Petit, above other dealers, appropriated and utilised the retrospective exhibition as an effective marketing tactic to promote the work of artists they represented. The retrospective fitted the dealer-critic system like a glove since by its format it represented an artist's career. »)

dans quelles mesures ces expositions ont été utilisées comme instruments de promotion par Paul Durand-Ruel.

Un an après que la galerie Cadart et Luquet eut exposé un ensemble de « 25 tableaux anciens et modernes » de Courbet, Paul Durand-Ruel fut vraisemblablement le premier marchand à se confronter dans une plus large mesure à la pratique, en 1867, en compagnie de son confrère Hector Brame, et ceci avant l'installation de la galerie des rues Laffitte et Le Peletier²³¹. Ensemble, ils entreprirent une exposition consacrée à Théodore Rousseau. Reconnu comme une figure majeure de l'école française de peinture de paysage, l'artiste triomphait cette année-là dans l'Exposition universelle, dont il était président du jury. L'exposition eut lieu simultanément dans les locaux du Cercle de l'Union artistique, qui se trouvait alors rue de Choiseul²³². Le choix de ce lieu présentait plusieurs avantages, que nous avons évoqués dans la partie précédente. D'abord, il offrait un espace d'exposition suffisamment spacieux et adéquat pour accueillir les cent-neuf œuvres du peintre²³³. Ensuite, il garantissait à l'exposition un public distingué, composé d'artistes et d'amateurs, mais aussi un écho certain dans la presse, qui commentait régulièrement les manifestations du cercle. Enfin, il atténuait, grâce à la distinction de ses membres et au caractère semi-privé de la manifestation, la nature commerciale de celle-ci.

L'exposition doit son origine à un achat à l'ampleur inédite. Quelques mois auparavant, Durand-Ruel et Brame avaient procédé à l'acquisition, auprès de l'artiste, d'un ensemble de quatre-vingt-onze œuvres dont ils souhaitaient faire la promotion. Ce fonds était essentiellement constitué d'études, un type d'œuvres qui suscitait déjà de l'intérêt dans les années 1860, mais qui avait besoin d'être encouragé. Les études achetées n'avaient d'ailleurs

²³¹ Lettre de Gustave Courbet à Urbain Cuenot [Paris, 6 avril 1866], in [Courbet] 1996, n° 66-7, p. 247-250 (p. 247). Jules Claretie voyait dans l'exposition Courbet chez Cadart et Luquet un autre « Salon personnel » où se trouvait « son œuvre entière » (Jules Claretie, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 24^e année, vol. XLVII, n° 1201, 3 mars 1866, p. 130-131 [p. 131]).

²³² L'exposition ouvrit au mois de mai (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 185, 19 mai 1867, p. 159). Sur cette exposition, voir : Simon Kelly, « The Landscapes of Théodore Rousseau and Their Market », in Andreas Burmester, Christoph Heimann et Michael F. Zimmermann (dir.), *Barbizon, Malerei der Natur – Natur der Malerei*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 419-436 ; Simon Kelly, « 'An Artist Focused on His Research': Théodore Rousseau and the Marketing of His Oil Sketches and Drawings », in Amy Kurlander, *The Untamed Landscape. Théodore Rousseau and the Path to Barbizon*, cat. exp. (New York, Morgan Library & Museum, 26 septembre 2014-18 janvier 2015), New York, The Morgan Library and Museum, 2014, p. 24-39 ; Simon Kelly, « Paul Durand-Ruel et 'la Belle École de 1830' », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 46-59.

²³³ À cette époque, Durand-Ruel disposait d'un magasin rue de la Paix, dans lequel il pratiquait le commerce de tableaux et dessins mais aussi de fournitures et couleurs.

pas vocation à être montrées et demeuraient inconnues du public²³⁴. En les présentant au sein d'un cercle, les deux marchands s'adressaient ingénieusement, de manière directe, à une réunion de collectionneurs. La manifestation, couvrant une période allant de 1826 à 1865, rassemblait quatre-vingts études, ainsi que vingt-neuf tableaux achevés ou ébauchés. La promotion de cet ensemble passa également par la publication d'un catalogue préfacé par le critique Philippe Burty, qui voyait là « la clef de tout [l']œuvre » de Rousseau²³⁵.

Cette exposition se caractérisait donc par la mise en valeur du fonds des marchands et par les spécificités du lieu qui l'accueillait. Elle demeura une opération exceptionnelle dans la promotion de la « belle école de 1830 », chère à nos deux protagonistes, qui multipliaient depuis 1865 les achats auprès des peintres s'y rattachant, ou auprès de leurs collectionneurs²³⁶. En 1869, Durand-Ruel ouvrit une galerie dans le 9^e arrondissement, délaissant son établissement de la rue de la Paix²³⁷. Ce local polyvalent, que le marchand occupait depuis 1857, ne lui permettait pas de monter comme il le souhaitait ces « expositions retentissantes qui attireraient l'attention du public et [l]'aideraient beaucoup dans [s]es efforts pour faire apprécier, à leur juste valeur, les grands peintres dont chaque jour [il] étai[t] plus épris »²³⁸. Il est intéressant de constater – et cela ne semble pas avoir été fait jusqu'alors – que l'une des premières expositions proposées dans la nouvelle galerie devait être la rétrospective d'un artiste vivant, également rattaché à l'école de 1830, Jules Dupré (1811-1889), dont Durand-Ruel était un fervent défenseur. Alors que le marchand prenait possession des lieux le 15 octobre 1869, la *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, fondée par lui et parue pour la première fois en janvier, annonçait dans son numéro du 15 décembre l'exposition de « toute l'œuvre de M. Jules Dupré », soit « les travaux de plus de trente ans »²³⁹. Peu de temps après, la *Chronique des arts et de la curiosité* communiquait l'information à son tour à ses lecteurs, précisant que l'exposition était due à l'initiative des amis du paysagiste, dont faisait partie Durand-Ruel²⁴⁰. Cette manifestation

²³⁴ Voir Kelly 2014a, p. 28-29.

²³⁵ Ph[ilippe] Burty, « Notice », in *Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau exposées au Cercle des arts*, Paris, J. Claye, 1867, p. 3-14 (p. 3).

²³⁶ [Paul Durand-Ruel], *Mémoires*, ouvrage revu, corrigé et annoté par Paul-Louis Durand-Ruel et Flavie Durand-Ruel, Paris, Flammarion, 2014, p. 44, p. 146 pour l'expression. Voir également Kelly 2014a, p. 46.

²³⁷ Isabelle Gaëtan et Monique Nonne, « Chronologie. Paul Durand-Ruel et les impressionnistes », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 194-215 (p. 195).

²³⁸ [Durand-Ruel] 2014, p. 70.

²³⁹ Anonyme, « Nouvelles de l'art et de la curiosité », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, t. II, n° 6, 15 décembre 1869, p. 526-527 (p. 526).

²⁴⁰ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 1, 2 janvier 1870, p. 3. « À peine l'exposition posthume de l'œuvre de Paul Huet sera-t-elle terminée qu'il s'en ouvrira une autre qui n'offrira pas un moindre intérêt », pouvait-on lire. Cette

était vraisemblablement motivée par la décision de Dupré à ne plus rien présenter au Salon depuis 1852²⁴¹.

L'exposition qui s'ouvrit fut loin d'avoir l'envergure initialement prévue. Limitée à une vingtaine de toiles, elle revenait essentiellement sur les dix dernières années de création du peintre²⁴². Décision de l'artiste, revirement de ses amis, choix du marchand ? On ne peut s'empêcher de penser à l'attitude d'Alfred Sensier, ami de Jules Dupré et proche soutien de Jean-François Millet, lorsqu'il fut question, huit ans plus tôt, d'entreprendre une importante exposition de l'œuvre de ce dernier²⁴³. En 1862, le marchand Ennemond Blanc, à qui la production de l'artiste était réservée, avait en effet souhaité organiser « une grande exposition de ses Millets » au 26 boulevard des Italiens²⁴⁴. Sensier l'en avait alors dissuadé, lui conseillant stratégiquement de les montrer au public de manière successive, comme un « appât »²⁴⁵. De même, il est probable que l'entourage du peintre, dont Sensier faisait partie, voire le peintre lui-même, aient jugé une exposition restreinte plus favorable à la promotion de son œuvre, mais aussi plus appropriée à la raison d'être de la manifestation²⁴⁶.

Durand-Ruel, après l'exposition Rousseau, n'entreprit aucune autre exposition rétrospective d'un artiste de l'école de 1830, pendant la période qui nous concerne. Il proposa cependant en 1878 une importante rétrospective collective, dont le catalogue comptait trois-cent-quatre-vingt-deux numéros, dont quatre-vingt-huit Corot et soixante-et-un Millet²⁴⁷. Frappé par la réunion des tableaux de Delacroix à l'Exposition universelle de 1855, Durand-Ruel choisit

tournure maladroite – Dupré était bel et bien vivant – venait conforter l'idée qu'une importante exposition rétrospective de son œuvre était alors projetée.

²⁴¹ Il participa toutefois à l'Exposition universelle de 1867, avec douze toiles.

²⁴² Robert, « Nouvelles de l'art et de la curiosité », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, t. III, n° 5, 15 mai 1870, p. 348-352 (p. 348-349). Cet article mentionne la présence de seize toiles, tandis que la *Chronique* parle d'une vingtaine (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 17, 24 avril 1870, p. 66).

²⁴³ Cette histoire est racontée dans Étienne Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, t. II, Paris, Henri Laurens, 1921, p. 105, et évoquée dans Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 114. Voir lettre d'Alfred Sensier à Jean-François Millet, [s. l.], 7 février [1862], in Lucien Lepoittevin (éd.), *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, vol. 1, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005, n° 520-a251, p. 237 : « J'ai vu plusieurs fois Monsieur Blanc que je suis parvenu, je crois, à détourner de son idée de faire une grande exposition chez Martinet. »

²⁴⁴ Moreau-Nélaton 1921, p. 105.

²⁴⁵ Moreau-Nélaton 1921, p. 105.

²⁴⁶ On peut aussi penser que les troubles politiques, à l'approche de la guerre franco-prussienne, aient pu rendre difficile la réalisation d'une rétrospective couvrant l'ensemble de la carrière de l'artiste, qui nécessitait le concours de nombreux prêteurs.

²⁴⁷ En 1872, Durand-Ruel avait exposé un ensemble de dix ou douze œuvres de Millet qu'il venait d'acquérir (voir Kelly 2014b, p. 57). Six ans après cette présentation restreinte, et trois mois environ avant la rétrospective de l'école de 1830, il avait accueilli dans sa galerie une grande exposition de l'œuvre de Daumier. Il était cependant resté extérieur à son comité d'organisation, et sa participation s'était limitée à la location du local et au prêt de quelques œuvres (voir chapitre 3, p. 206).

vingt-deux ans plus tard de montrer des ensembles importants d'œuvres d'une génération d'artistes qu'il soutenait avec passion depuis de nombreuses années²⁴⁸. Pour mener à bien son projet, il dut solliciter de nombreux collectionneurs et se muer en un véritable metteur en scène, affirmant ainsi sa place récemment acquise dans le monde des expositions. En même temps, il inaugurait une nouvelle stratégie de promotion qui, à l'inverse de l'exposition Rousseau, ne recherchait plus la valorisation directe du stock du marchand. La manifestation devait favoriser le goût pour ces artistes, impacter le jugement des amateurs et des acteurs du marché pour atteindre une valorisation sur le long terme, au moyen d'une consécration historique rendue possible par une réunion d'œuvres inédite, au moment de l'Exposition universelle²⁴⁹.

Les opérations menées par Durand-Ruel en faveur de l'école de 1830, c'est-à-dire l'exposition consacrée à Rousseau en 1867 et la rétrospective de 1878, amenèrent sans doute le marchand à considérer l'exposition particulière de format rétrospectif comme un instrument potentiellement favorable à la promotion de jeunes peintres dont il achetait les œuvres depuis le début des années 1870 : les impressionnistes. Depuis 1874, les artistes rattachés au mouvement s'étaient lancés dans une entreprise d'autopromotion via des expositions collectives. Le rôle joué par le marchand dans la manifestation de 1882, qui procédait par « juxtaposition d'ensembles monographiques », constitua certainement un « précédent décisif » à l'expérience qu'il mena l'année suivante, comme le signale Sylvie Patry²⁵⁰. En 1883, il consacra tour à tour à Eugène Boudin (1824-1898), Claude Monet (1840-1926), Auguste Renoir (1841-1919), Camille Pissarro (1830-1903) et Alfred Sisley (1839-1899), une exposition personnelle dans son nouveau local du 9 boulevard de la Madeleine, réunissant trois-cents ouvrages pour le premier, cinquante-six pour le deuxième, soixante-dix pour les deux

²⁴⁸ Voir [Durand-Ruel] 2014, p. 19 : « Je me rappelle l'impression que me firent les œuvres rassemblées dans cette salle par le grand artiste. » Dans l'exposition du marchand, Delacroix se trouvait représenté par trente-trois œuvres. *Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, Paris, galeries Durand-Ruel*, Paris, Impr. D. Dumoulin et C^{ie}, 1878.

²⁴⁹ Pour cette consécration historique des « maîtres modernes », Durand-Ruel avait uniquement présenté des ouvrages d'artistes décédés, écartant de ce fait Jules Dupré de la manifestation. Celle-ci, qui était moins l'œuvre du marchand que de l'amateur passionné, préfigurait d'une certaine manière les rétrospectives non monographiques qui auraient bientôt lieu à l'École des Beaux-Arts. Concernant ses résultats, Durand-Ruel écrivit dans ses mémoires : « Mon exposition, malgré son peu de retentissement, avait [...] produit un grand effet sur les connaisseurs [...]. La réputation de nos bons peintres augmenta rapidement partout [...]. On y vit les effets dans les ventes qui eurent lieu les années suivantes » ([Durand-Ruel] 2014, p. 148).

²⁵⁰ Sylvie Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 76-92 (p. 78). Sylvie Patry indique que Durand-Ruel « compos[a] lui-même les envois de Renoir, Monet, Pissarro et Sisley, essentiellement à partir de son stock. » (p. 79)

suivants, et enfin, pour le dernier, entre cinquante-cinq et quatre-vingts²⁵¹. D'une certaine manière, Durand-Ruel réinventait la formule de l'exposition collective rassemblant un nombre important d'ouvrages de chaque artiste, expérimentée en 1878 autour d'une école historiquement constituée. Il mit cette fois à l'honneur un groupe indépendamment formé, dont il avait pris en charge certains envois en 1882. Mais les ensembles étaient présentés au public de manière successive, et pouvaient par conséquent comporter une plus grande quantité d'œuvres, tout en mettant l'accent sur des individualités.

Ces expositions étaient liées aux nombreux achats effectués par Durand-Ruel auprès des artistes, achats multipliés au début de la décennie²⁵². Pour autant, les manifestations organisées en 1883 ne correspondaient pas à une mise en valeur du fonds du marchand, ou du moins, en partie seulement : le nombre d'œuvres disponibles à la vente variait selon les artistes. Dans tous les cas, elles y contribuaient indirectement en promouvant un nom. Comme en 1878, Durand-Ruel emprunta des œuvres à des collectionneurs ; ces emprunts devaient montrer que les expositions « étaient faites dans l'intérêt des peintres »²⁵³. Une large marge de manœuvre fut d'ailleurs laissée par Durand-Ruel à ces derniers, qui participèrent à la fois à la sélection des œuvres et à leur accrochage, dans un esprit de véritable collaboration²⁵⁴. Ces expositions étaient emblématiques d'un puissant engagement de Durand-Ruel en faveur des artistes, celui d'un « marchand idéologique » selon l'expression proposée par Robert Jensen²⁵⁵.

Si Durand-Ruel avait jusqu'alors peu employé l'exposition particulière – on ajoutera aux expositions Rousseau, Dupré et Millet, celles de Whistler, à l'initiative de l'artiste, et des dessins de Théodule Ribot, toutes deux en 1873 –, plusieurs des peintres auxquels il consacra une exposition en 1883 avaient déjà expérimenté ce mode d'exhibition quelques années plus tôt²⁵⁶. La galerie de *La Vie moderne* avait en effet lancé dès 1879 une série d'expositions individuelles, certes sans commune mesure avec celles entreprises par Durand-Ruel ; elles étaient vraisemblablement centrées sur la production récente des artistes. Trois expositions

²⁵¹ Nous reprenons ici les chiffres données dans Patry 2014, p. 84.

²⁵² Patry 2014, p. 80.

²⁵³ [Durand-Ruel] 2014, p. 155.

²⁵⁴ Patry 2014, p. 84.

²⁵⁵ Jensen 1994, p. 49 (« ideological dealer »).

²⁵⁶ L'exposition de Whistler, ouverte en janvier 1873, comprenait sept peintures ainsi que des dessins. Celle de Théodule Ribot, ouverte vers fin avril-début mai de la même année, montrait cinquante dessins de l'artiste, « l'œuvre d'une année », qui constituaient apparemment la collection d'un amateur (Gonzague-Privat, « Exposition de cinquante dessins de Ribot », *L'Événement*, 2^e année, n° 391, 2 mai 1873, n. p.). Sur l'exposition Millet, voir note 247.

furent respectivement dévolues à Renoir, Monet et Sisley en 1879, 1880 et 1881²⁵⁷. Elles se soldèrent financièrement par un échec, ce qui explique sans doute les inquiétudes, voire les réticences des artistes lorsque Durand-Ruel fit part aux peintres de son projet. Monet, après une soirée passée en compagnie de Pissarro en décembre 1882, avoua à Durand-Ruel qu'ils avaient « un peu peur de l'exposition individuelle qui par sa prolongation pourra[it] lasser le public », et il osa soumettre au marchand le projet d'une exposition collective dans le luxueux hôtel de son concurrent, Georges Petit²⁵⁸. Le mois précédent, Sisley avait déjà fait remarquer au marchand :

Tous les précédents prouvent que les expositions collectives ont le plus souvent réussi et qu'il en a été généralement autrement des expositions particulières. [...] Pour moi, notre intérêt et le vôtre est moins de montrer beaucoup de peintures que de faire ce qu'il faut pour vendre celles que nous faisons²⁵⁹.

À raison : si l'exposition particulière, surtout rétrospective, se révéla un intéressant moyen de promotion, elle ne facilita guère la commercialisation immédiate des œuvres exposées.

2. Rétrospective et commercialisation de l'œuvre : quelles retombées ?

« Mon exposition est allée parfaitement et m'a donné une importance énorme, ça me va bien », annonçait fièrement Courbet à Bruyas à la fin de l'année 1855²⁶⁰. Pourtant, comme la rétrospective organisée par Manet douze ans plus tard, son exposition avait été un échec du point de vue des entrées comme des ventes²⁶¹. En 1862, les réticences d'Alfred Sensier à l'encontre du projet d'une exposition des œuvres de Millet tenaient à l'idée que ce format n'était pas un modèle commercial viable, idée qu'exprimait également Sisley vingt ans plus tard auprès

²⁵⁷ Ces trois expositions réunissaient chacune une dizaine d'œuvres. Sur celle de Monet, qui comptait quatorze œuvres récentes sur les dix-huit présentées, voir Daniel Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*, Cologne, Taschen, 2010, p. 160-163. Grâce à la *Chronique des arts et de la curiosité*, nous avons pu dénombrer six expositions individuelles dans les salons de *La Vie moderne* entre 1879 et 1881 : Giuseppe De Nittis en 1879, Monet et Manet en 1880, et Sisley, Robert Mols et Félix Régamey en 1881. Des expositions particulières occupèrent par ailleurs les locaux d'autres journaux : Sisley et Vassili Verechtchaguine exposèrent en 1881 au *Gaulois* ; Ribot eut une exposition rétrospective en 1880 à *L'Art*, dont les salons accueillirent les peintures du peintre belge Alfred de Knyff l'année suivante.

²⁵⁸ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, [Poissy, 2 décembre 1882], in Daniel Wildenstein, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. II (1882-1886), Lausanne, Bibliothèque des arts, 1979, n° 305, p. 222.

²⁵⁹ Lettre d'Alfred Sisley à Paul Durand-Ruel, Moret-sur-Loing, 5 novembre 1882, in Lionello Venturi, *Les archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand Ruel. Documents*, vol. 2, Paris et New York, Durand-Ruel, 1939, p. 56-57.

²⁶⁰ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Paris, 9 décembre [1855], in [Courbet] 1996, n° 55-11, p. 134.

²⁶¹ Le catalogue raisonné ne permet pas de distinguer d'œuvres vendues à l'occasion de cette exposition (Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, Genève, Fondation Wildenstein, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1977-1978). Concernant Manet, voir Kelly 2011, p. 59.

de Durand-Ruel²⁶². Ce dernier, nous l'avons vu, avait déjà expérimenté la formule avec l'exposition Théodore Rousseau. Le but que Brame et lui poursuivaient alors n'était pas l'écoulement instantané du stock d'études peintes qu'ils venaient d'acquérir, mais la promotion de cette facette de l'œuvre auprès de la presse et des amateurs, devant conduire, plus tard, à leur vente. La dimension commerciale de l'opération était d'ailleurs éclipsée à la fois par sa tenue au Cercle de l'Union artistique et par son catalogue qui, préfacé par un critique réputé, occultait toute référence aux marchands, bien que leur nom ait été publiquement associé à l'exposition²⁶³. La formule sembla fonctionner : les études se vendirent ultérieurement à des prix bien plus élevés qu'ils ne l'avaient été lors de l'achat à l'artiste²⁶⁴. La popularité de Rousseau à cette période, ainsi que sa mort quelques mois après l'exposition, ne permettent cependant pas de mesurer ce succès financier à l'aune de cette seule manifestation. Dans tous les cas, les quelques précédents en matière d'exposition rétrospective ne plaident pas en faveur d'une commercialisation directe de l'œuvre, mais bien plus pour une stratégie de promotion et de vente sur le long terme.

En 1883, les artistes, perplexes face à la proposition de leur marchand, espéraient malgré tout que leur exposition engrangerait des ventes. Pour Monet qui, comme Pissarro, multipliait les demandes d'argent au marchand, l'objectif était d'écouler le stock de celui-ci pour pouvoir ensuite le renouveler. Sylvie Patry compte en effet cent-cinquante-sept œuvres du peintre acquises en 1881 et 1882, les achats récents composant une grande partie de l'exposition²⁶⁵. Monet exprima sa préoccupation auprès du principal concerné :

Je suis effrayé de la quantité de toiles que vous avez de moi : si vous ne les vendez pas, est-il possible de vous encombrer davantage ? Je suis effrayé et bien inquiet car enfin on ne peut pas vivre sans argent²⁶⁶.

L'artiste, pour qui le « point de vue commercial » surpassait le « point de vue artistique », regrettait une faible publicité et une mauvaise préparation, estimant son exposition un « four », une « catastrophe » par « le silence et l'indifférence » qu'elle avait suscités à ses yeux²⁶⁷. Il est

²⁶² Jensen 1994, p. 114.

²⁶³ Ce fut le cas lorsque l'exposition fut annoncée dans la *Chronique des arts et de la curiosité* (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 185, 19 mai 1867, p. 159).

²⁶⁴ Voir Kelly 2014b, p. 54. Simon Kelly parle d'un « investissement à long terme », Durand-Ruel faisant « en sorte de susciter de l'intérêt pour la personnalité de l'artiste, et de montrer que ces études témoignaient de l'intensité de son rapport à la nature ». La revente eut lieu « dans les mois ou les années qui suivirent [...] avec des profits considérables ».

²⁶⁵ Patry 2014, p. 80.

²⁶⁶ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, [Poissy], 6 mars 1883, in Wildenstein 1979, n° 337, p. 227.

²⁶⁷ Lettres de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, [Poissy, 5 mars 1883] et 7 mars 1883, in Wildenstein 1979, n° 336 et n° 338, p. 227.

vrai que du « point de vue commercial », il ne pouvait qu'éprouver une vive déception, tout comme ses confrères, et notamment Pissarro :

Mon exposition n'a rien fait comme entrée. Il y a eu une ou deux offres d'achats, mais Durand demandait trop cher et *tenait bon ses prix* (chose étrange !). Quant à l'exposition Sisley, c'est encore plus mauvais ; rien rien²⁶⁸.

Si sept tableaux de Boudin furent vendus, un seul Renoir trouva acquéreur. Peut-être fut-il de même pour un tableau de Monet, deux jours après la fermeture de son exposition. Les expositions Pissarro et Sisley ne suscitèrent aucune vente²⁶⁹.

Les expositions étaient en réalité d'abord conçues pour voir et non pour vendre. L'instauration d'un droit d'entrée, matérialisé par l'installation d'un tourniquet, d'usage lors des rétrospectives posthumes à l'École des Beaux-Arts, s'avérait peu courant dans les galeries²⁷⁰. Ce droit définissait l'exposition comme un spectacle que l'on regarde, et non comme un espace de négoce où l'on achète. Le prix très élevé des œuvres, fixé par Durand-Ruel, n'était d'ailleurs pas propre à encourager les ventes – Pissarro en témoigna. Si la multiplication des noms de collectionneurs dans les catalogues pouvait susciter la curiosité et attiser les convoitises, l'utilisation de prête-noms pour masquer la provenance des œuvres qui appartenaient au marchand, comme ce fut le cas dans le catalogue de l'exposition Monet, amenuisait encore la dimension commerciale de l'entreprise, une entreprise d'« admirateurs » pour le critique Émile Bergerat²⁷¹. Durand-Ruel espérait sans doute avant toute chose, et dans l'immédiat, des retombées dans la presse, propres à favoriser la réputation des artistes. Le format individuel et rétrospectif encourageait la parution d'articles retraçant la carrière des artistes exposés. Au vu du nombre d'articles publiés, l'objectif fut atteint, et Durand-Ruel

²⁶⁸ Lettre de Camille Pissarro à Claude Monet, Osny, 12 juin 1883, in [Camille Pissarro], *Correspondance de Camille Pissarro*, éd. par Janine Bailly-Herzberg, t. I, Paris, Presses universitaires de France, 1980, n° 158, p. 216, citée dans Patry 2014, p. 89.

²⁶⁹ Patry 2014, p. 88. Le nombre de sept tableaux vendus par Boudin peut paraître élevé comparé aux résultats des expositions de ses confrères. Il n'en est rien, compte tenu des trois-cents œuvres qu'il exposa et de sa plus grande notoriété.

²⁷⁰ Certains marchands y eurent tout de même recours de manière occasionnelle, à l'instar de Charles Sedelmeyer, lorsqu'il exposa dans sa galerie le *Christ devant Pilate* de Mihály Munkácsy en 1881 (voir Christian Huemer, « Charles Sedelmeyer's Theatricality: Art and Speculation in Late 19th-Century Paris », in Ján Bakos (dir.), *Artwork Through the Market. The Past and the Present*, Bratislava, VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 2004, p. 109-123 [p. 119]).

²⁷¹ Émile Bergerat, « Claude Monet », *Le Voltaire*, 26 mars 1883, n. p., cité dans Patry 2014, p. 84. « Cet affichage, qui vise à dégager le marchand tout en accordant crédit et respectabilité aux peintres, varie d'un artiste à l'autre », note Sylvie Patry, qui précise plus loin que « Renoir et Durand-Ruel n'[avaient] [...] pas véritablement opté pour une exposition de vente » (p. 84, 90).

pouvait faire valoir, auprès d'un Monet visiblement découragé et inquiet, le « résultat moral » des expositions²⁷².

Pour autant, Durand-Ruel ne semble pas avoir regardé sa série d'expositions individuelles comme une tentative réussie, ou du moins réalisa-t-il *a posteriori* que cette coûteuse initiative, malgré son « résultat moral », était peu appropriée à sa situation d'alors²⁷³. Le marchand se trouvait en effet plongé dans des difficultés financières suite au crash de l'Union générale en 1882, ce qui ne l'avait certes pas empêché de poursuivre ses achats aux impressionnistes. Dans ses *Mémoires*, Durand-Ruel, considérant avoir « trop agi en artiste amateur », confessa s'être « rendu compte trop tard que les expositions [étaient] favorables aux peintres dont elles établiss[aient] la réputation, mais qu'elles [étaient] mauvaises pour la vente »²⁷⁴. En 1885, il annonçait à Monet être « résolu à ne plus [s]e mêler de la moindre exposition », estimant qu'elles lui avaient « coûté énormément d'argent et de peine en ne [lui] rapportant que des ennuis et des reproches »²⁷⁵. Jugeant dans sa lettre « que la meilleure des expositions est celle de l'appartement de l'amateur », il fit également valoir dans ses mémoires l'existence de deux critères de réussite commerciale auxquels l'exhibition individuelle ne pouvait répondre : la rareté qui, « plus que le mérite [...] donne du prix aux moindres objets, et surtout le mystère dont on les entoure »²⁷⁶. Déjà en 1868, Doré déconseillait à Fairless et Beeforth une présentation groupée de ses œuvres, qui « n'[était] pas une habile chose au point de vue spéculatif »²⁷⁷. Il écrivait :

il devient même certain pour moi que plusieurs personnes m'appréciant véritablement ont pu reculer devant une acquisition par ce sentiment que mes œuvres sont trop abondantes, et en vertu de cette loi vieille comme le monde, c'est que l'élévation du prix dans toute transaction commerciale est basée toujours sur la rareté du produit²⁷⁸.

²⁷² Lettre de Paul Durand-Ruel à Claude Monet, 13 février 1883, Paris, archives Durand-Ruel, citée dans Patry 2014, p. 87. Voir également Patry 2014, p. 91. Monet avait néanmoins œuvré à la promotion de son exposition auprès des critiques, après avoir souffert de leur indifférence. Voir Faizand de Maupeou 2018, p. 147-149.

²⁷³ Sur les dépenses effectuées par le marchand pour l'aménagement du local, voir Patry 2014, p. 87.

²⁷⁴ [Durand-Ruel] 2014, p. 71. « On voit trop de choses à la fois, on hésite, on consulte, on écoute les avis des visiteurs et on remet les achats à plus tard », poursuivait-il.

²⁷⁵ Lettre de Paul Durand-Ruel à Claude Monet, 25 février 1885, in *Archives Claude Monet. Correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois* (vente, Paris, Artcurial, 13 décembre 2006), n° 65, citée dans Patry 2014, p. 92.

²⁷⁶ [Durand-Ruel] 2014, p. 71.

²⁷⁷ Lettre de Gustave Doré à James Fairless, Compiègne, 10 novembre 1868, Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain, fonds Gustave Doré, correspondance de l'artiste avec James Fairless et George Beeforth, DOR1992-2-022 (partiellement citée dans Kaenel 2014, p. 24).

²⁷⁸ Voir note précédente.

Il engageait ses marchands à « n'exhiber à l'avenir qu'un petit nombre de tableaux très choisis et se renouvelant successivement », ce qui n'était pas sans rappeler les recommandations adressées par Sensier à Ennemond Blanc à propos des œuvres de Millet²⁷⁹.

On peut donc facilement concevoir les réserves que pouvait susciter l'exposition individuelle rétrospective à la fois chez les marchands et chez les artistes, et particulièrement chez ceux qui cherchaient à établir leur réputation et à trouver des acquéreurs pour assurer leur subsistance. En 1884, les galeries de *La Vie moderne* organisèrent une rétrospective du peintre et sculpteur Zacharie Astruc (1833-1907), également poète et critique, alors pressé par des difficultés financières²⁸⁰. Comme l'a montré Sharon Flescher dans sa thèse, l'argent était une préoccupation constante pour l'artiste dans les années 1880 ; ce fut sans doute la raison pour laquelle il renoua avec ses activités journalistiques, abandonnées depuis 1873²⁸¹. Durant cette période, il s'efforça de trouver tous les moyens possibles d'obtenir des fonds pour financer ses travaux artistiques²⁸². « Sur tout cela, plane ma pensée d'argent – d'avoir quelque argent pour réaliser *Midas*, l'*Hamlet* sculpté, l'*Hamlet* peint », écrivait-il le 1^{er} janvier 1884²⁸³. Peut-être la rétrospective, dans laquelle les prêts d'amateurs côtoyaient des œuvres disponibles à la vente, avait-elle été entreprise pour venir en aide à l'artiste, à sa demande ou du moins avec son concours. Mais avec de rares articles dans la presse, les retombées ne correspondirent certainement pas à la hauteur des attentes²⁸⁴.

3. Consécration de l'artiste, consécration du marchand

À l'inverse, la même année, la rétrospective de l'œuvre d'Ernest Meissonier (1815-1891) rencontra un immense succès. Dans un contexte d'aisance financière et de renommée déjà solidement établie, la rétrospective pouvait faire office de consécration pour l'artiste, tout en participant stratégiquement à la promotion de la galerie qui l'organisait. L'exposition

²⁷⁹ Sur la notion de rareté, voir Raymonde Moulin, « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n^{os} 2-3, 1978, p. 241-258.

²⁸⁰ L'année précédente, il avait publié ses poèmes d'Espagne aux éditions Georges Charpentier et C^{ie}.

²⁸¹ Sharon Flescher, *Zacharie Astruc. Critic, Artist and Japoniste*, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1978, p. 70-71.

²⁸² Flescher 1978, p. 71-72.

²⁸³ Lettre de Zacharie Astruc à son épouse, 1^{er} janvier 1884, R 69, citée dans Flescher 1978, p. 72.

²⁸⁴ Un article fut logiquement publié dans *La Vie Moderne*, tandis que Paul de Katow commenta longuement l'exposition dans *Gil Blas* : Armand Silvestre, « Zacharie Astruc », *La Vie Moderne*, 6^e année, n^o 50, 13 décembre 1884, p. 789-790 (sur la page suivante figure la liste des œuvres exposées, avec le nom de leur propriétaire) ; Paul de Katow, « L'exposition de Z. Astruc. Salons de la Vie moderne », *Gil Blas*, 6^e année, n^o 1856, 17 décembre 1884, p. 3.

s'ouvrit le 23 mai 1884 dans la galerie du marchand Georges Petit, 8 rue de Sèze. La journée inaugurale avait été réservée à un public choisi, dont de nombreux aristocrates²⁸⁵. Les billets d'entrée, au prix élevé de dix francs, avaient été vendus à l'avance par les dames patronnesses de l'Hospitalité de nuit, œuvre de bienfaisance à laquelle les bénéfices de l'exposition étaient dévolus²⁸⁶. L'inauguration fut organisée en grande pompe, avec un buffet dressé dans un écrin de fleurs provenant des serres de la Ville de Paris, servi par des valets de pieds poudrés, comme le rapporta la presse²⁸⁷. Cette dernière avait été conviée la veille à la galerie. L'avant-veille, le président de la République Jules Grévy avait visité l'exposition en compagnie de son gendre le député Daniel Wilson, d'Alexandre Peyron, ministre de la Marine et des Colonies, et de Jules Ferry, président du Conseil et ministre des Affaires étrangères²⁸⁸. « Cette réunion de ses œuvres [de Meissonier] est donc considérée comme un fait national », concluait-on dans *Le Gaulois* du 23 mai 1884²⁸⁹. Les prêts accordés, qui représentaient la majeure partie des cent-quarante-six numéros listés au catalogue, confortaient cette idée. Le musée du Luxembourg, le duc d'Aumale, la princesse de Broglie, plusieurs membres de la famille Rothschild, avaient accepté de prêter leurs trésors. Parmi les prêteurs figuraient également des noms étrangers non moins prestigieux, comme ceux de la reine Victoria, de Jules Van Praet, ministre de la Maison du Roi des Belges, ou encore de l'américain James Gordon Bennett, fondateur du *New York Herald*. Le catalogue, qui mentionnait ces noms illustres, était non seulement un « précieux document artistique » rédigé par le commissaire-priseur Charles Pillet, mais aussi un véritable « livre de bibliothèque » de cent-soixante pages, intercalées de planches d'illustrations²⁹⁰. Le succès de la manifestation fut immense, comme le révèle le montant des recettes – plus de 12 000 francs le premier jour, 60 000 au bout de seize – mais aussi les innombrables commentaires dans la presse, certains titres revenant sur l'exposition plusieurs fois²⁹¹.

²⁸⁵ Pour un récit détaillé de l'inauguration, voir Masck, « En redingote noire. Une première à la rue de Sèze », *Le Gaulois*, 18^e année, 3^e série, n° 677, 24 mai 1884, p. 2.

²⁸⁶ Pendant la durée de l'exposition, le prix d'entrée était de deux francs, sauf le vendredi, où il s'élevait à cinq francs (Anonyme, « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 4^e année, n° 21, 23 mai 1884, p. 244-246 [p. 244]).

²⁸⁷ Masck 1884, p. 2 ; Anonyme, « Chronique », *L'Univers*, n° 6026, 25 mai 1884, n. p.

²⁸⁸ Un Domino, « Nos Échos. Le monde et la ville », *Le Gaulois*, 18^e année, 13^e série, n° 675, 22 mai 1884, p. 1.

²⁸⁹ Tout-Paris, « Bloc-notes parisien. L'Hospitalité de nuit à la rue de Sèze », *Le Gaulois*, 18^e année, 13^e série, n° 676, 23 mai 1884, p. 1.

²⁹⁰ *Exposition Meissonier, 24 mai-24 juillet 1884, au profit de l'œuvre de l'hospitalité de nuit, Paris, galerie Georges Petit...*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1884.

²⁹¹ Par comparaison, les entrées des expositions Boudin et Renoir, l'année précédente, avaient produit seulement 600 francs chacune, et il s'agissait là des meilleurs résultats de la série d'expositions particulières organisées par Durand-Ruel (Patry 2014, p. 87-88). Le prix d'entrée de ces manifestations, assurément inférieure à celui de l'exposition Meissonier (voir note 286), était sans doute d'un franc comme le propose Sylvie Patry, mais cette différence ne suffit pas à justifier l'énorme écart des recettes, dû à la faible fréquentation des expositions du boulevard de la Madeleine.

À l'époque de l'exposition, Meissonier, âgé de soixante-neuf ans, poursuivait une brillante carrière. Archétype de l'artiste à succès, distingué par les honneurs officiels et prisé des collectionneurs, il pouvait exiger des prix vertigineux qui avaient assuré sa fortune²⁹². « L'œuvre complet de Meissonier [...] a fait entrer en France plus d'argent que beaucoup de grandes industries », notait Louis Lambert quelques mois avant la manifestation²⁹³. Celle-ci célébrait les « noces d'or de l'artiste avec son pinceau », en coïncidant avec le cinquantième anniversaire de sa première apparition au Salon, en 1834²⁹⁴. Ni instrument de promotion, ni entreprise commerciale – Meissonier n'en avait guère besoin –, la rétrospective consistait, pour Albert Wolff du *Figaro*, en « cette épreuve suprême » dont l'artiste sortirait « en vainqueur », et qui marquerait « le couronnement de sa carrière »²⁹⁵. Même son de cloche chez Edmond Deschaumes dans *La Presse* : il présageait « l'apothéose de ce grand peintre de petits tableaux, dont la gloire est universelle »²⁹⁶. Leurs prévisions se révélèrent justes : la rétrospective de l'œuvre de Meissonier fut l'occasion de dresser le bilan méthodique des cinquante années écoulées, et d'entériner, par un flux continu de visiteurs et un concert unanime de louanges dans la presse, la position de Meissonier parmi les grands noms de la peinture française contemporaine. L'opération avait été orchestrée de manière magistrale avec la journée réservée avant l'inauguration aux critiques, qui purent ainsi rendre compte de l'événement dès le lendemain.

Si Meissonier contribua à ce succès, le véritable metteur en scène de l'affaire, souvent ignoré par les commentateurs, était Georges Petit. Les enjeux de l'exposition étaient d'ailleurs moins importants pour le peintre, déjà au sommet de sa renommée, que pour la galerie, établie deux ans auparavant et qui poursuivait alors sa quête de prestige et la construction d'une identité « officielle »²⁹⁷. La gloire de l'artiste et l'éclat de la manifestation – dont l'honorabilité était

²⁹² Voir Constance Cain Hungerford, « Les amateurs de peinture », in Philippe Durey et Constance Cain Hungerford (dir.), *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 25 mars-27 juin 1993), p. 48-62. En 1855, Napoléon III avait acheté *La Rixe* pour la somme astronomique de 25 000 francs, afin de l'offrir à la reine Victoria et au prince Albert (huile sur toile collée sur panneau, 44,2 x 56,9 cm, Londres, Royal Collection Trust, inv. RCIN 404872). Meissonier était par ailleurs « un investissement prometteur », comme le note Constance Cain Hungerford : les prix de ses œuvres augmentaient de manière prodigieuse lors de leur revente, et sur de courtes périodes.

²⁹³ Louis Lambert, « L'œuvre de Meissonier », *Le Gaulois*, 18^e année, 3^e série, n° 537, 5 janvier 1884, p. 1.

²⁹⁴ Charles Pillet, [Préface], in *Exposition Meissonier, 24 mai-24 juillet 1884, au profit de l'œuvre de l'hospitalité de nuit, Paris, galerie Georges Petit...*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1884, p. 5-7 (p. 7).

²⁹⁵ Albert Wolff, « Meissonier et son œuvre », *Le Figaro*, 30^e année, 3^e série, n° 143, 22 mai 1884, p. 1.

²⁹⁶ Edmond Deschaumes, « Chronique parisienne. L'exposition Meissonier », *La Presse*, 49^e année, n° 144, 23 mai 1884, n. p.

²⁹⁷ Voir chapitre 3, p. 201. Georges Petit souhaitait donner à sa galerie une image éclectique et prestigieuse, en se ralliant les artistes déjà célèbres, et parmi eux des académiciens, dont Meissonier faisait partie.

garantie par l'attribution des bénéfices à une œuvre charitable – devaient ainsi rejaillir sur l'image de l'établissement. Seul Louis Énault semble avoir mesuré cet impact :

[...] cette exposition vraiment capitale, une des plus intéressantes et des plus belles que nous ayons jamais vues [...] achève la consécration de cette galerie de Georges Petit, déjà célèbre, qui est devenue, en si peu de temps, grâce au dévouement et à l'intelligente et énergique activité de son créateur, le véritable sanctuaire de l'Art contemporain²⁹⁸.

Georges Petit avait réussi un coup de maître, ce dont témoignaient en premier lieu les deux heures passées dans la galerie du marchand par le président de la République – le même qui, en début d'année, n'avait pas daigné se rendre à l'exposition posthume d'Édouard Manet à l'École des Beaux-Arts.

Robert Jensen a souligné l'importance, dans l'émergence de l'exposition particulière chez les marchands parisiens dans les années 1880, du modèle londonien et notamment celui de la Grosvenor Gallery qui, nous l'avons dit, fut essentiel dans la conception de l'hôtel de la rue de Sèze²⁹⁹. Fin 1881-début 1882, la galerie anglaise accueillit une grande rétrospective de l'œuvre de George Frederick Watts, couvrant quarante années de production avec plus de deux-cents œuvres³⁰⁰. C'est à la suite d'une exposition des tableaux de Watts de la collection de Charles Rickards, ouverte à la Royal Manchester Institution en 1880, que Sir Coutts Lindsay, fondateur de la Grosvenor Gallery, avait décidé d'y organiser une rétrospective du peintre qu'il connaissait de longue date et dont les œuvres étaient régulièrement visibles sur les murs de la galerie³⁰¹. Barbara Bryant perçoit dans cette manifestation « la première rétrospective complète d'un artiste vivant britannique »³⁰². Même si l'exposition Meissonier avait été précédée en France par celle de Daumier chez Durand-Ruel, les rétrospectives organisées par Lindsay et Georges Petit étaient comparables par leur ampleur. De plus, toutes deux étaient dévolues à des artistes dans leur soixantaine – Watts avait soixante-cinq ans – et déjà parvenus au sommet de leur réputation. Les liens étroits qui unissaient le peintre anglais au fondateur de la Grosvenor caractérisaient également les rapports entre Meissonier et Georges Petit, que le peintre tutoyait

²⁹⁸ Louis Énault, « Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Meissonier », *La Presse*, 49^e année, n° 154, 2 juin 1884, n. p.

²⁹⁹ Jensen 1994, p. 123.

³⁰⁰ Jensen 1994, p. 123-124. Voir également Barbara Bryant, « G. F. Watts at the Grosvenor Gallery, 'Poems Painted on Canvas' and the New Internationalism », in Susan P. Casteras et Colleen Denney (dir.), *The Grosvenor Gallery: a Palace of Art in Victorian England*, cat. exp. (Yale, Yale Center of British Art, 2 mars-28 avril 1996, Denver, Denver Museum of Art, 1^{er} juin-25 août 1996, Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, 13 septembre-3 novembre 1996), New Haven, Yale Center for British Art, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996, p. 109-128 (p. 126-128).

³⁰¹ Bryant 1996, p. 126-127.

³⁰² Bryant 1996, p. 127 (« This show [...] has the distinction of being the first full retrospective exhibition of a living British artist »).

et appelait « mon cher Georges »³⁰³. Le père de ce dernier, Francis Petit, avait été l'ami de l'artiste, et « le marchand plein de goût et de hardiesse qui a[vait] tant aidé à [s]a fortune »³⁰⁴.

La rétrospective de l'œuvre de Meissonier avait néanmoins été projetée très tôt, avant l'exposition Watts et bien avant qu'il ne soit question de célébrer les « noces d'or » du peintre. La *Chronique des arts et de la curiosité* mentionnait en effet en février 1881, « dans une galerie située près de la Madeleine, une exposition des œuvres de M. Meissonier », prévue pour l'année suivante ; « là se trouveront réunies presque toutes les toiles du peintre de la *Rixe* », précisait la revue³⁰⁵. Si l'exposition de l'œuvre de Watts put dans une certaine mesure encourager Georges Petit dans la mise à exécution de son projet, l'exposition Meissonier nous semble plutôt relever du modèle de la rétrospective posthume, que le marchand parvint aisément à s'approprier dans une stratégie de promotion de sa galerie³⁰⁶. Couvrant la carrière de l'artiste depuis 1834, elle offrait un profil inhabituel, réunissant la collection « à peu près complète de ses œuvres », dont les plus connus : « La majeure partie de ces tableaux ont figuré au Salon et dans les expositions particulières, beaucoup ont été reproduits et rendus populaires par la gravure et la photographie », notait Paul de Katow dans le *Gil Blas*³⁰⁷. Un projet de nature similaire, non réalisé, avait été envisagé en 1880 pour un autre artiste à succès, Rosa Bonheur (1822-1899). Il avait été élaboré par Ernest Gambart, le marchand qui avait pris en main sa carrière et fait sa fortune à l'étranger, et son proche ami – l'artiste s'était d'ailleurs installée cette année-là dans sa villa niçoise³⁰⁸. Pourvue d'un but charitable comme la rétrospective Meissonier, l'exposition de l'œuvre de Rosa Bonheur, âgée de cinquante-huit ans au moment du lancement du projet, devait être « aussi complète que possible »³⁰⁹. À l'inverse, comme l'a justement fait remarquer

³⁰³ Une importante correspondance entre Ernest Meissonier et Georges Petit est conservée à la bibliothèque de l'INHA (autographes 090, 40).

³⁰⁴ Philippe Burty, « La vie de Meissonier », in Gustave Larroumet, *Meissonier*, Paris, Librairie d'art, Ludovic Baschet, 1890, p. 45-86 (p. 86).

³⁰⁵ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 9, 26 février 1881, p. 71. Dans le numéro du 31 décembre de la même année, on pouvait lire : « Le ministre des arts a fait, vendredi dernier, une visite à Meissonier. [...] Ils ont également longuement parlé de l'exposition de l'œuvre de Meissonier qui doit avoir lieu au mois de mai prochain, à Paris, immédiatement après l'exposition de la Société des aquarellistes, dans les salles que prépare M. G. Petit, près de la Madeleine. » (Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 42, 31 décembre 1881, p. 333.)

³⁰⁶ Georges Petit avait été confronté à ce modèle – certes lui-même dérivé des expériences anglo-saxonnes en la matière – via la contribution de son père aux manifestations françaises ainsi qu'avec l'exposition Jacquemart, de moindre ampleur, mais dont la tenue précéda de peu l'annonce de l'exposition Meissonier dans la *Chronique*. Insistons également sur le fait qu'en mettant à l'honneur un artiste dont le nom était intimement lié à celui de Francis Petit, Georges Petit rendait hommage à son père, décédé en 1877 ; il s'agit sans doute là d'une motivation à ne pas sous-estimer.

³⁰⁷ Paul de Katow, « L'exposition des œuvres de Meissonier », *Gil Blas*, 6^e année, n° 1649, 24 mai 1884, p. 1-2.

³⁰⁸ Voir Jeremy Maas, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975.

³⁰⁹ AFT, 1528^e séance du 19 mars 1880, n. p. L'exposition, organisée conjointement par Gambart et Bonheur, devait être au bénéfice de l'Association des artistes, qui fut chargée de trouver un local pour l'accueillir. En 1881, l'hôtel de la rue de Sèze, alors en construction, parut une solution satisfaisante pour Gambart, mais la maladie de l'artiste, qui tenait à achever plusieurs toiles pour la manifestation, en repoussa la réalisation. Une exposition fut

Sylvie Patry, les expositions des impressionnistes organisées par Durand-Ruel « ne retra[çai]ent pas vraiment la carrière des artistes »³¹⁰. De même, beaucoup d'expositions particulières de format rétrospectif reposaient en réalité sur d'autres logiques et n'avaient pas vocation à montrer le résumé d'une vie. Toutes ces manifestations devaient néanmoins jouer un rôle dans la construction de l'image des artistes.

III. La rétrospective, une écriture de soi ?

A. Une pratique hybride

1. Des logiques plurielles

Il est difficile d'appréhender les logiques sur lesquelles reposaient ces expositions. Certains catalogues, s'ils furent bien publiés, restent introuvables pour le moment³¹¹. La réception critique de ces manifestations est très inégale d'une exposition à l'autre, et apporte, dans le meilleur des cas, des données partielles sur leur contenu. Les correspondances offriraient des ressources très utiles, mais leur recherche est une entreprise de longue haleine, et particulièrement ardue dans le cas d'artistes qui ne suscitent aujourd'hui qu'un intérêt très relatif, voire inexistant, à l'instar d'Auguste Lechesne. Les travaux menés sur l'exposition de Courbet en 1855 et sur les exhibitions organisées par Durand-Ruel en 1883 ont montré tout l'intérêt de telles sources. Les correspondances des artistes permettent en effet de comprendre la manière dont ils concevaient leur exposition. Elles révèlent l'existence de logiques plurielles, qui amènent à repenser la qualification de ces expositions comme « rétrospectives », qualification que nous avons jusqu'à présent pris soin, dans certains cas, d'éviter. Il semble que la plupart des expositions d'artistes vivants conçues comme le résumé de leur carrière, résultaient de l'initiative de tierces personnes. Ce fut le cas de l'exposition Daumier chez Durand-Ruel en 1878, de celle des œuvres de Théodule Ribot dans les salons de *L'Art* en 1880,

finaleme[n]t ouverte à Londres. AFT, 1562^e séance du 4 février 1881, 1566^e séance du 4 mars 1881, 1579^e séance du 10 juin 1881, 1610^e séance du 12 mai 1882, 1650^e séance du 25 mai 1883.

³¹⁰ Patry 2014, p. 85.

³¹¹ Nous n'avons notamment pas retrouvé de catalogue pour les expositions Lechesne (1858), Carolus-Duran (1874), Doré (1876-1877) et Gudin (1878).

et de la rétrospective consacrée à Alexandre Bida au Cercle de l'Union artistique en 1883³¹². Ce type de manifestation semblait par ailleurs essentiellement réservé à des artistes ayant accompli une longue carrière : Meissonier avait soixante-neuf ans, Daumier et Bida soixante-dix, tandis qu'Eugène Feyen, qui exposa en 1879 « la collection à peu près complète de ses œuvres » au Cercle artistique et littéraire de la rue de Volney, avait alors soixante-quatre ans³¹³. Mais pour des artistes plus jeunes et impliqués directement dans l'organisation de leur exposition particulière, la volonté de donner à voir un panorama général de leur production n'est pas toujours attestée, malgré l'étendue chronologique de certaines expositions. D'autres intentions prévalaient, que nous allons tenter de définir ici, essentiellement à partir d'exemples connus et sans entrer dans le détail de la sélection des œuvres.

Un premier trait commun à nombre d'expositions particulières à caractère rétrospectif est sans doute l'intérêt des artistes pour la vente de leurs œuvres, cette perspective impactant nécessairement la sélection des ouvrages présentés au public. Ce dessein était explicite dans la manifestation entreprise par Courbet en 1855. Hormis six tableaux dont il jugeait la présence indispensable, l'artiste avait prévu de mettre « du remplissage », c'est-à-dire « des portraits, des paysages, des petits tableaux »³¹⁴. Patricia Mainardi a montré comment Courbet fonda sa stratégie de carrière sur une double production : des tableaux de grandes dimensions, peu nombreux, destinés au Salon et propres à assurer à l'artiste une importante publicité, et des petits tableaux, aisément vendables, qui formaient son « stock de vente »³¹⁵. Si ce que Courbet qualifiait de « remplissage » ne se limitait pas à des œuvres « commerciales », ces deux aspects de la production du peintre figuraient logiquement dans son exposition-vente. Le peintre fut vraisemblablement le seul à avoir affiché aussi clairement son intention de trouver des acheteurs parmi les visiteurs, mais on peut imaginer que Lechesne proposait, à côté de son groupe monumental et d'autres sculptures destinées à l'espace public, de petits bronzes disponibles en

³¹² L'exposition de l'œuvre de Théodule Ribot (1823-1891) fut organisée par les amis de l'artiste pour compenser son absence du Salon, le peintre n'ayant pu achever le tableau qu'il lui destinait en raison d'un grave problème de santé. Voir Eugène Véron, « Th. Ribot. Exposition générale de ses œuvres dans les galeries de *L'Art* », *L'Art*, 6^e année, t. II, t. XXI de la coll., 1880, p. 127-131 (p. 127). Quant à l'exposition Bida, dont nous ignorons le contexte de réalisation, Edmond About affirme dans *Le XIX^e siècle* que « [l]e cercle patriotique et généreux de la place Vendôme [...] n'aurait pas réuni ces deux ou trois cents œuvres de premier ordre, s'il avait attendu, pour le faire, une initiative ou une ambition de Bida. » (About 1883, n. p.) Bien que pensées comme de véritables rétrospectives, ces expositions ont été exclues de notre propos, qui se limite aux manifestations entreprises par les artistes ou préparées avec leur étroite collaboration.

³¹³ Paul de Katow, « Beaux-Arts », *Gil Blas*, 1^{re} année, n° 8, 26 novembre 1879, n. p.

³¹⁴ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, [Paris, 11 mai 1855], in [Courbet] 1996, n° 55-5, p. 128-130 (p. 129).

³¹⁵ Mainardi 1998, p. 106.

vente directe³¹⁶. Dans les expositions organisées par Durand-Ruel en 1883, et précisément dans celles de Monet, de Renoir et de Pissarro, le choix de présenter des natures mortes relevait certainement, selon Sylvie Patry, d'un choix tactique : les artistes pouvaient espérer facilement trouver preneur pour ce type de tableaux³¹⁷. Déjà Manet, en 1867, avait inclus dans son exposition plusieurs natures mortes, sans doute encouragé par la vente d'un tableau de ce genre deux ans auparavant³¹⁸.

Un deuxième critère, qui peut paraître d'une évidence absolue, touchait au regard porté par les artistes sur leur propre travail. Ces derniers cherchèrent tout naturellement à montrer ce qu'ils jugeaient réussi et digne d'être présenté au public. Ainsi, Monet avait souhaité emprunter plusieurs natures mortes à des collectionneurs, dont deux « qui seraient bonnes à montrer » à un certain M. Delhius, comme il le soulignait dans une lettre à Durand-Ruel³¹⁹. Dans cette même lettre, il évoquait encore une « bonne vue de Rouen » appartenant au peintre Michel Lévy. Boudin, lui, déplora de ne pouvoir localiser « [s]es tableaux les mieux réussis »³²⁰. Ce critère capital que constituait le degré de satisfaction du créateur est important à signaler, malgré son évidence. En effet, il disparaîtra avec la mort de l'artiste, comme nous aurons l'occasion de l'expliquer dans le prochain chapitre. Deux autres logiques sont également décelables dans plusieurs manifestations, et la correspondance de Monet est encore une fois explicite à cet égard. Dans une lettre à L.-N. Serveau, Monet écrivait : « Je désire faire très prochainement une exposition à Paris. En dehors des choses nouvelles que je veux montrer, je désire montrer également quelques-uns de mes tableaux qui, étant chez des amateurs, n'ont jamais été vus du public³²¹. » Cette volonté exprimée par l'artiste d'exposer ses derniers ouvrages, mais aussi ceux que le public n'avait encore jamais eu l'occasion de contempler, est tangible dans de nombreuses expositions.

Toutes les expositions particulières incluaient des œuvres restées à l'abri des regards. Certaines avaient été refusées au Salon ; Manet présenta par exemple en 1867 les deux tableaux repoussés par le jury en 1866. D'autres avaient été rapidement acquises par des collectionneurs. L'artiste

³¹⁶ La présence de « bronzes d'art » était d'ailleurs annoncée sur la façade de son pavillon (voir p. 321, note 118). L'exposition des œuvres d'Antoine Étex, organisée par l'artiste à Londres en 1849, avait, elle, été entreprise dans le seul but de vendre les ouvrages demeurés dans son atelier.

³¹⁷ Sylvie Patry note que Monet « en choisit cinq et Durand-Ruel en prêt[a] sept sous son nom » (Patry 2014, p. 85).

³¹⁸ Voir Kelly 2011, p. 58.

³¹⁹ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, Étretat, 15 février [1883], in Wildenstein 1979, n° 329, p. 226.

³²⁰ Lettre d'Eugène Boudin à Ferdinand Martin, 7 février 1883, bibliothèque de l'INHA, ms 212, citée dans Patry 2014, p. 84.

³²¹ Lettre de Claude Monet à L.-N. Serveau, Étretat, 10 février 1883, in Wildenstein 1979, n° 322, p. 225.

réservait également parfois la contemplation de certains tableaux. En 1883, Monet avait manifesté son intention de présenter deux œuvres qu'il ne destinait sans doute pas, au moment de leur exécution, à une exposition publique. Son portrait du père Paul, une « esquisse curieuse », et ses *Galettes* avaient été laissés à Paul Graff, cuisinier de l'hôtel-restaurant « À la renommée des galettes » à Pourville, où l'artiste avait séjourné l'année précédente³²². Dans certaines manifestations, la diffusion d'ouvrages inédits constituait un enjeu majeur, voire déterminant. Ce fut le cas de l'exposition Rousseau, fondée sur la présentation d'un type d'œuvres dont le public était moins familier, mais qui relevait d'un choix des marchands à des fins commerciales. Le choix de l'artiste, par contre, est manifeste dans l'exposition entreprise par Carolus-Duran en 1874. Elle comportait, selon Ernest Chesneau, vingt-quatre portraits, quatorze études – « des paysages, des marines et des esquisses de peinture historique » – et une copie³²³. Parmi cet ensemble, un seul et unique tableau avait déjà été exposé, d'après Philippe Burty³²⁴. Le but poursuivi par Carolus-Duran dans son exposition au Cercle de l'Union artistique n'était donc pas de réunir des œuvres ayant construit sa réputation, dans ce qui aurait été une forme d'autocélébration. Au contraire, il s'agissait de montrer des œuvres qu'il n'avait pu encore confronter au regard du public, et qu'il considérait comme susceptibles d'accroître sa renommée.

Les œuvres dévoilées au moment des expositions particulières étaient également des œuvres récentes. Le critère de la nouveauté nous semble devoir être abordé de manière distincte, tant celui-ci formait une catégorie en soi, comme le laissait entendre la lettre de Monet que nous avons citée. Plusieurs manifestations que nous avons considérées comme rétrospectives portaient essentiellement sur les dernières années de la carrière des artistes, à l'instar de l'exposition pionnière organisée par Vernet en 1822, de la « galerie anthropologique et ethnographique » de Charles Cordier en 1860, ou encore, vraisemblablement, de l'exhibition des peintures de Doré en 1876-1877. Une dynamique de la nouveauté caractérisait le système de diffusion des œuvres. Le règlement du Salon encourageait la présentation d'œuvres

³²² Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, Étretat, 9 février [1883], in Wildenstein 1979, n° 320, p. 224. Claude Monet, *Le Cuisinier (Le Père Paul)*, 1882, huile sur toile, 64,5 x 52,1 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere (inv. 540) ; *Les Galettes*, 1882, huile sur toile, 65 x 81 cm, coll. part.

³²³ Ernest Chesneau, « Carolus Duran au cercle de la place Vendôme », *Paris-journal*, 7^e année, n° 339, 8 décembre 1874, n. p. Voir également Ernest Chesneau, « Les portraits exposés par M. Carolus Duran au Cercle de l'Union Artistique », *Paris-journal*, 7^e année, n° 354, 23 décembre 1874, n. p.

³²⁴ Ph[ilippe] Burty, « The Exhibition of the Paintings of Carolus Duran », *The Academy*, vol. VI, nouvelle série, n° 138, 26 décembre 1874, p. 694-695 (p. 695). Voir aussi Anonyme, « Notes and News », *The Academy*, vol. VI, nouvelle série, n° 135, 5 décembre 1874, p. 620. Il s'agit du portrait de sa fille Marie-Anne à quatre ans, exposé au dernier Salon (*Marie-Anne Carolus-Duran*, 1874, huile sur toile, 130 x 85 cm, San Francisco, Legion of Honor Museum, inv. 1941.26).

nouvelles ; les marchands appelaient constamment les artistes à produire plus vite, et en plus grande quantité, certains se réservant même l'exclusivité de la production future. Les premières expositions particulières à la *Vie moderne* donnaient à contempler des productions récentes des artistes, et nombre d'expositions individuelles organisées par la suite leur furent strictement réservées. Cette dynamique fut maintenue à l'intérieur des expositions de format rétrospectif, comme l'a montré Sylvie Patry pour les manifestations de 1883, la perspective de celles-ci incitant du reste les artistes à exécuter de nouveaux ouvrages³²⁵. En 1884, le catalogue de la rétrospective Meissonier se terminait avec l'esquisse du *Siège de Paris*, tableau débuté en 1871, dont le peintre avait repris l'exécution en vue de son exposition, sans parvenir à l'achever³²⁶. L'intérêt, pour les artistes, de montrer leurs derniers travaux dans leurs exhibitions particulières était double. D'une part, ces ouvrages étaient la plupart du temps disponibles à la vente. D'autre part, ils invitaient la critique à juger la création actuelle à l'aune des progrès accomplis, et à se projeter dans l'avenir, seul important pour les artistes. Dans les années 1850, Courbet, Lechesne et Court avaient opté pour la présentation d'une œuvre nouvelle et imposante, censée focaliser tous les regards. Cette présentation, Court l'avait magistralement anticipée et orchestrée, offrant un cas inédit d'exposition au croisement de plusieurs modèles, que nous avons choisi de détailler ici.

2. Rétrospective et exhibition piece

En 1855, l'exposition proposée par Courbet dans son pavillon indépendant s'organisait autour de deux tableaux de très grand format, *L'Enterrement à Ornans* et *L'Atelier du peintre*. Le deuxième avait été spécialement exécuté en vue de l'Exposition universelle où l'artiste avait prévu de le présenter, accompagné du premier³²⁷. L'exécution de « grandes machines » destinées au Salon tenait à la stratégie de promotion du peintre. Ces machines étaient « ses cartes de visite, ses panneaux publicitaires » et « fonctionnaient comme l'aboyeur qui fait entrer les passants dans *La Parade du cirque* de Seurat », écrit Patricia Mainardi³²⁸. Mais plutôt que de poursuivre la tradition de la peinture d'histoire, qui justifiait l'usage de toiles au format imposant, et de favoriser des sujets à même de séduire le public, Courbet préféra chercher le

³²⁵ Voir Patry 2014, p. 85-87.

³²⁶ Ernest Meissonier, *Le Siège de Paris (1870-1871)*, vers 1884, huile sur toile, 53,5 x 70,5 cm, Paris, musée d'Orsay (RF 1249). Voir Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 217.

³²⁷ Voir p. 306.

³²⁸ Mainardi 1998, p. 104.

succès par le scandale, avec le réalisme d'un enterrement provincial ou par la « monumentale charade » de *L'Atelier*³²⁹. L'exposition de l'œuvre de Joseph-Désiré Court, en 1859, était également centrée sur la présentation de deux œuvres, l'une ancienne, l'autre récente. Toutes deux relevaient, à l'inverse des tableaux de Courbet, de l'*exhibition piece*. La manifestation ouverte par le peintre reposait ainsi sur une triple appropriation : celle de cette pratique anglaise que nous avons déjà eu l'occasion de commenter dans ce chapitre, celle du panorama, et celle de la rétrospective posthume, créant une forme d'exposition hybride censée garantir son succès.

L'exhibition de l'œuvre de Court exploitait en effet de manière directe l'émergence de la rétrospective posthume. La deuxième manifestation du genre, consacrée à Ary Scheffer au 26 boulevard des Italiens, avait fermé ses portes depuis moins d'un mois lorsque l'exposition des tableaux de Court s'ouvrit à la même adresse, le 3 octobre 1859. Le peintre entendait profiter de l'attrait occasionné par les ouvrages de l'artiste défunt, et de l'aura sacrée qui avait entouré les salons du boulevard. En situant son exposition dans le sillage de l'hommage posthume, il pouvait espérer attirer l'attention du public comme de la presse qui, l'un comme l'autre, avaient répondu présents au précédent rendez-vous. L'attribution d'une partie des bénéfices à la caisse de secours de l'Association des artistes constituait un lien de parenté supplémentaire avec la rétrospective Scheffer. Le processus d'assimilation opéré par Francis Petit, maître d'œuvre des deux expositions, passait également par la conception du catalogue, qui adoptait une typographie et une mise en page similaires – les deux ouvrages avaient été édités par l'imprimerie de Jules Claye³³⁰. Le catalogue du peintre rouennais était cependant beaucoup plus volumineux, non en raison des cinquante-neuf numéros supplémentaires qu'il comptait : la liste des cent soixante-six œuvres exposées par Court n'occupait que vingt-quatre pages de l'ouvrage sur quatre-vingt-onze. La liste des œuvres était étonnamment suivie d'un riche dossier documentaire portant sur deux tableaux, *Le Martyre de sainte Agnès sur le forum romain* (**fig.50**) et *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud, journée du 1^{er} prairial an III* (**fig.49**)³³¹. Ils occupaient respectivement les numéros un et deux du catalogue, et se

³²⁹ Hélène Toussaint, « Le dossier de 'L'atelier' de Courbet », in Alan Bowness, Marie-Thérèse de Forges, Michel Laclotte et Hélène Toussaint, *Gustave Courbet (1819-1877)*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978, Londres, Royal Academy, 18 janvier-19 mars 1978), Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 241-271 (p. 251).

³³⁰ *Catalogue des œuvres de Ary Scheffer exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859 ; *Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859. Voir les couvertures des deux catalogues, **doc.17** et **doc.18**.

³³¹ Joseph-Désiré Court, *Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud, journée du 1^{er} prairial an III*, entre 1830 et 1833, huile sur toile 492 x 813 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts (inv. D 843.1) ; *Le Martyre de sainte Agnès sur le forum romain*, 1858, huile sur toile, 496 x 812 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts (inv. D.1897.1).

distinguaient des autres ouvrages exposés par leurs imposantes dimensions, d'environ cinq mètres sur huit.

Le *Boissy d'Anglas* avait été pensé par Court dans le cadre du concours de 1830 pour décorer la salle des séances de la chambre des députés. Court n'avait pas gagné le concours, mais avait exécuté le sujet. Par son format titanesque comme par son sujet épique, le tableau était une véritable *exhibition piece*. Il donnait à voir un épisode de l'histoire contemporaine nationale offrant un exemple de grandeur et de vertu. Malgré sa condamnation quasi unanime par la critique lors de sa présentation au Salon de 1833 – les commentateurs le jugèrent généralement froid et mal exécuté –, l'œuvre fut montrée à plusieurs reprises, à Bruxelles puis en province (Rouen, Metz, Lyon), grâce à l'éditeur belge Auguste Feuillet-Dumus, à qui elle avait été confiée. En 1843, le tableau fut acquis par l'État, et promis au musée de Rouen. Mais l'artiste ne le livra que vingt ans plus tard, après l'avoir maintes fois retouché³³². Lors de l'exposition du tableau à Rouen en 1835, le visiteur pouvait acheter une estampe offrant la clé d'identification des personnages, ainsi qu'une brochure historique sur les événements de la journée du 1^{er} prairial an III³³³. Le catalogue de l'exposition de 1859 publia de nouveau une documentation sur les événements, sur près de cinquante pages³³⁴. Trois ans plus tard, l'estampe était insérée dans le catalogue de l'exposition de Dublin³³⁵.

Un autre tableau du peintre se trouvait reproduit dans le catalogue de la rétrospective du boulevard des Italiens : *Le Martyre de sainte Agnès*, œuvre monumentale prévue pour servir de clou à la manifestation. Si, par son sujet, le tableau se situait dans le sillage des *exhibition pieces* françaises, souvent tournées vers l'histoire classique ou biblique, Court avait proposé une *exhibition piece* d'un genre nouveau. Dans la gravure au trait (**doc.19**), seuls quatre personnages étaient identifiés par des lettres de l'alphabet, tandis que cinquante numéros avaient été attribués aux monuments du forum romain. Court avait tenté une reconstitution topographique précise du site au temps de Dioclétien. Un plan de l'architecte Jean-Arnaud Lévêil témoignait de ce souci d'exactitude. Sur ce plan se trouvaient reportés les chiffres et les lettres figurant sur le

³³² Jean-Loup Leguay, qui prépare actuellement un article sur le *Boissy d'Anglas*, nous a aimablement communiqué ces informations. Voir Peteuil 1987, p. 40-56.

³³³ Ces éléments sont extraits de l'intervention de Jean-Loup Leguay lors du colloque de Rouen (voir p. 322, note 125). La manifestation donna également lieu à une épaisse brochure réunissant les articles publiés à cette occasion : Charles des Alleurs, *Boissy-d'Anglas président de la Convention nationale saluant la tête de Penaud assassiné par les révoltés le 1^{er} prairial an 3. Tableau de M. Court exposé à Rouen en 1835*, Rouen, Émile Periaux fils aîné, 1835. À l'exception de plusieurs journées gratuites et de quelques aménagements temporaires, l'exposition, ouverte de fin mars à début juin, était accessible pour 60 centimes.

³³⁴ Les « Notices historiques sur la fameuse journée du 1^{er} prairial an III » étaient suivies par les « Notes extraites de la brochure intitulée *Le premier jour de Prairial*, publiée en l'an III » (Paris 1859 [Court], p. 43-91).

³³⁵ *Paintings by M^r Court*, [s. l.] [s. n.] [1862].

dessin au trait. Suivait ensuite une « description scénographique et historique » d'une dizaine de pages, rédigée par Charles Dezobry, commentant numéro après numéro les différents monuments du forum. Dezobry était l'auteur de *Rome au siècle d'Auguste*, ouvrage pour lequel le plan de Lévêil avait été réalisé³³⁶. Commandé par le ministère d'État le 3 janvier 1858, le tableau répondait à l'intérêt de Napoléon III pour l'histoire romaine³³⁷. Mais Court ne cherchait pas seulement l'approbation impériale. Désireux de séduire le public, le peintre jouait du goût général de l'époque pour l'antiquité et l'archéologie, en même temps qu'il s'appropriait la culture du spectacle.

Dans un « Avis essentiel sur le tableau du forum », sur lequel s'ouvrait le catalogue, Dezobry certifiait l'authenticité des sources utilisées par le peintre et explicitait les intentions de ce dernier, ayant conduit à la réalisation d'un tableau « original » :

[...] M. Court [...] a conçu sa composition de manière à ce qu'elle empruntât son intérêt du lieu de la scène presque autant que du sujet. [...] il a laissé aux choses leurs proportions naturelles et relatives, et plaçant sa scène de martyre dans le *Forum romain*, il a fait une sérieuse étude de toute cette place, de manière à donner à son tableau un aspect plus dramatique, plus saisissant, en transportant le spectateur dans le lieu *vrai* de sa sainte tragédie³³⁸[...]

Court entendait amener le spectateur, au moyen d'une reconstitution archéologique, dans le lieu de l'épisode représenté, qui n'était qu'un prétexte³³⁹. La « place du spectateur » était le premier lieu identifié sur la gravure de reproduction, sous la lettre A. Elle se situait au centre du forum, en dépit du véritable point de vue, celui du peintre, qui surplombait le tableau et faisait face au martyre de sainte Agnès, au premier plan. Court souhaitait une immersion complète du spectateur, qui devait s'imaginer au milieu du forum, entouré par ses monuments, comme l'aurait permis un panorama, expérience optique très populaire au XIX^e siècle³⁴⁰. D'abord

³³⁶ Charles Dezobry, « Forum romain. Description scénographique et historique », in *Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859, p. 27-41 ; Charles Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère*, Paris, L. Hachette, 1835.

³³⁷ L'Empereur fit d'ailleurs poursuivre les fouilles archéologiques sur le forum romain.

³³⁸ Charles Dezobry, « Avis essentiel sur le tableau du Forum », in *Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859, p. 2. Ce court texte et la description du forum romain avaient déjà été publiés l'année précédente dans une brochure spécialement consacrée au tableau : [Charles Dezobry], *Martyre de sainte Agnès dans le forum romain... peint par J.-D. Court...*, Paris, Impr. de J. Claye, 1858.

³³⁹ L'hybridité du sujet ne fut guère appréciée de la critique, et jugée sévèrement par Castagnary : « votre Agnès me gêne mon Forum ; votre Forum me gêne mon Agnès », reprocha-t-il à l'artiste (Castagnary 1859a, n. p.).

³⁴⁰ « Il s'agit d'une représentation circulaire continue, installée sur les parois d'une rotonde spécialement construite pour l'accueillir, et qui doit simuler une réalité au point de son confondre avec elle. » (Bernard Comment, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1993, p. 6.)

recherchée par des moyens picturaux, cette immersion était ensuite provoquée par la mise en scène de l'œuvre dans l'exposition :

Quand on entre dans la salle, l'immense toile, qui n'a guère moins de 25 pieds de large sur une hauteur proportionnée, vous apparaît isolée des objets environnants par un cadre de draperies d'un velours rouge sombre, comme une fenêtre ouverte sur l'espace, avec une illusion de diorama³⁴¹.

Pour Théophile Gautier, auteur de ces lignes, l'installation faisait donc l'effet d'un diorama, cet autre spectacle à la mode durant lequel une toile peinte était animée par des jeux de lumière ; les violents contrastes lumineux du tableau renforçaient très certainement le parallèle.

Œuvre au caractère hybride, à la fois peinture religieuse et reconstitution archéologique, à la fois *exhibition piece* revisitée et panorama, *Le Martyre de sainte Agnès* occupait une place centrale dans l'exposition du boulevard, qui se situait elle-même au croisement de plusieurs formules à succès. En 1835, le nom d'« Historiorama » donné au bâtiment spécialement construit pour accueillir à Rouen l'exposition payante du *Boissy d'Anglas*, associait déjà l'événement au monde du spectacle³⁴². Il semble évident que l'exposition de 1859 s'inspirait de cette initiative, et conjugait ses modèles avec celui de la rétrospective posthume. Malgré le caractère en quelque sorte factice de cette rétrospective, dont les œuvres – le *Boissy d'Anglas* excepté – formaient une sorte de cadre au tableau principal, elle n'en était pas moins une construction biographique savamment mise en place, rappelant la célébrité du portraitiste mondain pour servir le peintre d'histoire, en mal de reconnaissance. Quelques soient les logiques à l'œuvre dans les expositions à dimension rétrospective, celles-ci demeuraient une écriture de soi.

³⁴¹ Théophile Gautier, « Exposition de l'œuvre de M. Court », *Le Moniteur universel*, n° 288, 15 octobre 1859, n. p.

³⁴² Cette information nous a été communiquée par Jean-Loup Leguay, qui nous a également signalé la tenue à l'hôtel de ville de Rouen, en 1830, d'une exposition des œuvres de Court. La pièce principale était déjà un tableau aux dimensions colossales, *Le Grand Corneille accueilli par le grand Condé après une représentation de Cinna*, commandé deux ans plus tôt par l'Académie de Rouen, dans un format beaucoup plus modeste (1830, huile sur toile, 374 x 276 cm, Rouen, Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen).

B. Constructions autobiographiques, expositions programmatiques

1. Exposer, s'exposer : la rétrospective et l'autobiographie

Les historiens de l'art qui se sont intéressés aux rétrospectives d'artistes vivants, de manière transversale ou monographique, ont souligné le rôle que jouèrent celles-ci, malgré le croisement de logiques plurielles, dans la construction de l'identité artistique des exposants et dans la définition de leur individualité. Konstantinos Stefanis a, dès l'introduction de sa thèse, soutenu cette idée et mis en exergue le lien de cette forme d'exposition avec le genre littéraire de l'autobiographie³⁴³. Si l'on reprend la définition donnée par Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*, le caractère individuel de la manifestation, sa dimension rétrospective, ainsi que l'assimilation de l'auteur/narrateur au personnage principal de cette histoire visuelle, rapprochaient bel et bien les deux pratiques³⁴⁴. Konstantinos Stefanis les associe toutes deux au concept freudien de *Nachträglichkeit*, ou « après-coup », qui désigne l'attribution d'un sens nouveau à des événements vécus par leur reconsidération ultérieure³⁴⁵. Dans cette perspective psychanalytique, le chercheur souligne l'importance du processus de sélection et la nouvelle signification octroyée aux souvenirs comme aux œuvres d'art par leur réunion. « Le résultat d'une autobiographie ou d'une rétrospective est la représentation de soi, aussi difficile soit-elle, insaisissable, imparfaite ou construite », écrit-il, avant de les définir l'une et l'autre comme des « entreprises programmatiques »³⁴⁶. La dimension edificatrice et définitionnelle demeurerait en effet un enjeu majeur et un trait commun de ces expositions.

L'exposition organisée en 1809 par le peintre et graveur William Blake (1757-1827), dans sa maison familiale du 28 Broad Street à Londres, est considérée par Konstantinos Stefanis comme le « parfait exemple de l'importance des œuvres omises dans une exposition rétrospective », et du rôle donné aux œuvres présentées, dessinant une « image construite de la carrière de [l']artiste »³⁴⁷. Les motivations de Blake étaient multiples. Au terme d'une démarche

³⁴³ Stefanis 2011, p. 26-31.

³⁴⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1975), p. 14. Konstantinos Stefanis se réfère quant à lui à l'ouvrage de James Olney, *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

³⁴⁵ Stefanis 2011, p. 28.

³⁴⁶ Stefanis 2011, p. 30-31, 31 (« The outcome of an autobiography or a retrospective is the representation of the self, however tricky, elusive, flawed or constructed that may be » ; « programmatic endeavours »).

³⁴⁷ Stefanis 2011, p. 116 (« perfect example of the significance of the works that are omitted from a retrospective show » ; « constructed image of [the] artist's career »). L'exposition fut rouverte l'année suivante (Stefanis 2011, p. 136). Sur cette exposition, voir Troy Patenaude, « 'The glory of a Nation': Recovering William Blake's 1809 exhibition », *The British Art Journal*, vol. 4, n° 1, printemps 2003, p. 52-63 ; Troy Patenaude, « L'exposition de

anti-institutionnelle, sa manifestation reposait également sur des motifs commerciaux et sur la quête d'une commande publique³⁴⁸. Mais l'artiste espérait avant tout que son exposition lui apporterait la reconnaissance en tant que peintre, à laquelle il aspirait, et c'est donc comme peintre qu'il avait tenu à se présenter au public. Pas une seule gravure n'était accrochée dans l'exposition, qui comptait neuf réalisations à la tempera et sept aquarelles³⁴⁹. Une entreprise comparable peut être identifiée chez Gustave Doré en France presque soixante-dix ans plus tard. L'exposition de ses œuvres organisée au Cercle de l'Union artistique fin 1876-début 1877 n'avait certainement pas été conçue à une seule fin commerciale. Si la difficile situation financière de l'artiste à cette époque laissait supposer un tel motif, il paraît évident que la manifestation était pour Doré l'occasion d'affirmer, par la réunion de ses tableaux, son statut de peintre, qu'il espérait voir enfin reconnu par les critiques et par les amateurs. L'exposition excluait toute gravure. Elle était composée pour moitié de tableaux – quarante sur les quatre-vingt numéros –, auxquels s'ajoutaient des aquarelles et dessins³⁵⁰. Cette revendication perpétuelle du « plus illustre des illustrateurs », persistant à exposer de grandes toiles au Salon malgré leur insuccès et l'absence de vente, est bien connue : elle fait partie de la « légende Doré » de l'artiste incompris, voire maudit³⁵¹. À l'occasion de l'exposition de sa colossale *Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem* au Salon de 1876, Thomas Grimm rappela dans *Le Petit Journal* son combat acharné :

Blake à Londres en 1809-1810 », in Michael Phillips (dir.), *William Blake, 1757-1827. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, cat. exp. (Paris, Petit Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2 avril-28 juin 2009), Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2009, p. 160-163 ; Stefanis 2011, p. 115-153. Nous reprenons ici les informations données dans la thèse de Konstantinos Stefanis.

³⁴⁸ Les œuvres étaient annoncées comme étant à vendre – même si ce n'était sans doute pas le cas de toutes –, et Blake recherchait des souscriptions pour la gravure de l'une d'elles.

³⁴⁹ L'accent était mis sur les œuvres récentes, dont une *exhibition piece*, mais l'exposition donnait aussi à voir des ouvrages plus anciens.

³⁵⁰ Voir Lyden 1877 et Bergerat 1877. Précisons que Doré ne réalisait pas lui-même ses gravures, mais leur présence aurait été de mise si l'artiste avait voulu offrir une véritable rétrospective de sa carrière. Les dessins rappelaient, il est vrai, son travail d'illustrateur, mais ils occupaient une place restreinte dans son exposition. Leur intégration était d'ailleurs sans doute motivée par la perspective de ventes, alors que les tableaux pouvaient plus difficilement trouver preneur. En 1878, l'exposition consacrée à Daumier présentait quelques similitudes, même si l'artiste n'en était pas à l'origine : il s'agissait avant tout de montrer le peintre et non le caricaturiste (voir Michel Melot, *Daumier, L'art et la République*, Paris, Les Belles lettres / Archimbaud, 2008, p. 80).

³⁵¹ La première expression revient à Philippe Kaenel (« Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré, 1832/1883 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, mars 1987, p. 35-46), la seconde à Carole Rabiller (« Réception critique d'une 'légende Doré', 'La légende veut que Gustave Doré ne soit pas peintre' », in Cyril Devès (dir.), *Gustave Doré, 1883-2013*, actes du colloque organisé par le CRHI les 22 et 23 mars 2013 à Lyon, Lyon, Association Émile Cohl, [2014], p. 18-26). Outre l'essai de Carole Rabiller, nous renvoyons sur cette question à celui de Christophe Leclerc dans le même ouvrage et à celui de Philippe Kaenel dans le catalogue de l'exposition au musée d'Orsay, déjà cités (Leclerc 2014 ; Kaenel 2014). Blake, lui, était au moment de son exposition essentiellement considéré comme un graveur de reproductions.

L'artiste lutte depuis vingt ans pour se faire accepter peintre ; célèbre comme dessinateur, comme illustrateur de livres, sa gloire ne lui suffit pas, il veut être peintre ; il a exposé de tout, des scènes historiques et des paysages, des intérieurs et des marines³⁵².

Dans son exhibition de la place Vendôme, Gustave Doré tint à montrer les différentes facettes de son talent de peintre, en rassemblant aussi bien ses tableaux d'histoire que ses paysages³⁵³.

Blake comme Doré avaient donc, au moyen d'une exposition rétrospective – certes modeste dans le premier cas, et couvrant un laps de temps réduit pour le second –, tenté de faire accepter la manière dont ils se percevaient eux-mêmes, alors que cette représentation ne correspondait pas à l'image que le public avait d'eux. Au contraire, un artiste comme Joseph-Désiré Court, auteur d'un certain nombre de tableaux de paysage présentés avec succès au Bazar Bonne-Nouvelle dans les années 1840, préféra exposer en 1859 des ouvrages dans les deux genres qui constituaient l'essentiel de sa production, et avaient fait sa célébrité par le passé : la peinture d'histoire et surtout le portrait³⁵⁴. Carolus-Duran, également connu pour ses talents de portraitiste, fit quant à lui le choix, dans son exposition de 1874, d'adjoindre à ses portraits des paysages et des marines, qui tranchaient par leur caractère d'étude et leur spontanéité ; des esquisses de peintures historiques rappelaient les liens de l'artiste avec ce genre, tout en dévoilant sa pensée à un stade de la recherche. Malgré la prédominance des portraits mondains, diversité des genres et diversité des approches caractérisaient l'exposition du jeune peintre.

Le format rétrospectif des manifestations rendait possible la diffusion d'une image marquée par la diversité, ce que Sylvie Patry a pu également constater dans le cas des expositions des impressionnistes de 1883³⁵⁵. « L'examen des œuvres [...] porte à croire que les artistes ont cherché à montrer un éventail de leur savoir-faire en variant les techniques [...] et les genres, à l'exception de Sisley et de Boudin, qui s'en tiennent au paysage », relève-t-elle³⁵⁶. Mais la

³⁵² Thomas Grimm, « L'art en 1876 », *Le Petit Journal*, 14^e année, n° 4886, 12 mai 1876, p. 1.

³⁵³ L'œuvre peint ne rencontra pas le succès tant recherché : « [...] il n'y a pas à proprement parler un morceau de peinture », regrettait Émile Bergerat (Bergerat 1877, p. 207). En 1885, la rétrospective posthume consacrée à Gustave Doré au Cercle de la Librairie célébra l'illustrateur et non le peintre : elle réunissait ses dessins, ses aquarelles et ses estampes (voir *Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885), avec une notice biographique par M. G. Duplessis...*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885). « L'œuvre immense de Doré est là à sa vraie place ; c'est en effet comme illustrateur qu'il tient une place considérable dans l'art contemporain », pouvait-on lire dans la *Chronique des arts et de la curiosité* (Anonyme, « Concours et expositions », *CAC*, n° 10, 7 mars 1885, p. 73).

³⁵⁴ L'exposition des paysages de Court au Bazar Bonne-Nouvelle nous a été signalée par Jean-Loup Leguay.

³⁵⁵ Patry 2014, p. 85.

³⁵⁶ Patry 2014, p. 85. Durand-Ruel avait d'ailleurs conseillé à Pissarro de « varier le plus possible [son] exposition » : « c'est par la diversité que nous séduisons le public », lui avait-il affirmé (lettre de Paul Durand-Ruel à Camille Pissarro, 18 décembre ou octobre 1882, Paris, BnF, département des estampes et de la photographie, archives Pissarro microfilm, citée dans Patry 2014, p. 85).

diversité fut surtout l'affaire de Courbet qui, toute sa vie durant, tâcha dans ses expositions de montrer l'étendue de ses capacités picturales, poursuivant l'idée d'une « exposition complète » comme l'a démontré Patricia Mainardi³⁵⁷. Dans ses expositions de 1855 et 1867, l'artiste chercha à « faire figurer toutes les catégories de l'art et [à] révéler la totalité de sa vision »³⁵⁸. Si, dans la première, Courbet avait déjà choisi de réunir tableaux de genre, paysages et portraits, cette intention fut plus manifeste dans la seconde, dont le catalogue distinguait ses « tableaux », « paysages », « paysages de neige », « paysages de mer », « portraits », « tableaux de fleurs », « études et esquisses », « dessins » et « sculptures »³⁵⁹. De même, son exposition à Vienne en 1873 devait « compl[éter] tous les genres de peinture »³⁶⁰.

Un genre particulièrement présent et remarqué dans l'exposition Courbet de 1855 fut l'autoportrait, que Courbet pratiquait régulièrement depuis plus d'une dizaine d'années et qu'il avait désiré voir représenté à chaque Salon à partir de 1843. Cette stratégie promotionnelle notoire donnait à voir à la fois « le producteur et son produit »³⁶¹. Il s'agissait aussi, comme Petra ten-Doesschate Chu l'a souligné, d'un moyen de « se construire une identité », ou d'« auto-invention », selon le concept développé par Paul John Eakin dans ses études sur l'autobiographie³⁶². Petra ten-Doesschate Chu comme Ségolène Le Men ont d'ailleurs mis en évidence les rapports qu'entretiennent les autoportraits avec le genre littéraire : considérés ensemble, comme ce fut le cas dans la rétrospective, ils « forment une autobiographie visuelle, en partie fictive », introduisant « au 'je' de la première personne, une dimension temporelle »³⁶³. Courbet écrivait lui-même, un an avant son exposition personnelle : « J'ai fait

³⁵⁷ Voir Mainardi 1998. L'expression, reprise par Patricia Mainardi, est extraite d'une lettre à Amand Gautier du 4 novembre 1860, relative à un projet d'exposition chez le marchand Détrimont : « Avec ces tableaux on peut faire une exposition complète, c'est comme un musée, tous les genres sont compris. » (Lettre de Gustave Courbet à Amand Gautier, Ornans, 4 (?) novembre 1860, in [Courbet] 1996, n° 60-10, p. 165-166 [p. 166] ; Mainardi 1998, p. 122.)

³⁵⁸ Mainardi 1998, p. 120.

³⁵⁹ Paris 1867 [Courbet]. En 1863, Courbet était déjà parvenu à mettre en place son « exposition complète », grâce à des présentations simultanées dans différents lieux de la capitale (Mainardi 1998, p. 121).

³⁶⁰ Lettre de Gustave Courbet à Alphonse Legrand, Ornans, 16 février 1873, in [Courbet] 1996, n° 73-15, p. 429-430 (p. 429).

³⁶¹ Petra ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2007, p. 18 (« the producer and his product »).

³⁶² Ten-Doesschate Chu 2007, p. 18 (« self-portraits offered an opportunity for constructing an identity »). Paul John Eakin, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985. Voir également Petra ten-Doesschate Chu, « Portrait of the Artist as a Young Man: Self-Invention and Promotion in the Early Self-Portraits of Gustave Courbet », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 59-80.

³⁶³ Ten-Doesschate Chu 2007, p. 19 (« form a visual, partly fictional, autobiography ») ; Le Men 2007, p. 67. Dans un essai publié en 2010, Petra ten-Doesschate Chu a reconsidéré le rapport des autoportraits au genre autobiographique et définit le *Bildungsroman* ou roman de formation comme le véritable modèle littéraire de la pratique de Courbet. Une autre thèse novatrice contenue dans cet essai consiste en l'importance de la rencontre du

dans ma vie bien des portraits de moi, [au] fur et [à] mesure que je changeais de situation d'esprit ; j'ai écrit ma vie, en un mot³⁶⁴. »

Cette identité construite par l'autoportrait, mise en scène dans la rétrospective dans sa temporalité biographique, trouvait son aboutissement dans l'ultime réalisation de l'artiste, *L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* (fig.51). « Le geste autobiographique, réaffirmé, ne s'exprime plus par une quête introspective développée d'un autoportrait à l'autre, et d'un masque à l'autre, mais par la revendication d'un acte pictural », relève Ségolène Le Men³⁶⁵. Œuvre polymorphe intégrant tous les genres – l'autoportrait et le portrait, le paysage, le tableau de genre dans un format de peinture d'histoire –, son sens reste encore énigmatique, mais elle offrait assurément une rétrospective à l'intérieur de la rétrospective, comme l'annonçait son titre³⁶⁶. Tableau programmatique, doté d'une dimension politique, il définissait l'individu artiste à l'aune d'un réseau de sociabilité³⁶⁷. Dans le dispositif originellement prévu par Courbet pour figurer dans l'Exposition universelle, il devait déterminer la seconde « phase » de sa carrière, tandis que, pour la première, *l'Enterrement à Ornans* occupait ce rôle³⁶⁸. Rétrospective lui-même, englobant les tableaux constitutifs de la première phase fixée par l'artiste, *L'Atelier du peintre* clôturait une temporalité, non pas linéaire et tournée vers l'avenir, mais circulaire et renvoyant au passé. L'exhibition personnelle du peintre, dans laquelle le tableau figura finalement face à *l'Enterrement*, était, malgré son ostensible caractère commercial, le résultat d'une démarche introspective. À l'intérieur de cette temporalité circonscrite que dessinait l'exposition, se trouvait l'image d'un Courbet tout entier, représenté dans sa singularité.

Dans le Palais des Beaux-Arts de l'Exposition universelle, plusieurs présentations individuelles avaient été conçues par les artistes comme des résumés de leur carrière, et n'échappèrent pas à cette dimension construite, commune à la rétrospective et à

peintre avec Alfred Bruyas qui amena Courbet à percevoir ses autoportraits comme un ensemble cohérent. Petra ten-Doesschate Chu, « Courbet's Self-Portraits as Bildungsroman », in Mathilde Arnoux, Dominique de Font-Réaulx, Laurence des Cars, Stéphane Guégan et Scarlett Reliquet (dir.), *Courbet à neuf !*, actes du colloque international tenu à Paris les 3 et 7 décembre 2007, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 23-39.

³⁶⁴ Lettre de Gustave Courbet à Alfred Bruyas, Ornans, [3 mai 1854], in [Courbet] 1996, n° 54-2, p. 113-114 (p. 114).

³⁶⁵ Le Men 2007, p. 199.

³⁶⁶ Voir Armstrong 2002, p. 6.

³⁶⁷ Le Men 2007, p. 191 ; Stefanis 2011, p. 231. Sur la dimension politique, voir l'analyse pionnière d'Hélène Toussaint, et de manière générale l'important dossier qu'elle publia dans le catalogue de l'exposition rétrospective de 1977-1978 (Toussaint 1977, p. 241-271).

³⁶⁸ Voir p. 306.

l'autobiographie. Mais le public d'amateurs et critiques n'en était pas le seul destinataire. L'exposition d'Eugène Delacroix était d'abord marquée par la diversité, comme nombre de rétrospectives postérieures. L'artiste avait réuni ses tableaux religieux, ses peintures d'histoire, ses toiles orientalistes, exposés aux Salons pour la très grande majorité, ainsi que plusieurs natures mortes de fleurs et de fruits. Une absence était notable : celle de *La Mort de Sardanapale*³⁶⁹. Le tableau pouvait sans doute difficilement être prêté, et difficilement accroché en raison de son immense taille³⁷⁰. Mais dans tous les cas, son emprunt n'avait certainement pas été envisagé par l'artiste. Cette œuvre audacieuse et violente avait causé un immense scandale lors de son exposition au Salon de 1827, où elle avait été perçue comme un « manifeste excessif du romantisme »³⁷¹. Si les polémiques s'étaient depuis longtemps éteintes, elles avaient visiblement affecté le peintre qui, également critique à l'égard de ses œuvres de jeunesse, avait fini par « reni[er] » le tableau³⁷². L'Exposition universelle eut lieu à un moment où Delacroix multipliait les tentatives pour intégrer l'Académie. Dans sa dernière tentative en date, en 1853, l'artiste s'était une nouvelle fois refusé à citer cette œuvre, craignant peut-être que ce souvenir ne lui fût défavorable³⁷³. Le peintre avait donc repensé sa carrière en vue de son élection, l'amputant d'un tableau majeur, et c'est cette même vision tronquée que l'on retrouvait dans l'exposition.

Alors que le regard de Delacroix était tourné vers l'Académie, les intentions d'Ingres et d'Horace Vernet étaient dirigées vers le pouvoir en place. Julia Thoma repère, dans l'exposition des œuvres d'Horace Vernet, un certain nombre d'absences, notamment celles des peintures de batailles de jeunesse, et de tableaux qui avaient peu convaincu le public par le passé³⁷⁴. Face à ces omissions, et devant l'accent mis sur l'épopée napoléonienne et sur des sujets en lien avec l'actualité du nouveau régime, elle perçoit dans les choix effectués par Vernet à la fois la volonté

³⁶⁹ Eugène Delacroix, *La Mort de Sardanapale*, 1827, huile sur toile, 392 x 496 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 2346).

³⁷⁰ Le tableau se trouvait en mains privées, et vraisemblablement dans un mauvais état de conservation. En 1849, au moment de la mort de son premier acquéreur, Delacroix l'avait revu et trouvé dans un état « déplorable » (voir Eugène Delacroix, *Journal*, t. I (1822-1857), nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, Librairie Joseph Corti, 2009, 1^{er} septembre 1849, p. 457). Le tableau fut restauré à l'occasion de son exposition au 26 boulevard des Italiens en 1861.

³⁷¹ Vincent Pomarède, *Eugène Delacroix. La Mort de Sardanapale*, Paris, musée du Louvre, 1998, p. 51.

³⁷² Pomarède 1998, p. 56.

³⁷³ Lettre d'Eugène Delacroix au président de l'Académie des Beaux-Arts, Paris, 29 juillet 1853, in André Joubin (éd.), *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, t. III, Paris, Librairie Plon, 1937, p. 154-155.

³⁷⁴ Julia Thoma, « Writing History. Horace Vernet's Œuvre Under the Second Empire », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 90-108 (p. 94). Elle signale notamment l'absence du *Siège de Rome* ; commandé sous Louis-Napoléon Bonaparte, le tableau avait été très mal reçu au Salon de 1852 (*Épisode du siège de Rome*, 1852, huile sur toile, 489 x 997 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV2031).

de montrer des œuvres à succès et un critère « de nature purement politique »³⁷⁵. Ce critère avait guidé l'arrangement de la salle montée par Ingres. Dans un mémoire de l'École du Louvre, Céline Cordier a livré une analyse détaillée de l'accrochage³⁷⁶. Elle explique que celui-ci proposait, au moyen d'associations et d'échos formels, un éloge savamment orchestré du régime. La figure de Napoléon I^{er}, exaltée dans l'*Apothéose* – centre névralgique de l'exposition Ingres –, était entourée de *L'Espérance* et de *La Foi*, et associée plastiquement à *Jeanne d'Arc* et à *Jésus remettant les clefs à Saint Pierre*, par le bras droit levé (**fig.2**)³⁷⁷. Le tondo faisait face à *L'Apothéose d'Homère*. Le discours visuel produit par cet accrochage semblait répondre d'une certaine manière aux critiques formulées en 1854 par Gustave Planche, qui aurait aimé voir l'ancien empereur accompagné de « ses aïeux, ses pairs en génie »³⁷⁸.

Au-delà de la signification politique du dispositif de présentation, Céline Cordier pointe du doigt les « effets de symétrie, de pendants et d'articulations plastiques et symboliques », faisant de l'exposition Ingres « une réelle création, semblable à une œuvre peinte »³⁷⁹. En même temps que *L'Apothéose d'Homère* et que *L'Apothéose de Napoléon I^{er}*, celle-ci montrait avant tout l'apothéose du peintre, dont l'autoportrait venait signer cette grandiose composition historique. À l'inverse, la jeune chercheuse n'observe pas chez Delacroix une préoccupation similaire. Elle signale plutôt un souci essentiellement esthétique, avec un accrochage selon les formats³⁸⁰. Le critique Maxime Du Camp fit d'ailleurs remarquer que l'artiste avait « accroché tous ses tableaux [...] avec cette science d'harmonie que chacun lui connaît, en ayant soin de les réunir selon la gamme de ton dans laquelle ils [étaient] peints »³⁸¹. Peut-être pourrait-on voir, dans les accrochages d'Ingres et de Delacroix, l'expression de leurs préoccupations picturales. D'autres artistes, à l'occasion de leur exposition particulière, choisirent d'utiliser le discours pour définir la singularité de leur vision.

³⁷⁵ Thoma 2017, p. 94 (« of a purely political nature »). Une telle sélection était naturellement ce que Napoléon III attendait du peintre lorsqu'il lui avait attribué une place d'honneur. Voir chapitre 1, p. 53-55.

³⁷⁶ Céline Cordier, *Ingres et Delacroix à l'Exposition universelle de 1855. La question du display et des dispositifs de présentation*, mémoire d'étude sous la dir. de Cecilia Hurley Griener, Paris, École du Louvre, 2009.

³⁷⁷ Voir Cordier 2009, p. 31 ; chapitre 1, p. 62. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L'Espérance*, 1842, huile sur toile, diamètre 110 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 20328) ; *La Foi*, 1842, huile sur toile, diamètre 110 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 20329) ; *Jeanne d'Arc assistant au sacre de Charles VII, et placée près de l'autel, tient en main l'oriflamme*, 1854, huile sur toile, 240 x 178 cm, Paris, musée du Louvre (inv. M.I. 667) ; *Jésus remettant à saint Pierre les clefs du Paradis*, 1820, huile sur toile, 280 x 217 cm, Montauban, musée Ingres (inv. D.59.1.1).

³⁷⁸ Gustave Planche, « *L'Apothéose de Napoléon* et le Salon de la Paix. Les deux écoles de peinture à l'Hôtel-de-Ville », *Revue des deux mondes*, XXIV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. VI, 15 avril 1854, p. 305-321 (p. 307).

³⁷⁹ Cordier 2009, p. 27.

³⁸⁰ Cordier 2009, p. 39.

³⁸¹ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 39.

2. Le texte et l'image : définir la singularité de son art

Le texte fut dans plus d'un cas un élément important des rétrospectives entreprises par les artistes, qui s'employèrent à s'exprimer verbalement sur leur conception de l'art. Reprenant le modèle des catalogues descriptifs publiés à l'occasion des ventes, le catalogue de l'exposition Blake en 1809 constituait déjà un manifeste³⁸². L'artiste y proposait « une discussion critique et analytique des œuvres exposées » et « exprimait [ses] croyances et goût en matière d'art »³⁸³. Il fit l'éloge des maîtres dans la filiation desquels il se situait, et partagea notamment son appréciation des techniques³⁸⁴. Cet énoncé de ses choix et opinions artistiques occupait une place importante dans la démarche de l'artiste, qui cherchait à redéfinir son image publique. À l'inverse, la rétrospective de l'œuvre de Court, qui se conformait à l'image construite jusqu'alors, ne donna lieu à aucune prise de parole du peintre³⁸⁵.

Les possibilités offertes par un dispositif textuel, venant épauler le dispositif visuel, furent plus souvent prises en considération par des artistes encore jeunes et en pleine quête d'affirmation de leur identité artistique. Si la brève préface au catalogue de l'exposition Courbet en 1855 fut peut-être rédigée par Champfleury, elle n'en demeurait pas moins une profession de foi et un « manifeste du réalisme » comme on l'a souvent désignée depuis. Courbet y déclarait vouloir « traduire les mœurs, les idées, l'aspect de [s]on époque, [...] en un mot, faire de l'art vivant »³⁸⁶. Ségolène Le Men conclut à juste raison qu'« [e]n énonçant un projet artistique qu'il [maintint] tout au long de son existence, il situ[ait] sa place d'homme et de peintre dans la revendication d'une identité »³⁸⁷. À cette expression concise d'une démarche artistique, s'opposait le long et fastidieux exposé que Jean-François Raffaëlli livra dans le catalogue de son exposition en 1884, sous le titre d'« Étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste »³⁸⁸. L'artiste y dévoilait ses réflexions sur l'art, retraçait l'évolution artistique de

³⁸² Voir Stefanis 2011, p. 143-153. William Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions, Painted by William Blake...*, Londres, D. N. Shury, 1809.

³⁸³ Stefanis 2011, p. 151 (« a critical and analytical discussion of the works on view » ; « expressed [his] beliefs and tastes in art »).

³⁸⁴ Stefanis 2011, p. 151.

³⁸⁵ Ses intentions concernant précisément le *Martyre de sainte Agnès* étaient toutefois explicitées dans le court texte de Dezobry (Dezobry 1859a).

³⁸⁶ Paris 1855 [Courbet], n. p.

³⁸⁷ Le Men 2007, p. 361. Cette préface a souvent été reproduite et commentée. Voir notamment Klaus Herding, *Le réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l'œuvre de Courbet*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Green, Besançon, Les Éditions du Sekoya, 2013 (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978, 1984 pour l'édition revue et corrigée), p. 54-55. Thomas Schlessier y revient à plusieurs reprises dans son ouvrage *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

³⁸⁸ Jean-François Raffaëlli, *Catalogue illustré des œuvres de Jean-François Raffaëlli, exposées 28 bis, avenue de l'Opéra, suivi d'une étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste*, Poissy, Impr. de S. Lejay et

son siècle, et développait sa théorie du « caractérisme »³⁸⁹. Georges Lecomte, biographe du peintre, revint longuement sur ce texte, estimant qu'« à ce moment de lutte, l'exposé de cette doctrine donnait à Raffaëlli, théoricien passionné, la satisfaction de rattacher toutes ses tentatives à une force directrice et de montrer au public d'une manière plus nette la dominante de ses travaux »³⁹⁰.

Édouard Manet recourut aussi à l'écrit, mais son texte, surtout voué à justifier et légitimer son entreprise, renseignait peu sur sa démarche artistique. Le peintre expliquait offrir à la vue du public des œuvres non « sans défauts » mais « sincères », dans lesquelles il « n'a[vait] songé qu'à rendre son impression » et à « être lui-même », sans prétendre « ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle »³⁹¹. Manet mettait ainsi l'accent sur son individualité, sans toutefois la caractériser. Carol Armstrong a proposé une longue analyse de l'exposition et de son catalogue³⁹². Pour l'historienne de l'art, l'artiste donnait, dans sa rétrospective, une vision plurielle de son soi artistique qui se construisait par une appropriation de l'art du passé, qu'elle désigne par le terme de pastiche³⁹³. L'attribution des deux premiers numéros du catalogue au *Déjeuner sur l'herbe* et à *Olympia*, toiles qui avaient causé le plus scandale dans la jeune carrière de l'artiste, était selon elle le signe d'une intransigeance « à la Courbet »³⁹⁴. Il nous semble cependant plus juste d'y voir la volonté du peintre de changer le regard porté sur ces tableaux, conspués par la critique et raillés par le public, mais considérés par Manet comme ses œuvres capitales ; dans ce but, l'artiste envisageait une appréhension globale de son travail, qu'il situait dans une tradition, comme l'a montré Carol Armstrong³⁹⁵.

Courbet cherchait à déstabiliser le visiteur par une déclaration propice à la controverse, aussi bien qu'avec une toile énigmatique comme *L'Atelier*. Manet, artiste « sincère », entendait plutôt livrer les clés de la compréhension de son œuvre, non à l'aide de mots comme Raffaëlli mais uniquement par la réunion de ses toiles. L'importance de montrer son œuvre de manière

Cie, 1884, p. 21-70. D'après une note introductive de l'auteur, il s'agissait du quatrième chapitre d'un ouvrage de philosophie de l'art moderne qu'il devait publier « prochainement » (Paris 1884 [Raffaëlli], p. 21).

³⁸⁹ Pour un résumé de cette doctrine voir Delafond et Genêt-Bondeville 1999, p. 37-39.

³⁹⁰ Georges Lecomte, *Raffaëlli*, Paris, Les Éditions Rieder, 1927, p. 41.

³⁹¹ Paris 1867 [Manet], p. 5, 6.

³⁹² Armstrong 2002, p. 10-30.

³⁹³ Armstrong 2002, p. 16, 26, 27. « Manet's retrospective made a spectacle of a self made up out of others, a singularity that was as paradoxically multiple and as disordering of the accepted oppositions as it could possibly be, a *lui-même* formed out of artifice and the supplement rather than Nature's essence, an identity pastiched from the museum and its international array of poses rather than formed of the clay of the body and the earth of France. » (p. 27)

³⁹⁴ Armstrong 2002, p. 13.

³⁹⁵ Manet avait d'ailleurs choisi de présenter plusieurs copies d'après Titien, Tintoret et Vélasquez, qui venaient clore sa liste des œuvres exposées.

groupée est bel et bien avérée chez le peintre. En 1863, Manet exposait quinze œuvres récentes dans les salons de la Société nationale des Beaux-Arts, boulevard des Italiens. En 1865, il préféra retirer ses tableaux de l'exposition ouverte en février, et démissionna de la société, mécontent de n'avoir pu faire accrocher que deux toiles sur les six envoyées³⁹⁶. Plus tard, devant la proposition d'Antonin Proust de faire entrer l'un de ses tableaux au musée du Luxembourg, le peintre lui répondit ne pas vouloir « pénétrer dans les musées par morceaux », mais « y arriver tout entier ou pas »³⁹⁷. Pour autant, il ne chercha pas à multiplier les expositions individuelles, et ne caressait nullement le rêve d'un « musée permanent », comme ce fut le cas de Courbet³⁹⁸. Sa modeste présentation rétrospective de 1876 fut comme en 1867 un recours nécessaire pour l'artiste, devant l'hostilité du jury. « Faire vrai, laisser dire », avait-il fait inscrire sur les invitations, mettant une nouvelle fois l'accent sur la sincérité de sa démarche artistique, tandis que son « laisser dire » pouvait aussi bien renvoyer aux critiques qu'à la capacité de son œuvre à s'expliquer par elle-même³⁹⁹. Pour d'autres artistes, la rétrospective ne constituait pas une manifestation ponctuelle, mais elle s'intégrait dans une réflexion sur la postérité, qui déboucha sur la création des premiers musées monographiques.

3. Vers le musée monographique

Alors que l'exposition particulière associait, pour une courte durée, démarche promotionnelle, stratégie de commercialisation et construction d'une identité artistique, certains artistes manifestèrent une préoccupation vive pour la postérité, qui nécessitait une représentation durable de leur art et de leur personne. Les sculpteurs semblent avoir été les premiers à entreprendre des projets de musées monographiques, sans doute en raison des spécificités de leur art, qui nécessitait l'élaboration de modèles en plâtre, avant leur traduction dans le marbre. Ils pouvaient ainsi aisément disposer d'un ensemble d'ouvrages représentatifs

³⁹⁶ Manet envisageait au départ d'y exposer neuf tableaux. Lettre d'Édouard Manet à Charles Baudelaire, [Paris], 14 [février 1865], in Claude Pichois (éd.), *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière (Études Baudelairiennes 4-5), 1973, p. 230-231 (p. 230) ; lettre d'Hippolyte Lejosne à Charles Baudelaire, [Paris], 21 février 1865, in Pichois (éd.) 1973, p. 215.

³⁹⁷ « [...] la vérité est d'avoir dans les musées un panneau pour chaque artiste, avec du jour entre les cadres et dans le milieu qui convient. L'accrochage est inepte, la disposition est absurde, la décoration des salles idiote. On tue ceci avec cela. Si on ne peut me donner un panneau, j'aime mieux rien », aurait-il ajouté. Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs*, publiés par A. Barthélemy, Paris, Librairie Renouard – H. Laurens, 1913, p. 120.

³⁹⁸ Le pavillon érigé par Courbet en 1867, que le peintre espérait maintenir ouvert, devait être à la fois un magasin qui lui permettrait d'assurer la commercialisation de son œuvre en toute indépendance, et un temple à sa gloire, dans lequel il montrerait l'ensemble de sa production, en requérant des prêts et en présentant les œuvres par séries rotatives, comme il l'expliquait à la fin de son catalogue (Paris 1867 [Courbet], p. 30).

³⁹⁹ Anonyme, « Expositions », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 1^{re} année, n° 1, 30 avril 1876, p. 15.

de leur carrière. Après avoir tenté de faire du Panthéon un temple à la gloire des artistes, l'Italien Antonio Canova (1757-1822) entreprit dans sa ville natale de Possagno l'édification d'un monument à sa propre gloire, un ouvrage d'art total conçu par l'artiste lui-même, et dont la première pierre fut posée en 1819⁴⁰⁰. Le *Tempio*, qui accueillit le tombeau du sculpteur, décédé en 1822, devait réunir selon son testament l'ensemble des ouvrages en sa possession au moment de sa mort⁴⁰¹. Son demi-frère et héritier Giovanni Battista Sartori préféra néanmoins ouvrir à proximité un musée de plâtres, érigé entre 1831 et 1836, où fut présenté le contenu de l'atelier romain de Canova. Le Danois Bertel Thorvaldsen (1770-1844) réclama quant à lui l'érection d'un musée à son nom dans sa ville natale de Copenhague. Cette construction conditionnait le legs de sa collection et de ses œuvres, formulé en 1830 et 1837⁴⁰². En 1848, quatre ans après la mort de l'artiste, ses restes furent placés dans un tombeau dans la cour du musée enfin achevé. Malgré leurs différences, ces deux exemples étrangers de la première moitié du XIX^e siècle semblent avoir établi une formule : l'établissement d'un lieu de mémoire consacré à un artiste de renom dans sa ville natale, élevé par lui ou à sa demande, et où ses œuvres devaient être réunies après sa mort. C'est là également qu'on devait enterrer le créateur.

En France, les entreprises furent d'abord plus modestes car liées à des institutions préexistantes qui intégrèrent un don ou legs, et n'eurent jamais pour ambition de se transformer en mausolée. Les dons effectués par David d'Angers à la cité angevine, constitués essentiellement de ses plâtres, entraînèrent l'ouverture en 1839 d'une galerie à son nom dans le réfectoire du grand séminaire, où se trouvait le musée des Beaux-Arts⁴⁰³. Si le sculpteur vit avec une grande satisfaction la réunion de ses œuvres, il n'avait osé l'espérer de son vivant et préféra se tenir à l'écart de son inauguration. « C'est un honneur qui ne pourrait être dû qu'après la mort d'un homme. Mes compatriotes ont voulu me payer d'avance [...] et le bonheur n'est pas pur », écrivit-il⁴⁰⁴. En envoyant ses plâtres à sa ville d'origine, David d'Angers garantissait la conservation après sa mort d'ouvrages sinon voués à une dispersion certaine, voire à des destructions. Rassemblés, ces plâtres montraient son œuvre tout entier, dans son unité comme

⁴⁰⁰ Voir Anne Pingeot, « Les sculpteurs créent leur propre musée », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 259-264 (p. 259) ; Bättschmann 1997, p. 82-85.

⁴⁰¹ Bättschmann 1997, p. 82.

⁴⁰² Pingeot 1994, p. 259 ; Bättschmann 1997, p. 87-91. Voir également Anna Gregersen (dir.), *Echo Room: Thorvaldsen, Willumsen, Jörn and Their Collections*, cat. exp. (Frederikssund, J. F. Willumsen's Museum, 10 juin-30 décembre 2018), Berlin, Hatje Cantz Verlag GmbH, 2018. Signalons enfin la publication prochaine de la thèse de Tabea Schindler : *Bertel Thorvaldsen – celebrity. Visualisierungen eines Künstlerkults im frühen 19. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2019.

⁴⁰³ Pingeot 1994, p. 259-260.

⁴⁰⁴ André Bruel, *Les carnets de David d'Angers*, Paris, Plon, 1958, t. II, p. 54, cité dans Pingeot 1994, p. 260.

dans sa diversité. Par ce geste, l'artiste témoignait également sa gratitude à la municipalité qui l'avait encouragé dans sa vocation en lui octroyant une pension. Autre sculpteur ayant bénéficié d'une bourse de sa cité natale, Jean-Baptiste Carpeaux signala sa reconnaissance à la Ville de Valenciennes⁴⁰⁵. En 1860, il exprima son « rêve » de « déposer soit au Musée, soit à l'Académie, dans une salle qu'[il aurait prié] le conseil municipal de leur réserver, un exemplaire de chacune des œuvres qu'[il] produirai[t] désormais »⁴⁰⁶. Dans son testament du 22 mai 1874, Carpeaux légua ses modèles en plâtre, les dessins de ses œuvres ainsi que ses carnets de croquis au musée de Valenciennes, mais son vœu ne put être exaucé, le testament ayant été déclaré nul⁴⁰⁷. Il fallut attendre 1882 pour voir la création d'un « musée Carpeaux », grâce à plusieurs dons et surtout grâce aux efforts d'une commission chargée « de grouper, en originaux ou en copies, toutes les œuvres de Carpeaux, afin d'en former une collection spéciale »⁴⁰⁸. Plâtres et copies permettaient donc de reconstituer la carrière des sculpteurs au sein d'institutions muséales, et d'offrir au public, de manière pérenne, un panorama relativement complet de leur production. David d'Angers comme Carpeaux avaient tous deux manifesté leur intérêt pour une réunion de cette nature dans leur cité d'origine, mais les municipalités avaient joué un rôle déterminant, l'une en décidant l'ouverture d'une galerie consacrée au maître, l'autre en tâchant d'exécuter ses dernières volontés malgré les obstacles.

En raison du caractère unique de leurs ouvrages, les peintres pouvaient plus difficilement envisager l'établissement d'un musée qui serait représentatif de l'ensemble de leur œuvre. Le cas du musée Wiertz, en Belgique, est singulier⁴⁰⁹. Antoine Wiertz disait « peindre des tableaux pour la gloire »⁴¹⁰. Plutôt que de chercher à vendre ses œuvres, il se

⁴⁰⁵ Pinget 1994, p. 260 ; Jean-Claude Poinssignon, « Carpeaux et Valenciennes », in Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux, 1827-1875. Un sculpteur pour l'Empire*, cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Éditions Gallimard, 2014, p. 18-22.

⁴⁰⁶ Lettre de Jean-Baptiste Carpeaux à Louis Bracq, maire de Valenciennes, mai 1860, citée dans Édouard-Désiré Fromentin, *Jean-Baptiste Carpeaux. Essai biographique : la vie, l'œuvre du statuaire valenciennois d'après sa correspondance*, [avant 1922], manuscrit conservé à la BnF, département des manuscrits (NAF 24921), édité par Jean-Claude Poinssignon dans *Valentiana. Revue d'histoire des Pays du Hainaut français*, n° 19, juin 1997, p. 79-80 (p. 80). Carpeaux proposait dans cette lettre la réalisation d'un monument à Antoine Watteau, également natif de Valenciennes.

⁴⁰⁷ Paul Foucart, *Catalogue de sculptures, peintures, eaux-fortes et dessins composant le musée Carpeaux*, Paris, Société anonyme des imprimeries réunies, 1882, p. I ; Pinget 1994, p. 260 ; Isabelle Gaëtan, « 'Il y a là-dedans l'expression de mes pensées les plus intimes'. Les carnets de croquis de Jean-Baptiste Carpeaux », in Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux, 1827-1875. Un sculpteur pour l'Empire*, cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Éditions Gallimard, 2014, p. 276-281 (p. 276) ; Poinssignon 2014, p. 22.

⁴⁰⁸ Foucart 1882, p. II.

⁴⁰⁹ Sur ce musée, voir l'ouvrage suivant : Anonyme, *Antoine Wiertz, sa vie et ses œuvres. Analyse d'une série de documents laissés par l'auteur*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix-Verboeckhoven et C^{ie}, 1869. Un grand nombre de documents relatifs à la création du musée y sont transcrits.

⁴¹⁰ Cité dans Anonyme 1869a, p. 92.

préoccupait « surtout de rendre à jamais son œuvre indivisible et d'en faire un musée public »⁴¹¹. Au début des années 1850, Wiertz parvint à obtenir de l'État la construction d'un grand atelier à Ixelles, afin de poursuivre l'exécution de ses toiles aux dimensions colossales. Les tableaux donnés en échange devaient rester accrochés à perpétuité dans ce bâtiment, dont la propriété reviendrait à l'État après la mort de l'artiste. Le peintre envisageait « de laisser, à la fin de [s]a carrière, la totalité de [s]es ouvrages fixés aux murs de l'atelier »⁴¹². Ce dernier fut ouvert au public du vivant du peintre, moyennant un droit d'entrée. En 1865, Wiertz disparut. Son légateur universel, Charles Poitvin, remit suivant la volonté de l'artiste l'ensemble de ses œuvres à l'État belge, avec l'obligation de les conserver au sein du musée Wiertz, devenu musée d'État. En France, durant la même période, un peintre eut également le droit à son musée : Ingres. La conception comme le contenu de ce musée sont cependant bien éloignés du cas du musée Wiertz.

Le musée Ingres fut fondé suite au legs fait par le peintre à sa ville natale de Montauban⁴¹³. Alors qu'Ingres avait, de son vivant, orchestré à plusieurs reprises la présentation groupée de ses tableaux, c'est moins une représentation de son œuvre, que de l'homme et de l'artiste, qu'il souhaitait voir déployée sur les murs du musée montalbanais, dévoilant à la fois « [l]e fils, l'époux, l'ami, le peintre, le musicien, l'érudit, l'amoureux de la Grèce, l'émule de Raphaël »⁴¹⁴. Hormis quelques tableaux de sa main et de très nombreux dessins, Ingres légua ses collections de peintures, d'estampes et d'antiques, ainsi qu'un grand nombre d'œuvres et d'objets qui lui étaient liés, à lui et à son entourage. Chantal Georgel a livré une très intéressante analyse de cette « biographie idéale »⁴¹⁵. Elle distingue, dans la nature des pièces offertes, un hommage du peintre à sa famille, « l'accent sur les années de formation » – à travers l'exemple paternel, la musique, l'enseignement de son premier maître Joseph Roques et l'étude des antiques –, et un témoignage de son admiration pour Raphaël, dont il voulait se montrer l'héritier⁴¹⁶. Les consignes d'accrochage, données par Ingres dans son testament, étaient

⁴¹¹ Anonyme 1869a, p. 97.

⁴¹² Lettre d'Antoine Wiertz au « ministre », 20 octobre 1862, citée dans Anonyme 1869a, p. 65.

⁴¹³ Une salle Ingres avait toutefois été instituée dès 1854 dans le musée municipal, trois ans après que le peintre eut donné une partie de ses collections. Le musée se trouvait dans l'ancien palais épiscopal ; c'est là que le musée Ingres fut ensuite établi. Sur le musée Ingres, voir : Jean-Michel Garric, *Le musée Ingres de Montauban. Histoire d'une institution*, Albi, Éditions du Mont-du-Saul, 1993 ; Chantal Georgel, « Le musée Ingres de Montauban, mémorial de l'artiste », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mai 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 265-268.

⁴¹⁴ Georgel 1994, p. 267.

⁴¹⁵ Georgel 1994, p. 266.

⁴¹⁶ Georgel 1994, p. 266-267. Le legs comportait notamment des représentations peintes, dessinées ou sculptées de sa famille, des dessins et miniatures de son père, le violon d'Ingres et des partitions, des dessins de Roques, des

destinées à permettre la mise en scène de cette construction autobiographique dans le musée qui devait porter son nom, selon les instructions du peintre⁴¹⁷.

En même temps, Ingres professait au moyen de ce legs une dernière leçon de peinture. Il invitait les jeunes artistes montalbanais à imiter l'antique et à suivre l'exemple de Raphaël, mais aussi à s'approprier son propre héritage par l'étude de ses dessins. Dans son testament, il offrait à la ville de Montauban « un assez grand nombre de dessins de [lui], calques dans six ou sept portefeuilles »⁴¹⁸. La qualité des crayons du maître était bien connue : en 1861, ils avaient fait l'objet d'une exposition au Salon des Arts-Unis, à laquelle de nombreux amateurs avaient contribué⁴¹⁹. Le fonds d'atelier contenait quant à lui une quantité très élevée d'esquisses, études et croquis, parmi lesquels Ingres avait sans doute prévu de faire un choix rigoureux. À son décès, aucun portefeuille n'avait pourtant été désigné comme faisant partie du legs, et grâce à Armand Cambon, ce furent finalement plusieurs milliers de dessins de l'artiste qui entrèrent dans les collections du musée⁴²⁰. Carpeaux, lui, avait émis le souhait de confier à sa ville natale ses dessins et croquis, des « chiffons sans valeur » écrivait-il, mais qui contenaient « l'expression de [s]es pensées les plus intimes »⁴²¹. Le sculpteur voyait là un utile support d'enseignement : « Ceux qui pourront y lire tout ce que j'ai senti auront fait un pas dans leur carrière artistique ou dans leur éducation de l'observation⁴²². » Livrer ses pensées, ses

estampes d'après l'antique et des fragments d'époque, deux copies d'œuvres de Raphaël de la main du peintre et les reliques de l'artiste italien rapportées de Rome.

⁴¹⁷ Ingres demanda par exemple « qu'on place au-dessus de [s]on bureau, qui fera partie du musée, le portrait de Raphaël Jeune [...], celui de [s]on père peint, celui de [s]a mère dessiné, en y groupant deux ou trois dessins de [s]on père, deux de ses miniatures, les portraits de Haydn, Mozart, Glüc [sic], Bettowen [sic] et Grétry, et ceux de [s]es autres parents et amis » et, sur son bureau, « l'*Illiad*e et l'*Odyssée* d'Homère ». (Testament d'Ingres, Meung-sur-Loire, 28 août 1866, enregistré à Paris, 22 janvier 1867, transcrit dans [Auguste-Jean] Boyer d'Agen, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, H. Daragon, 1909, p. 456-460 [p. 459].)

⁴¹⁸ Boyer d'Agen 1909, p. 458.

⁴¹⁹ *Catalogue de dessins tirés de collections d'amateurs et exposés dans les salons des Arts-Unis*, 26, rue de Provence, Paris, Renou et Maulde, 1861. Voir : Charles Blanc, « Le Salon des Arts Unis », *GBA*, 33^e année, t. IX, 3^e livraison, 1^{er} février 1861, p. 189-192 ; Henri Delaborde, « Les dessins de M. Ingres au Salon des Arts Unis », *GBA*, 33^e année, t. IX, 5^e livraison, 1^{er} mars 1861, p. 257-269 ; Émile Galichon, « Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis », *GBA*, 33^e année, t. IX, 6^e livraison, 15 mars 1861 p. 343-362.

⁴²⁰ « [J]e me suis trouvé dans le plus grand embarras. Quels étaient les portefeuilles qu'il fallait prendre ? Grâce à ma bonne entente avec Madame Ingres, j'ai tout pris », raconta Armand Cambon en 1877 (lettre d'Armand Cambon, 19 juin 1877, citée dans Henri Lapauze, *Les dessins de J.-A. Ingres du musée de Montauban*, Paris, Imprimerie nationale, 1901, p. 102, citée dans Garric 1993, p. 52). Cousin éloigné du peintre, Cambon fut un ami fidèle et dévoué. Grâce à Ingres, il obtint le poste de directeur du musée de Montauban. Il fut chargé d'assister Jacques Édouard Gatteaux dans l'exécution des dernières volontés du maître, et de représenter les intérêts de la Ville.

⁴²¹ Lettre de Jean-Baptiste Carpeaux à Jean-Baptiste Foucart, 1^{er} juin 1860, BnF, département des estampes et de la photographie, s.n.r., b.116, citée dans Gaëtan 2014, p. 276.

⁴²² Voir note précédente. Les dessins furent finalement vendus en 1875 par Carpeaux au prince Georges Stirbey, mais ce dernier en fit don à la Ville de Valenciennes en 1881.

méthodes, son processus créatif en dévoilant ses dessins revenait à se livrer soi-même en tant qu'artiste, tout en se donnant comme modèle aux générations futures.

Conscient de la faculté de ce type d'ouvrage à révéler une image de l'artiste dans son intimité, Gustave Moreau (1826-1898) commença très tôt à rassembler ses dessins, avec la volonté de les faire exposer après sa mort. À seulement trente-six ans, il écrivait sur l'une de ses études les mots suivants :

Ce soir 24 Xbre 1862 – je pense à ma mort – et au sort de mes pauvres petits travaux & 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 plaisais à rêver⁴²³.

Quatorze mille dessins feront partie du musée Gustave Moreau, inauguré en janvier 1903, soit cinq ans après la disparition du peintre. La conception du musée, imaginée par l'artiste dans les années 1890, fut précédée d'un projet tout à fait inhabituel de rétrospective posthume. Ce dernier attestait chez l'artiste une préoccupation constante pour la postérité⁴²⁴.

En 1878, Pierre Puvis de Chavannes encourageait Moreau à organiser une exposition de ses œuvres chez un marchand⁴²⁵. Son appel resta lettre morte, et le peintre se retira progressivement de la scène artistique parisienne, n'exposant que peu à partir des années 1880⁴²⁶. C'est vraisemblablement au début de cette décennie qu'il se mit à réfléchir à une grande exposition posthume, calquée sur le modèle de celles qui se tenaient à l'École des Beaux-Arts. Dans son testament rédigé en 1884, la mère de l'artiste, anticipant la possibilité selon laquelle elle survivrait à son fils, demandait à ce qu'une exposition payante de ses ouvrages « de toutes sortes achevés ou non ainsi que ses études d'après les maîtres etc. etc. » fût organisée au profit de l'Association des artistes, suivie d'une vente⁴²⁷. Geneviève Lacambre signale que ce projet apparaît dans les notes de l'artiste, qui comprenaient notamment une liste destinée à une

⁴²³ L'inscription se situe en bas à gauche du dessin suivant : *Samson et Dalila*, 1862, mine de plomb sur papier-calque contrecollé, 24 x 15 cm, Paris, musée national Gustave Moreau (inv. Des. 3637).

⁴²⁴ Nous nous appuyons ici sur les études suivantes : Geneviève Lacambre, *Maison d'artiste, maison musée. L'exemple de Gustave Moreau*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 mai-30 août 1987), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987 (cet ouvrage comporte en outre une intéressante introduction sur les maisons d'artiste devenues musées) ; Geneviève Lacambre, « De la maison au musée » et « Des œuvres pour le musée », in Thierry Cazaux, Geneviève Lacambre, Aurélie Peylhard *et al.*, *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris, Somogy éditions d'art, musée Gustave Moreau, 2014, p. 25-47 et p. 49-67.

⁴²⁵ Lettre de Pierre Puvis de Chavannes à Gustave Moreau, Paris, 7 avril 1878, Paris, archives du musée Gustave Moreau, transcrite dans Lacambre 1987, p. 10-11.

⁴²⁶ Lacambre 1987, p. 11.

⁴²⁷ Testament de la mère de l'artiste, Paris, AN, Minutier central, MC/XXIII/1277, déposé le 9 septembre 1884 par Gustave Moreau chez le notaire Ernest Legay, cité dans Lacambre 1987, p. 12.

« Exposition générale »⁴²⁸. Dans un article publié par Joséphin Péladan en 1885, l'écrivain et critique citait les propos tenus par le maître lors d'une récente visite à sa demeure : « D'année en année, j'ajoute des détails augmentatifs, suivant que l'idée vient, à mes deux cents œuvres posthumes, car, je veux que mon art apparaisse tout à coup, et tout entier, un moment après ma mort », aurait-il dit⁴²⁹. Ces paroles laissaient transparaître chez Moreau une volonté de contrôler l'image qu'il entendait livrer au public, et la nécessité de se montrer « entier » aux yeux de la postérité. Cela induisait pour le peintre non seulement l'idée d'une rétrospective posthume mais aussi un remaniement constant de ses œuvres, qu'il complétait et adaptait à cette fin. Devant une liste de six agrandissements d'œuvres, inscrits dans son carnet de compte en décembre 1882, Geneviève Lacambre émet l'hypothèse qu'ils auraient pu être réalisés dans la perspective de cette exposition⁴³⁰. Agrandir, retravailler, terminer, mais aussi inventorier, classer, organiser et présenter : tel sera bientôt le quotidien de Gustave Moreau, tout dévoué à la création de son musée, son œuvre ultime et la pérennisation de son génie.

De leur vivant, les artistes tâchaient, en premier lieu, de dessiner leur image publique par leurs envois à différentes expositions collectives. Plus rarement, dans la période couverte par notre étude, l'exposition individuelle, et rétrospective en particulier, leur fournit l'occasion de promouvoir leur œuvre dans des conditions exceptionnelles, et d'apparaître dans toute leur individualité. Appel adressé directement à l'opinion publique, parfois suite à une exclusion de la manifestation officielle, elle fut contestée dans les années 1850 mais s'imposa dans les cercles, puis dans le nouveau système « marchand-critique », malgré des débuts difficiles et un faible attrait commercial⁴³¹. Plus souvent dotées d'une dimension rétrospective que véritables rétrospectives résumant une carrière, ces expositions constituaient, quelques soient les logiques qu'elles conjugaient, des instruments de construction de l'identité artistique. Mêmes lorsqu'elle étaient entreprises par un marchand, elles demeuraient largement sous le contrôle des artistes. Dans une certaine mesure, elles préfiguraient l'avènement des musées monographiques, imaginés par les artistes eux-mêmes. Un peintre comme Gustave Moreau entendait rester maître de son image après sa mort, en préparant scrupuleusement la représentation de lui-même qu'il lèguerait à la postérité. Mais les œuvres qui devaient la

⁴²⁸ Lacambre 1987, p. 13 (cette liste, recopiée par Henri Rupp, est conservée dans les archives du musée Gustave Moreau).

⁴²⁹ Sâr [Joséphin] Péladan, « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, vol. X, 6^e année, n° 1, janvier 1895, p. 29-34 (p. 30), cité dans Lacambre 1987, p. 14.

⁴³⁰ Lacambre 2014b, p. 49-50.

⁴³¹ On signalera la position du critique Pierre Véron qui, en 1884, percevait encore « beaucoup de crânerie et un peu d'orgueil à s'appliquer le système avant décès » (Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 28^e année, n° 1417, 24 mai 1884, p. 322-323 [p. 322]).

composer n'avaient jamais été exposées. Sur ce point, et sur d'autres, le projet de Moreau s'écartait de la plupart des rétrospectives organisées par les artistes de leur vivant, et surtout des rétrospectives posthumes, qui n'étaient pas préméditées et échappaient au contrôle de l'artiste. La pratique de la rétrospective posthume dépendait en effet des choix de ses organisateurs, qui procédaient à une reconstruction de la carrière du défunt. Par quels moyens et suivant quels modèles s'opérait cette reconstruction ?

Chapitre 6. Reconstruire : la rétrospective posthume et l'œuvre de l'artiste

I. La reconstruction de l'œuvre : modèles historiographiques

A. Réunir l'œuvre, un idéal en voie de concrétisation ?

1. Du corps narratif au corps formel

Dans leur ouvrage *La carrière des peintres au XIX^e siècle*, Harrison et Cynthia White analysent à la fin de la période un bouleversement majeur dans la manière de concevoir l'artiste et sa production. Ce bouleversement intervient lors du passage de ce qu'ils nomment le « système académique » – en réalité le système officiel du Salon – au système « marchand-critique »¹. Dans le premier, chaque œuvre, écrivent-ils, « menait une existence indépendante, en tant qu'entité distincte, avec sa réputation et son histoire »². À l'inverse, dans le second, « [l]es artistes, et non plus les peintures, étaient désormais au centre du système institutionnel marchand-critique », qui « traitait davantage l'artiste en fonction de l'ensemble de sa production, offrant ainsi une voie nouvelle »³. Les marchands, à l'instar de Durand-Ruel comme nous l'avons observé dans le chapitre précédent, donnèrent à voir, essentiellement à partir des années 1880, des ensembles importants d'ouvrages des peintres qu'ils promouvaient. Dès la fin du siècle, les rétrospectives en galerie se multiplièrent. Le soutien sur le long terme accordé à certains artistes devait en effet entraîner, à la fin de leur vie ou après leur mort, la tenue d'une grande exposition de leur œuvre dans la galerie du marchand. Cette exposition associait aux motivations commerciales l'expression d'un hommage sincère.

Entreprise bien avant l'affirmation du nouveau système, la rétrospective consacrée en 1857 à Paul Delaroche présentait déjà un profil similaire. Son instigateur, le marchand et éditeur d'estampes Adolphe Goupil, avait accompagné le peintre pendant près de trente ans⁴. Cette

¹ Harrison White et Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (New York, Londres, Sydney, John Wiley and Sons, 1965).

² White et White 1991, p. 164.

³ White et White 1991, p. 178 et 179.

⁴ Voir chapitre 2, p. 82.

exposition, qui mettait l'accent sur l'œuvre comprise comme l'ensemble des ouvrages d'un même artiste, ouvrit la voie à l'essor de la pratique en France, à un moment où le système « marchand-critique » n'en était qu'à ses balbutiements. Si l'immense succès de cette première rétrospective posthume s'expliquait par la popularité sans égale de Delaroche et par la vogue d'un culte des morts à teneur patriotique, il résultait également du mode de perception de la production de l'artiste induit par l'exposition ; inhabituel à l'époque, il sembla pleinement satisfaire critiques et amateurs. Alors que le Salon ne permettait généralement de contempler, chaque année ou tous les deux ans, qu'un nombre réduit d'ouvrages récents de chaque artiste, ce genre d'exposition matérialisait une conception de l'artiste et de son œuvre à la fois exprimée dans et générée par la littérature artistique ; il répondait ainsi aux attentes inavouées qui y avaient pris forme.

L'ouvrage pionnier de Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, publié à Florence en 1550, puis en 1568 dans sa version définitive, appréhendait la figure de l'artiste dans son individualité⁵. Proposant une histoire de l'art italien selon un schéma évolutionniste, l'ouvrage mettait l'accent sur l'individu artiste dans sa temporalité biographique, en faisant se succéder les *vite* des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes, comme l'annonçait son titre⁶. Vasari, qui par cette publication majeure s'imposait comme un pionnier de l'histoire de l'art, offrait, comme l'a démontré Gabriele Guercio, un modèle dialectique de la vie et de l'œuvre, postulant une « corrélation analogique entre eux »⁷. Les œuvres de l'artiste, son « corps pictural » pour reprendre l'expression de Pascal Griener, se trouvaient intégrées à son « corps narratif », constitué en partie d'anecdotes destinées à révéler son statut d'homme exceptionnel⁸. La définition de l'identité de l'artiste, au cœur du modèle vasarien, dépendait « d'une série d'interactions entre l'être et le faire »⁹. Cette formule, fort répandue à la Renaissance, devait marquer durablement l'historiographie artistique et

⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, L. Torrentino, 1550 ; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Appresso i Giunti, 1568.

⁶ Sur le modèle vasarien, voir Gabriele Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Londres, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006, p. 14-15, 24-34. Voir également : Katja Burzer, Charles Davis, Sabine Feser et Alessandro Nova (dir.), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, actes du colloque tenu au Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Florence, du 13 au 17 février 2008, Venise, Parsilio Editori, 2010 ; Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus (dir.), *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque tenu à l'INHA, Paris, du 27 au 29 octobre 2011, Genève, Droz, 2017.

⁷ Guercio 2006, p. 33 (« an analogical correlation between them »).

⁸ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 210.

⁹ Guercio 2006, p. 33 (« a series of interactions between being and doing »).

précisément le genre de la monographie, dont Vasari demeura la figure archétypale¹⁰. Au cours du XVII^e siècle, un déplacement intervint cependant de la vie de l'artiste vers son œuvre, avec l'apparition de nouvelles pratiques savantes.

Le recueil, « ensemble de feuilles reliées [...] qui comport[ai]ent les documents les plus divers – gravures, textes imprimés, manuscrits, ou note mise au propre » occupa une place cruciale dans cette mutation¹¹. Vasari, dont les écrits portaient sur la vie des artistes, leurs traits moraux, mais aussi sur leur manière, avait déjà réuni une collection de dessins formant le *Libro dei disegni*, auquel il faisait référence dans ses *Vite*. Celui-ci était néanmoins un outil extérieur dont le lecteur ne pouvait observer nulle reproduction, et soumis au même schème biographique et progressif que son ouvrage. Bien qu'également voué à rester à l'état d'un unique exemplaire, du moins sous cette forme, le recueil, lui, recentrait l'attention de son concepteur sur l'œuvre, une « œuvre annotée, entourée de marques, de références » qui marquait « la prééminence du domaine visuel sur la glose », selon les mots de Pascal Griener¹². D'après lui,

[l]'histoire de l'art qu'elle [la pratique du recueil] postule n'est plus narrative, mais entièrement visuelle. [...] L'artiste ne correspond plus à la somme des anecdotes qui circulent sur son compte et qui dépeignent son caractère. Il résulte de la stricte somme de ses œuvres concrètes. Ce corps formel remplace son corps narratif¹³.

Dans la lignée des travaux du *padre* Sebastiano Resta dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, cette pratique d'érudition connut un important écho au XVIII^e siècle en Angleterre, et plus généralement en Europe¹⁴.

Les estampes, « considérée[s] comme un objet de connaissance artistique » et non plus seulement pour leur capacité documentaire, comme cela avait été le cas dans la période précédente, furent particulièrement prisées par les collectionneurs qui confectionnèrent des recueils gravés¹⁵. En 1699, Roger de Piles encouragea dans son *Abrégé de la vie des peintres*

¹⁰ Voir : Guercio 2006 ; Lucas Fiorato et Dubus (dir.) 2016.

¹¹ Griener 2010, p. 206.

¹² Griener 2010, p. 208.

¹³ Griener 2010, p. 211.

¹⁴ Le *padre* Sebastiano Resta, dont l'attention se focalisait sur la manière des artistes, constitua des albums de dessins qui créaient « un continuum visuel de formes dans la durée de l'histoire de l'art » (Griener 2010, p. 210-211 [p. 211]). Voir à ce sujet Genevieve Warwick, « Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700: the Case of Padre Sebastiano Resta », in Christopher Baker, Caroline Elam et Genevieve Warwick (dir.), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, actes du congrès tenu à la National Gallery de Londres en juin 1997, organisé par *The Burlington Magazine*, Aldershot, Burlington, Ashgate, en association avec *The Burlington Magazine*, 2003, p. 141-153.

¹⁵ Voir Jean-Gérald Castex, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 141-149 (p. 144).

l'établissement de tels volumes, qui permettaient de réunir un nombre important d'œuvres par artiste :

Car il est presque impossible d'amasser en un même lieu des tableaux des meilleurs peintres dans une quantité suffisante, pour se former une idée complète sur l'ouvrage de chaque maître : & quand avec beaucoup de dépense on auroit rempli un cabinet spacieux de tableaux de différentes manières, il ne pourroit y en avoir que deux ou trois de chacune ; ce qui ne suffit pas pour porter un jugement bien précis du caractère du peintre, ni de l'étendue de sa capacité. Au lieu, que par le moyen des estampes, vous pouvez sur une table voir sans peine les ouvrages des différens maîtres, en former une idée, en juger par comparaison, en faire un choix, & contracter par cette pratique une habitude du bon goût & des bonnes manières¹⁶ [...]

Le recueil gravé était ainsi, pour le théoricien, un support « nécessaire à la formation et à l'éducation du regard »¹⁷.

Instrument de l'historien de l'art et de l'amateur, élaboré par leurs propres soins, le recueil fut aussi un type de publication qui, dans le domaine artistique, reproduisait par l'estampe des œuvres souvent conservées dans une même collection. Si l'édition des recueils du cabinet du Roi, décidée en 1667, fut pensée à des fins de célébration et de propagande, Marianne Grivel note malgré tout au fil des ans, pour les tableaux, « un certain fléchissement d'orientation » de l'entreprise qui, au-delà de sa dimension politique, fut progressivement perçue comme un moyen « de se souvenir d'une collection et oblig[ea] à un discours sur l'œuvre »¹⁸. Mais l'avancée était faible comparée à celle qui intervint au siècle suivant. Bien que toujours établi à la gloire du propriétaire des œuvres, le recueil, destiné à être mis sur le marché et non plus seulement offert, se vit doté d'une importante fonction didactique, qui reflétait les pratiques des connaisseurs¹⁹.

C'est grâce à la contribution de l'un d'entre eux, sans doute le plus éminent, Pierre-Jean Mariette, et grâce à l'ambition et à l'acharnement du financier Pierre Crozat, que fut publié ce

¹⁶ Roger de Piles, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, Chez François Muguet, 1699, p. 83-84.

¹⁷ Castex 2010, p. 144.

¹⁸ Voir Marianne Grivel, « Ouvrages, volumes ou recueils ? La constitution du recueil du Cabinet du Roi », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 65-79 (p. 70, 71).

¹⁹ Voir Kristel Smentek, « Entrepreneurial Art History: Pierre-Jean Mariette and the *Recueil d'estampes* in Eighteenth-Century Europe », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 131-139 (p. 134).

que l'on appelle communément le *Recueil Crozat*²⁰. Les deux volumes, parus en 1729 pour le premier et 1742 pour le second, proposaient des reproductions des tableaux du cabinet du Roi, de celui du duc d'Orléans, mais aussi de collections diverses²¹. L'organisation était divisée par école et par maître. Pour chacun, Mariette avait rédigé un « abrégé de la vie » ainsi qu'une « description de leurs tableaux & desseins ». L'auteur portait une attention particulière à la définition formelle des œuvres et à la caractérisation de la manière des artistes. À la même période parut un autre recueil capital dans la naissance d'une histoire de l'art visuelle, qu'il incitait cependant plus qu'il ne bâtissait. Jean de Jullienne, ami et mécène de Watteau, avait entrepris peu après la mort du peintre en 1721 de faire graver l'ensemble de ses ouvrages, qu'il possédait en grand nombre²². Il fit publier entre 1723 et 1735 quatre volumes, deux pour ses dessins et deux pour ses tableaux, mais sans texte, hormis quelques pages introductives dans le premier tome²³. Malgré un faible nombre d'acquéreurs, cette entreprise monographique n'en fut pas moins symptomatique des aspirations de certains collectionneurs, désireux de réunir l'œuvre entier d'un maître, ainsi que du rôle clé joué par la gravure. La définition de l'œuvre et l'art de l'estampe étaient alors étroitement liés.

Si aujourd'hui le terme « œuvre », employé au masculin, renvoie à l'ensemble des ouvrages d'un artiste – définition problématique comme nous le verrons plus loin –, le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière en livrait en 1690 la définition suivante : « A l'esgard des Peintres & graveurs, on appelle *l'œuvre* d'un Maistre, le recueil de toutes les pièces gravées qu'on en trouve. *L'Œuvre* de Marc Antoine, de Lucas, de Bonazone. *L'Œuvre* des Sadelers est compris en trois Volumes²⁴. » Dans une édition ultérieure, il fut apporté cette

²⁰ Voir : Francis Haskell, *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 (New York, Thames and Hudson, 1987) ; Benedict Leca, « An Art Book and Its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 4, 2005, p. 623–649.

²¹ [Pierre Crozat et Pierre-Jean Mariette], *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France... divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, t. I (école romaine) et t. II (suite de l'école romaine et école vénitienne), Paris, Imprimerie royale, 1729 et 1742. L'acquisition par Philippe II d'Orléans des collections de Christine de Suède auprès de la famille Odescalchi, par l'intermédiaire de Crozat, était à l'origine du projet (les tableaux avaient rejoint la capitale en 1721).

²² Voir à ce sujet Marie-Catherine Sahut et Florence Raymond, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 juillet-11 octobre 2010), Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2010.

²³ [Jean de Jullienne (dir.)], *Figures de différents caractères, de paysages, & d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau... gravées à l'eau forte par des plus habiles peintres et graveurs du temps, tirées des plus beaux cabinets de Paris*, 2 vol., Chez Audran, Chez F. Chéreau, [1726-1728] ; Jean de Jullienne (dir.), *L'œuvre d'Antoine Watteau... gravé d'après ses tableaux et desseins originaux tirez du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe...*, 2 vol., Paris, [Chez Gersaint], [1735]. Cet ensemble est couramment désigné sous l'appellation de « Recueil Jullienne ».

²⁴ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, t. II (L-Z), La Haye et Rotterdam, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690, n. p.

précision : « J'ai tout l'*Œuvre* de Calot, c'est-à-dire, toutes les estampes. En ce sens il est masculin²⁵. » Un siècle plus tard, la signification du terme ne semble guère avoir évolué d'après le dictionnaire des Beaux-Arts de l'*Encyclopédie méthodique*. Pierre-Charles Levesque lui consacra un nombre important de lignes, qui méritent d'être citées :

Il est du masculin & s'emploie au singulier quand il est question des ouvrages d'un artiste : on dit *l'œuvre* de Raphaël, de Rubens &c. ; il est difficile de se procurer *l'œuvre complet* de Rembrandt.

Comme ce mot signifie une collection, il ne s'emploie pas en parlant des ouvrages de peinture ou de sculpture, parce que ces ouvrages sont répandus en divers lieux, & non rassemblés en un seul cabinet. [...]

Le mot *œuvre* se borne donc à exprimer la collection des estampes gravées d'après un maître : ainsi *l'œuvre* de Raphaël comprend les estampes que différents graveurs ont faites d'après lui.

Quand ce mot exprime les ouvrages d'un graveur, il signifie ou les estampes qu'il a faites d'après ses propres dessins, comme *l'œuvre* de Callot, ou celles qu'il a gravées d'après différents peintres, comme *l'œuvre* de le Bas, d'Aliamet²⁶.

Le mot « œuvre » désignait donc à la fois les estampes réalisées d'après les productions d'un maître et, pour un graveur, toutes celles réalisées de sa main, d'après ses propres ouvrages et d'après ceux d'autres artistes. L'ambiguïté de cette définition était également alimentée par le rapport qu'elle entretenait avec la collection. Alors que la notion d'œuvre semblait induire par elle-même une complétude, son attachement à une collection qui, elle, pouvait être incomplète, venait contredire cette idée. Levesque critiquait d'ailleurs la « manie » de certains amateurs de vouloir « rassembler *l'œuvre* entier d'un artiste »²⁷. Cette pratique, bien qu'encouragée dans une certaine mesure par Roger de Piles, avait déjà été condamnée par Jean de La Bruyère dans ses *Caractères* en 1691, comme par Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville dans sa *Lettre sur le choix & l'arrangement d'un cabinet curieux* en 1727²⁸.

²⁵ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts...*, corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval puis par Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, t. III (L-P), La Haye, Chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean Van Duren, Charles Le Vier, La Veuve Van Dole, 1727, n. p.

²⁶ Pierre-Charles Levesque, « Œuvre », in Pierre-Charles Levesque et Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts...*, t. I, Paris, Chez Panckoucke, Liège, Chez Plomteux, 1788, p. 570.

²⁷ Levesque 1788, p. 570.

²⁸ Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste traduits du grec : avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 6^e édition, Paris, Chez Estienne Michallet, 1691, p. 486 (Démocède possède tout l'œuvre de Callot, à l'exception d'une mauvaise estampe qu'il cherche depuis vingt ans pour « achever » Callot) ; Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux », *Mercure de France*, juin 1727, t. II, p. 1294-1330 (« [...] il est ennuyeux dans un Volume, de n'en voir toujours que de la même main, au lieu qu'étant rempli de pièces de différents Maîtres qu'on suppose choisies, l'œil en est plus satisfait & plus en état de juger de leur mérite par le parallèle qu'il peut faire des unes avec les autres. / Quoique ce soit la coutume de la plupart des Curieux, de ranger les Estampes par Maîtres, ainsi que le font tous les Marchands, & de faire des Oeuvres séparées de chacun, prétendant par là être plus satisfaits en voyant le progrès d'un habile homme par la

Cette définition du terme, comme la propension des collectionneurs à vouloir réunir l'œuvre complet d'un artiste, révélaient leur volonté de saisir le corps formel de l'artiste dans sa totalité par le biais de l'estampe, à une époque où tout rassemblement physique de ses ouvrages – ces « *membra disjecta* » selon l'expression de Roland Recht – semblait chimérique²⁹. Les gravures d'après Raphaël étaient particulièrement recherchées et une collection comme celle de l'abbé Michel de Marolles, au XVII^e siècle, en comptait pas moins de sept-cent-quarante³⁰. Cette aspiration des amateurs eut des répercussions sur les écrits artistiques, donnant naissance aux catalogues monographiques de gravures. Antoine Schnapper signale que « [l]a corrélation avec le monde des collectionneurs est capitale dans l'histoire des catalogues », et précise que « [l]a nature particulière de l'estampe, multiple, souvent signée, qui ne présente que rarement de vrais problèmes d'attribution, se prête fort bien à la collection comme au catalogue »³¹. Plusieurs ouvrages ouvrirent la voie dans la deuxième moitié du XVII^e siècle en introduisant des listes d'œuvres : l'*Abrégé de la vie de Raphaël Sansio d'Urbain* de Pierre Daret, publié en 1651, la *Felsina pittrice* de Carlo Cesare Malvasia, éditée en 1678 et le *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure* de Florent Le Comte, dont le premier volume parut en 1699³². Il fallut cependant attendre le siècle suivant pour voir la constitution de véritables catalogues raisonnés, sous l'impulsion de marchands³³.

Fils d'un graveur, éditeur et marchand d'estampes dont il reprit le négoce, Pierre-Jean Mariette occupa une place certaine dans l'histoire du catalogage. Il s'affaira dès la fin des années 1710

comparaison de ses premières pièces avec les dernières ; il paroît cependant qu'il y a plus de vanité de leur part que de science, & que c'est pour grossir les Volumes. » [p. 1302-1303]].

²⁹ Roland Recht, « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 21-35 (p. 22).

³⁰ Recht 1996, p. 22.

³¹ Antoine Schnapper, « Raphaël, Vasari, Pierre Daret : à l'aube des catalogues », in Giuliano Briganti, Willibald Sauerländer, Giovanni Previtali, et al., « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Rome, Edizioni dell'Elefante, Paris, Flammarion, 1987, p. 235-241 (p. 237, 240).

³² Pierre Daret, *Abrégé de la vie de Raphaël Sansio d'Urbain... où il est traité de ses œuvres, des Stampes qui en ont esté gravées...*, Paris, Chez l'auteur, 1651 ; Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi...*, 2 vol., Bologne, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678. Voir Schnapper 1987, p. 239-240. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure. Ou introduction à la connoissance des plus beaux Arts, figurés sous les Tableaux, les Statuës, & les Estampes...*, 3 vol., Paris, Chez Étienne Picart et Nicolas Le Clerc, 1699-1712. Voir Schnapper 1987, p. 238-240.

³³ Le terme de « catalogue raisonné » fut d'abord appliqué à des objets divers dans le cadre de ventes. Guillaume Glorieux voit dans le *Catalogue raisonné de coquilles*, publié par le marchand Edme-François Gersaint en 1736, un ouvrage fondateur du genre, qui se caractérise par son statut hybride, « entre le catalogue de vente et le livre scientifique », et par la double tradition, « notariale et érudite », dans lequel il vint se placer (Guillaume Glorieux, *À l'enseignement de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame (1794-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 385). Si Guillaume Glorieux voit dans Gersaint l'inventeur du catalogue raisonné, à la fois du « mot et [de] la chose », Konstantinos Stefanis lui conteste la création du terme (Glorieux 2002, p. 385 ; Konstantinos Stefanis, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011, p. 147).

à l'établissement de catalogues commentés par artiste, par exemple à l'occasion du classement de la collection de gravures du prince Eugène de Savoie à Vienne³⁴. À sa démarche érudite, propre à un brillant connaisseur, Mariette associait une perspective commerciale³⁵. C'est toutefois un autre marchand, Edme-François Gersaint, qui devint le promoteur indiscutable de ce type de publication en cataloguant, parmi les plus célèbres, les œuvres de Callot et de Rembrandt³⁶. Ces ouvrages non illustrés étaient classés de manière thématique et comportaient des notices proposant des descriptions détaillées, rendant possible une identification immédiate. Ils permettaient aux collectionneurs de visualiser les pièces manquantes de leur collection en vue de les acquérir, et conjuguèrent ainsi à leur caractère scientifique une indéniable valeur commerciale.

Moins intéressant pour les marchands, le catalogue monographique de peintures tarda à apparaître, malgré une introduction précoce dans une édition de l'*Encomium Moriae* d'Érasme en 1676³⁷. Celle-ci comportait un catalogue des peintures d'Holbein pourvu de données techniques, voire même, dans certains cas, d'un historique³⁸. Le catalogue avait été dressé par le médecin et numismate Charles Patin, qui s'inspira sans doute du *Catalogus* de Franciscus Junius sur les peintures antiques³⁹. Les prémices sont également à chercher du côté des publications déjà mentionnées. Antoine Schnapper relève en effet, dans la *Felsina pittrice* de Malvasia, la présence d'une liste chronologique des œuvres du Guerchin, d'abord établie à partir du livre de comptes du peintre (qui comportait une numérotation reprise dans l'ouvrage) puis complétée au sein même de la chronologie⁴⁰. Il signale aussi, chez Florent Le Comte, une démarche relativement proche, sur une période plus courte : l'auteur énuméra les ouvrages

³⁴ Voir Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 42-45. Mariette s'appuya, notamment pour le catalogue de Giulio Bonasone, sur la *Felsina pittrice* de Malvasia (Kobi 2017, p. 44).

³⁵ Voir Kobi 2017, p. 133.

³⁶ Edme-François Gersaint, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère...*, Paris, Chez Jacques Barois, 1741 (ce catalogue de vente comportait plusieurs œuvres gravées, dont celui de Callot, le seul complet car listant à la fois les estampes que possédaient Lorangère et celles de différents cabinets) ; Edme-François Gersaint, Pierre-Charles-Alexandre Helle et Jean-Baptiste Glomy, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forme l'Œuvre de Rembrandt*, Paris, Chez Hochereau, l'aîné, 1751 (ce catalogue fut publié après la mort de Gersaint en 1750). Voir : Glorieux 2002, p. 420-429 ; Aude Prigot, *La réception de Rembrandt à travers les estampes en France au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, p. 71-128.

³⁷ Desiderius Erasmus, *Moriae Encomium. Stultitiae Laus Des. Erasmi Roi. Declamatio. Cum commentariis Ger. Listrii*, Bâle, Typis Genethianis, 1676.

³⁸ Schnapper 1987, p. 237.

³⁹ Voir : Oskar Bätschmann et Pascal Griener, *Hans Holbein*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 205-206 ; Pascal Griener, « Holbein and the paradigms of the art-historical interpretation », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, année 55, 1998, p. 99-110. Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam, Typis Regneri Leers, 1694 (achevé dès 1670 et connu dans les milieux érudits, d'après Griener 1998, p. 101).

⁴⁰ Malvasia 1678, t. II, p. 362-383 ; Schnapper 1987, p. 239-240.

réalisés par Eustache Le Sueur entre 1645 et 1653, à partir d'un « manuscrit journal » conservé par la famille de l'artiste⁴¹.

C'est encore à un marchand que revint l'initiative d'un travail pionnier en la matière par son caractère systématique et sa quête d'exhaustivité⁴². Entre 1829 et 1842, l'Anglais John Smith publia son *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, en neuf volumes⁴³. La mention des prix auxquels les œuvres s'étaient vendues, complétée par la propre estimation de l'auteur, rappelait le lien de ce type d'ouvrage avec le marché. Mais l'utilité commerciale du catalogue de Smith n'était pas de la même nature que celle des catalogues réservés aux gravures : la publication de Smith attestait l'authenticité des tableaux et renseignait sur la cote des artistes, tandis que les ouvrages d'un Gersaint faisaient office de catalogues publicitaires. Si les amateurs pouvaient compléter leur fonds d'estampes d'après un maître, le rassemblement de ses tableaux demeurait un désir sous-jacent mais totalement utopique. Certaines collections, accessibles aux visiteurs, comprenaient néanmoins des ensembles significatifs, qui nous amènent à nous interroger sur leur présentation. Alors que l'attention des connaisseurs était clairement portée sur l'œuvre de l'artiste, sur son corps pictural, via les pratiques du recueil et de la collection d'estampes, qui incitaient à comparer les productions d'un même auteur, quelle place l'individu artiste et sa production occupèrent-ils dans l'histoire de l'art visuelle proposée au public des galeries ?

2. Un dispositif muséal ?

L'accrochage décoratif, fondé sur des critères esthétiques et sur le format des tableaux pour parvenir à un arrangement symétrique, fut pendant longtemps le propre des collections privées, qui devaient afficher la munificence de leur propriétaire auprès de personnalités choisies. Dans un tel display, qui ne respectait ni géographie, ni chronologie, la réunion des œuvres par artiste pouvait difficilement trouver sa place. L'ouverture des galeries au public entraîna une réflexion nouvelle sur la présentation des collections. Désormais dotées d'une

⁴¹ Le Comte 1699-1712, t. III, p. 96-100 ; Schnapper 1987, p. 240.

⁴² Koen Bulckens, « A Brief History of the Catalogue Raisonné », in Lieneke Nijkamp, Koen Bulckens et Prisca Valkeneers (dir.), *Picturing Ludwig Burchard, 1886-1960. A Rubens Scholar in Art-Historiographical Perspective*, Londres, Turnhout, Harvey Millers Publishers, 2015, p. 103-114 (p. 107).

⁴³ John Smith, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters...*, 9 vol., Londres, Smith and Son, 1829-1842. Voir Antoinette Friedenthal, « John Smith, his *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1829-1842) and the 'Stigma of PICTURE DEALER' », *Journal of Art Historiography*, n° 9, décembre 2013, p. 1-20. L'auteur prépare actuellement un ouvrage intitulé *The Catalogue Raisonné in Art History – Provenance and Practice*.

fonction éducative essentielle, ces galeries devaient comporter un dispositif pédagogique, propice à l’instruction du visiteur. C’est dans ce cadre qu’apparut au XVIII^e siècle une organisation pensée à la fois en terme d’écoles, de chronologie et d’individus, souvent dans une relation maîtres/élèves. Cette manière de concevoir l’histoire de l’art trouvait ses racines à la fois dans les pratiques livresques que nous avons décrites précédemment, à l’instar du *Recueil Crozat*, dans l’historicisme d’un Winckelmann – sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) eut une portée immense –, mais aussi dans la taxonomie des sciences naturelles⁴⁴. La classification adoptée dans le domaine de l’art faisait en effet écho à celle des plantes et des animaux imaginée par Carl von Linné, qui proposa l’établissement de la nomenclature binomiale, c’est-à-dire d’une qualification par genres et espèces. Plus généralement, la nouvelle répartition des œuvres s’ancrait dans la culture des Lumières et dans celle de l’Encyclopédie.

La galerie de Düsseldorf, dont les collections étaient réputées dans toute l’Europe, fut un lieu d’expérimentation capital eu égard à ce changement de paradigme⁴⁵. Fondée par l’électeur palatin Johann Wilhelm II, elle fut construite entre 1709 et 1714 à proximité immédiate du palais, avec lequel elle communiquait. Les collections étaient réparties sur deux niveaux : le premier était réservé aux antiques ; le second, qui comprenait cinq salles, trois grandes et deux petites, aux peintures. Un catalogue publié en 1719 par l’intendant de la galerie, Gerhard Joseph Karsch – la collection était alors passée aux mains du frère de Johann Wilhelm II, Karl Philipp – révèle un accrochage vraisemblablement décoratif, marqué par le mélange des écoles⁴⁶. Le grand changement intervint avec Lambert Krahe, nommé directeur de la galerie en 1756 par l’électeur Karl Theodor, successeur de Karl Philipp. Le retour de la collection à Düsseldorf en 1762, après son stockage à Mannheim pendant la guerre de sept ans, fut l’occasion d’un réaménagement complet. Les trois grandes salles furent respectivement attribuées à l’école flamande, à l’école italienne, et à Rubens. Les deux salles de taille plus réduite, au contenu éclectique, portaient les noms de Gerrit Dou et Van der Werff. L’accent était mis sur les artistes, à la fois par la désignation de ces deux espaces, par les regroupements proposés au sein de l’accrochage par école, et avec la salle entièrement consacrée à Rubens, qui

⁴⁴ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, Walther, 1764.

⁴⁵ Voir à ce sujet : Reinhold Baumstark (dir.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, cat. exp. (Munich, Alten Pinakothek, 5 février-17 mai 2009), 3 vol., Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Hirmer Verlag GmbH, 2009 ; Thomas W. Gaethgens et Louis Marchesano, *Display and Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, cat. exp. (Los Angeles, Getty Research Institute Exhibition Gallery, 31 mai-21 août 2011), Los Angeles, Getty Publications, 2011 ; Stefanis 2011, p. 102-105. Les informations utilisées ici proviennent des deux derniers travaux cités.

⁴⁶ Gerhard Joseph Karsch, *Ausführliche und gründliche Specification derer vortrefflichen und unschaetzbaren Gemæhlden, welche in der Galerie der Churfuerstl. Residentz zu Duesseldorf in grosser Menge anzutreffen seyend*, Düsseldorf, Stahl, 1719 (voir Gaethgens et Marchesano 2011, p. 3-4, et Stefanis 2011, p. 105).

comprenait quarante-six tableaux. Cette dernière n'était cependant pas une nouveauté puisqu'elle existait déjà sous Karl Philipp, et probablement sous Johann Wilhelm II, signe du goût prononcé de l'électeur pour le maître flamand⁴⁷.

La renommée croissante de la galerie, accessible à tous dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, la propulsa au rang de modèle. Le graveur et marchand suisse Christian von Mechel eut un double rôle dans sa circulation. D'une part, il publia en 1778 sous la direction de Nicolas de Pigage, l'architecte de Karl Theodor, un ouvrage qui reproduisait par la gravure la totalité des murs de la galerie⁴⁸. D'autre part, il fut chargé la même année de l'aménagement des tableaux des Habsbourg dans le Belvédère supérieur à Vienne, ouvert au public en 1781⁴⁹. Joseph Rosa, peintre de cour et ancien directeur des collections, avait posé les fondements d'une division par école. Mechel poussa plus loin cette entreprise. Il proposa, sur les deux étages que comptait l'édifice, un classement par région géographique organisé de manière chronologique, dans lequel s'inséraient des groupements par artiste⁵⁰. Une salle était réservée au Titien, une autre à Van Dyck, et deux à Rubens. C'est avec une grande satisfaction que Mechel commenta, dans le catalogue de la galerie, les nouveaux principes d'accrochage qu'il avait instauré :

L'objet principal de ce plan fut non-seulement de distribuer les tableaux par écoles, et de réunir autant qu'il étoit possible les ouvrages d'un maître dans la même salle, ce qui produit, par exemple, dans celle du *Titien* un si heureux effet, qu'on se trouve par là en état de comparer ce grand maître à lui-même dans les différens âges, et dans les différens genre où il s'est exercé⁵¹ [...]

Plus loin, il soulignait l'intérêt « pour les artistes et les amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un dépôt de l'histoire visible de l'art »⁵².

Alors que Luigi Lanzi s'était lancé à Florence dans la réorganisation de la galerie des Offices selon un même principe spatio-temporel, signe de l'affirmation du nouveau paradigme,

⁴⁷ Les œuvres de Rubens furent toutefois déplacées de la deuxième grande salle (qui leur accordait une place centrale dans la galerie) à la troisième.

⁴⁸ Christian von Mechel et Nicolas de Pigage, *La galerie électorale de Düsseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux...*, Bâle, Christian von Mechel, 1778 (voir planche XVIII en annexe, **doc.13**).

⁴⁹ Nous avons exploité ici les références suivantes : Debora J. Meijers, « La classification comme principe la transformation de la Galerie impériale de Vienne en 'histoire visible de l'art' », in Édouard Pommier (dir.), *Les musées en Europe*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris, Klincksieck, 1995, p. 591-606 ; Roland Recht, « La fiction d'une 'histoire de l'art visible' », in Dominique Viéville (dir.), *Histoire de l'art et musées*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre les 27 et 28 novembre 2001, Paris, École du Louvre, 2005, p. 193-201 ; Stefanis 2011, p. 100-102. Voir aussi Édouard Pommier, « Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, p. 67-86.

⁵⁰ Sur l'action de Rosa, voir Meijers 1995, p. 595-602.

⁵¹ Chrétien de Mechel [Christian von Mechel], *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne*, Bâle, Chez l'auteur, 1782, p. XIV.

⁵² Mechel 1782, p. XV.

Christian von Mechel faisait de la galerie impériale de Vienne le prototype du musée didactique, dans lequel l'instruction devait primer sur la satisfaction visuelle. L'accrochage avait été pensé pour promulguer un enseignement concret et exercer l'œil du futur connaisseur grâce à l'observation et à la comparaison, notamment entre les œuvres d'un même maître. La méthode comparative n'avait toutefois pas été exclue des précédentes configurations qui mélangeaient les écoles, comme dans les galeries de Dresde, où seule la peinture italienne bénéficiait d'un espace distinct, ou au palais du Luxembourg⁵³. La galerie de tableaux de l'édifice parisien, ouverte au public en 1750, présentait une disposition similaire à celle des collections Crozat et d'Orléans, dans laquelle toute séparation par école ou par maître, pourtant possible compte tenu de leur ampleur, avait été écartée⁵⁴. Pourvu de qualités décoratives certaines, ce type d'accrochage s'appuyait sur la théorie de l'art de Roger de Piles et avait pour objectif, d'après Andrew McClellan, de « susciter des comparaisons éclairantes qui révélaient par le jeu des contrastes, la force et les faiblesses des divers vieux maîtres »⁵⁵. Ce dispositif, permettant de faire ressortir les qualités picturales des œuvres, fut repris pour l'ouverture du Muséum central des arts au palais du Louvre en 1793, mais il fut très critiqué et considéré comme désuet⁵⁶. Sous l'influence du marchand et connaisseur Jean-Baptiste Pierre Le Brun, on envisagea de le remplacer par un arrangement similaire à celui de l'établissement viennois⁵⁷. Après les expositions organisées par Pahin de la Blancherie au début des années 1780, l'artiste comme individu allait bientôt connaître sa mise en scène sur les murs d'un musée parisien, rendant possible un discours sur son œuvre.

Pendant l'aménagement de la Grande Galerie, entre 1796 et 1799, une série d'expositions engagée dans le Salon carré amorça la démonstration visuelle de l'histoire de l'art que le musée entendait porter et transmettre. La présentation des envois de Lombardie aux côtés des peintures italiennes de l'ancienne galerie de Versailles, du 6 février au 18 juin 1798, accorda une place particulière au Guerchin, représenté par un ensemble de vingt tableaux⁵⁸. Cet ensemble, nous dit le catalogue, « compren[ait], en grande partie, ce qu'il a[vait] produit de mieux depuis l'âge

⁵³ Pour l'accrochage de la galerie de Dresde, voir Meijers 1995, p. 598. Pour la galerie du Luxembourg à Paris, voir Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 13-82.

⁵⁴ McClellan 1994, p. 36.

⁵⁵ Andrew McClellan, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle », in Édouard Pommier (dir.), *Les musées en Europe*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris, Klincksieck, 1995, p. 567-589 (p. 575).

⁵⁶ McClellan 1994, p. 3-4. McClellan désignait cet accrochage par l'expression « mixed-school arrangement ».

⁵⁷ McClellan 1995, p. 568.

⁵⁸ Voir : McClellan 1994, p. 135 ; Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002, p. 57.

de 22 ans jusqu'à celui de 72, c'est-à-dire pendant sa vie *pittoresque* »⁵⁹. Si leur regroupement sur une portion spécifique du salon n'est pas prouvé, le catalogue, organisé par nom d'artiste, commentait les ouvrages du peintre de manière chronologique. Le but était d'inciter les visiteurs à les observer selon cet ordre ou plus exactement, pour reprendre une nouvelle fois les termes employés dans le catalogue, pour « donner aux connaisseurs la faculté de suivre cet habile maître dans ses progrès, sa force, et sa décadence »⁶⁰. La mise en scène de la Grande Galerie, rouverte en deux temps, en 1799 et en 1801, poursuivit les ambitions déjà exprimées en tentant de dérouler une histoire de l'art chronologique, artiste après artiste :

[...] les Peintres, ceux d'Histoire, particulièrement, ont été rangés [...] suivant l'ordre chronologique de leur naissance, et les Tableaux de chaque maître ont été réunis, autant qu'il a été possible ; cette méthode ayant l'avantage de faciliter la comparaison d'École à École, de Maître à Maître, et du maître avec lui-même⁶¹.

Le résultat ne fut pas à la hauteur des ambitions : les critères décoratifs, conduisant à un accrochage harmonieux et symétrique, eurent souvent raison de la chronologie et des réunions d'œuvres d'un même auteur. Le Louvre de Dominique Vivant Denon n'échappa pas à un tel compromis, malgré de véritables intentions didactiques, comme ce fut le cas dans la section dédiée à Raphaël. Imprégnée du récit vasarien, celle-ci contenait « la vie du maître de tous les peintres », de ses premiers ouvrages à la *Transfiguration*⁶². Elle comprenait des œuvres du Pérugin pour éclairer la relation maître/élève qui les liait.

Après la chute de l'Empire, les restitutions d'œuvres saisies par les armées révolutionnaires et napoléoniennes mirent à mal l'accrochage de l'ex musée Napoléon. Malgré les efforts du comte Auguste de Forbin, nommé directeur des musées royaux en 1816, pour maintenir les aspirations du Louvre et en faire un haut lieu de l'enseignement artistique, les divisions au sein des collections, parfois fondées sur la désignation d'artistes phares, furent peu rigoureuses⁶³. La confusion augmenta sous la monarchie de Juillet, si bien qu'au début de la Seconde République,

⁵⁹ *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement français...*, Paris, Imprimerie des sciences et arts, [1798], p. 56.

⁶⁰ Paris 1798, p. 56.

⁶¹ Musée central des arts, *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande galerie...*, Paris, Imprimerie des sciences et arts, 1801, p. II.

⁶² Lettre de Dominique Vivant Denon à Napoléon Bonaparte, janvier 1803, AN, Paris, AF IV 1049 (2), citée dans McClellan 1995, p. 569. Sur cet accrochage, voir : McClellan 1994, p. 141-144 ; McClellan 1995, p. 568-569 ; Andrew McClellan, *The Art Museum From Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008, p. 123-124. Raffaello Santi, dit Raphaël, *Transfiguration*, 1516-1520, tempera sur bois, 410 x 279 cm, Vatican, Musei Vaticani (inv. 40333).

⁶³ Voir par exemple le cas de la galerie d'Angoulême ouverte en 1824 qui, malgré l'organisation de chacune des cinq salles autour d'une œuvre importante d'un sculpteur français, dont elles se virent attribuer le nom, ne respectait pas un ordre chronologique, ni véritablement la notion d'école (voir Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 43).

Clément de Ris pointa du doigt le « désordre » régnant au musée⁶⁴. Pourtant séparé en trois écoles, le dispositif faisait régulièrement fi de cette distinction, tandis que « les compositions d'une même époque et d'un même maître se trouvaient désunies »⁶⁵. Le collectionneur et critique vit donc avec une grande satisfaction le réaménagement entrepris en 1848 par le directeur des musées nationaux Philippe-Auguste Jeanron et par Frédéric Villot, conservateur des peintures⁶⁶. La nouvelle installation reposait sur les mêmes principes qui avaient présidé à la configuration de la galerie impériale de Vienne, principes qui avaient été invoqués à plusieurs reprises dans l'accrochage du Louvre, sans grande réussite : le classement par écoles et, à l'intérieur de celles-ci, par maîtres et élèves, de manière chronologique. Comme le précisait Villot dans son *Avertissement* destiné à expliquer le nouvel ordonnancement, « [r]éunir les œuvres éparses d'un même maître et celles de leurs élèves ou imitateurs » avait constitué le premier impératif pour « satisfaire à la fois aux justes exigences des artistes, des amateurs, des historiens et des critiques »⁶⁷.

Au début du Second Empire, la singularité de l'artiste avait donc trouvé sa place au sein d'un musée profondément restructuré. Au même moment, un nouveau signe de l'attention accrue portée à l'artiste comme individu apparut au Salon : le jury de placement de la première manifestation officielle de l'Empire, en 1853, tenta de réunir les ouvrages d'un même auteur⁶⁸. Peu après, l'Exposition universelle de 1855 consacrait l'individualité de l'artiste au moyen de rétrospectives⁶⁹. Au musée du Luxembourg, Chennevières requit en 1861 l'établissement de quatre salles consacrées respectivement à Paul Delaroche, Ary Scheffer, Jean-Auguste-Dominique Ingres et Eugène Delacroix⁷⁰. Quatre ans plus tard, il fut question d'ouvrir au musée de Nancy « une salle exclusivement consacrée à Claude Lorrain », occupée en son centre par le buste du peintre et, tout autour, par « les copies de ses œuvres les plus célèbres, ses admirables eaux-fortes et les estampes faites d'après ses tableaux »⁷¹. Ces deux initiatives, certes non réalisées, attestaient la pertinence du modèle de la salle monographique, employée à la fois

⁶⁴ Louis Clément de Ris, « Remarques sur le musée du Louvre », *L'Artiste*, 4^e série, t. XI, 16^e livraison, 20 février 1848, p. 248-250 (p. 248).

⁶⁵ Louis Clément de Ris, « Musée du Louvre. Grande galerie », *L'Artiste*, 5^e série, t. II, 10^e livraison, 15 janvier 1849, p. 149-152 (p. 149).

⁶⁶ Clément de Ris 1849. Sur la réorganisation entreprise par Jeanron et Villot, voir James Kearns, « From Store to Museum: The Reorganisation of the Louvre's Painting Collections in 1848 », *The Modern Language Review*, vol. 102, n° 1, janvier 2007, p. 58-73.

⁶⁷ Frédéric Villot, *Avertissement* (août 1848), Paris, Vinchon, 1848, cité dans Clément de Ris 1849, p. 149.

⁶⁸ Lobstein 2006, p. 152.

⁶⁹ Voir chapitre 1.

⁷⁰ Il fut finalement décidé de consacrer une salle aux artistes morts récemment (Catherine Granger, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, p. 348).

⁷¹ Anonyme, « Nouvelles », *CAC*, n° 136, 11 mars 1866, p. 77.

comme exaltation du grand artiste national ou local et comme dispositif propice à l'enseignement des artistes et du public⁷². Bien qu'induite par la réunion physique du corps pictural de l'artiste, la méthode comparative des œuvres d'un même maître était intimement liée au déroulement de sa carrière, c'est-à-dire à une temporalité biographique. N'avait-on pas parlé de la « *vie pittoresque* » du Guerchin ou, pour Raphaël, de la « *vie du maître de tous les peintres* »⁷³ ? Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'idée d'une interdépendance entre vie et œuvre imprégna les écrits sur l'art. Certains d'entre eux, parmi les plus influents, réinterprétèrent alors le modèle vasarien en le conjuguant à la primauté du corps formel établie au siècle précédent. Parallèlement, l'époque fut marquée par un intérêt renouvelé pour le processus créatif. Ce double temps de la création devait marquer le concept de rétrospective.

B. Les temps de la création

1. La vie et l'œuvre : persistance et renouvellement du modèle vasarien

Dans un essai sur les premiers catalogues raisonnés monographiques, Antoinette Friedenthal s'est intéressée aux critères qui présidaient à l'organisation des œuvres⁷⁴. Elle distingue deux types de classements principaux : le classement par sujet, prédominant dans les années 1750 et 1760, et le classement chronologique, surtout employé à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle. Gersaint ouvrit la voie au premier en choisissant, pour ses catalogues des œuvres de Callot et de Rembrandt, un ordonnancement thématique, maintes fois repris ensuite⁷⁵. Dans la première moitié des années 1770, l'éditeur et libraire Charles-Antoine Jombert lui préféra, dans les trois catalogues raisonnés qu'il publia durant cette période, un ordre chronologique⁷⁶. Mais l'adhésion fut loin d'être unanime et l'historienne de l'art ne peut que constater une évolution non linéaire vers un type de catalogue raisonné privilégiant la

⁷² Les mêmes principes sous-tendirent la création des premiers musées monographiques.

⁷³ Voir p. 395, notes 59 et 62.

⁷⁴ Antoinette Friedenthal, « Defining the Œuvre, Shaping the Catalogue Raisonné », in G. Ulrich Großmann et Petra Krutisch (dir.), *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*, vol. 2, actes du 33^e congrès de l'International Committee of the History of Art (CIHA), Nuremberg, 15-20 juillet 2012, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 723-727 (p. 724-725).

⁷⁵ Voir Glorieux 2002, p. 423, 427. Pour Callot, Guillaume Glorieux suppose que Gersaint reprit le classement qu'avait choisi Quentin de Lorangère.

⁷⁶ Friedenthal 2013a, p. 725. Il s'agit des catalogues suivants : Charles-Antoine Jombert, *Catalogue de l'œuvre de Ch. Nic. Cochin fils...*, Paris, Impr. de Prault, 1770 ; *Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Étienne de La Belle...*, Paris, Chez l'auteur, 1772 ; *Catalogue Raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc...*, 2 vol., Paris, Chez l'auteur, 1774.

chronologie des œuvres. L'écrivain et graveur Adam von Bartsch favorisa un classement par sujet pour trois des quatre catalogues raisonnés qu'il fit paraître dans les dernières années du siècle ; le quatrième était organisé par format⁷⁷. Le marchand Smith choisit quant à lui d'appliquer un classement par localisation pour une partie de sa publication⁷⁸. Le classement de la production de l'artiste par sujet ou par localisation excluait l'idée d'un développement de l'œuvre parallèle à la vie. Dans la première moitié du XIX^e siècle, la définition de la chronologie des œuvres prit cependant une importance capitale dans les métamorphoses d'un modèle historiographique hérité de Vasari, dont la rétrospective constitua d'une certaine manière un avatar visuel : la monographie d'artiste.

L'ouvrage fondamental pour la compréhension du genre, que nous exploitons abondamment ici, fut publié en 2006 par l'historien de l'art et critique italien Gabriele Guercio sous le titre *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*⁷⁹. Il retrace les développements de la monographie d'artiste au XIX^e et XX^e siècles. Les *Vite* de Vasari constituent le point de départ et de perpétuelle comparaison de la démonstration de Gabriele Guercio, confirmant la persistance d'un modèle auquel la rétrospective ne pouvait elle-même échapper. Dans la biographie vasarienne, l'évolution artistique était liée au déroulement de la vie, c'est-à-dire à un développement organique, postulant une adéquation entre le temps de l'existence humaine et le temps de la création. Au XIX^e siècle, le modèle forgé par Vasari fut approprié, transformé et légitimé. Le concept de monographie qui en résulta postulait que « si l'artiste subit un processus de devenir qui entrelace l'espace des œuvres avec le temps de la vie, ses œuvres doivent alors porter les traces de leurs fondements humains et être classées comme moments au sein du déroulement d'une vie »⁸⁰. En reprenant la structure analogique entre la vie et l'œuvre et en la renforçant, les auteurs de monographies mirent l'accent sur les questions d'identité, de subjectivité et de singularité de l'artiste.

Le renouveau du modèle historiographique de la vie et de l'œuvre (*life-and-work model*) dans la première moitié du XIX^e siècle fut en partie lié à deux phénomènes que nous venons

⁷⁷ Friedenthal 2013a, p. 725. Adam Bartsch, *Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau-forte par Guido Reni, et de celles de ses disciples...*, Vienne, A. Blumauer, 1795 ; *Catalogue raisonné de toutes les estampes, qui forment l'œuvre de Rembrandt, et de ceux de ses principaux imitateurs...*, 2 vol., Vienne, A. Blumauer, 1797 ; *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Lucas de Leyde*, Vienne, J. V. Degen, 1798 (classés par sujets) ; *Anton Waterloo's Kupferstiche*, Vienne, A. Blumauer, 1795 (classé par format).

⁷⁸ Voir Friedenthal 2013b, p. 4-5.

⁷⁹ Gabriel Guercio, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Londres, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006.

⁸⁰ Guercio 2006, p. 15 (« if the artist undergoes a process of becoming that interweaves the space of the works with the time of the life, then his or her works must bear the traces of their human foundations and must be classifiable as moments within the unfolding of a life »).

d'observer. D'une part, l'apparition d'une pratique érudite chez le connaisseur entraîna « le déplacement progressif de l'attention de l'auteur en tant qu'individu empiriquement lié à un corpus d'œuvres à une présence de l'auteur comprise uniquement dans ce corpus »⁸¹. D'autre part, l'application d'une nouvelle taxonomie au sein du musée nécessita un réexamen rigoureux de la production des artistes. Une observation préalable et concrète des œuvres fut d'ailleurs jugée nécessaire par certains auteurs de monographies, qui comptaient parmi eux des conservateurs ou futurs conservateurs de musées. Mais surtout, avec l'ère romantique, l'œuvre s'éloigna des notions de canon et de *mimesis* pour être perçue comme le territoire de l'expression de la subjectivité de l'artiste autant que celui de sa construction. L'appréhension de la production comme lieu de singularité, partie prenante avec une nouvelle doctrine du génie comme incarnation, amena à rechercher « une unité globale entre l'art et l'être », « à saisir les créations artistiques comme de véritables formes de vie », c'est-à-dire à « penser les œuvres dans la vie et la vie dans les œuvres »⁸². Considéré comme un tout organique, vivant et interconnecté, l'ensemble des ouvrages de l'artiste en vint à former son « œuvre », clé de voûte de la monographie et, plus tard, de la rétrospective.

La reconstruction chronologique de l'œuvre investit donc progressivement la monographie, jusqu'à constituer un catalogue raisonné distinct de la narration. D'après Guercio, le premier à tenter cette reconstruction fut Gustav Friedrich Waagen dans le dernier chapitre de son *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, ouvrage publié en 1822 par un connaisseur et basé sur une observation directe des œuvres⁸³. Sa démarche visait à établir des connections entre les tableaux, permettant d'identifier les développements artistiques dans une temporalité biographique⁸⁴. Cette approche pionnière fut poursuivie par d'autres auteurs et parvint à une forme plus aboutie dans l'historiographie de Raphaël. Vasari avait montré la voie en associant la vie de l'artiste et ses données géographiques à une progression stylistique en trois phases, marquées successivement par l'assimilation de l'art du Pérugin (Pérouse) et de Léonard de Vinci (Florence), puis par l'expression de son génie (Rome). Cette conception sous-tendait la présentation des œuvres du maître mis en place par Vivant Denon au musée Napoléon⁸⁵. Avec les différentes monographies de Raphaël publiées dans la première moitié du XIX^e siècle, les

⁸¹ Guercio 2006, p. 18 (« the gradual shift of focus from the author as an empirical individual related to a body of work to the author as a presence understood only from that body of work »).

⁸² Guercio 2006, p. 33-34 (« a comprehensive unity between art and being » ; « to capture artistic creations as true forms of life »), p. 43 (« to think the works into the life and the life into the works »).

⁸³ Gustav Friedrich Waagen, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau, Josef Max und Komp, 1822. Voir Guercio 2006, p. 61-69.

⁸⁴ Guercio 2006, p. 66.

⁸⁵ McClellan 1995, p. 569.

œuvres de l'artiste, « comprises dans leur flux temporel continu », devinrent ce « tout multidimensionnel », cet « ensemble interconnecté » dans lequel elles se trouvèrent à la fois considérées « en elles-mêmes et en tant que parties liées les unes aux autres »⁸⁶. Parmi les monographies de Raphaël étudiées par Gabriele Guercio, qui conduisirent à l'établissement du nouveau paradigme, l'une d'elle occupe une place cruciale : *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi* de Johann David Passavant, parue en 1839⁸⁷.

L'ouvrage de Passavant était divisé en deux volumes : le premier portait sur la vie et l'œuvre de Raphaël après un premier chapitre consacré à son père ; le second comprenait un catalogue chronologique des peintures de Raphaël suivi d'un supplément par sujets, d'un catalogue des dessins par localisation et collections, qui intégrait également, dans des parties distinctes, les gravures d'après ses portraits et d'après ses dessins, et enfin d'un catalogue des peintures de Giovanni Santi. Cette organisation, séparant le catalogue raisonné du volume narratif, constituait une formule innovante qui devait connaître un important écho dans la littérature artistique. Mais le caractère novateur de la publication ne résidait pas seulement dans cet aspect technique. Gabriele Guercio relève en effet que Passavant fut le premier à reconstruire l'ensemble de l'œuvre peint de Raphaël de manière chronologique⁸⁸. Il affirme également que l'historien de l'art allemand « transforma le genre de la monographie en créant un nouveau paradigme dont le cœur était l'idée de l'œuvre de l'artiste », bien que le terme soit resté étranger à l'ouvrage⁸⁹. Par le mot « œuvre », Gabriele Guercio entendait un « espace non statique dans lequel toutes les œuvres du même artiste peuvent être contemplées dans l'ordre et peuvent exister à la fois individuellement et collectivement »⁹⁰. La démarche de Passavant était celle d'un connaisseur : il entreprit une investigation visuelle rigoureuse des ouvrages de Raphaël, dont la connaissance globale lui permit de les situer les uns par rapport aux autres, de les comparer stylistiquement, et de procéder par analogies et renvois. Il put ainsi élaborer une dialectique interne à l'œuvre qui échappait à une vision strictement chronologique et linéaire, et démultipliait les temporalités. L'ensemble de la production du maître fut analysé comme un

⁸⁶ Guercio 2006, p. 74 (« understood in their continuous temporal flux » ; « interconnected whole »), p. 80 (« multimensional whole »), p. 91 (« in and of themselves, and as parts relating to one another »).

⁸⁷ Johann David Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 2 vol., Leipzig, F. A. Brockhaus, 1839. Sur cette monographie, voir Guercio 2006, p. 91-107. Signalons également l'ouvrage de Carl Friedrich von Rumohr, *Ueber Raphael und sein Verhältnis zu den Zeitgenossen* (Berlin, Stettin, Nicolai'schen Buchhandlung, 1831), dont l'approche relevait déjà dans une certaine mesure d'une telle compréhension de l'œuvre. Voir Guercio 2006, p. 84-91.

⁸⁸ Guercio 2006, p. 93.

⁸⁹ Guercio 2006, p. 107 (« transformed the monograph genre, creating a new paradigm whose core is the idea of the artist's oeuvre »).

⁹⁰ Guercio 2006, p. 93 (« nonstatic space within which all works by the same artist can be contemplated in sequence and can exist both individually and collectively »).

tout organique, sujet à différentes transformations, rappelant le concept de *Bildung* et la méthode scientifique de la morphologie élaborée par Goethe⁹¹. Plus généralement, l'approche de Passavant s'inscrivait dans la tendance du début du XIX^e siècle, analysée par Judith Schlanger, à prendre l'organisme comme « modèle et type de rationalité »⁹². Ce modèle devait fortement imprégner la littérature artistique et les expositions, qu'il s'agisse d'approches individuelles (par artiste) ou collectives (histoire des écoles).

Si le livre de Passavant marqua aussitôt l'histoire de l'art, il ne connut pas pour autant une résonance immédiate, et surtout en France, où la pratique du catalogue par sujets ou localisations se maintint. En même temps, les vies d'artistes, teintées de fiction, connaissaient une popularité croissante. Dans de nombreuses monographies, la biographie se retrouva privilégiée, au détriment de l'investigation de l'œuvre via les méthodes du connoisseurship. L'analogie vie et œuvre ne s'en trouvait pas moins renforcée. Au milieu du siècle, plusieurs entreprises éditoriales confirmèrent la persistance et la réinterprétation du modèle vasarien. *L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* de Charles Blanc, publiée en fascicules entre 1848 et 1876, était inédite par son ampleur⁹³. Ce projet encyclopédique associait, pour chaque artiste, son portrait (comme déjà dans la deuxième édition des *Vite* de Vasari, en 1568), sa biographie et un essai de catalogue de ses œuvres, par lieu de conservation. *L'Histoire des artistes vivants français et étrangers* (1853-1857) de Théophile Silvestre suivait un schéma proche : dans le volume paru en 1856, chaque notice s'ouvrait sur le portrait de l'artiste dont il était question, et s'achevait par un catalogue de ses œuvres, parfois établi de manière chronologique⁹⁴. La démarche de Silvestre était novatrice puisqu'il se rendit directement auprès des artistes pour les interroger. Ces deux entreprises éditoriales incluaient également des reproductions d'œuvres : des gravures pour la première, des photographies pour la seconde, du moins à ses débuts⁹⁵.

⁹¹ Voir Guercio, p. 94-96. Sur l'idée de morphologie chez Goethe, voir l'article suivant : Mathieu Gonod, « Le vivant, l'organisme et la morphologie : repenser la forme au début du XIX^e siècle. L'exemple de Goethe », *Épistémocritique* [en ligne], vol. 13 (littérature et savoirs du vivant), mis en ligne le 27 avril 2014 <<http://epistemocritique.org/le-vivant-lorganisme-et-la-morphologie-repenser-la-forme-au-debut-du-xixe-siecle-lexemple-de-goethe/>> (consulté le 14 mai 2019).

⁹² Judith Schlanger, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995 (J. Vrin, 1971), p. 87.

⁹³ Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1848-1876 (fascicules) ; Paris, V^e Jules Renouard, 1861-1876 (14 vol.). Voir Claire Barbillon, « Un 'vaste musée [...] de jouissances artistiques' : *L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours* (1848-1876) de Charles Blanc », *Revue de l'art*, n° 182, 2013-4, p. 27-34.

⁹⁴ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature, première série, illustrée de 10 portraits pris au daguerréotype...*, Paris, E. Blanchard, 1856.

⁹⁵ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants, français et étrangers... Études d'après nature. Portrait des artistes et reproduction de leurs principaux ouvrages par la photographie*, Paris, E. Blanchard, ancienne maison

Dans d'autres types de publication, l'image occupait un rôle central en formant un catalogue de l'œuvre. En 1851, Albert Magimel publia un recueil de cent-deux gravures au trait d'après les œuvres d'Ingres⁹⁶. L'ouvrage couvrait toute sa carrière depuis 1800, et était classé par périodes correspondant aux lieux de séjour du peintre. Pourvu d'informations sommaires regroupées en fin d'ouvrage sous le titre de « Table explicative », il encouragea les critiques à poser un regard rétrospectif sur l'entière carrière du maître⁹⁷. L'essor de la reproduction photographique dès le milieu du XIX^e siècle permit également la publication de séries monographiques. Goupil publia à partir de 1854 *L'œuvre d'Albert Dürer* photographié par les frères Bisson, après avoir édité l'année précédente, avec Colnaghi, la *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*⁹⁸. Au même moment, Louis-Désiré Blanquart-Évrard commercialisait son *Œuvre de N. Poussin*, composé de clichés réalisés à partir de gravures des œuvres du peintre⁹⁹.

Au-delà du recueil de gravures ou de l'album photographique, héritiers l'un comme l'autre des collections d'estampes, la formule du catalogue raisonné appelait la reproduction. Francis Haskell raconte ainsi que le prince Albert s'efforçait, avec son bibliothécaire Carl Ruland, de rassembler des clichés photographiques des œuvres de Raphaël à partir du catalogue de Passavant¹⁰⁰. Le premier catalogue raisonné réunissant systématiquement reproduction photographique et notice de l'œuvre parut en 1853. Consacré à l'œuvre gravé de Rembrandt, il fut réalisé par Charles Blanc avec des épreuves des frères Bisson, et complété en 1858¹⁰¹. Il n'adopta cependant pas un classement chronologique, mais par sujet, selon l'ancienne tradition

Hetzel, 1853. Sur l'échec du projet photographique de Silvestre, voir Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France, 1839-1919*, thèse sous la dir. de Roland Recht, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2004, p. 233-240.

⁹⁶ [Albert Magimel], *Œuvres de J. A. Ingres, membre de l'Institut, gravées au trait sur acier par A^{le} Reveil, 1800-1851*, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1851.

⁹⁷ Voir Andrew Carrington Shelton, *Ingres and His Critics*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 193-202.

⁹⁸ Benjamin Delessert, *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes*, Paris, Chez Goupil et C^{ie}, Londres, D^{que} Colnaghi et C^{ie}, 1853 ; *L'œuvre d'Albert Dürer photographié par MM. Bisson, d'après la collection appartenant à M. Simon*, 1854-1857, cent-huit planches commentées, publiées en vingt-six livraisons, avec un texte d'Émile Galichon. Plusieurs éditeurs collaborèrent à l'album, qui fut publié en 1861 dans un volume par Clément, marchand d'estampes de la Bibliothèque impériale, Paris (avec un classement par sujets). Voir Boyer 2004, p. 94-95 et 100-102.

⁹⁹ Voir Isabelle Jammes, *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève et Paris, Librairie Droz, 1981, p. 255 (*L'Œuvre de Nicolas Poussin*, 1853).

¹⁰⁰ Haskell 2002, p. 124-125.

¹⁰¹ Charles Blanc, *L'œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, Paris, Gide et J. Baudry, 1853-1858. Voir Boyer 2004, p. 89-91. Peu après, Charles Blanc recourut à la gravure pour la publication de son catalogue raisonné de l'œuvre complet de Rembrandt : *L'œuvre complet de Rembrandt... Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte*, 2 vol., Paris, Chez Gide, 1859-1861.

de catalogage. En 1858, une publication similaire, portant sur l'œuvre peint et, dans une moindre mesure, dessiné de Paul Delaroche, associa de manière inédite, après un essai sur l'artiste, reproduction photographique, notice détaillée des ouvrages et classement chronologique¹⁰². Le catalogue raisonné des œuvres de Delaroche était lié à sa rétrospective posthume un an plus tôt¹⁰³. L'exposition agissait à son tour sur la littérature artistique, après s'être nourrie du modèle de la monographie d'artiste et de ses transmutations. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, un intérêt renouvelé pour l'attribution et pour la reconstruction chronologique de l'œuvre se fit par ailleurs sentir¹⁰⁴. En témoigne la monographie de Charles Clément sur Géricault publié en 1868, soit huit ans après la traduction française du *Raphaël* de Passavant¹⁰⁵. Comme ce dernier, Clément avait associé au récit sur la vie et les œuvres du peintre, un catalogue chronologique de l'« œuvre » – terme à l'usage désormais consacré –, cette fois compris en un seul et même volume¹⁰⁶.

En s'implantant dans le paysage des manifestations artistiques de la capitale française au milieu du XIX^e siècle, la rétrospective monographique concrétisait un idéal exprimé dès le XVII^e siècle, lorsque les collectionneurs cherchaient à réunir toutes les estampes d'un même maître. Encouragé par les catalogues raisonnés et plus récemment par les albums de reproductions, le regroupement visuel des productions d'un auteur portait aussi en lui les représentations de l'œuvre construites par la monographie, et surtout l'idée d'une incarnation de l'artiste. La rétrospective répondait ainsi à un « fantasme de présence », que la mort récente du créateur enveloppait d'une aura sacrée¹⁰⁷. La reconstruction de l'œuvre devint résurrection de l'artiste. En même temps, à partir des années 1860, la rétrospective répondit à une autre

¹⁰² Henri Delaborde, Jules Goddé et Robert J. Bingham, *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1858.

¹⁰³ Stephen Bann écrit à ce sujet : « If the exhibition of the previous year had brought together important paintings and drawings and a selection of prints, Bingham's photographic record transformed a fleeting event into an enduring model of how an artist's entire career might be packaged for posterity. » Stephen Bann, « The Photographic Album as a Cultural Accumulator », in Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à la National Gallery of Art à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 9-29 (p. 23).

¹⁰⁴ Guercio 2006, p. 155-156. Un intérêt accru fut en même temps porté au contexte historique.

¹⁰⁵ Charles Clément, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & C^{ie}, 1868. D'abord publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1866-1867, cette monographie fut rééditée dans sa version définitive en 1878. Voir Guercio 2006, p. 156-167. L'édition française du *Raphaël* de Passavant était parue en 1860 : Johann David Passavant, *Raphaël d'Urbain et son père Giovanni Santi*, traduction de Jules Luntzschütz, revue et annotée par Paul Lacroix, 2 vol., Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1860.

¹⁰⁶ Clément procéda de même avec l'œuvre de Charles Gleyre, dont la monographie parue en 1878 : Charles Clément, *Gleyre. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & C^{ie}, 1878.

¹⁰⁷ Cette expression est empruntée à l'ouvrage de Jean-Claude Bonnet, *La Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998, p. 309.

aspiration ancienne des amateurs : l'attrait pour l'esquisse et le dévoilement du processus créatif. À la macro temporalité englobante de la vie de l'artiste s'ajouta, dans l'espace-temps que constituait la rétrospective, la micro temporalité de la réalisation de l'œuvre.

2. Le processus créatif

Une fois encore, la mise en scène dans les rétrospectives du processus créatif, et plus généralement la présentation d'études et d'esquisses, plongeait leurs racines dans les pratiques des connaisseurs et dans les discussions théoriques qui leur furent consacrées dès la fin du XVII^e siècle. Dans son *Abrégé de la vie des peintres* (1699), Roger de Piles accordait une attention particulière aux « desseins [qui] sont les pensées que les peintres expriment ordinairement sur du papier pour l'exécution d'un ouvrage qu'ils méditent »¹⁰⁸. Pour le théoricien, les dessins « marquai[ent] davantage le caractère du maître » et laissaient voir son génie, contrairement aux tableaux achevés :

Le Peintre qui veut finir un tableau, tâche de sortir, pour ainsi dire, de luy-même, afin de s'attirer les loüanges qu'on donne aux parties dont il sent bien qu'il est dépourvû : mais en faisant un dessein, il s'abandonne à son génie, & se fait voir tel qu'il est¹⁰⁹.

Cette idée du dessin comme trace du génie, et expression de l'artiste dans sa plus pure essence, devait traverser les siècles. Elle fut plus généralement le propre de l'esquisse, peinte ou dessinée, que Watelet définit dans l'*Encyclopédie méthodique* comme la « première idée d'un sujet de peinture »¹¹⁰. Dans ce type d'ouvrage, où se lisait « l'empreinte du mouvement de l'[']âme » de l'artiste, l'imagination était « maîtresse absolue » selon Watelet, et imposait la rapidité de son exécution, « principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie »¹¹¹.

Ce vocabulaire du feu caractéristique de l'esquisse, adaptation de la théorie platonicienne de l'enthousiasme d'après Christian Michel, fut un topos du XVIII^e siècle¹¹². On le trouvait en 1765 sous la plume de Diderot :

¹⁰⁸ Piles 1699, p. 66.

¹⁰⁹ Piles 1699, p. 67.

¹¹⁰ Claude-Henri Watelet, « Esquisse », in Pierre-Charles Levesque et Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts...*, t. I, Paris, Chez Panckoucke, Liège, Chez Plomteux, 1788, p. 267-269 (p. 268). Cette définition avait déjà été publiée dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert (1756).

¹¹¹ Watelet 1788, p. 268.

¹¹² Christian Michel, « Imagination et feu, l'esquisse dans la pensée du XVIII^e siècle », in Dominique Jacquot, Pierre Rosenberg, Christian Michel *et al.*, *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. exp. (Strasbourg, musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Palais Rohan, 7 juin-14 septembre 2003, Tours, musée

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile¹¹³.

L'année suivante, le philosophe réitéra la comparaison entre esquisse et tableau achevé en des termes proches :

Pourquoi une belle esquisse nous plaît-elle plus qu'un beau tableau ? c'est qu'il y a plus de vie, et moins de formes. À mesure qu'on introduit les formes, la vie disparaît. [...] Pourquoi un jeune élève, incapable de faire même un tableau médiocre, fait-il une esquisse merveilleuse ? C'est que l'esquisse est l'ouvrage de la chaleur et du génie, et le tableau l'ouvrage du travail, de la patience, des longues études et d'une expérience consommée de l'art¹¹⁴.

Dezallier d'Argenville avait lui aussi fait usage du même vocabulaire vingt ans plus tôt, dans son *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745) : « Un peintre en peignant un tableau, se corrige, & réprime la fougue de son génie ; en faisant un dessein, il jette le premier feu de sa pensée, il s'abandonne à lui-même, il se montre tel qu'il est¹¹⁵. » Cette idée d'abandon, empruntée quasiment mot pour mot à Roger de Piles, sous-entendait celle d'une présence de l'artiste au sein de l'esquisse, présence spontanée et désentravée, incarnation de « l'âme du peintre » comme l'écrivit Diderot. Au début du XIX^e siècle, Hegel reformula cette notion d'incarnation :

[...] les esquisses ont [...] le plus grand intérêt, parce qu'elles font assister au miracle de l'exécution ; on y voit l'esprit passer tout entier dans la main qui, avec la plus grande facilité, sans tâtonnement, par une création instantanée, produit tout ce qui est dans l'esprit de l'artiste¹¹⁶.

Si l'esquisse séduisait par sa spontanéité, ainsi que par son inachèvement qui laissait libre cours à l'imagination du contemplateur, les écrivains soulignèrent l'aptitude particulière que nécessitait son appréhension¹¹⁷. Roger de Piles notait qu'il y avait « peu de curieux de

des Beaux-Arts de Tours, 11 octobre 2003-11 janvier 2004), Strasbourg, Les musées de Strasbourg, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 39-47 (p. 40-41).

¹¹³ Denis Diderot, [Salons II.] *Salon de 1765*, édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 193.

¹¹⁴ Denis Diderot, *Salons III. Ruines et paysages, Salons de 1867*, textes établis et présentés par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 358.

¹¹⁵ [Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville], *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les dessins des grands maîtres, première partie*, Paris, Chez De Bure l'aîné, 1745, p. XVI.

¹¹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 66.

¹¹⁷ Sur la capacité de l'esquisse à stimuler l'imagination, Diderot écrivait : « L'esquisse ne nous attache peut-être si fort que parce qu'étant indéterminée, elle laisse plus de liberté à notre imagination qui y voit tout ce qu'il lui plaît. C'est l'histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous le sommes tous plus ou moins. » (Diderot 1995, p. 359)

desseins » et que les « demi-connoisseurs », préférant les estampes de reproductions, ne savaient pénétrer dans leur esprit¹¹⁸. Dezallier d'Argenville, dans sa « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un cabinet de curieux », spécifiait le plus grand niveau de savoir que les dessins nécessitaient, par rapport aux estampes¹¹⁹. Diderot, étendant le propos à l'ensemble des travaux préparatoires, mit l'accent moins sur le savoir que sur la sensibilité qu'ils appelaient :

Le mérite d'une esquisse, d'une étude, d'une ébauche, ne peut être senti que par ceux qui ont un tact très délicat, très fin, très délié, soit naturel, soit développé et perfectionné par la vue habituelle de différentes images du beau en ce genre, ou par les gens mêmes de l'art¹²⁰.

Alors que les collectionneurs du XVII^e siècle avaient généralement une préférence marquée pour les dessins achevés, les esquisses et études au crayon de maîtres anciens ou contemporains suscitèrent d'abord au siècle suivant l'intérêt de connaisseurs comme Crozat ou Mariette, pour peu à peu toucher une plus large clientèle au fil des décennies¹²¹. Quant aux esquisses peintes, Pierre Rosenberg indique, à partir de la lecture des catalogues de ventes, la place modeste du genre, qui trouvait sa clientèle plus chez les artistes que chez les amateurs¹²². Mais au XIX^e siècle, et surtout dans sa seconde moitié, esquisses, études et croquis connurent une vogue sans précédent. Les frères Goncourt portèrent leur attention sur les dessins du XVIII^e siècle, tandis que les ouvrages réalisés par les peintres contemporains, et particulièrement la génération romantique, attirèrent un grand nombre d'amateurs dans les ventes aux enchères, où ils furent souvent farouchement disputés¹²³. Leur succès était fondé sur la conception de l'esquisse comme miroir de l'âme, feu du génie et dépôt de la pensée de l'artiste dans l'acte créateur, formulée dès le XVIII^e siècle, ainsi que sur une sacralisation des moindres traces de l'artiste.

¹¹⁸ Piles 1699, p. 67.

¹¹⁹ Dezallier d'Argenville 1727, p. 1317.

¹²⁰ Diderot 1995, p. 414.

¹²¹ Voir Colin B. Bailey, « Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention. The Early Appreciation and Marketing of Watteau's Drawings, With an Introduction of Modern French Drawings During the Reign of Louis XV », in Alan Wintermute (dir.), *Watteau and His World. French Drawings From 1700 to 1750*, cat. exp. (New York, Frick Collection, 19 octobre 1999-9 janvier 2000, Ottawa, National Gallery of Canada, 11 février-8 mai 2000), Londres, Merrell Holberton, New York, American Federation of Arts, 1999, p. 68-92.

¹²² Pierre Rosenberg, « Qu'entend-on par esquisse ? », in Dominique Jacquot, Pierre Rosenberg, Christian Michel et al., *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. exp. (Strasbourg, musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Palais Rohan, 7 juin-14 septembre 2003, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, 11 octobre 2003-11 janvier 2004), Strasbourg, Les musées de Strasbourg, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 25-37 (p. 32).

¹²³ Voir : Elisabeth Launay, *Les frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, Arthena, 1991 ; Dominique Pety, *Les Goncourt et la collection, de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003 ; Olivia Voisin, « L'esquisse et l'amateur. Du charnier romantique à la postérité d'une époque », in Sophie Eloy (dir.), *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet Scheffer...*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique, 17 septembre 2013-2 février 2014), Paris, Paris Musées, 2013, p. 25-33 (p. 31-32).

Quelle place occupa précisément l'appréhension du processus créatif dans cet engouement ? Patrick Ramade affirme qu'avant le XIX^e siècle, ce type d'ouvrage « comme compréhension d'une genèse [était] rarement apprécié »¹²⁴. Pourtant, un connaisseur comme Sebastiano Resta avait ordonné certains de ses dessins par artiste en suivant le développement de l'idée chez leur auteur¹²⁵. Il suffit également de lire la conférence du comte de Caylus sur l'étude du dessin pour y déceler un intérêt vif pour le processus de création, ou ce qu'on appellerait aujourd'hui la génétique de l'œuvre :

Quoi de plus agréable, en effet, que de suivre un artiste du premier ordre dans le besoin qu'il a eu de produire, ou dans la première idée dont il a été frappé pour une machine dont on peut comparer l'exécution ; d'approfondir les différents changements que ses réflexions lui ont fait faire avant d'avoir arrêté son ouvrage, de chercher à s'en rendre compte ; de se voir enfin avec lui dans son propre cabinet, et de pouvoir se former le goût en examinant les raisons qui l'ont engagé à faire des changements¹²⁶.

Mais pour lui comme pour d'autres qui avaient goûté « le feu d'une première idée jeté sur le papier », celle-ci ne constituait nullement une fin en soi, et le tableau achevé restait de loin supérieur à ses esquisses¹²⁷.

La position du comte de Caylus trouva un écho plus d'un siècle plus tard dans un article de l'écrivain Henri Bruneel intitulé « Croquis et tableaux », publié dans *L'Illustration* du 21 juillet 1855 :

Le croquis, c'est la lave au sortir du cratère : désordonnée, crépitante, fulgurante ; le tableau, c'est la lave résignée au moule et figée au fond du ravin. Entre le premier coup de crayon et le dernier coup du pinceau, la pensée de l'artiste subit une série de métamorphoses curieusement échelonnées ; et certes on ne saurait imaginer une étude plus intéressante que cette exploration attentive de toutes les phases d'incubation qui précèdent l'éclosion d'un chef-d'œuvre. Le premier dessin jaillit comme une révélation aussi sincère que spontanée ; puis viennent la réflexion, l'étude, les traditions d'école, les conseils officieux ; la science pare, et l'inspiration s'attédie en l'écoutant ; on régularise sa fougue, on bride son énergie, on travaille enfin posément à donner une sage consistance à ce qui ne fut d'abord qu'une sorte de vision saisie au vol¹²⁸.

¹²⁴ Patrick Ramade, « Éloge du créateur », in Patrick Ramade (dir.), *Première idée*, cat. exp. (Rennes, musée des Beaux-Arts, 12 juin-14 septembre 1987), Rennes, musée des Beaux-Arts, p. 7-11 (p. 9).

¹²⁵ Warwick 2003, p. 141-142.

¹²⁶ Comte de Caylus, « Sur les dessins », in Henry Jouin (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, A. Quantin, 1883, p. 369-377 (p. 370). La conférence datait du 7 juin 1732.

¹²⁷ « On voit ensuite avec non moins de satisfaction cette même idée plus formée, plus étudiée, donner des preuves de la réflexion, de la sagesse et du goût de son auteur, auxquels se sont plus ou moins jointes les beautés de la nature dont il a fait choix », écrivait-il (Comte de Caylus, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753...*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 132). Pour Watelet, l'artiste devait faire « un usage juste & modéré des esquisses ». Pour « arrêter la composition » de son tableau, il lui était nécessaire de soumettre son esquisse « au tribunal de la raison & du jugement » (Watelet 1788, p. 269).

¹²⁸ Henry Bruneel, « Croquis et tableaux », *L'Illustration*, vol. XXVI, n° 647, 21 juillet 1855, p. 37-38 (p. 37).

Bruneel, après cette introduction, soulignait l'enseignement qu'il y avait à tirer d'une confrontation entre les tableaux et leurs premiers croquis. Il voyait sa réalisation possible au moyen de photographies et de *fac simile*, « et cela dans un recueil dont le texte expliquerait par le menu, commenterait avec science et conscience toutes les transformations accomplies dans le trajet du croquis au tableau »¹²⁹. L'écrivain s'attacha à analyser deux exemples à l'aide d'épreuves photographiques d'un album de Blanquart-Évrard, sans manquer de rappeler, à la fin de son étude, la valeur supérieure du tableau achevé sur son esquisse¹³⁰.

Alors qu'une telle confrontation n'était pas encore envisagée sur les murs de l'institution muséale, l'intérêt porté à l'esquisse posait la question de sa visibilité dans l'espace public. Si les esquisses investirent le Salon dès le XVIII^e siècle, leur présence était réduite sur les murs de l'exposition officielle. Dans la première moitié du siècle suivant, elle se raréfia, tandis que le nombre d'ouvrages exposés connaissait une croissance exponentielle¹³¹. Comme l'a fait remarquer Olivia Voisin, les esquisses présentées avaient surtout été exécutées dans le cadre de concours¹³². Certains d'entre eux, pour des décors ou monuments publics, offrirent l'occasion de contempler des ensembles d'ouvrages à l'état de projet, que ce soit au Salon, comme lors du concours pour la figure de la République en 1848, ou à l'École des Beaux-Arts¹³³. Des esquisses furent également montrées dans des expositions non officielles, à commencer par celles de la Société des amis des arts, fondée en 1789¹³⁴. Sa première exposition, organisée au Louvre l'année suivant sa création, comptait de nombreuses esquisses qui, chose rare, furent souvent associées aux tableaux d'histoire commandés aux artistes, l'idée étant de multiplier les lots destinés aux souscripteurs¹³⁵. Le rapide changement de ce fonctionnement mit un terme à une mise en perspective inédite, et les esquisses cédèrent leur place à une peinture de paysage

¹²⁹ Bruneel 1855, p. 37.

¹³⁰ Il s'agissait de *La Malédiction paternelle* de Jean-Baptiste Greuze et du *Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin, reproduits par une gravure au trait et accompagnés de leur « croquis primitif ». Les reproductions des deux dessins étaient vraisemblablement empruntées à la série « Dessins originaux et gravures célèbres », parue en 1853, dont on ne connaît aujourd'hui que quatre planches, la première correspondant au dessin de *La Malédiction paternelle*. Voir Jammes 1981, p. 182-183.

¹³¹ Le règlement du Salon de 1833 interdisait les « esquisses-croquis », ce qui n'empêcha pas la présentation de plusieurs « esquisses », sans doute très poussées (Montalivet, « Intendance générale de la liste civile. Direction des musées royaux. Avis », *Le Moniteur universel*, n° 299, 26 octobre 1833, p. 2248).

¹³² Voisin 2013, p. 26-27.

¹³³ L'institution scolaire organisait par ailleurs plusieurs concours d'esquisses peintes par an, mais les travaux réalisés à cette occasion n'étaient pas exposés publiquement : il s'agissait là d'exercices destinés à former les élèves et à les préparer au Prix de Rome. Voir Philippe Grunhech, *Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 8 octobre-14 décembre 1986), 2 vol., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986.

¹³⁴ Udolpho van de Sandt, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 2006.

¹³⁵ *Société des amis des arts. Explication des peintures, sculptures et gravures exposées cette année dans une des salles au rez-de-chaussée de la cour du Louvre*, Paris, Impr. P.-F. Didot Jeune, 1790.

toujours plus abondante¹³⁶. D'autres espaces rendirent publics les travaux préparatoires des artistes dans un but essentiellement commercial, sans vraiment attirer attention de la presse, comme ce fut le cas dans les années 1840 à la galerie artistique du Bazar Bonne-Nouvelle. L'exposition organisée à la même adresse par l'Association des artistes en 1846 fut, elle, amplement commentée, mais les quelques esquisses présentées restèrent dans l'ombre des tableaux d'Ingres, qui constituaient l'attraction principale de la manifestation¹³⁷.

Si les esquisses et études préparatoires des artistes modernes semblaient surtout réservées aux boutiques des marchands, les dessins de maîtres anciens connurent une toute autre destinée. Le 28 thermidor an V, soit le 15 août 1797, s'ouvrait au Louvre, dans la galerie d'Apollon, une exposition ambitieuse et novatrice comprenant quatre-cent-soixante-dix-sept dessins, cartons, pastels et miniatures provenant essentiellement des collections du Roi¹³⁸. Organisée par Léon Dufourny, administrateur général du musée central des Arts, et Bernard Jacques Foubert, administrateur adjoint, elle fut accompagnée d'une notice didactique, dans laquelle Lina Propeck voit la « première étape d'une démocratisation culturelle des connaissances d'historien de l'art »¹³⁹. Le fonds de dessins du musée était d'une grande richesse, avec des pièces provenant des collections d'Everhard Jabach, à qui appartenait notamment des pages du *Libro de' Disegni* de Vasari, de Mariette, dont bon nombre étaient dans la collection Crozat, ou encore de fonds d'ateliers d'artistes. Sous la Monarchie de Juillet, il acquit progressivement une plus grande visibilité, malgré une faible audience, comme le constatait Champfleury en 1845, alors que treize salles lui étaient désormais attribuées¹⁴⁰. Les articles que lui consacra l'écrivain témoignaient néanmoins d'un intérêt toujours vif pour le processus créatif, qui transparaissait dès ses premiers mots : « Les dessins de maîtres sont les manuscrits de la peinture. C'est là seulement qu'on trouve le squelette du tableau. On peut suivre à la piste l'idée mère du peintre, les transformations de la composition¹⁴¹. »

¹³⁶ Les commandes aux académiciens, à qui il avait été demandé de livrer leurs travaux préparatoires, furent remplacées par des achats auprès des artistes.

¹³⁷ Sur cette exposition, voir chapitre 3, p. 147-149.

¹³⁸ *Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures, du Musée central des arts, exposés pour la première fois dans la galerie d'Apollon, le 28 thermidor de l'an V de la République française*, Paris, Impr. des Sciences et Arts, [1797]. Sur cette exposition, voir Lina Propeck, *L'an V. Dessins des grands maîtres*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 23 juin-26 septembre 1988), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

¹³⁹ Propeck 1988, p. 15.

¹⁴⁰ Champfleury [Jules François Félix Husson], « La galerie des dessins au Louvre », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 7^e livraison, 16 février 1845, p. 99-101 ; Champfleury [Jules François Félix Husson], « La galerie des dessins au Louvre. II », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 10^e livraison, 9 mars 1845, p. 150-152.

¹⁴¹ Champfleury 1845a, p. 99.

Pendant que les dessins de maîtres anciens trouvaient leur place sur les murs du musée du Louvre, esquisses, études, croquis et ébauches des artistes modernes étaient livrés au feu des enchères. Les ventes, généralement après décès, fournissaient l'occasion d'observer pendant quelques jours l'ensemble des ouvrages demeurés à l'abri des regards dans l'atelier de l'artiste, auquel seule une poignée de privilégiés avait pu avoir accès. À l'occasion de la vente de l'atelier d'Alexandre-Gabriel Decamps, du 21 au 23 avril 1853 (soit du vivant de l'artiste), Théophile Gautier « désign[a] à l'avidité publique quelques-unes des perles de cette vente, où tout est joyau inestimable, même le plus simple barbouillis de fusain, sur le moindre bout de papier torchon »¹⁴². La période précédant l'émergence de la rétrospective connut en effet, comme nous l'avons dit plus haut, une valorisation inédite des travaux préparatoires, des croquis et des œuvres inachevées, c'est-à-dire d'une valorisation de toute trace de la pensée de l'artiste. Gautier parlait bien de « croquis où se lis[ai]ent les évolutions de sa pensée », ou du « prix inestimable » d'une toile inachevée, « car elle laiss[ait] voir le dessous de la pensée du peintre »¹⁴³. Les ultimes travaux d'un maître, interrompus par sa mort, exerçaient un attrait encore accru. D'après Lionello Venturi, Plin l'Ancien l'avait fait remarquer dès l'Antiquité dans son *Histoire naturelle*, dans des termes qui trouvèrent un écho certain dans les ventes après décès, comme dans les rétrospectives posthumes :

Ce qui est curieux et digne de remarque c'est qu'on admire moins les productions achevées des artistes que leurs dernières œuvres, celles qu'ils ont laissées inachevées, comme la *Vénus* d'Apelle. En effet on y contemple l'esquisse et la pensée même de l'artiste, la douleur accentue la beauté du travail et on déplore la main arrêtée par la mort dans l'exécution d'une si belle œuvre¹⁴⁴.

L'atelier, où « sont partout écrites les tentatives, les expériences, les divinations de la main » pour reprendre un essai célèbre d'Henri Focillon, contenait ces dépôts du temps de la création¹⁴⁵. En même temps, il était l'espace même de la création et le « miroir de l'artiste », idée générée par le positivisme d'un Taine comme par les idéaux romantiques qui invitaient à « cherche[r] l'individu derrière l'œuvre »¹⁴⁶. Les développements du modèle historiographique de la vie et de l'œuvre au XIX^e siècle, décrits par Gabriele Guercio, leur étaient, rappelons-le,

¹⁴² Théophile Gautier, « La vente de Decamps », *L'Artiste*, 5^e série, t. X, 7^e livraison, 1^{er} mai 1853, p. 100-101 (p. 100).

¹⁴³ Gautier 1853, p. 100.

¹⁴⁴ Cité dans Lionello Venturi, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969 (Turin, Giulio Einaudi Editore, 1964), p. 55-56.

¹⁴⁵ Henri Focillon, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1943), « Éloge de la main » (1934), p. 101-128 (p. 115).

¹⁴⁶ Philippe Junod, « L'atelier comme autoportrait », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 83-99 (p. 88).

également liés. L'atelier fut bientôt, dans de nombreux cas, le premier fonds exploité lors des rétrospectives posthumes. Quels choix furent effectués dans son contenu ? Sur quels critères fut déterminé le reste de la sélection des œuvres ? Après avoir examiné le terreau idéologique dans lequel la rétrospective prit racine, observons à présent les modalités concrètes de sa réalisation.

II. La rétrospective à l'œuvre : mécanismes d'une reconstruction visuelle

A. Espace hétérotopique, espace de discours : la question du choix

1. L'établissement de la formule

Dans le domaine littéraire, la définition de l'œuvre a suscité beaucoup d'interrogations à propos de la publication des « œuvres complètes », dont l'usage remontait au dernier tiers du XVIII^e siècle¹⁴⁷. En 1969, Michel Foucault donna une conférence fondatrice sur la notion d'auteur, durant laquelle il formula ces questions : « est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre ? [...] Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre¹⁴⁸ ? » En 1994, un colloque était organisé à Grenoble sur la notion d'œuvres complètes, focalisé sur le XVIII^e siècle, et en 2012 parut un ouvrage collectif transpériode et interdisciplinaire sur la question, publié sous la direction de Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet : *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*¹⁴⁹. Dans son introduction, Stéphane Rolet distingue « l'Œuvre marmoréenne, aboutissement et couronnement, purifiée de ses scories, tentatives ou remords, et l'Œuvre-fleuve, riche de ses méandres, de ses affluents, de ses remontées alluvionnaires, qui

¹⁴⁷ Voir Jean Sgard, « Des collections aux œuvres complètes, 1756-1798 », in Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *La notion d'œuvres complètes*, actes du colloque tenu en 1994 à l'université de Grenoble, Oxford, Voltaire Foundation 1999, p. 1-12.

¹⁴⁸ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Michel Foucault, *Dits et écrits, 1854-1988*, t. I (1954-1969), édition établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 789-821 (p. 794). Cette conférence fut prononcée le 22 février 1969 devant les membres de la Société française de philosophie, et publiée dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63^e année, n° 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

¹⁴⁹ Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Augier (dir.), *La notion d'œuvres complètes*, actes du colloque tenu en 1994 à l'université de Grenoble, Oxford, Voltaire Foundation 1999 ; Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2012.

épouse le temps biographique, les errements et les surprises du travail créateur quotidien »¹⁵⁰. Cette bipolarité de la conception de l'œuvre se traduit dans l'édition par « [d']un côté, [...] la volonté religieuse de rassembler ce qui a été authentiquement planifié », et « [d]e l'autre, la plongée aléatoire dans le matériau obscur de ce qui a été laissé de côté pour lui trouver une cohérence », restituant notamment « la densité des étapes créatrices »¹⁵¹. De même, l'œuvre du peintre ou du sculpteur peut se limiter à l'ensemble des ouvrages divulgués, exposés, vendus, signalés par l'artiste lui-même comme partie de son œuvre, ou intégrer les travaux qu'il n'entendait pas montrer publiquement – « les tentatives avortées, les esquisses, les brouillons, les premiers jets, les repentirs » –, qui se retrouvaient brièvement sous le feu des projecteurs lors de la vente après décès¹⁵². Cette question, centrale dans l'évolution du catalogue raisonné, est tout aussi capitale dans la sélection des œuvres des rétrospectives posthumes.

Pour reprendre un concept forgé par Michel Foucault, la rétrospective posthume formait une hétérotopie : réalisation d'une utopie, d'un idéal (idéal ancien comme nous avons pu le voir), elle construisait un espace-temps doté de son fonctionnement propre¹⁵³. Des ouvrages exécutés à différents moments, et dispersés dans différents lieux, étaient montrés ensemble, au même moment, dans un même endroit. Arrachés à leur contexte de création, ils étaient replacés dans le contexte de la production entière de l'artiste. Comme l'écrit Robert Jensen, la rétrospective « historicisait, mais décontextualisait, la carrière d'un artiste », et « créait un œuvre »¹⁵⁴. Son contenu dépendait cependant de plusieurs facteurs, propres pour certains à la pratique de l'exposition. Les dimensions de l'espace réservé à la rétrospective et la disponibilité des œuvres, sur laquelle nous reviendrons plus loin, jouèrent inévitablement un rôle dans cette reconstruction. Mais aussi, la sélection des œuvres servait la vision des organisateurs et les enjeux qu'ils attribuaient à l'exposition. Jérôme Glicenstein, dans son ouvrage *L'art, une histoire d'expositions*, insiste sur l'absence de neutralité en la matière, toute exposition

¹⁵⁰ Stéphane Rolet, « Introduction », in Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2012, p. 7-12 (p. 10).

¹⁵¹ Rolet 2012, p. 11.

¹⁵² Rolet 2012, p. 8.

¹⁵³ Michel Foucault, *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, [Fécamp], Nouvelles Éditions Lignes, 2009 (il s'agit de deux conférences radiophoniques prononcées les 7 et 21 décembre 1966 sur France-Culture).

¹⁵⁴ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 112 (« the retrospective historicized, but decontextualized, an artist's career; they created an oeuvre rather than a succession of single pictures of sculpture »). Signalons ici que, dans les titres des catalogues des rétrospectives, l'expression « exposition des œuvres » fut préférée à celle d'« exposition de l'œuvre », sauf pour les expositions Corot et Viollet-le-Duc (*Exposition de l'œuvre de Corot à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Typ. Jules-Juteau et fils, 1875 ; *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny...*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et C^{ie}, 1880).

procédant de choix « orientant [...] la réception ultérieure de l'œuvre »¹⁵⁵. En 1876, à l'occasion de la rétrospective consacrée à Isidore Pils, Charles Blanc incitait lui-même à une sélection rigoureuse :

C'est une bonne habitude, sans doute, que de rendre les honneurs posthumes aux peintres et aux sculpteurs qui ont brillé ou marqué dans l'école française ; mais encore faut-il y apporter une certaine mesure, ne pas se croire tenu, par exemple, de mettre en lumière toutes les œuvres, grandes ou petites, réussies ou non, de l'artiste que l'on veut préconiser. C'est aussi un ouvrage d'art qu'une exposition, et là où il n'y a pas de choix, il n'y a point d'art¹⁵⁶.

L'assimilation de l'exposition à une œuvre d'art est aujourd'hui courante, et son commissaire se voit régulièrement rapproché de la figure de l'auteur ou de l'artiste. Cette idée était sous-jacente dès les débuts de l'exposition temporaire : en considérant celle-ci comme un ouvrage d'art, le critique définissait son organisateur comme créateur.

Dans cette création que constitue l'exposition, l'arrangement, ou scénographie si on reprend le terme communément utilisé aujourd'hui, consiste en un « exercice (largement subjectif) de 'décomposition et recomposition' permanent qui n'est jamais neutre », écrit Jérôme Glicenstein¹⁵⁷. Le dispositif de présentation établit entre les œuvres des « rapports de séparation, de juxtaposition, de substitution, d'emboîtement, de centralité, de succession, etc. », pour reprendre les termes utilisés par Jean Davallon¹⁵⁸. Glicenstein invite alors à considérer l'exposition comme texte ou discours, et propose de lui appliquer une méthode d'analyse formulée par Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir*¹⁵⁹. Dans cette perspective, l'identité et les intentions de l'énonciateur, ainsi que le contexte d'énonciation, occupent une place de première importance. Méthode pertinente, mais bien difficile à appliquer dans le cadre de notre étude : si aujourd'hui la conservation des archives permet de retracer l'élaboration des expositions, tandis que des photographies viennent documenter leur accrochage, la quasi-inexistence de documents relatifs à la conception des premières rétrospectives posthumes et à leur agencement empêchent d'appréhender pleinement les desseins de leurs metteurs en scène. Ceux-ci transparaissent, il est vrai, dans le contenu des manifestations, mais leur compréhension reste entravée par les contraintes pratiques (une absence significative en apparence pourrait avoir en réalité été causée par un refus de prêt). Certaines préfaces de catalogues, de rares

¹⁵⁵ Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 11.

¹⁵⁶ Charles Blanc, « Isidore Pils », *Le Temps*, 16^e année, n° 5399, 28 janvier 1876, n. p.

¹⁵⁷ Glicenstein 2009, p. 63.

¹⁵⁸ Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999, cité dans Glicenstein 2009, p. 97.

¹⁵⁹ Glicenstein 2009, p. 88-89 ; Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008 (1969).

documents d'archives ainsi que quelques articles de presse offrent néanmoins des éléments éclairants. C'est, par chance, le cas pour l'exposition des œuvres de Paul Delaroche, ce qui nous permet d'observer la machinerie de la toute première rétrospective française.

Dans sa lettre à Paolo Mercuri en date du 20 novembre 1856, Adolphe Goupil annonçait au graveur « une exposition générale de toutes les œuvres de ce grand artiste »¹⁶⁰. Au moment où l'Association des artistes envisageait une exposition limitée aux ouvrages du peintre réalisés après 1837 et méconnus du public, l'éditeur et marchand prévoyait, lui, d'organiser une grande manifestation qui montrerait l'ensemble de son œuvre. En 1855, peut-être encouragé par les rétrospectives présentées dans le cadre de l'Exposition universelle, Delaroche avait lui-même dressé une liste de ses productions – tableaux et, dans une moindre mesure, dessins. Elle fut complétée après sa mort par ses élèves, et publiée dans la brochure accompagnant ses funérailles¹⁶¹. Elle servit certainement de base à l'organisateur, qui disposait par ailleurs, par sa proximité avec le peintre, d'une très grande connaissance de son œuvre. La manifestation projetée par Goupil, ouverte le 21 avril 1857 à l'École des Beaux-Arts, comprenait soixante-quatre peintures ainsi que cinquante-deux dessins et aquarelles du maître, auxquels furent ajoutés, en cours d'exposition, cinq tableaux et huit dessins. Comment Goupil était-il parvenu à cette sélection ?

Le 7 février 1857, Goupil communiqua à Horace Vernet un état de la sélection envisagée, énumérant les tableaux et dessins acquis à cette date, ainsi que les tableaux dont il espérait l'obtention (**doc.3**)¹⁶². On sait que Goupil n'avait pas cherché à faire venir les tableaux du musée de Versailles, dont il pensait le prêt impossible ; sans doute l'emprunt d'autres ouvrages ne fut pas considéré pour cette même raison¹⁶³. Cette liste, bien qu'incomplète et conditionnée par les possibilités de prêts, n'en est pas moins représentative de la pensée de Goupil. Il paraît clair que la première intention du marchand était, comme il l'avait annoncé, de couvrir l'entière carrière de Delaroche, de ses débuts à ses ultimes productions, en montrant à la fois les œuvres qui avaient fait sa célébrité au Salon, à l'instar de *L'Exécution de Lady Jane Grey* (**fig.53**) ou

¹⁶⁰ Lettre d'Adolphe Goupil à Paolo Mercuri, Paris, 20 novembre 1856, Bucarest, archives nationales de Roumanie, fonds Paolo Mercuri, BU-F-00764, n° 30, ff. 75-76 (**doc.1**).

¹⁶¹ École impériale et spéciale des Beaux-Arts, *Funérailles de M. Delaroche*, Paris, Impr. De F. Didot frères, 1856, p. 5-8. La liste fut complétée par Charles Jalabert, Louis Roux et Eugène Marc. Un « catalogue de l'œuvre de M. Paul Delaroche » fut également publié dans l'article suivant : Alfred Busquet, « Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. II, 22^e livraison, 30 novembre 1856, p. 317-321 (p. 320-321).

¹⁶² Lettre d'Adolphe Goupil à Horace Vernet, Paris, 7 février 1857, AN, AJ/52/838.

¹⁶³ Il ne semble pas non plus avoir été question d'exposer *Les Vainqueurs de la Bastille devant l'Hôtel de Ville, le 14 juillet 1789*. Cette toile de très grand format était destinée à décorer l'hôtel de ville de Paris, mais elle fut finalement roulée et stockée dans un magasin (entre 1830 et 1838, huile sur toile, 400 x 435 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, inv. PPP42).

de l'*Assassinat du duc de Guise* (**fig.54**), et celles, nombreuses, réalisées après 1837, comme l'*Enfance de Pic de la Mirandole* ou *La Jeune Martyre* (**fig.58**)¹⁶⁴. La présentation des œuvres après 1837 était indiscutablement un leitmotiv de l'événement : « Le grand artiste [...] s'était depuis quelques années retiré du concours où ses progrès auraient pu être appréciés de tous. L'exposition de ses tableaux aura donc presque l'intérêt de la nouveauté », écrivit-on aux prêteurs potentiels¹⁶⁵. Quant aux portraits et dessins, ils constituaient deux catégories distinctes dans la liste envoyée à Vernet, présumant leur importance future dans la manifestation. Ces directions se confirmèrent dans la sélection finale et dans le catalogue de l'exposition, où transparaissaient également d'autres aspects de la vision du marchand.

La volonté d'embrasser l'œuvre complet du peintre était manifeste dans l'exposition comme dans le catalogue qui l'accompagnait : la justification de certaines absences, dans le texte de Jules Goddé, et la publication d'une liste des ouvrages non exposés, en sont des témoignages particulièrement convaincants¹⁶⁶. Si la présence des œuvres exposées au Salon, de celles conservées dans les collections publiques, ainsi que des ouvrages popularisés par la gravure semblait indispensable, un choix dut être fait parmi les très nombreux portraits exécutés par l'artiste. La sélection fut limitée à dix-neuf portraits peints et trente-sept portraits dessinés. « [O]n a placé ceux-là qui offr[aient] en quelque sorte un intérêt historique », expliquait Jules Goddé¹⁶⁷. L'identité des personnages représentés avait donc primé sur la question artistique, excluant, comme le relève Isabelle Julia, les « image[s] féminine[s] trop privée[s] »¹⁶⁸. Par leur forte présence, les portraits couvraient néanmoins presque toute la carrière du peintre.

La prééminence des portraits parmi les dessins (plus de la moitié de la sélection), ainsi que le nombre important de dessins indépendants et achevés sur les vingt-trois restants, est significatif

¹⁶⁴ Paul Delaroche, *L'Exécution de Lady Jane Grey*, 1833, huile sur toile, 246 x 297 cm, London, The National Gallery (inv. NG1909) (n° 13); *Assassinat du duc de Guise*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, musée Condé (inv. PE 450) (n° 14); *L'Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842, huile sur toile, 116 x 76 cm, Nantes, musée d'Arts (inv. 902) (n° 24); *La Jeune Martyre*, 1855, huile sur toile, 171 x 148 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1038) (n° 53).

¹⁶⁵ Lettre adressée aux prêteurs, transcrite dans *Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au Palais des Beaux-arts, le 21 avril 1857*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1857, p. VII-IX (p. VIII).

¹⁶⁶ Jules Goddé, [Préface], in *Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au palais des Beaux-arts, le 21 avril 1857*, Paris, Charles de Mourgues frères, 1857, p. XIII-XV (p. XIV-XV); Paris 1857 [Delaroche], p. 33-38 (« Appendice. Ouvrages non exposés »). Cette « aspiration à la complétude » a déjà été soulignée par Stephen Bann dans son essai « The Photographic Album as a Cultural Accumulator » (Bann 2011b, p. 21 : « aspiration to completeness »).

¹⁶⁷ Goddé 1857, p. XV.

¹⁶⁸ Isabelle Julia, « Les habits noirs », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 2000, p. 149-171 (p. 150).

de la faible part accordée par Goupil aux études et esquisses dessinées dans l'exposition. Sur les treize dessins liés à l'exécution d'un tableau, dont on pouvait certainement apprécier le degré d'aboutissement, dix avaient été réalisés dans le cadre de l'élaboration de tableaux absents de l'exposition. Alors que deux études de figures permettaient d'observer la préparation du *Strafford*, seul le dessin – œuvre à part entière – et le tableau de la *Cenci marchant au supplice* offraient la possibilité d'une comparaison concrète entre une première idée et la réalisation finale (**fig.56** et **fig.57**)¹⁶⁹. « Quelques dessins donnés à ses amis, des compositions détachées de ses livres de croquis, montreront le talent du maître sous un aspect inconnu du public », annonçait pourtant la préface du catalogue¹⁷⁰. Cette tentative de révéler une face cachée du travail artistique fut donc timide et limitée. Loin de révéler « un aspect inconnu du public », Goupil préféra livrer une image du peintre conforme à celle qu'il avait forgé de son vivant : celle d'un artiste appliqué, minutieux, ne donnant à voir que des œuvres « finies » – en d'autres termes, l'œuvre « marmoréen ». À ses funérailles, le secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-Arts avait d'ailleurs chanté les louanges d'un peintre qui « n'estimait pas qu'une ébauche eût une valeur »¹⁷¹. L'idée de montrer des croquis du peintre suscita vraisemblablement des inquiétudes au sein de l'établissement. Dans sa lettre du 7 février, Goupil tâchait de rassurer Horace Vernet à ce sujet : « Vous verrez que nous entendons n'y mettre que des objets intéressants et nullement, comme on a pu l'insinuer, des croquis et des dessins indignes du maître », lui écrivait-il¹⁷². La sélection des ouvrages peints fut tout aussi rigoureuse, avec seulement avec trois esquisses et quatre études, dotées d'une fonction représentative forte. Les quatre études de moines camaldules exécutées en Toscane étaient considérées comme préparatoires au décor de l'église de la Madeleine, que Delaroche n'avait finalement pas réalisé¹⁷³. Les esquisses, elles, appartenaient toutes à la dernière phase de la carrière du peintre : la première était l'esquisse d'un tableau de la collection du marquis d'Hertford, *Marie dans le désert*, qui n'avait pu être prêté ; la seconde, souhaitée dès le départ car mentionnée dans la liste

¹⁶⁹ Paul Delaroche, *La Cenci marchant au supplice (première pensée)*, 1851, dessin au fusain rehaussé de blanc, 25 x 16 cm, non localisé (n° 96) ; *La Cenci marchant au supplice*, 1855, huile sur toile, 137 x 171 cm, non localisé (n° 52).

¹⁷⁰ Goddé 1857, p. XV.

¹⁷¹ École impériale et spéciale des Beaux-Arts 1856, p. 3.

¹⁷² Lettre d'Adolphe Goupil à Horace Vernet, Paris, 7 février 1857, AN, AJ/52/838.

¹⁷³ Ces quatre études sont conservées au musée d'Arts de Nantes (1834, huile sur carton, 21,5 x 18,8 cm, 23,2 x 19 cm, 22,2 x 31 cm, 21,2 x 32,4 cm, inv. 893 à 896) (n° 15).

envoyée à Vernet, celle d'un grand projet sur un sujet napoléonien ; la dernière enfin, une petite huile sur bois à sujet religieux, extraite du fonds familial¹⁷⁴.

Sur les cinq tableaux encore sur le chevalet à la disparition du peintre, deux furent choisis par Goupil pour être exposés : *Le Retour du Golgotha* (**fig.62**) et *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines* (**fig.61**)¹⁷⁵. L'ultime création du maître se trouvait parmi les dessins : *La Vierge et l'enfant Jésus* (**fig.63**) était la « [d]ernière esquisse de Paul Delaroche », et avait été exécutée le « 10 septembre 1856, pendant sa maladie », comme on avait tenu à le préciser dans le catalogue¹⁷⁶. La présentation de ces ouvrages répondait à l'ambition notoire du marchand de mettre l'accent sur les œuvres religieuses de la fin de la vie du peintre, et de montrer le progrès continu accompli par l'artiste, progrès brutalement interrompu par son décès. Elle jouait aussi sur l'image associée à la dernière œuvre d'un artiste. « [L]a douleur accentue la beauté du travail et on déplore la main arrêtée par la mort », avait écrit Pliny le Jeune au sujet de la *Vénus d'Apelle*¹⁷⁷. Suivant l'exemple ancien de la *Transfiguration* de Raphaël, que l'on avait exposée, au décès du peintre, à côté de son lit, la dernière œuvre pouvait être comprise comme le chef-d'œuvre de l'artiste et l'apogée de son génie. En même temps, les ultimes ouvrages d'un créateur portaient en quelque sorte l'empreinte de la mort ; à ce titre, ils constituaient de précieuses reliques, au pouvoir émotionnel fort. Leur présence était particulièrement de mise dans une exposition où l'enseignement devait se conjuguer à l'émotion.

Portée par l'idée de progrès, la rétrospective adopta globalement un accrochage chronologique. Dans le catalogue, Jules Goddé renvoya à l'étude d'Henri Delaborde sur le peintre, qui était selon lui « la meilleure explication de l'ordre chronologique adopté pour le Catalogue et pour le placement des ouvrages exposés »¹⁷⁸. Il en cita un court extrait illustrant particulièrement bien les enjeux de la manifestation et l'arrangement choisi :

¹⁷⁴ Paul Delaroche, *Marie dans le désert (esquisse)*, 1843, huile sur toile, 16 x 11 cm, non localisé (n° 27) ; *Napoléon à Sainte-Hélène (esquisse)*, 1856, huile sur toile, 40,5 x 32 cm, Londres, The Royal Collection (n° 44) ; *Le Christ, espoir et soutien des affligés*, 1855, huile sur bois, 20,5 x 16 cm, non localisé (n° 58).

¹⁷⁵ Paul Delaroche, *Le Retour du Golgotha*, 1856 (inachevé), huile sur toile, 27 x 53 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise (inv. 95.22) (n° 60) ; *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*, 1856 (inachevé), huile sur toile, 26 x 51 cm, non localisé (n° 61). Ils formaient, avec *La Vierge chez les saintes femmes* (1856, huile sur toile, 26 x 51 cm, coll. part. ; **fig.60**) et *l'Évanouissement de la Vierge* (1856 [inachevé], huile sur toile, 23 x 51 cm, non localisé), un ensemble de tableaux sur la Passion du Christ. *La Vierge chez les saintes femmes* fut présentée dans la rétrospective (n° 56), mais ce ne fut pas le cas de *l'Évanouissement de la Vierge*, qui faisait partie des tableaux restés sur le chevalet à la mort du peintre. Un dessin au fusain sur le même sujet fut cependant exposé (1853, 23 x 49 cm, non localisé) (n° 101).

¹⁷⁶ Paul Delaroche, *La Vierge et l'enfant Jésus*, 1856, fusain, 130 x 132 cm, non localisé (n° 112).

¹⁷⁷ Voir p. 410, note 144.

¹⁷⁸ Goddé 1857, p. XIII ; Henri Delaborde, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. Paul Delaroche », *Revue des deux mondes*, XXVII^e année, seconde période, t. VIII, 1^{er} mars 1857, p. 5-32.

Depuis l'époque de ses débuts jusqu'au dernier jour de sa vie, il a vu le succès lui venir de toutes parts [...] Au lieu de se fier aux applaudissements et de se croire arrivé alors qu'il n'était qu'en marche, il a exigé d'autant plus de lui-même que l'opinion le traitait avec plus de faveur : au lieu de spéculer sur la réputation acquise, il s'est comporté toujours comme s'il avait à se faire un nom¹⁷⁹.

Pour rendre visible cette constante progression, l'exposition était divisée en trois salles correspondant à trois périodes de la carrière du peintre¹⁸⁰. La première salle illustre ses débuts au Salon, dans les années 1820. Ses premiers pas dans la vie publique, déjà marqués par les honneurs, étaient suivis de ses grands triomphes dans l'exposition officielle. La salle centrale regroupait en effet les tableaux des années 1830, qui avaient connu l'apogée de sa carrière¹⁸¹. À l'œuvre ayant rencontré le plus vif succès, *L'Exécution de Lady Jane Grey*, faisait face *Lord Strafford allant au supplice*, un des trois tableaux qui constituaient son ultime envoi au Salon de 1837, venant ainsi clore une période de la vie de l'artiste rythmée par ses apparitions publiques¹⁸². En entrant dans la dernière salle, « [e]n face de la porte du milieu » nous dit Étex, se trouvait un tableau de 1848, *Bonaparte franchissant les Alpes en 1800*, qui interpellait le visiteur par ses imposantes dimensions¹⁸³. Ce troisième espace couvrait les années postérieures au retrait du peintre du Salon, soit presque vingt ans de production, rassemblant des ouvrages largement méconnus. La répartition des œuvres dans les différents espaces relatait donc la vie artistique de Delaroche en termes de popularité. Mais l'histoire racontée dans les deux premières salles était aussi celle de l'élaboration d'un genre, le genre historique, tandis que l'ultime salle témoignait de la construction d'un langage nouveau qui aboutissait, à la fin de sa vie, à des recherches dans le domaine de la peinture religieuse¹⁸⁴.

Sélection et accrochage avaient été déterminés dans un but précis, et correspondaient à la manière dont Goupil, comme Delaborde, percevaient l'œuvre de Delaroche. En même temps,

¹⁷⁹ Delaborde 1857, cité dans Goddé 1857, p. XIII.

¹⁸⁰ Voir Antoine Étex, « Paul Delaroche. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Le Siècle*, 22^e année, n° 8079 et n° 8092, 2 et 15 mai 1857, n. p.

¹⁸¹ Voir Stephen Bann, *Paul Delaroche. History Painted*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 15.

¹⁸² Paul Delaroche, *Lord Strafford allant au supplice*, 1836, huile sur toile, 265 x 314 cm, coll. part. (n° 16).

¹⁸³ Il existe plusieurs versions de ce tableau, qui témoignent de l'intérêt des collectionneurs étrangers pour l'œuvre de Delaroche. La version exposée en 1857 sous le n° 40 est celle aujourd'hui conservée au musée du Louvre (*Bonaparte franchissant les Alpes en 1800*, 1848, huile sur toile, 289 x 222 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 1982 75). En 1857, elle appartenait au collectionneur anglais John Naylor, après avoir figuré dans une collection américaine. Une autre version, exécutée en 1850, avait été acquise par Arthur George Onslow, 3^e comte d'Onslow (Walker Art Gallery, Liverpool). Le tableau d'Onslow avait été reproduit par Alphonse François, et la gravure présentée avec succès au Salon de 1853 (voir par exemple Étienne-Jean Delécluze, « Exposition de 1853 (sixième et dernier article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 juillet 1853, n. p.). Sur le tableau, voir : Elisabeth Foucart-Walter, « Paul Delaroche et le thème du *Passage du Saint-Bernard par Bonaparte* », *La Revue du Louvre et des musées de France*, XXXIV^e année, n° 5/6, 1984, p. 367-384 ; Stephen Bann, « Delaroche, Napoléon and English Collectors », *Apollo*, octobre 2005, p. 24-30.

¹⁸⁴ Voir Bann 1997, p. 16.

les choix effectués dans la rétrospective étaient profondément ancrés dans la conception de la monographie précédemment décrite. L'exposition posthume du peintre opérait une reconstruction de l'œuvre suivant une temporalité biographique. Avec son nombre important d'ouvrages couvrant l'entière carrière de l'artiste et son arrangement chronologique, la formule de l'exposition posthume était lancée. Elle devait connaître différentes évolutions par la suite, dont une transformation majeure.

2. Reprises et évolutions de la formule

Dans les années qui suivirent, les expositions posthumes continuèrent de présenter un nombre élevé d'ouvrages offrant un panorama général de la carrière des défunts artistes. La rétrospective consacrée à Ary Scheffer, organisée deux ans après l'exposition Delaroche, fut logiquement celle qui se rapprocha le plus du modèle initial avec ses cent-sept œuvres, malgré certaines « lacunes ». L'absence de plusieurs œuvres jugées importantes, qui n'avaient pu être prêtées, celle d'ouvrages illustrant les débuts de l'artiste, ainsi que l'exclusion des dessins, furent remarquées par les critiques¹⁸⁵. Les deux manifestations témoignaient toutefois d'une même quête d'exhaustivité : alors que Goupil avait choisi d'insérer dans le catalogue de la rétrospective Delaroche une liste des œuvres non exposées, c'est dans l'exposition même que fut installé un dispositif satisfaisant à cette quête. Dans une sorte d'antichambre, trois grandes tables de marbre noir encadrées de chênes répertoriaient, en lettres dorées, les tableaux du maître¹⁸⁶. Cet inventaire, comprenant cent-soixante-deux œuvres, aurait été dressé en grande partie par Cornélia Marjolin-Scheffer, fille du peintre¹⁸⁷. Il était présenté chronologiquement, comme le catalogue de la manifestation. Les deux expositions partageaient d'ailleurs un intérêt commun. Comme Delaroche, Scheffer s'était retiré de l'exposition officielle : ses deux

¹⁸⁵ Voir par exemple Alexandre Tardieu, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 160, 9 juin 1859, n. p. Si Goupil avait choisi de débiter son exposition avec la première apparition publique de Delaroche au Salon, en 1822, excluant les ouvrages réalisés avant cette date, la plus ancienne œuvre présentée dans la rétrospective d'Ary Scheffer remontait à 1819, soit plus de dix ans après sa première participation, précoce, à une manifestation publique, à savoir l'exposition néerlandaise tenue à Amsterdam en 1808. Voir Leo [Leonardus Joseph Ignatius] Ewals, *Ary Scheffer*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique, 10 avril-28 juillet 1996), Paris, Paris musées, 1996, p. 14 et 17.

¹⁸⁶ Antoine Étex, *Ary Scheffer. Étude de sa vie et ses ouvrages. Exposition des œuvres au boulevard des Italiens*, n° 26, Paris, A. Lévy fils, 1859, p. 35 ; Théophile Gautier, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Moniteur universel*, n° 156, 5 juin 1859, n. p. ; Ph[ilippe] Burty, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *GBA*, 1^{re} année, t. III, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1859, p. 40-57 (p. 41).

¹⁸⁷ Leonardus Joseph Ignatius Ewals, *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre*, Nimègue, [s. n.], 1987, p. 203. Conservées au musée Ary Scheffer à Dordrecht, les tables ont été transcrites dans le catalogue du musée publié en 1934 ([Dordrechts Museum], *Museum Ary Scheffer. Catalogus der kunstwerken en andere voorwerpen, betrekking hebbende op Ary Scheffer en toebehoorende aan Dordrechts Museum*, Dordrecht, Dordrechtsche Drukkerij en Uitgevers Maatschappij, 1934, p. 95-10). Cette liste n'incluait pas les portraits.

dernières participations avaient eu lieu en 1839 et 1846, et il s'était lui aussi abstenu de prendre part à l'Exposition universelle de 1855. Une grande partie des ouvrages exposés était donc méconnue du public. Si le mot « progrès » ne fut pas cette fois prononcé dans la circulaire adressée aux amateurs, montrer le cheminement de l'artiste au fil du temps, son évolution, était à l'évidence un des objectifs de l'exposition¹⁸⁸.

C'est précisément ce qui détermina en 1865 le choix des portraits dans la rétrospective de l'œuvre de Flandrin, comme on jugea bon de l'expliquer dans le catalogue :

Il convient seulement d'expliquer les choix faits entre les nombreuses œuvres du maître en ce genre, par la pensée qu'on a eue de présenter surtout des spécimens de sa manière aux différentes époques de sa vie. C'est là ce qui justifie ou ce qui excuse l'absence de plusieurs portraits qui auraient dû figurer à l'exposition, s'il avait fallu n'en apprécier que la valeur même, sans tenir compte des redites qu'à certains égards ils auraient pu comporter¹⁸⁹.

Son auteur crut également nécessaire de justifier le nombre restreint de tableaux de la seconde partie de sa carrière, l'artiste ayant « d[û] presque renoncer à faire acte de peintre d'histoire ailleurs que sur les voûtes des édifices publics »¹⁹⁰. En 1874, Jean Desbrosses annonça dans le catalogue de la rétrospective consacrée à Chintreuil la possibilité pour l'amateur, grâce au classement chronologique, « de se rendre facilement compte du développement et des modifications de son talent depuis la première manière d'Igny, naïve, serrée, ingénue, jusqu'au faire plus libre des dernières années »¹⁹¹. L'importance de proposer un panorama global, pouvant révéler l'évolution de l'artiste au cours de sa vie, demeura une constante dans les expositions posthumes, bien que l'accrochage ne restituât pas toujours, et peut-être même assez rarement, la temporalité de la vie de l'artiste.

Si la division tripartite adoptée en 1859 pour le bâtiment de l'exposition Scheffer pouvait laisser présumer un schéma similaire à celui adopté deux ans plus tôt, la disposition des œuvres fut

¹⁸⁸ La lettre aux prêteurs jouait sur la fibre patriotique et se référait directement à la précédente manifestation du genre : « Ary Scheffer est mort, laissant des œuvres du plus grand mérite qui font l'ornement des plus riches collections. La Hollande, où il est né, s'apprête à honorer sa mémoire par un hommage public, en lui élevant un monument. / Mais la France est la patrie d'adoption, la véritable partie de son talent et de sa gloire. / Nous avons pensé qu'elle devait faire pour ses œuvres ce qu'elle a déjà fait pour celles de Paul Delaroche, c'est-à-dire, les montrer réunies dans une même Exposition [...] ». Circulaire adressée aux collectionneurs, [s. d.], archives de la Fondation Custodia, « concernant Ary Scheffer », 7745 d (**doc.6**) ; transcrite à la suite du procès-verbal de la 716^e séance du comité de l'Association des artistes du 6 mai 1859, p. 281-282. Ary Scheffer avait été naturalisé français en 1850.

¹⁸⁹ *Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris, Typ. Jules Juteau et fils, 1865, n. p.

¹⁹⁰ Paris 1865 [Flandrin], n. p.

¹⁹¹ Jean Desbrosses, « Notice », in *Tableaux, études et dessins de Chintreuil exposés à l'École des Beaux-Arts du 25 avril au 15 mai 1874*, Paris, Impr. de J. Claye, 1874, p. 7-8 (p. 8).

désordonnée, comme le signala Antoine Étex¹⁹². L'arrivée de nouveaux ouvrages en cours d'exposition entraîna cependant, selon *La Presse*, « d'heureux changements [...] dans le placement des tableaux »¹⁹³. Cinq ans plus tard, la commission à l'origine de l'exposition des œuvres de Delacroix ne semble pas non plus s'être souciée de mettre en place une « scénographie » chronologique, ni même thématique, lui préférant visiblement un mélange hétéroclite faisant ressortir la diversité de sa production. La vue de l'exposition peinte par Albertini montre en effet, dans deux travées distinctes, la *Noce juive au Maroc* et la *Prise de Constantinople par les Croisés*, tableaux qui avaient pourtant tous deux figurés au Salon de 1841 (**fig.10**)¹⁹⁴. Le premier fut placé en dessous de *La Bataille de Nancy*, et le second, à proximité des *Femmes d'Alger dans leur appartement*¹⁹⁵. En 1867, les organisateurs de la rétrospective consacrée à Ingres renouèrent avec un arrangement chronologique, au moins dans la salle du premier étage. Un critique en témoigna :

En suivant les chevalets, on voit se succéder, sinon rigoureusement, du moins à peu près chronologiquement, les œuvres peintes depuis les deux grands prix de Rome, obtenus en 1800 et 1801, qui encadrent le merveilleux portait qu'il fit de lui-même en 1804, jusqu'au dessin de l'*Apothéose d'Homère* qu'il venait d'achever lorsque la mort l'a ravi à la France¹⁹⁶.

En 1872, l'ordre chronologique de l'exposition Regnault, facilitée par la mort précoce de l'artiste, fut annoncé dans son catalogue :

Les tableaux ont été placés, autant que possible, par ordre chronologique, afin que le public puisse suivre plus facilement les périodes successives des études et des travaux de Henri Regnault.

On ne s'est écarté de cette règle que pour quelques toiles de grandes dimensions, et pour des tableaux qui sont arrivés à l'exposition après le classement général.

¹⁹² Étex 1859, p. 27 (« Les numéros des toiles sont si singulièrement disposée dans ces trois salles, à cause sans doute de leur dimension et de leur sujet, que je suis obligé de revenir sur mes pas [...] »).

¹⁹³ J. Mahias, « Faits divers », *La Presse*, 24^e année, 18 juin 1859, n. p. Ce type d'arrivage, en cours d'exposition, était monnaie courante à l'époque (ce fut notamment le cas lors des expositions Delacroix en 1864, Ingres en 1867 ou encore Corot en 1875, à une échelle beaucoup plus importante). Nous ignorons si les photographies conservées au musée de la Vie romantique, tirées d'après des négatifs appartenant au musée de Dordrecht (**fig.6**, **fig.7**, **fig.8** et **fig.9**), furent réalisées avant ou après le réorganisation, mais force est de constater l'absence de chronologie et d'étonnantes associations, comme deux *Marguerite* du début des années 1830 entourant *Le Baiser de Judas* de 1857 (*Marguerite au rouet*, 1831, huile sur toile, 114 x 89 cm, Paris, musée de la Vie romantique, inv. 2003.5 [n° 28] ; *Marguerite à l'église*, 1832, huile sur toile, 217 x 136 cm, non localisé [n° 30] ; *Le Baiser de Judas*, 1857, huile sur panneau, 61 x 49,5 cm, coll. part. [n° 87]).

¹⁹⁴ Ed. Albertini, *Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix, à la galerie Martinet, boulevard des Italiens, en 1864*, 1864, huile sur toile, 66,5 x 100,5 cm, Paris, musée Carnavalet (inv. P1440). Eugène Delacroix, *Noce juive au Maroc*, vers 1839, huile sur toile, 105 x 140 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3825) (n° 36) ; *Prise de Constantinople par les Croisés (12 avril 1204)*, dit aussi *Entrée des Croisés à Constantinople*, 1840, huile sur toile, 411 x 497 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3821) (n° 73).

¹⁹⁵ Eugène Delacroix, *La Bataille de Nancy*, 1831, huile sur toile, 237 x 356 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts (inv. MPR 1809) (n° 2) ; *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1834, huile sur toile, 180 x 229 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 3824) (n° 35).

¹⁹⁶ Anonyme, « Exposition des œuvres d'Ingres », *CAC*, n° 180, 14 avril 1867, p. 116-117.

Le même système de classement a été suivi pour les aquarelles et pour les dessins¹⁹⁷.

Trois ans après, le comité de l'exposition Corot ne manifesta pas une volonté similaire, si l'on se fie à une description, très partielle, de l'accrochage publiée dans *L'Art* par l'un de ses secrétaires, Édouard Daliphard¹⁹⁸. Loin d'être systématique dans les années 1860 et 1870, l'accrochage chronologique ne fut apparemment pas plus la règle au début de la décennie suivante. En 1884, la rétrospective des œuvres de Manet restituait globalement, selon Louis Gonse, une progression dans le temps, mais ses organisateurs préférèrent à l'établissement d'une chronologie rigoureuse un accrochage favorisant une symétrie quasi parfaite, avec des échos formels¹⁹⁹. Celle de Courbet, deux ans plus tôt, laissait deviner une toute autre préoccupation. Petra ten-Doesschate Chu perçoit dans l'accrochage, connu par des photographies comme pour l'exposition précédente, une volonté de minimiser l'impact des toiles qui avaient suscité la controverse, en les entourant de paysages, natures mortes, portraits ou scènes de chasse²⁰⁰.

À l'inverse, d'autres pratiques eurent tendance à s'imposer. Entreprise mémorielle, la rétrospective reconstruisait le corps formel de l'artiste ; il convenait d'y associer son image, suivant l'exemple des biographies et des monuments sculptés. Après avoir occupé une place modeste dans l'exposition Delaroche, avec un petit autoportrait dessiné, l'image de l'artiste fut mise en avant dans la rétrospective des œuvres d'Ary Scheffer²⁰¹. Un buste du peintre, exécuté par Jules Cavelier (**fig.83**), marquait l'entrée dans l'exposition, placé dans l'antichambre, sous les tables répertoriant son œuvre²⁰². Cinq ans plus tard, la représentation de l'artiste manqua

¹⁹⁷ *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1872, p. 53.

¹⁹⁸ Édouard Daliphard, « Exposition des œuvres de Corot (suite) », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 157-160.

¹⁹⁹ Louis Gonse, « Manet », *GBA*, 26^e année, t. XXIX, 2^e période, 2^e livraison, 1^{er} février 1884, p. 133-152, p. 136 : « Dans son ensemble, cette exposition est fort bien arrangée. [...] Des écrans divisent la salle en cinq sections, qui suivent à peu de chose près l'ordre chronologique. Il résulte de cette disposition une grande clarté et une grande unité d'aspect. / La première section nous montre les débuts de Manet, ses tâtonnements comme élève de Couture, ses premières tentatives d'émancipation ; la période espagnole vient ensuite et nous conduit, à travers la simplification continue des procédés, à la peinture de plein air, qui occupe l'autre extrémité de la salle. » Les jeux d'échos entre les œuvres, touchant la fois les formats, les motifs et les contrastes de lumière, sont parfaitement visibles sur les photographies de l'exposition (Anatole Godet, album photographique de l'exposition des œuvres d'Édouard Manet à l'École des Beaux-Arts, 1884, 20 planches, Paris, BnF, département des estampes et de la photographie ; voir **fig.20** et **fig.21**).

²⁰⁰ Eugène Chéron, *Album de l'exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts*, 1882, 23 planches, Paris, Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet, NUM 4 PHOT 20 (**fig.17** et **fig.18**). Voir Petra ten-Doesschate Chu, « The Courbet Retrospective of 1882. Harbinger of the Artist's First Major Monography and Catalogue Raisonné », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 103-116 (p. 105-106).

²⁰¹ Paul Delaroche, *Autoportrait*, 1838, fusain, estompe et sanguine, 26,7 x 21,9 cm, coll. part. (n° 77).

²⁰² Jules Cavelier, *Buste d'Ary Scheffer*, 1859, marbre, 67 x 40 x 27 cm, Dordrecht, Dordrechts Museum (inv. 227), en dépôt au musée de la Vie romantique, Paris (inv. MVR D 91.17).

dans l'exposition Delacroix : « Je voudrais y voir un beau portrait sur toile de mon ami », regrettait Charles Coligny dans *L'Artiste*²⁰³. Peint ou sculpté, le portrait du défunt devint ensuite un élément récurrent des expositions posthumes. Il pouvait avoir été réalisé de sa main, comme les trois autoportraits de Flandrin à différentes étapes de sa vie (**fig.64**, **fig.65** et **fig.66**), ou par des proches, à l'instar du portrait d'Hippolyte Bellangé par son fils ou de celui d'Émile Salomé par Jean-Jacques Henner²⁰⁴. Ce dernier se trouvait disposé bien en évidence sur un chevalet, comme le rapportait le catalogue de l'exposition lilloise²⁰⁵. À l'École des Beaux-Arts, l'extrémité de la salle Melpomène, où était habituellement visible la statue de la déesse, fut désignée à plusieurs reprises pour présenter les effigies des artistes. Le buste d'Henri Regnault, exécuté par Louis-Ernest Barrias, y fut disposé en 1872, sur un socle haut (**fig.12**). En 1875, si on n'y trouvait point de portrait de Barye, un imposant dispositif portant son nom, entouré de feuilles de palmes et surmonté de trois drapeaux français, surplombait le panneau de fond (**fig.14**). La même année, ce panneau présenta la médaille ornée du profil de Corot, réalisée par Geoffroy-Dechaume²⁰⁶. À proximité, des roses blanches furent déposées. En 1872, des fleurs entouraient déjà le buste de Regnault, comme elles entourèrent en 1885 le portrait de Bastien-Lepage²⁰⁷. « [M]es yeux ne rencontraient que son portrait placé dans la première salle, et la funèbre éloquence des couronnes de fleurs, accrochées au cadre, me rappelait brusquement à la navrante réalité », raconta André Theuriot²⁰⁸. Cette pratique assimilait l'exposition à un lieu de recueillement, voire à un tombeau.

L'image de l'artiste participait à l'émotion qui caractérisait ces expositions posthumes. Y contribuèrent également les objets-reliques, introduits relativement tard puisqu'il fallut attendre 1885 et la rétrospective Delacroix pour en voir figurer aux côtés de multiples portraits du

²⁰³ Charles Coligny, « Portrait d'Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens », *L'Artiste*, t. II, 6^e livraison, 15 septembre 1864, p. 123-124 (p. 123).

²⁰⁴ Hippolyte Flandrin, *Autoportrait*, 1840, huile sur toile, 46 x 38 cm, coll. part. (n° 1.A) ; *Autoportrait*, 1853, huile sur toile, 44 x 36 cm, Florence, Galleria degli Uffizi (inv. 1890 n.1961) (n° 1.B) ; *Autoportrait tardif au chevalet*, 1860, huile sur toile, 67 x 54 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts (inv. B 1555) (n° 1.C). Ernest Chesneau, « Hippolyte Bellangé. Exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 36, 5 février 1867, n. p. (le portrait signalé dans cet article n'a pas été identifié). Jean-Jacques Henner, *Portrait d'Émile Salomé*, 1864, huile sur bois, 47,5 x 35 cm, Boulogne-sur-Mer, Château-musée (inv. 120).

²⁰⁵ *Ville de Lille, Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé...*, Lille, Impr. Le Bigot Frères, 1881, p. IX.

²⁰⁶ Voir Édouard Daliphard, « Exposition des œuvres de Corot », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 109-111 (p. 111). Un tirage de la médaille est conservé aux Cleveland Museum of Art : Adolphe Victor Geoffroy-Dechaume, *Médaille de Corot*, 1874, bronze doré, bois, diamètre 9,80 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (inv. 1983.157) (**fig.84**). Sur cette médaille, voir chapitre 2, p. 113, et chapitre 4, p. 269.

²⁰⁷ Jules Bastien-Lepage, *Portrait de l'artiste*, vers 1880, huile sur toile, 55,5 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. 20040) (n° 103).

²⁰⁸ André Theuriot, *Jules Bastien-Lepage. L'homme et l'artiste, avec un portrait, un autographe et une vue de l'atelier*, introduction de Dominique Lobstein, La Rochelle, Rumeur des âges, 2007 (Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885), p. 54.

peintre²⁰⁹. Les ultimes productions des artistes, dont l'achèvement avait souvent été suspendu par la mort de l'auteur, parlaient elles aussi à l'émotion, comme nous l'avons déjà fait remarquer. Le catalogue de l'exposition d'Ary Scheffer signalait plusieurs tableaux réalisés l'année de la mort du peintre, en 1858, dont un « ébauché » et un « non terminé »²¹⁰. Dans la rétrospective Flandrin, deux études inachevées de jeunes filles, ayant « reçu les derniers coups de pinceau de Flandrin mourant », s'étaient vues attribuer une place de choix, accrochées en pendant dans le salon central²¹¹. Malgré le désordre de sa présentation, le catalogue de l'exposition Diaz ne manquait pas de signaler le « [d]ernier tableau de l'artiste », tandis que celui de Salomé s'achevait, dans la catégorie des peintures, par une *Dernière œuvre*²¹². « La mort est venue interrompre cette œuvre pleine de promesses », précisait son commentaire²¹³. Si les œuvres sur lesquelles les artistes travaillaient au moment de leur disparition revêtaient une importance significative dans ces manifestations, les ouvrages qu'ils avaient envoyés aux différents Salons constituaient leur soubassement inéluctable.

Comme cela avait été le cas pour la rétrospective Delaroche, du moins pour la représentation de la carrière du peintre jusqu'en 1837, les œuvres exposées au Salon composaient logiquement l'assise des expositions dans la pensée des organisateurs. Lorsque ces derniers ne disposaient d'aucune liste préalablement établie, le relevé des livrets était certainement une des opérations premières. Les procès-verbaux de l'Association des artistes en fournissent une preuve : en 1877, l'un des membres du comité de l'exposition Fromentin se chargea de réaliser cette liste, qu'il remit au président²¹⁴. Certains catalogues publièrent la liste des œuvres présentées au Salon, à l'instar du catalogue Corot en 1874, suivant une pratique déjà constatée dans la littérature artistique. Dans l'inventaire des ouvrages exposés, ceux qui avaient figuré au Salon étaient la plupart du temps accompagnés d'une mention spécifique. Une catégorie distincte pouvait même leur être attribuée, comme dans le catalogue Sellier. Ces œuvres, parfois achetées par l'État, étaient celles que l'artiste avait voulu confronter au regard du public, celles qui le définissaient et avaient fait sa réputation, dont les titres étaient répétés dans les nécrologies, voire inscrits dans la pierre de son tombeau, aux côtés des commandes

²⁰⁹ La deuxième rétrospective Delacroix présentait sa palette, une carte de visite, un faire-part de décès, des lettres et manuscrits de l'artiste, et pas moins de vingt-trois portraits de celui-ci, de toutes natures (peintures, sculptures, dessins, photographies, gravures). Des lettres autographes avaient déjà été exposées dans l'exposition Prud'hon en 1874.

²¹⁰ Paris 1859 [Scheffer], n^{os} 94 et 95.

²¹¹ Jean Rousseau, « Exposition Flandrin », *L'Univers illustré*, 4 mars 1865, p. 143.

²¹² *Association des artistes... Exposition des œuvres de N. Diaz de la Peña à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin successeur, 1877, n^o 68 ; Paris 1881 [Salomé], n^o 91, p. 107.

²¹³ Paris 1881 [Salomé], p. 107.

²¹⁴ AFT, 1401^e séance du 5 janvier 1877 ; 1403^e séance du 19 janvier 1877.

publiques attestant sa reconnaissance officielle. Dans une exposition-hommage censée reconstruire la carrière de l'artiste, leur présence était requise, surtout lorsqu'elles avaient suscité l'admiration du public ou reçu les éloges des critiques. Nous l'avons vu, les refus formulés par le musée de Versailles, et particulièrement celui de la *Prise de la smalah d'Abd-el-Kader*, exigé par la veuve d'Horace Vernet « [a]u point de vue de l'honneur et de la gloire artistique », avaient tout bonnement entraîné l'échec de son exposition posthume²¹⁵.

Certaines œuvres, jugées capitales dans la carrière des artistes, furent mises en exergue dans l'accrochage. Dans la salle du premier étage de l'exposition Ingres, des rassemblements d'ouvrages rompaient ingénieusement avec la logique générale de l'agencement. La suite globalement chronologique des œuvres était en effet précédée par trois tableaux de nus du début et de la fin de la carrière du peintre : deux envois de Rome, la *Baigneuse Valpinçon* (**fig.72**) et *Œdipe* (**fig.73**), et la *Source* (**fig.74**), qui tous trois étaient regardés par une partie de la critique comme les chefs-d'œuvre de l'artiste²¹⁶. De même, autour du dessin de l'*Apothéose d'Homère* achevant la série, une seconde « tribuna », cette fois d'ouvrages dessinés, avait été réalisée, avec *La Famille Stamaty*, le *Portrait de Madame Destouches*, le *Saint Symphorien* mis au carreau et l'*Apothéose de Napoléon I^{er}*²¹⁷. On ignore malheureusement la disposition des œuvres d'Ingres dans la salle Melpomène, où se trouvaient les grandes compositions du maître (*Jupiter et Thétis*, *L'Apothéose d'Homère*, *Le Vœu de Louis XIII*, *Le Martyre de saint*

²¹⁵ Lettre de Marie Vernet au baron Taylor, [s. l.], 25 janvier 1863, transcrite dans le procès-verbal de la 862^e séance du 30 janvier 1863, p. 115 (AFT). Voir chapitre 3, p. 159.

²¹⁶ Anonyme 1867e, p. 116-117. *La Baigneuse*, dite *Baigneuse Valpinçon*, 1808 (envoi de Rome de 1808, Exposition universelle de 1855), huile sur toile, 146 x 97 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 259) (n° 26) ; *Œdipe explique l'énigme du sphinx*, 1808-1827 (envoi de Rome de 1808, Salon de 1827, Exposition universelle de 1855), huile sur toile, 189 x 144 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 218) (n° 22) ; *La Source*, 1820-1856, huile sur toile, 163 x 80 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 219) (n° 31). Cette dernière œuvre avait rencontré un immense succès dans l'exposition du 26 boulevard des Italiens en 1861. Dans l'un des articles publiés par Charles Blanc à la mort d'Ingres, *Œdipe* et *La Source* étaient considérés comme le premier et le dernier chef-d'œuvre de l'artiste. Le critique évoqua d'abord le premier tableau comme « ce chef-d'œuvre dans lequel il affirma pour la première fois sa manière personnelle de comprendre et de sentir », avant de commenter le second en ces termes : « Nous le verrons peindre la *Source*, son dernier chef-d'œuvre, comme il avait peint l'*Œdipe* : toujours préoccupé de concilier la vie avec l'idéal, et de découvrir le beau dans la quintessence du vrai. » (Charles Blanc, « Ingres », *Le Temps*, 7^e année, n° 20, 18 janvier 1867, n. p.).

²¹⁷ *Homère déifié*, 1865, pinceau, gouache et lavis gris sur mine de plomb, 64,5 x 85,5 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 5273) (n° 168) ; *Portrait de Madame Destouches*, 1816, mine de plomb, 43 x 28,5 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 1747) (n° 554) ; *La Famille Stamaty*, 1818, mine de plomb, 46,3 x 37,1 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 4114) (n° 390) ; *Le Martyre de saint Symphorien*, 1858, graphite, lavis gris, gouache, 47,9 x 40,5 cm, Cambridge (Mass.), Harvard Art Museums, Fogg Museum (inv. 1943.845) (n° 118) ; *L'Apothéose de Napoléon I^{er}*, vers 1853, aquarelle, rehauts de blanc sur mine de plomb, diamètre 14,5 cm, Paris, musée du Louvre (inv. RF 3608) (n° 508). Dans ce cas précis, les organisateurs préférèrent privilégier la réunion de chefs-d'œuvre à la compréhension du processus créatif, puisque les tableaux de *L'Apothéose d'Homère* et du *Martyre de saint Symphorien* se trouvaient au rez-de-chaussée, entourés d'autres études. Rappelons que les dessins d'Ingres avaient été mis en lumière lors de l'exposition du Salon des Arts-Unis en 1861.

Symphorien...)²¹⁸. Selon le commentaire d'un critique, elles cohabitaient avec les copies de Raphaël et de Michel-Ange accrochées antérieurement²¹⁹.

Le fond de la salle Melpomène, qui captait les regards dès l'entrée, était généralement occupé par une ou plusieurs œuvres d'une importance significative, parfois associées à l'image de leur auteur. Derrière le buste de Regnault fut ainsi accroché, en 1872, le *Général Juan Prim*, tableau très remarqué au Salon de 1869 – une médaille d'or avait été décernée à l'artiste²²⁰. La *Salomé*, sensation du Salon de 1870, également récompensée, fut quant à elle « mise à la place d'honneur » à son arrivée dans l'exposition, quelques jours après l'ouverture²²¹. En 1875, le comité Corot fit un choix plus surprenant. Il décida d'accrocher, au-dessus de la médaille offerte au paysagiste, *Le Lac* (**fig.48**), dont l'accueil avait été mitigé au Salon de 1861²²². Mais pour son secrétaire Daliphard, dont l'opinion reflétait certainement celle du comité, il s'agissait là de l'« une des plus belles pages » de l'exposition, un « chef-d'œuvre », « le type de la manière magistrale de Corot » – preuve flagrante de la subjectivité des organisateurs et de leur tentative d'orienter la réception²²³. À l'inverse, l'installation de *La Bataille de l'Alma* de Pils (**fig.76**) au fond de la salle Melpomène en 1876 allait de soi : le tableau avait triomphé au Salon de 1861 et marquait l'apogée de la carrière de l'artiste²²⁴. Un an auparavant, le nom de Barye trônait au-dessus du plâtre du fronton du pavillon Sully au Louvre, *Napoléon I^{er} dominant l'histoire et les*

²¹⁸ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Jupiter et Thétis*, 1811, huile sur toile, 327 x 260 cm, Aix-en-Provence, musée Granet (inv. 831.I.I) (n° 16) ; *Le Vœu de Louis XIII*, 1820, huile sur toile, 421 x 262 cm, Montauban, cathédrale Notre-Dame (n° 68) ; *L'Apothéose d'Homère*, 1827, huile sur toile, 386 x 512 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 5417) (n° 32) ; *Le Martyre de saint Symphorien*, huile sur toile, 1834, huile sur toile, 407 x 339 cm, Autun, cathédrale Saint-Lazare (n° 10).

²¹⁹ Voir Anonyme 1867e, p. 116. Alors que les murs de la salle étaient recouverts, au moment des rétrospectives, par « une serge verte ou grise qui en masqu[ait] la décoration » (Blanc 1876b, n. p.), la cohabitation des copies italiennes et des œuvres d'Ingres était manifestement volontaire et réfléchie.

²²⁰ Charles Garnier, « Exposition des œuvres de Henri Regnault », *La Liberté*, 14 mars 1872, n. p. Henri Regnault, *Juan Prim, 8 octobre 1868*, 1869 (Salon de 1869), huile sur toile, 315 x 258 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 21) (n° 34). Selon Garnier, l'*Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade*, qui avait récemment marqué les esprits lors de l'exposition des envois de Rome en 1871, se trouvait à l'autre extrémité de la salle (1870, huile sur toile 301 x 143 cm, Paris, musée d'Orsay, inv. RF 22 [n° 64]).

²²¹ Anonyme, « Chronique de Paris », *Le Temps*, 12^e année, n° 4001, 25 mars 1872, n. p. *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 102,5 cm, New York, Metropolitan Museum (inv. 16.95) (n° 55).

²²² Jean-Baptiste-Camille Corot, *Le Lac*, 1861, huile sur toile, 133 x 157,5 cm, New York, The Frick Collection (inv. 1906.1.25) (n° 11).

²²³ Daliphard 1875b, p. 157-158.

²²⁴ Auguste Trichon, *Le Maréchal-Président de la République et Madame la Maréchale de Mac-Mahon visitant l'exposition des œuvres de Pils, à l'École des Beaux-Arts*, 1876, gravure publiée dans *L'Univers illustré*, 19^e année, n° 1088, 29 janvier 1876, p. 1 (**fig.15**). Isidore Pils, *Passage de l'Alma, 20 septembre 1854*, 1857, huile sur toile, 500 x 900 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 5014) (n° 20). Voir Mouton 2015, p. 71. Le tableau était une commande de l'administration des Beaux-Arts pour le musée de Versailles. Placé dans le salon carré de l'exposition officielle de 1861, il avait provoqué la visite du couple impérial.

arts²²⁵. Par ce dispositif, Barye se voyait d'abord attribuer l'image d'un sculpteur « officiel », tandis que les petits tableaux suspendus à proximité insistaient sur son travail de peintre, selon le souhait des organisateurs²²⁶. Le Barye romantique, certes écarté du fond de la salle, ne fut pas pour autant mis en retrait : son *Lion au serpent*, œuvre emblématique qui avait rencontré un succès tonitruant au Salon de 1833, bénéficia d'une place de choix, au centre de la salle Melpomène²²⁷. Les photographies de l'exposition d'Ary Scheffer en 1859 révélaient déjà, dans les salons du 26 boulevard des Italiens, une perspective savamment pensée dans la travée centrale avec, à chaque extrémité, un tableau des collections de l'État, que des tentures tombantes contribuaient à mettre en valeur (**fig.6** et **fig.9**). D'un côté se trouvait *Les Femmes souliotes*, toile d'inspiration romantique présentée avec succès au Salon de 1827, à la suite duquel le peintre avait obtenu la croix de chevalier de la Légion d'honneur²²⁸. De l'autre était placé *La Tentation du Christ*, tableau commandé par le ministère de l'Intérieur et exécuté dans un style beaucoup plus classique, auquel Ernest Renan avait consacré un article élogieux dans le *Journal des débats* quatre ans plus tôt²²⁹.

²²⁵ Auguste Trichon, *Exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts – Salle de Melpomène*, 1875, gravure publiée dans *L'Univers illustré*, 18^e année, n° 1080, 4 décembre 1875, p. 777 (**fig.14**). Voir Michel Poletti et Alain Richarme, *Barye. Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000, p. 421 (CS 63, *Napoléon I^{er} dominant l'histoire et les arts*, 1857, fronton du pavillon Sully, pierre du bassin parisien ; plâtre non localisé [n° 7]).

²²⁶ Les commandes publiques attribuées à Barye étaient particulièrement mises en valeur dans l'exposition. Les modèles des quatre groupes sculptés également destinés au Louvre, *La Force* et *L'Ordre*, pour le pavillon Denon, et *La Guerre* et *La Paix*, pour le pavillon Richelieu (commandés respectivement en 1854 et 1855), occupaient les quatre angles de la salle (n° 3-6), tandis que les plâtres de deux statues équestres de Napoléon, l'une commandée en 1860 par la ville d'Ajaccio, l'autre en 1862 par la ville de Grenoble, se faisaient face, de chaque côté (n° 1 et 2). Les maquettes des quatre groupes du Louvre, en plâtre teinté, sont aujourd'hui conservées au musée d'Orsay (RF 1556 à 1559 ; voir Poletti et Richarme 2000a, p. 417-420, CS 59 à CS 62). Le modèle original en plâtre demi grandeur de *Napoléon I^{er} en empereur romain*, se trouve dans ce même musée (inv. RF 1562). Celui du monument de Grenoble, non exécuté, appartient au Fine Arts Museum de Houston (inv. 2000.96). Pour ces deux derniers projets, voir Poletti et Richarme 2000a, p. 422-425, CS 64 et CS 79. Sur la place attribuée à la peinture dans l'exposition Barye, voir p. 435.

²²⁷ L'exposition du plâtre du *Lion au serpent* au Salon de 1833 avait suscité enthousiasme et admiration chez les uns, colère et incompréhension chez les autres. La croix de chevalier de la Légion d'honneur avait été attribuée à Barye à cette occasion, et l'exécution en marbre de la sculpture aussitôt décidée par le roi. Finalement réalisée en bronze, elle fut installée au jardin des Tuileries, avant d'être transférée au musée du Louvre où elle se trouve aujourd'hui (bronze fondu à la cire perdue par Honoré Gonon en 1835, 135 x 178 x 96 cm, inv. L.P. 1184). Voir Isabelle Leroy-Jay Lemaistre, « Lions et serpents », in Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (dir.), *La griffe et la dent. Antoine Louis Barye (1795-1875), sculpteur animalier*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1996-13 janvier 1997, Lyon, musée des Beaux-Arts, 16 octobre 1997-11 janvier 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 39-43. Le plâtre figure sous le n° 13 du catalogue de 1875.

²²⁸ Ary Scheffer, *Les Femmes souliotes*, 1827, huile sur toile, 261 x 359 cm, Paris, musée du Louvre (inv. 7857) (n° 12). Sur la réception des œuvres d'Ary Scheffer au Salon de 1827, voir Eva Bouillo, *Le Salon de 1827, classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 206.

²²⁹ *La Tentation du Christ*, 1849-1854, huile sur toile, Paris, musée du Louvre (inv. M.I. 285) (n° 84). L'article d'Ernest Renan était paru dans le *Journal des débats* du 25 avril 1855 : « *La Tentation du Christ*, par M. Ary Scheffer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 avril 1855, n. p. Renan épousa en 1856 Cornélie Scheffer, nièce du peintre.

Alors que certaines œuvres étaient mises en valeur au sein de l'arrangement général, les organisateurs de l'exposition Flandrin avait choisi, en 1865, d'isoler plusieurs tableaux ayant trait à la famille impériale. D'après Jean Rousseau, « [u]n petit salon d'honneur, à l'extrémité gauche du palais, a[vait] été réservé aux portraits de l'Empereur, du prince Napoléon, et à une grande toile [...] représentant *Napoléon I^{er}* en costume d'apparat »²³⁰. La réunion de ces toiles dans un espace privilégié invitait à considérer Flandrin comme un peintre proche du régime. En même temps, elle rappelait les derniers grands succès de l'artiste au Salon, en 1861 avec le portrait du prince Napoléon et en 1863 avec celui de l'Empereur, qui avait toutefois été hautement désapprouvé par la famille impériale et par Napoléon III lui-même²³¹. Le troisième ouvrage, *Napoléon législateur*, commandé pour le Conseil d'État et présenté au Salon de 1847, avait quant à lui attiré les foudres de la critique, et était « regardé généralement comme une erreur de son talent », selon les mots employés par Léon Lagrange peu après la mort de l'artiste²³². La réception désastreuse du tableau du vivant de l'artiste n'avait pourtant pas empêché la commission de l'intégrer à l'exposition.

Toutes les œuvres présentées aux Salons n'avaient pas obtenu le succès que leurs auteurs espéraient. Malgré l'échec retentissant de plusieurs toiles de Manet dans l'exposition officielle, ou aux portes de celle-ci lorsqu'elles y avaient été refusées, il fut jugé nécessaire de montrer l'ensemble d'entre elles dans sa rétrospective de 1884, comme le raconta plus tard Théodore Duret :

On décida de faire une exposition sans triage. On allait donc présenter au public, réunies et groupées, les toiles qui avaient le plus excité sa colère ou ses rires et celles que les jurys avaient refusées [...]. C'était l'homme non expurgé, tel qu'il s'était produit au cours de sa carrière, qu'on montrerait²³³.

Il s'agissait de donner une image complète de l'artiste, de montrer l'œuvre dans sa totalité, comme l'avait souhaité Manet de son vivant. Une exposition amputée des œuvres qui avaient fait débat et étaient constitutives de la vision de l'artiste n'aurait pu faire sens, et encore moins dans le contexte précis d'un hommage posthume marquant l'entrée de l'artiste dans la

²³⁰ Rousseau 1865a, p. 143.

²³¹ Hippolyte Flandrin, *Napoléon-Joseph-Charles-Paul Bonaparte, Prince Napoléon*, 1860, huile sur toile, 117 x 89 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 1549) (n° 50) ; *Portrait de Napoléon III*, 1862, huile sur toile, 212 x 146 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 6556) (n° 59) ; *Napoléon législateur*, 1847, huile sur toile, détruit en 1871 (n° 25).

²³² Léon Lagrange, « « Hippolyte Flandrin », *Le Correspondant*, t. LVI de la coll., nouvelle série, t. XXV, 4^e livraison, 25 avril 1864, p. 740-769 (p. 765).

²³³ Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre avec douze illustrations*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1906, p. 256-257. La réécriture de Manet se jouait ailleurs, dans la biographie d'Edmond Bazire (voir Orwicz 1996).

postérité²³⁴. Il semble toutefois qu'une telle démarche ne fut pas de mise dans toutes les rétrospectives.

En 1876, lorsque Charles Blanc recommandait une sélection réfléchie des ouvrages dans ce type d'exposition, il insistait sur sa nécessité dans le cas de Pils, objet de son article :

Choisir était cette fois d'autant plus nécessaire que l'on devait s'attendre à rencontrer des morceaux faibles dans l'héritage d'un peintre qui a passé une partie de sa vie à lutter contre la mort, et chez lequel les inégalités du talent n'étaient que les défaillances de la santé²³⁵.

Cette affirmation correspondait manifestement à l'attitude des organisateurs : un tableau comme *La Fête donnée à l'Empereur et à l'Impératrice à Alger en 1860*, commande impériale présentée à l'Exposition universelle de 1867 et très mal reçue, ne figurait pas dans la rétrospective de l'École des Beaux-Arts²³⁶. Déjà en 1872, Victor Regnault avait, semble-t-il, laissé volontairement de côté certains de tableaux de son fils, comme l'*Orphée aux enfers*, présenté en 1865 pour le concours du Prix de Rome²³⁷. En 1877, Francis Petit appela à la prudence dans la sélection des œuvres de Diaz, préconisant l'exposition « que de tableaux de choix, [...] autant dans l'intérêt de la Société que pour la mémoire de l'artiste »²³⁸. Dans son essai sur le paysagiste, publié dans le catalogue de l'exposition, Jules Claretie déplorait la « tonalité sombre », le « coloris assez terne, les touches lourdes » des œuvres de la première manière du peintre, que leur auteur comme la critique jugeaient mauvaises²³⁹. Il citait précisément la *Vue prise aux environs de Saragosse* (Salon de 1834), la *Bataille de Medina-*

²³⁴ Éric Darragon, *Manet*, Paris, Fayard, 1989, p. 409 : « Duret comprit que la dimension de l'artiste était dans la totalité de son œuvre et que l'épreuve décisive se jouait à ce niveau. Décision évidemment partagée par les amis de Manet, mais d'autant plus remarquable que les historiens n'ont pas toujours su la respecter, en privilégiant certains tableaux et en déterminant leur jugement sur telle ou telle période. »

²³⁵ Blanc 1876b, n. p.

²³⁶ Isidore Pils, *La Fête donnée à l'Empereur et à l'Impératrice à Alger en 1860*, aujourd'hui disparu. Le tableau, inachevé, se trouvait pourtant dans l'atelier de l'artiste au moment de sa mort (voir Louis Becq de Fouquières, *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876, p. 38). Dans son mémoire sur le peintre, Coralie Mouton signale l'omission du tableau dans les nécrologies (Coralie Mouton, *Isidore Pils (1815-1875), peintre et dessinateur*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillon, Paris, École du Louvre, 2015, p. 157).

²³⁷ Henri Regnault, *Orphée aux enfers*, 1865, huile sur toile, 117,5 x 146,5 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 163). Voir Arthur Duparc, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872, p. 20 : « Il ne nous appartient pas de juger ici des tableaux qui n'ont pas figuré à l'Exposition des œuvres de Regnault et que le public ne sera plus appelé à voir. Nous nous associerons par notre silence à la pensée délicate de M. Victor Regnault, qui n'a pas voulu, en les soumettant à la critique, provoquer des comparaisons avec les tableaux récompensés ces mêmes années. » *Orphée aux enfers* fut cependant donné au musée du Louvre par Victor Regnault en 1875, avec d'autres tableaux de son fils.

²³⁸ AFT, 1405^e séance du 2 février 1877 ; 1412^e séance du 23 mars 1877.

²³⁹ Jules Claretie, « N. Diaz de la Peña », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de N. Diaz de la Peña à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin successeur, 1877, p. 9-27 (p. 16).

Coeli (Salon de 1835), *L'Adoration des Bergers* (Salon de 1836), et *Le Vieux Ben-Emeck* (Salon de 1838)²⁴⁰. Aucune de ces toiles n'était présentée dans la rétrospective de l'artiste. Si les organisateurs avaient dû se résoudre à des choix dès les premières rétrospectives, on serait tenté de percevoir, dans certaines expositions des années 1870, la volonté d'une sélection plus rigoureuse des tableaux, fondée sur des jugements de valeurs. Mais le véritable changement, qui affecta durablement le modèle de la rétrospective posthume, avait eu lieu dans la décennie précédente ; il se situait à un autre niveau.

3. Transformation de la formule

Dans l'avertissement du catalogue de la rétrospective consacrée à Isidore Pils, Louis Becq de Fouquières expliquait la démarche des organisateurs pour désigner les ouvrages à exposer :

Après avoir réuni les œuvres que conservaient les musées ou les collections particulières, nous avons fait un choix parmi celles, plus nombreuses encore, qui étaient restées jusqu'à sa mort en la possession de l'artiste. Nous en avons extrait cent toiles peintes, cent cinquante aquarelles, et cent et quelques dessins, désignant de préférence [...] les esquisses et les études relatives aux tableaux déjà connus du public et aux tableaux projetés, ainsi que celles qui ont servi aux grands travaux décoratifs de l'Opéra. Mais nous ne pouvions oublier que, parmi les spectateurs de cette Exposition, nous devons compter les artistes, et, au premier rang, les élèves de Pils ; nous avons donc choisi avec soin des tableaux, des aquarelles et des dessins à différents degrés d'avancement, de sorte que l'on pût saisir et suivre la manière magistrale du peintre, depuis le moment où il ébauchait un tableau jusqu'à celui où il le terminait. Sa science merveilleuse de l'aquarelle ne pouvait se mieux faire apprécier que par l'exposition de feuilles prises jusque dans ses albums de voyage. Ainsi, ce n'est donc pas toujours le degré d'achèvement qui nous a déterminé, mais c'est le plus souvent le degré d'intérêt artistique²⁴¹.

Dans la sélection proposée par les organisateurs, les œuvres prises dans le fonds d'atelier occupaient une place capitale que Becq de Fouquières avait jugé bon de commenter. Les pièces avaient été choisies non pour leur « degré d'achèvement », mais pour leur capacité à révéler la manière de l'artiste, son processus créatif, en vue de l'instruction des jeunes artistes. L'exposition comptait cinq-cent-dix numéros, dont un nombre extrêmement élevé d'esquisses, études et ébauches. *La Bataille de l'Alma* était notamment accompagnée de deux esquisses, de

²⁴⁰ Claretie 1877, p. 16.

²⁴¹ Louis Becq de Fouquières, « Avertissement », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts. Catalogue*, Paris, Typ. Lahure, 1876, p. 1-4 (p. 2).

deux aquarelles et d'une étude dessinée²⁴². *Le Triomphe de Minerve*, partie du décor de l'Opéra, était lui représenté par sept esquisses et une étude²⁴³. Mais ce ne sont là que deux exemples de mises en perspective parmi d'autres, tandis que les études réalisées par Pils durant ses voyages étaient innombrables. L'écart avec le contenu de l'exposition Delaroche était flagrant : l'« Œuvre marmoréenne » avait laissé place à l'« Œuvre-fleuve »²⁴⁴.

Cette conception de l'œuvre dans les rétrospectives posthumes remontait à la décennie précédente. Alors qu'en 1859, Francis Petit avait choisi d'exclure tout dessin de la rétrospective Scheffer et de n'y présenter qu'une esquisse d'un tableau absent, le *Portrait équestre d'Henri IV*, reproduisant de manière plus poussée la formule mise en place par Goupil, un premier changement de direction était intervenu cinq ans plus tard avec l'exposition consacrée à Delacroix²⁴⁵. La dernière édition de son catalogue totalisait un chiffre élevé de trois-cent-huit numéros (trois-cent-trois plus cinq bis), répartis en cent-quatre-vingt-huit peintures, dont une quarantaine d'études et esquisses, et cent-vingt dessins. Les études et esquisses peintes et dessinées avaient pris une ampleur inédite dans la sélection. L'intention des organisateurs n'était pourtant pas de montrer l'acte créateur dans son processus : si la *Bataille de Taillebourg* et la *Bataille de Nancy* étaient exposées avec leur esquisse, il s'agissait de cas rares, car nombre d'esquisses concernaient des tableaux absents ou des décorations²⁴⁶. Les dessins, réunis dans un espace de l'exposition, avaient été soigneusement choisis pour montrer que « Delacroix [était] aussi un grand dessinateur », ce qui était le but de la manifestation²⁴⁷. Montrer le processus créatif ne faisait pas partie à proprement parler des motivations de la commission organisatrice, malgré les nombreuses esquisses et études présentées.

À l'inverse, une véritable intention didactique présidait à la sélection des œuvres de l'exposition Flandrin l'année suivante. Les quatre-vingt-dix-huit numéros de son catalogue correspondaient

²⁴² Voir au catalogue les n^{os} 18, 19, 20, 184, 185, 420.

²⁴³ Commandé à Pils en 1865, le décor des voussures du plafond du grand escalier avait été inauguré dix ans plus tard. Voir au catalogue les n^{os} 92 à 99.

²⁴⁴ Rolet 2012, p. 10.

²⁴⁵ Ary Scheffer, *Portrait équestre d'Henri IV à la tête de ses troupes*, 1829, huile sur toile, 346 x 233 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV4120), en dépôt au musée des Beaux-Arts de Pau ; *Esquisse pour le portrait de Henri IV*, 1828, 45 x 31 cm, appartenait à M^{me} Schickler en 1859, non localisé (n^o 14).

²⁴⁶ Eugène Delacroix, *La Bataille de Taillebourg*, 1837, huile sur toile, 489 x 554 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 2676) (n^o 74) ; esquisse de ce tableau, huile sur toile, 53 x 67 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 2462) (n^o 47) ; *La Bataille de Nancy*, 1831, huile sur toile, 237 x 356 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts (inv. MPR 1809) (n^o 2) ; esquisse de ce tableau, 1828-1829, huile sur toile, 47 x 68 cm, Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek (inv. MIN 1905) (n^o 5).

²⁴⁷ Louis Leroy, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *Le Charivari*, 33^e année, 30 septembre 1864, n. p. Lecoq d'Arpentigny, « Préface », in *Société nationale des Beaux-Arts... Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix*, Paris, Impr. de J. Claye, 1864, p. 5-12 (p. 10). Voir chapitre 3, p. 188.

à plus de cent-quatre-vingt pièces, dont quasiment la moitié était comprise dans la partie intitulée « Esquisses peintes, études, cartons, dessins, gravures, lithographies & photographies »²⁴⁸. Un avertissement expliquait l'orientation de l'exposition, induite par la nature de l'œuvre du peintre, grand décorateur d'églises :

Fallait-il toutefois, qu'à défaut des décorations monumentales elles-mêmes, on négligeât de réunir d'autres témoignages moins importants dans les termes, mais au fond, tout aussi expressifs ? N'y avait-il pas lieu, par exemple, de proposer aux artistes et au public un enseignement utile, en recueillant, pour les mettre en lumière, quelques-uns des dessins dans lesquels le maître a consigné ses premières pensées, étudié et déterminé d'abord les formes qu'il devait développer sur la muraille, préparé en un mot, soit en s'interrogeant lui-même, soit en consultant sincèrement la nature, chacune des grandes tâches accomplies ensuite avec le pinceau ? Les dessins faits à titre de renseignements et d'indications préalables donnent sans équivoque la mesure et le secret du génie des maîtres, parce que ceux-ci, dans de pareils travaux, se cherchent eux-mêmes en quelque sorte, et ne songent pas encore à se manifester à autrui²⁴⁹.

La part belle ne fut pas seulement faite aux dessins, mais aussi aux esquisses peintes. Par exemple, sous le n° 86 du catalogue se trouvaient quinze esquisses peintes pour le décor de la nef de Saint-Germain-des-Prés. Cette sélection riche en travaux préparatoires était disposée selon un arrangement propice à l'instruction du visiteur. L'accrochage réunissait, pour chaque composition, les différents ouvrages qui s'y rapportaient, parfois associés à des lithographies ou à des photographies du décor, comme ce fut le cas pour la nef de Saint-Germain-des-Prés²⁵⁰.

En 1867, l'exposition Ingres marqua un tournant dans la conception des rétrospectives posthumes. Deux ans après la rétrospective Flandrin, les études et esquisses occupaient à nouveau une proportion considérable de la sélection des œuvres, mais leur présentation sortait cette fois du cadre de la problématique de l'exposition des travaux décoratifs, domaine dans lequel Ingres avait été peu actif²⁵¹. Le catalogue comprenait le nombre très élevé de quatre-cent-un numéros, poussé à cinq-cent-quatre-vingt-quatre avec les deux suppléments²⁵². Les tableaux étaient souvent accompagnés de leurs variantes et surtout de leurs études peintes,

²⁴⁸ Paris 1865 [Flandrin], p. 9-17.

²⁴⁹ Paris 1865 [Flandrin], n. p.

²⁵⁰ Léon Lagrange, « Bulletin mensuel – Février 1865 », *GBA*, 7^e année, t. XVIII, 3^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 291-296 (p. 292) ; Charles Clément, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 mars 1865, n. p. Voir **fig.67**, **fig.68**, **fig.69** et **fig.70** : ces œuvres étaient manifestement réunies dans l'exposition.

²⁵¹ L'exposition consacrée à Hippolyte Bellangé au début de l'année 1867 avait quant à elle présenté une importante collection d'aquarelles qui, selon les mots d'Ernest Chesneau, était « formée des premières pensées de la plupart des tableaux [cités précédemment par le critique], d'études faites et refaites pour quelques personnages essentiels » (Chesneau 1867c, n. p.).

²⁵² Pour la question des suppléments et le rôle joué par Haro et M^{me} Ingres, voir chapitre 2, p. 133.

parfois nombreuses comme pour *L'Apothéose d'Homère*, qui en comptait vingt²⁵³. Dans la catégorie « Dessins et aquarelles », correspondant aux n^{os} 106 à 289, les études étaient regroupées selon leur destination ; seize numéros concernaient par exemple des études pour l'œuvre précédemment citée²⁵⁴. D'après les critiques, les études peintes et dessinées étaient rassemblées sur les murs de l'exposition autour des toiles pour lesquelles elles avaient été exécutées²⁵⁵. D'une certaine manière, la rétrospective Ingres combinait les modèles qui avaient présidé aux expositions consacrées à Delacroix et à Flandrin. D'une part, les organisateurs voulaient exalter la figure d'Ingres dessinateur, avec la réunion de près d'une centaine de portraits à la mise de plomb dans la salle du premier étage, ou encore avec la juxtaposition de plusieurs dessins considérés comme des chefs-d'œuvre. D'autre part, ils souhaitaient donner une leçon de peinture en présentant les œuvres dans la temporalité de leur création. Celles-ci étaient, rappelons-le, « propos[ées] aux artistes et au public comme un enseignement et comme un exemple »²⁵⁶.

Par la suite, études et esquisses continuèrent d'avoir leur place dans les rétrospectives à des échelles variables. En 1879, Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus y firent référence dans le catalogue de leur exposition de dessins de maîtres anciens :

Dans certaines expositions spéciales, consacrées à Ingres, à Regnault, à Prud'hon, on a vu les dessins de ces maîtres figurant à côté de leurs tableaux. On a ainsi pu comparer les grandes compositions [...] avec les œuvres spontanées sorties des mêmes mains²⁵⁷ [...]

En 1880, études, esquisses et tableaux inachevés furent particulièrement nombreux dans l'exposition de Thomas Couture, pour des raisons propres à la carrière de l'artiste, mais aussi à la provenance des œuvres exposées, essentiellement extraites du fonds familial. Dans certains catalogues, ce type d'ouvrages constituait une ou plusieurs catégories distinctes, signe d'une présence pleinement assumée et revendiquée par les organisateurs. Ce fut le cas dans le catalogue de l'exposition d'Henri Lehmann en 1882, qui disposait d'une catégorie

²⁵³ *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres... exposés dans les galeries du palais de l'École impériale des Beaux-Arts*, Paris, Impr. de Ad. Lainé et J. Havard, 1867, n^{os} 32 à 52.

²⁵⁴ Une catégorie avait également été réservée aux « Dessins sans destination connue ».

²⁵⁵ Francis Aubert, « L'exposition des œuvres d'Ingres », *Le Pays*, 19^e année, n^o 115, 25 avril 1867, n. p. ; Anonyme 1867e, p. 116-117 ; Albert Wolff, « Gazette de Paris », *Le Figaro*, 14^e année, 2^e série, n^o 152, 16 avril 1867, p. 1.

²⁵⁶ Paris 1867 [Ingres], p. 1.

²⁵⁷ Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts, mai-juin 1879*, Paris, Typ. Georges Chamérot, 1879, p. I-II. Leur présence n'était toutefois pas systématique : l'exposition Corot, en 1875, présentait « des tableaux complètement finis ». Les œuvres de la vente après-décès, « des études, des ébauches », ne rejoignirent pas l'École des Beaux-Arts une fois celle-ci terminée. Il est probable que leur exclusion était due au fait que, du vivant de l'artiste, certains critiques avaient reproché à ses tableaux de n'être que des « esquisses ». (M[arius] Vachon, « L'exposition Corot », *La France*, 14^e année, 28 mai 1875, n. p.)

« Esquisses » et d'une autre réservée aux « Esquisses peintes ou cartons pour des peintures exécutées dans des monuments publics »²⁵⁸. Dans le catalogue de la rétrospective Sellier, publié l'année suivante, les esquisses et études peintes se trouvaient réunies dans une partie spécifique, elle-même divisée en plusieurs catégories ; deux étaient respectivement attribuées aux « Études pour son concours du Prix de Rome » et aux « Études pour ses tableaux de Salon »²⁵⁹. Plus de la moitié des dessins étaient également rassemblés suivant leur finalité²⁶⁰.

Lorsque, en 1885, Haro apprit avec stupeur le projet d'une exposition restreinte des œuvres de Delacroix, il se récria, jugeant qu'elle « d[evait] être aussi complète que possible », « pour faire comprendre à tous la grandeur de l'œuvre et la grandeur de l'homme »²⁶¹. Pour lui, il était impératif de rassembler « non seulement les peintures, mais les dessins, les pastels, les aquarelles, les croquis, les ébauches, les esquisses, les lithographies », afin de montrer Delacroix « en entier et non tronqu[é] »²⁶². Cette image d'un Delacroix « entier » ne correspondait pourtant pas à celle que l'artiste avait livrée au public de son vivant. Le Delacroix « entier » de Haro, comme le Flandrin de 1865, l'Ingres de 1867, et bien d'autres encore, montrait le peintre dans son intimité ; il exposait ses méthodes, ses procédés, et révélait l'artiste dans ses recherches, ses élans et ses errements. La rétrospective, de même que l'« Œuvre-fleuve » de Stéphane Rolet, pouvait ainsi « dévoil[er] l'architecture secrète de l'œuvre et son histoire, ou livr[er] un portrait en creux de l'artiste, absolument incontrôlable par lui et, peut-être, tel qu'il ne s'[était] jamais (re)connu »²⁶³. En 1875, le comité de l'exposition Barye entreprit de livrer les méthodes de travail du sculpteur en présentant, dans le vestibule de la salle Melpomène, ses moulages sur nature exécutés au Jardin des Plantes et ses dessins, cotés

²⁵⁸ *Exposition des œuvres de Henri Lehmann... à l'École nationale des Beaux-Arts (janvier 1883). Catalogue*, Paris, Motteroz, 1883.

²⁵⁹ *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883.

²⁶⁰ « Dessins pour le concours de Rome et pour le concours Moreau », « Dessins pour des tableaux exposés aux Salons (1857-1882) », « Dessins pour des tableaux qui ont été exécutés et n'ont pas été exposés », « Projets pour des tableaux que Sellier n'a pas exécutés ».

²⁶¹ Minute de lettre d'Étienne-François Haro au président du comité d'honneur de l'exposition Delacroix [Ernest Meissonier], [s. l.] [s. d.], et lettre d'Étienne-François Haro au président et aux membres du comité d'honneur de l'exposition Delacroix, Paris [s. d.], bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM0468 (2) (Correspondance d'Étienne-François Haro et dossier le concernant), f. 20-21, f. 24.

²⁶² Minute de lettre référencée dans la note précédente. Finalement, c'est bien un Delacroix « entier » que choisit de montrer le comité. Son catalogue listait cinq-cent-soixante-dix numéros, rappelant ainsi l'exposition Ingres que Haro citait comme modèle dans sa lettre (*École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885). Elle comprenait cependant une variété bien plus grande d'expôts, qui incluaient non seulement des tableaux, aquarelles, dessins et estampes mais aussi des carnets de voyage, des lettres, des portraits et des objets divers.

²⁶³ Rolet 2012, p. 10-11.

et non cotés²⁶⁴. En même temps, l'exposition donnait une image de l'artiste comme peintre que celui-ci n'aurait sans doute pas totalement reconnue, ni approuvée. Les deux côtés de la salle Melpomène étaient recouverts par ses œuvres peintes : à droite, les aquarelles, qui pour certaines avaient été antérieurement exposées ; à gauche, les études à l'huile qui, elles, n'avaient jamais été montrées, ni même encadrées ou vernies, et relevaient sans doute plus d'un passe-temps d'amateur que du travail de l'artiste²⁶⁵.

Un autre cas intéressant est celui de Félix Duban ; il pose la question des rétrospectives d'architectes. Certaines de ses compositions présentées dans son exposition posthume en 1871 avaient été exposées lors de l'Exposition universelle de 1855, et lui avaient même valu une grande médaille²⁶⁶. Il est cependant surprenant que l'architecte n'ait été représenté que par « des relevés et des composition de fantaisie, excluant toute œuvre réalisée », comme l'a noté Françoise Hamon²⁶⁷. La rétrospective d'architecte, comme celle du peintre-décorateur, n'allait pas de soi. Dans sa critique de l'exposition, Henri Delaborde s'interrogeait sur la pratique :

[...] s'il s'agit d'un architecte, comment rassembler les œuvres auxquelles il aura attaché son nom ? comment nous faire embrasser d'un seul coup d'œil, dans un même lieu, les spécimens de son imagination ou de son savoir ? Tout au plus sera-t-il possible de nous rappeler ou de nous apprendre ce qu'il a construit çà et là, en recueillant des fragmens de projets, quelques plans plus ou moins arrêtés, quelques photographies reproduisant tant bien que mal l'aspect des édifices élevés ou restaurés par lui. Suffira-t-il toutefois de présenter à nos regards ces documents arides ou ces images mécaniques pour nous donner la juste mesure des mérites propres à l'artiste, pour nous permettre de juger en pleine connaissance de cause ses doctrines, son goût, et, si le mot peut-être de mise ici, sa manière ? Loin de se manifester directement et de nous renseigner en face, son talent ne se décèlera que sous la forme équivoque des témoignages intermédiaires. Au lieu de l'expression vivante et personnelle, on n'aura plus que la lettre morte, au lieu de preuves que des allusions²⁶⁸.

²⁶⁴ Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, 1^{re} année, t. III, 1875, p. 44 ; Ernest Chesneau, « Notes sur les arts. L'exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 8^e année, n° 323, 23 novembre 1875, n. p.

²⁶⁵ Voir **fig.14**. Sans doute la perspective de la vente après décès n'était-elle pas étrangère à ce choix : voir chapitre 2, p. 133. Sur les peintures de Barye, voir Simon Kelly, « Barye as Painter », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 42-51. Simon Kelly s'interroge notamment sur le statut des études à l'huile et émet l'hypothèse qu'il pourrait s'agir soit d'œuvres réalisées pour le plaisir, soit de travaux préparatoires à ses aquarelles (p. 48). Pour des exemples d'études à l'huile exécutées par Barye, voir **fig.42** et **fig.43**.

²⁶⁶ Voir Bruno Foucart, « Duban, un peintre. Les aquarelles de fantaisie », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 206-209 (p. 206).

²⁶⁷ Françoise Hamon, « Les fantaisies de Duban », in Bruno Foucart (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte, 1798-1870*, actes du colloque tenu les 21 et 22 septembre 1996 à Blois, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 24-29 (p. 24).

²⁶⁸ Henri Delaborde, « Félix Duban. L'exposition de ses dessins à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCVII, 1^{er} février 1872, p. 606-629 (p. 607).

Si Delaborde saluait le choix de l'organisateur, Victor Baltard, tout élogieux qu'il fut à l'égard de l'exposition, regrettait l'absence des projets de l'architecte²⁶⁹. Léon Vaudoyer avait-il jugé, en choisissant les ouvrages à présenter, que le dessinateur et aquarelliste serait préféré par le public à l'architecte, dont les plans étaient ces « documents arides » impropres à être exposés comme le pensait Delaborde²⁷⁰ ? Hasard ou revers du sort, la deuxième rétrospective d'architecte fut consacrée trois ans plus tard à Léon Vaudoyer ; ses études, exécutées pour la plupart en Italie, côtoyèrent alors ses travaux, représentés par des plans, coupes, élévations, vues perspectives et, pour la cathédrale de Marseille, par des photographies²⁷¹. L'exposition Viollet-le-Duc, en 1880, multiplia quant à elle les documents en tout genre : son catalogue comptait le nombre inégalé de six-cent-quatre-vingt-six numéros²⁷². Les différents dispositifs utilisés dans l'exposition (larges chevalets double face, meubles à volets, cartons à dessins) permettaient d'observer à loisir les travaux réunis²⁷³. Neuf ans après sa première occurrence, l'exposition posthume de l'architecte prenait une toute autre ampleur : elle s'était en quelque sorte approprié le modèle des rétrospectives de peintres, un modèle transformé qui accordait désormais, certes de manière non systématique et à des échelles variables, un intérêt pour le dévoilement du processus créatif.

Pour réunir les six-cent-quatre-vingt-six numéros de l'exposition Viollet-le-Duc, son comité avait sorti de nombreux dessins des archives de la Commission des Monuments historiques, emprunté des feuilles au ministère des Cultes, et sollicité des éditeurs comme la maison Morel ou J. Hetzel & C^{ie}. Plus communément, pour parvenir à monter leurs expositions, les organisateurs de rétrospectives posthumes se tournaient vers les musées et les collections privées. Si l'exceptionnel fonds d'archives relatif à l'exposition Viollet-le-Duc permet de

²⁶⁹ Victor Baltard, « Exposition d'une collection de dessins de Félix Duban à l'École Nationale des Beaux-Arts », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIX^e vol., 1877, colonnes 22-29 (voir colonnes 25-26). Un appendice situé en fin de catalogue répertoriait les différents travaux de Duban, de manière chronologique (*Notice des dessins de Félix-Jacques Duban exposés à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts*, Paris, Impr. Adolphe Lainé, 1872, p. 19-20).

²⁷⁰ Il est aussi possible que ce parti pris ait été motivé par les réactions de la critique du vivant de Duban : élogieuse devant ses aquarelles, elle s'était au contraire montrée très sévère devant ses ouvrages d'architecture (notamment au Louvre et à l'École des Beaux-Arts). Voir Françoise Hamon, « Favori ou martyr, Duban vu par la presse », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 237-245.

²⁷¹ *Notice des œuvres de Léon Vaudoyer... exposées à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, février 1873*, Paris, Typ. Georges Chamerot, 1873.

²⁷² Paris 1880 [Viollet-le-Duc].

²⁷³ Voir Jean-Daniel Pariset, « Les aventures d'un fonds incomparable », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 22-29 (p. 22). Une gravure de l'exposition a été publiée dans *L'Univers illustré*, 23^e année, n° 1310, 1^{er} mai 1880, p. 281 (fig.16).

retracer son élaboration, et notamment les échanges avec les prêteurs, ce n'est malheureusement pas le cas pour les autres rétrospectives de cette période²⁷⁴. Il importe cependant de s'interroger sur la pratique du prêt, indissociable de la rétrospective posthume, et dont l'étude nous semble revêtir une importance capitale dans l'histoire des expositions et des musées.

B. La pratique du prêt : un enjeu de taille

1. L'emprunt aux collectionneurs

Pour passer de la représentation mentale de l'œuvre de l'artiste à sa réunion physique dans l'exposition, le recours à des prêts était généralement indispensable. Lorsque la famille de l'artiste défunt était à l'origine du projet, elle disposait d'ores et déjà d'un nombre relativement important d'ouvrages issus du fonds d'atelier²⁷⁵. Certaines manifestations furent essentiellement constituées d'œuvres de provenance familiale : ce fut par exemple le cas, à des degrés divers, de celles consacrées à Regnault, Bertin, Vaudoyer ou encore Couture. Quand la famille de l'artiste n'était pas à l'initiative de l'exposition, l'accès au fonds d'atelier n'était pas difficile à obtenir, en raison du bénéfice tant financier que moral que la famille pouvait espérer en tirer²⁷⁶. Mais pour parvenir à cette réunion de l'œuvre qui définissait la rétrospective posthume, les organisateurs devaient très souvent solliciter le concours des marchands, des collectionneurs et des institutions publiques. Si les marchands voyaient là une intéressante publicité pour les ouvrages en leur possession et disponibles à la vente, la tâche semblait plus ardue pour les collectionneurs. Après avoir localisé les œuvres conservées en mains privées, il fallait convaincre leur propriétaire de les retirer, pendant plusieurs semaines, du salon ou de la galerie où elles étaient accrochées, pour les confronter aux dangers de leur transport et de leur exposition publique.

Lorsque le premier projet de rétrospective posthume fut engagé fin 1856, emprunter une œuvre à un collectionneur n'était pas un fait nouveau en soi. L'Exposition universelle de 1855

²⁷⁴ La médiathèque de l'architecture et du patrimoine conserve, sous la cote 2012/024/111, un important dossier relatif à l'exposition (5), comprenant des listes d'œuvres, des notes, des correspondances et divers documents, dont un plan de l'exposition.

²⁷⁵ De même était-ce pour Jean Desbrosses, légataire universel de Chintreuil et organisateur de sa rétrospective en 1874. La même année, l'exposition Prud'hon eut quant à elle pour base la collection de son instigateur Eudoxe Marcille, commencée par son père.

²⁷⁶ La présentation d'œuvres provenant du fonds d'atelier permettait en effet de les valoriser avant leur vente. Voir chapitre 2, p. 126-129.

constituait un précédent récent et réussi. Les artistes qui avaient eu le privilège de montrer un nombre important d'ouvrages s'étaient adressés avec succès à de nombreux amateurs pour requérir leur concours²⁷⁷. Dans la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs expositions avaient marqué la vie artistique de la capitale en donnant à voir des pièces habituellement préservées des regards. Nous ne reviendrons pas sur la manifestation pionnière organisée par l'Association des artistes au Bazar Bonne-Nouvelle en 1846 ; rappelons tout de même que les quatre-vingt numéros de son catalogue provenaient tous de collections particulières²⁷⁸. Pahin de la Blancherie avait toutefois déjà entrepris des rassemblements similaires dans son Salon de la Correspondance dès la fin du XVIII^e siècle, tandis que, dans les années 1820, la galerie Lebrun avait eu elle aussi recours à des prêts de collections privées. Dans l'exposition au profit des Grecs en 1826, les œuvres prêtées par les artistes côtoyaient celles, nombreuses, de collectionneurs tels que Benjamin Delessert, Charles Louis Bizet, Jacques Laffitte ou encore le comte James-Alexandre de Pourtalès²⁷⁹. Un nouvel appel à la générosité des amateurs fut lancé par la galerie en 1829, pour l'exposition au bénéfice de l'extinction de la mendicité, mais leur contribution fut cette fois réduite²⁸⁰. Après ces événements sporadiques, l'émergence de la rétrospective posthume entraîna des demandes toujours plus fréquentes, et le prêt devint bientôt un dénominateur commun de nouvelles pratiques d'exposition²⁸¹. L'expansion des chemins de fer, débutée dans les années 1830 et considérablement accélérée sous le Second Empire, facilita le déplacement des œuvres²⁸².

La localisation des œuvres, qui aurait pu constituer un premier frein à la réalisation des rétrospectives, ne semble pas avoir été un réel problème, sauf dans le cas du projet Troyon, dont

²⁷⁷ Voir chapitre 1. Dans une moindre mesure, d'autres artistes avaient également choisi de montrer des œuvres conservées dans des collections privées.

²⁷⁸ Voir chapitre 3, p. 147-149.

²⁷⁹ *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, galerie Lebrun... le 15 mai 1826*, Paris, Impr. de Firmin Didot, 1826. Inaugurée le 17 mai 1826, l'exposition fut renouvelée en juillet et ferma définitivement le 19 novembre. Voir : Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999, p. 110-111 ; Valérie Bajou, « Les expositions de la galerie Lebrun en 1826 », in Claire Constans (dir.), *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, cat. exp. (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 14 juin-8 septembre 1996, Paris, musée national Eugène Delacroix, 8 octobre 1996-13 janvier 1997, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos, 12 février-25 avril 1997), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 51-58.

²⁸⁰ *Explication des ouvrages de peinture et sculpture exposés au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité, galerie Lebrun*, Paris, Impr. A. Coniam, 1829. Voir Chaudonneret 1999, p. 111.

²⁸¹ Au début de la Troisième République, les demandes se multiplièrent, à la fois pour les rétrospectives posthumes, pour les expositions d'artistes vivants, mais aussi pour des manifestations telles que les expositions des « portraits du siècle », en 1883 et 1885, et celle des dessins de l'école moderne, en 1884, qui eurent toutes trois lieu à l'École des Beaux-Arts.

²⁸² Voir à ce sujet François Caron, *Histoire des chemins de fer en France*, t. I (1740-1883), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997. Après un premier accroissement notable dans les années 1840, le réseau s'étendit avec une grande rapidité sous le Second Empire, période durant laquelle les six grandes compagnies furent créées. En 1851, il comptait 3 000 km de lignes exploités, et en 1870, plus de 17 000.

la dispersion des œuvres à l'étranger entraîna le rapide abandon²⁸³. Les instigateurs des expositions, déjà liés avec certains amateurs, s'entourèrent régulièrement d'acteurs du marché de l'art, qui connaissaient parfaitement le contenu des collections privées²⁸⁴. Une requête pouvait également être adressée aux possesseurs d'œuvres par voie de presse²⁸⁵. En dehors des prêteurs volontaires qui se déclarèrent aux organisateurs, les collectionneurs, une fois identifiés, devaient consentir à accorder leur précieux concours. Une lettre leur était envoyée, signée des noms prestigieux d'artistes et de personnalités ayant accepté de patronner la manifestation²⁸⁶. Pour les expositions entreprises par l'Association des artistes, les démarches faites par le baron Taylor en personne s'avérèrent toujours d'une grande efficacité²⁸⁷. Si le soutien d'illustres personnages constituait un argument en faveur du prêt, il fallait également faire valoir auprès des collectionneurs les motifs louables de la manifestation pour laquelle ils se trouvaient sollicités (hommage, patriotisme, charité), l'absence de toute dépense à leur charge, et les précautions prévues pour entourer leurs œuvres²⁸⁸. Ces dernières étaient assurées aux frais des organisateurs à la fois contre les risques du transport et contre les dangers (type incendie) auxquels elles pouvaient se trouver confrontées dans l'exposition²⁸⁹. Le coût induit par le déplacement des œuvres était également imputé au comité. Ses membres devaient parfois se

²⁸³ Voir chapitre 3, p. 171.

²⁸⁴ Nous renvoyons pour cette question au chapitre 3, p. 193-201. Rappelons que l'organisateur de la toute première rétrospective parisienne, Adolphe Goupil, était lui-même marchand.

²⁸⁵ Voir : Charles Blanc, « Mouvement des arts et de la curiosité. Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *GBA*, 1^{re} année, t. II, 2^e livraison, 15 avril 1859, p. 126 ; La Rédaction, « Projet d'exposition de l'œuvre de Prud'hon », *CAC*, n° 21, 24 mai 1873, p. 209 ; ou encore Eugène Véron, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, t. III, 1875, p. 309.

²⁸⁶ Voir par exemple la circulaire adressée aux collectionneurs à l'occasion de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer (**doc.6**).

²⁸⁷ Laurent Richard, propriétaire de trois tableaux de Fromentin exposés dans la rétrospective du maître en 1877, s'était montré « très peu disposé à les prêter », sauf « si le président [de l'Association des artistes] lui en faisait la demande » (AFT, 1404^e séance du 26 janvier 1877).

²⁸⁸ Les demandes de prêts pour l'exposition Ary Scheffer étaient ainsi accompagnées d'un feuillet contenant les informations suivantes : « Pendant toute la durée de l'Exposition, un service de sûreté veillera jour et nuit pour sa conservation. / Les Tableaux seront assurés par une de nos premières Compagnies, *contre tous les risques possibles*, du jour où ils sortiront de chez leur propriétaire jusqu'au jour où ils y rentreront. Ils seront pris par des agents sûrs et remis de même à la fin de l'Exposition, sans frais aucuns. » (AN, 20144790/98, dossier « Scheffer 1859 »).

²⁸⁹ Les archives du monument à Delacroix, conservées au département des estampes et de la photographie de la BnF, sous la cote Rés. YB3-754-4, contiennent un grand nombre de documents relatifs aux assurances. Alfred Robaut, qui était passé par un courtier, avait envoyé directement les « pièces garantissant le contrat passé par le comité [...] aux conservateurs de musées et aux collectionneurs », méthode efficace puisqu'on lui « expédiait directement [les œuvres] à l'École des Beaux-Arts, en grande vitesse » (note d'Alfred Robaut sur les « Assurances c/ risques de voyage des œuvres d'art »).

plier aux exigences des collectionneurs : certains imposaient leur compagnie d'assurance ou le déplacement d'un des membres pour venir chercher le tableau²⁹⁰.

Malgré les inquiétudes, compréhensibles, des amateurs, leur participation fut considérable dès la première rétrospective posthume : quatre cinquième environ des cent-vingt-six numéros hors gravures que comportait le catalogue de l'exposition Delaroche appartenaient à des particuliers, en excluant les œuvres détenues par Goupil et par les fils de l'artiste. Deux ans plus tard, de nombreux collectionneurs apportèrent leur généreux concours à la rétrospective de l'œuvre d'Ary Scheffer ; leurs ouvrages composaient la très grande majorité des cent-sept numéros de l'exposition. Comme lors de l'exposition Delaroche, la coopération fut européenne : des envois eurent lieu depuis l'Angleterre et les Pays-Bas, d'où l'artiste était originaire. Les possesseurs d'œuvres y trouvaient manifestement leur intérêt. En associant leur nom à une initiative patriotique, souvent doublée d'une entreprise charitable, qui célébrait un grand artiste français et favorisait l'émulation, ils valorisaient à la fois leur image et les pièces de leur collection. Amateurs sincères, ils savaient aussi percevoir les enjeux des rétrospectives pour la connaissance et la compréhension de l'artiste et de son œuvre. Leur engouement pour cette nouvelle pratique d'exposition ne se tarit pas au fil des années, en dépit de sollicitations toujours plus nombreuses.

En 1859, Charles Lenormant repéra pourtant « de véritables lacunes » dans l'exposition Scheffer, dues à la « dispersion des ouvrages de [l'artiste] dans les pays étrangers », mais surtout aux réticences d'amateurs hollandais qui, « choqués de [la] prétention à ranger Ary Scheffer dans l'école française », auraient préféré voir l'hommage rendu dans le pays d'origine du peintre²⁹¹. Quels que soient les motifs avancés, les expositions rétrospectives pouvaient difficilement rencontrer une adhésion unanime. Si des lacunes étaient causées par de réelles difficultés – la mise sous scellés de la collection du comte d'Ellesmere au moment de l'exposition Delaroche en fit partie –, certains amateurs préféraient garder jalousement les pièces de leur collection, par crainte de l'avarie ou pour ne pas être privé d'une œuvre qu'ils se flattaient de posséder auprès de leurs invités²⁹². Un refus resté incompris, et très remarqué dans

²⁹⁰ Par exemple, le prince Napoléon n'accepta de prêter un tableau de Pils à la rétrospective du peintre qu'à la condition que Louis Becq de Fouquières se déplaçât lui-même jusqu'à son château de Prangins en Suisse pour le récupérer (AFT, 1352^e séance du 5 novembre 1875).

²⁹¹ Charles Lenormant, *Ary Scheffer*, Paris, Charles Douniol, 1859, p. 20. Voir aussi Vallet de Viriville, « Bulletin des lettres et des arts [exposition Ary Scheffer] », *Revue française*, 5^e année, t. XVII, 1859, p. 60-63 (p. 63).

²⁹² Ainsi Édouard Daliphard, secrétaire du comité Corot, rapporta les propos tenus par un certain M. L. R. (Laurent Richard) pour justifier son refus de prêter *L'Église de Marissel, près de Beauvais* (huile sur toile, 55 x 42 cm, Paris, musée du Louvre, inv. RF 1642) : « 'Non, vraiment, je ne puis le prêter, ce serait faire un vide sur la tenture de ma galerie, et votre Exposition a lieu à l'époque où je reçois mes amis.' » (Daliphard 1875a, p. 111.)

la presse pour cette raison, fut celui opposé à la commission de l'exposition Ingres en 1867 par le conservateur du Louvre Frédéric Reiset, qui possédait deux importantes peintures du maître, le *Portrait de Madame Duvaucy* et la *Vénus anadyomène*²⁹³. Le succès des rétrospectives posthumes et la pérennisation de la pratique attestent néanmoins que, malgré quelques réfractaires, le pari fut réussi, et ce autant du côté des collectionneurs que des musées, non sans quelques difficultés comme nous allons à présent le voir.

2. La position des musées

Avec l'émergence des rétrospectives posthumes, les musées, qui avaient pour certains accepté d'envoyer une pièce de leur collection à l'Exposition universelle de 1855, se trouvèrent confrontés à des demandes de prêts inédites. Toutes ne connurent pas un dénouement heureux. En 1857, Chaalons d'Argé pointa du doigt dans la *Revue des Beaux-Arts* le « fait affligeant » et nullement justifiable à ses yeux que constituait la décision du conseil municipal de Nîmes, qui n'autorisa pas le *Cromwell* de Delaroche (**fig.52**) à rejoindre l'exposition posthume du maître²⁹⁴. Cette position témoignait des craintes que pouvait soulever l'envoi dans la capitale d'un tableau considéré comme l'une des richesses d'une ville²⁹⁵. Suite à la requête de Charles Jalabert, élève du peintre originaire de Nîmes, son maire, Jean Duplan, avait obtenu l'avis favorable de la commission des Beaux-Arts locale malgré certaines inquiétudes, causées par le transport du tableau. Mais le conseil municipal s'opposa à son envoi, fondant sa décision « sur l'intérêt de la conservation de l'œuvre à laquelle [il] attach[ait] un si haut prix et sur l'existence

²⁹³ Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Portrait de Madame Duvaucy*, 1807, huile sur toile, 71 x 56, Chantilly, musée Condé (inv. PE 431) ; *Vénus anadyomène*, 1808-1848, huile sur toile, 163 x 92 cm, Chantilly, musée Condé (inv. PE 433). Charles Clément fit part de son incompréhension dans le *Journal des débats* : « On a quelque peine à s'expliquer cette réserve, car il semble que mieux que tout autre il aurait dû comprendre que sa double qualité d'amateur et de fonctionnaire public l'engageait à ne pas retenir deux des plus beaux fleurons de la couronne de l'illustre artiste. » (Charles Clément, « Exposition des œuvres d'Ingres à l'École des Beaux-arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1867, n. p.) Le même étonnement pointait sous la plume de Louis de Ronchaud dans la *Revue moderne* : « [...] on devait moins s'attendre à l'exemple d'un pareil refus de la part d'un homme que sa position officielle semblait obliger plus particulièrement envers l'art et envers le public. » (Louis de Ronchaud, « L'œuvre d'Ingres. Exposition du palais des Beaux-Arts », *Revue moderne* 10^e année, t. XLI, 2^e livraison, 1^{er} mai 1867, p. 430-447 [p. 439].)

²⁹⁴ Paul Delaroche, *Cromwell et Charles I^{er}*, 1831, huile sur toile, 230 x 300 cm, Fonds national d'art contemporain, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Nîmes (inv. IP 59). [Auguste-Philibert] Ch[aa]lons d'Argé, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École impériale des Beaux-Arts », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 9^e livraison, 1857, p. 172-175 (p. 174).

²⁹⁵ Notre article intitulé « '[L]eur refus nous est cruel'. Le *Cromwell* du musée de Nîmes et la question du prêt dans les premières rétrospectives posthumes » sera publié dans les actes du colloque *Histoire de prêts. Mémoires et enjeux des prêts dans les musées*, tenu à l'École du Louvre les 28 et 29 septembre 2017 (éditions de l'École du Louvre). Nous proposons ici une courte synthèse de cette affaire.

d'une copie qui p[ouvait] au besoin suppléer à l'absence de l'original »²⁹⁶. Les interventions du préfet du Gard, Henri Pougeard-Dulimbert, et du ministre d'État et de la Maison de l'Empereur, Achille Fould, ne firent en rien fléchir sa détermination.

Le cas du musée de Nîmes ne semble pourtant pas représentatif de la position générale des municipalités face aux requêtes des organisateurs. Pour cette première rétrospective, le comité était en effet parvenu à obtenir le concours de plusieurs musées. Alors que deux institutions étrangères, le musée de Königsberg et le musée de Liège, avaient envoyé leur tableau du maître, une remarquable contribution fut apportée en France par le musée de Nantes, propriétaire, grâce au legs Clarke de Feltre, d'un nombre relativement important d'œuvres de Delaroche²⁹⁷. Son envoi comprenait en effet deux tableaux, quatre études peintes et un portrait dessiné de la main du maître²⁹⁸. Le musée de Nantes se signala également par sa participation régulière aux rétrospectives : sous le Second Empire, il collabora à toutes celles qui se succédèrent, à l'exception de l'exposition consacrée en 1867 à Hippolyte Bellangé, dont il ne détenait aucun ouvrage²⁹⁹. D'autres musées de province répondirent présents : Aix, Amiens, Angers, Lille, Lyon, Marseille, Metz, Montauban, Nancy, Rouen ou encore Tours. Leur collaboration, comme celle des amateurs, ne faiblit pas au début de la Troisième République, malgré toujours quelques fausses notes. Si les musées de Nantes, Marseille et Montpellier n'apportèrent pas leur contribution à l'exposition Courbet en 1882, la rétrospective de l'œuvre de Delacroix, trois ans plus tard, vit au contraire une coopération accrue des musées de province, certains acceptant l'envoi de tableaux refusés une vingtaine d'années plus tôt.

Alors que la sanction officielle accordée aux expositions par leur tenue à l'École des Beaux-Arts joua un rôle certain auprès des municipalités, l'exposition posthume de Delacroix, en 1864, avait suscité des réserves, qui tenaient sans doute en partie à ses conditions de réalisation,

²⁹⁶ Procès-verbal de la séance extraordinaire du conseil municipal de Nîmes du 9 mars 1857, Nîmes, Archives municipales, registre 1 D 49, p. 195-197 (p. 197). Ce procès-verbal a été partiellement publié dans Émile Reinaud, Charles Jalabert. *L'homme, l'artiste, d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1903, p. 101-102.

²⁹⁷ Le musée de Königsberg prêta sa *Scène de la Saint-Barthélemy* (1826, huile sur toile, 128 x 97 cm, non localisé) (n° 7), et le musée de Liège, sa *Mater Dolorosa* (1853, huile sur toile, 176 x 130 cm, Liège, musée des Beaux-Arts / La Boverie, inv. AM 724/1078) (n° 46).

²⁹⁸ Il s'agit des œuvres suivantes : *Enfance de Pic de la Mirandole*, 1842, huile sur toile, 105,5 x 77 cm (inv. 902) (n° 24); *Jeune fille à la balançoire*, 1845, huile sur bois ovale, 69,4 x 52 cm (inv. 903) (n° 30) ; quatre étude de moines camaldules (voir p. 416, note 173) (n° 15) ; *Portrait d'Alphonse Clarke, comte de Feltre*, 38 x 30,5 cm, mine de plomb, sanguine et craie blanche sur papier (inv. 1331) (n° 107).

²⁹⁹ Nous excluons ici l'exposition consacrée à Paul Huet en 1869 au Cercle de l'Union artistique, qui ne présenta aucune œuvre en provenance d'un musée de province, et seulement un dessin du musée du Luxembourg, sans doute en raison du caractère semi-privé de la manifestation.

comme nous l'avons démontré dans le troisième chapitre³⁰⁰. La rétrospective était, rappelons-le, organisée par la Société nationale des Beaux-Arts de Louis Martinet dans l'enceinte d'un hôtel particulier situé au 26 boulevard des Italiens³⁰¹. Malgré les trois-cent-trois numéros que comptait la dernière version de son catalogue, plusieurs tableaux de musées de province manquèrent à l'appel, comme la *Médée* du musée de Lille, *La Justice de Trajan* du musée de Rouen ou encore le *Sultan du Maroc* du musée de Toulouse³⁰². Ces refus furent observés avec sévérité dans la presse. Dans *L'Artiste*, Léon Chardin jugea l'absence de certaines œuvres « vraiment inexplicable et ridicule »³⁰³. Les Villes de Lyon, Metz, Nancy, Nantes ou encore Tours n'avaient d'ailleurs pas été effrayées par l'initiative d'une société particulière récemment constituée qui, à la fin de l'exposition, leur restitua leur tableau sans incident.

Aux inquiétudes dues au déplacement des œuvres et, pour la rétrospective Delacroix, à leur exposition dans des locaux privés, pouvaient s'ajouter des difficultés liées aux démarches administratives, comme ce fut le cas en 1872 dans le cadre de l'exhibition posthume d'Henri Regnault. L'absence d'un tableau conservé au musée de Marseille, *Judith et Holopherne* (fig.79), fit grand bruit³⁰⁴. Pour Théodore de Banville, la toile avait été « hideusement et niaisement refusée » par la cité phocéenne³⁰⁵. Dans *Le Temps*, un critique accusait la Ville de préférer « l'intérêt des industriels de la Canebière » à la mémoire du peintre, tandis qu'Albert Blanquet, dans *La Liberté*, voyait là un acte politique, « parce que Henri Regnault n'était pas un communard »³⁰⁶. Ces accusations étaient en réalité infondées. Le conseil municipal n'avait

³⁰⁰ Voir chapitre 3, p. 184-188.

³⁰¹ L'exposition posthume d'Ary Scheffer, ouverte à la même adresse en 1859 sur l'initiative de l'Association des artistes, et organisée par le marchand Francis Petit, ne semble pas avoir nécessité quant à elle de prêts de musées de province.

³⁰² Eugène Delacroix, *Médée furieuse*, 1838, huile sur toile, 260 x 165 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts (inv. P. 542) ; *La Justice de Trajan*, 1840, huile sur toile, 490 x 390 cm, Fonds national d'art contemporain, en dépôt au musée des Beaux-Arts de Rouen (inv. D.844.1.1) ; *Moulay Abd-er-Rahman, sultan du Maroc, sortant de son palais de Meknes, entouré de sa garde et de ses principaux officiers*, 1845, huile sur toile, 377 x 340 cm, Toulouse, musée des Augustins (inv. 2004 1 99). Sur ces trois tableaux, seul celui de Rouen ne figura pas dans la rétrospective de 1885. Le prêt du tableau de Toulouse ne se fit sans doute pas sans difficulté : le maire l'envoya expressément à la date du 8 février 1885 (lettre d'Auguste Daligny, pour Georges Petit, à Jules Destable, inspecteur de l'École des Beaux-Arts, Paris, 10 février 1885, AN, AJ/52/838). Le conseil municipal avait d'ailleurs refusé, en 1876, le prêt de *La Mort d'une sœur de charité* d'Isidore Pils (1850, huile sur toile, 305 x 241 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. D 2001 1 ; voir Becq de Fouquières 1876b, p. 3). Peut-être *L'Étoile du Berger* de Corot (1864, huile sur toile, 160 x 129 cm, inv. RO 60) et *La Soif de l'or* de Couture (1844, huile sur toile, 189,5 x 52 cm, inv. 2004 1 98) avaient connu le même verdict en 1875 et 1880.

³⁰³ Léon Chardin, « Retour à Eugène Delacroix », *L'Artiste*, t. II, 7^e livraison, 1^{er} octobre 1864, p. 147-150 (p. 150).

³⁰⁴ Henri Regnault, *Judith et Holopherne*, 1869, huile sur toile, 230 x 302 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts (inv. BA303).

³⁰⁵ Théodore de Banville, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *Le National*, 4^e année, n° 1146, 29 mars 1872, n. p.

³⁰⁶ Anonyme, « Chronique de Paris », *Le Temps*, 12^e année, n° 4001, 25 mars 1872, n. p. ; Chrysale [Albert Blanquet], « Hommes et choses », *La Liberté*, 21 mars 1872, n. p. La surprenante dénonciation de Blanquet

jamais délibéré sur la question, en raison de la demande tardive de l'organisateur et des formalités nécessaires pour saisir le conseil de l'affaire³⁰⁷. La virulence des attaques dont la municipalité fit l'objet s'expliquait par le contexte exceptionnel de l'exposition, qui cristallisait des enjeux politiques et sociaux sans précédent pour une manifestation du genre³⁰⁸. De manière plus générale, les enjeux propres aux rétrospectives, qui invitaient à un moment de communion nationale, justifiaient l'incompréhension de la presse face aux refus de prêts, la contribution généreuse de nombreux musées, ainsi que le soutien de l'État.

Ce concours de l'État, dont nous avons précédemment décrit les motivations, passait à la fois par l'autorisation d'occuper l'École des Beaux-Arts, par le prêt d'œuvres des collections nationales, et par son intervention occasionnelle auprès de municipalités réticentes. Après une deuxième délibération sur l'envoi du *Cromwell*, requise par le préfet suite à une lettre de Jalabert, et une deuxième opposition du conseil municipal de Nîmes, Achille Fould écrivit lui-même à Henri Pougeard-Dulimbert, en le sommant « de vouloir bien [s']occuper d'urgence de cette affaire », et de faire part au conseil de sa volonté de voir le tableau figurer dans l'exposition³⁰⁹. Informé de la position inchangée du conseil, malgré une nouvelle discussion, le ministre se dit « fermement décidé à exclure cette ville, d'autant de temps que le même esprit régnera dans le Conseil, de toutes les répartitions d'objets d'art qui pourr[aie]nt être faites »³¹⁰. Si l'intercession de Fould avait été vaine, suscitant la colère du ministre, d'autres issues furent plus favorables. Fin 1866, Eugène Bellangé pria le comte de Nieuwerkerke de bien vouloir appuyer la demande du comité à la Ville d'Amiens concernant la *Bataille de Waterloo* peint par son père³¹¹. La municipalité, qui attendait, pour se décider, le consentement du surintendant, accepta d'envoyer le tableau après avoir reçu une missive de sa part. À l'inverse, en 1864, Nieuwerkerke dissuada Édouard Reynart, conservateur du musée de Lille, d'appuyer la requête de Louis Martinet auprès des commissions concernées³¹². Cette hostilité du comte était toutefois

renvoyait en fait au bataillon dans lequel évoluait Regnault. Cet article est commenté dans : Marc Gotlieb, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2016, p. 226.

³⁰⁷ Voir le procès-verbal de la séance du conseil municipal de Marseille du 29 mars 1872, Marseille, Archives municipales, registre 1 D 107, p. 495-511 (p. 496-497). La lettre de Victor Regnault, père du défunt artiste, était datée du 27 février, et le rapport du conservateur du musée établi à la demande du maire portait la date du 5 mars. Une autorisation préfectorale était ensuite nécessaire pour que le conseil puisse délibérer.

³⁰⁸ Voir chapitre 4, p. 237-242.

³⁰⁹ Minute de lettre d'Achille Fould à Henri Pougeard-Dulimbert, Paris, 4 avril 1857, AN, F/21/2199.

³¹⁰ Minute de lettre d'Achille Fould à Henri Pougeard-Dulimbert, Paris, [18 mai ?] 1857, AN, F/21/2199. La lettre ne fut finalement pas expédiée.

³¹¹ Hippolyte Bellangé, *Le Dernier Carré de Waterloo (18 juin 1815)*, 1849, huile sur toile, 200 x 300 cm, Amiens, musée de Picardie (inv. M.P.2004.17.206) (n° 28). Lettre d'Eugène Bellangé au comte de Nieuwerkerke, Paris, 25 décembre 1866, AN, 20144790/98.

³¹² Voir chapitre 3, p. 186.

exceptionnelle. S'il se montra réticent à accorder les tableaux du Luxembourg à l'exposition Delacroix, les œuvres conservées au musée des artistes vivants rejoignirent systématiquement, pendant sa direction, les différentes rétrospectives, et la coopération de l'État se poursuivit après la chute du régime³¹³.

Deux musées relevant de l'administration des Beaux-Arts firent cependant obstacle au prêt de leurs tableaux : le musée de Versailles et le musée du Louvre. L'institution versaillaise, dirigée par Eudore Soulié de 1850 à 1870, se sépara de plusieurs de ses œuvres à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855. Mais lorsqu'il fut question d'organiser une rétrospective en hommage à Delaroche, Goupil crut impossible, à tort ou à raison, d'obtenir des œuvres du musée. En cours d'exposition, Nieuwerkerke ordonna néanmoins le transport de l'un d'eux, le *Portrait du pape*³¹⁴. Deux ans plus tard, nul ouvrage d'Ary Scheffer ne fit le court trajet depuis Versailles. En 1863, la demande de prêt des tableaux d'Horace Vernet, dont plusieurs avaient rejoint le Palais des Beaux-Arts en 1855, fut manifestement repoussée. Pourtant, l'année suivante, Napoléon III donna l'ordre de prêter tous les ouvrages de Delacroix des collections impériales, ceux de Versailles y compris³¹⁵. En 1867, les peintures d'Hippolyte Bellangé que conservait l'établissement, d'abord peu disposé à prêter, prirent aussi part à son exposition posthume, mais il fallut pour cela une visite d'Isidore Pils, président de la commission, au comte de Nieuwerkerke³¹⁶. Visiblement, sans les injonctions de sa hiérarchie, Eudore Soulié n'était guère enclin à faire sortir les œuvres, souvent de grandes dimensions, de son établissement, sans doute pour des raisons relatives à leur dispositif d'accrochage et à leur état de conservation – le musée avait connu un relatif abandon depuis la chute de Louis-Philippe³¹⁷.

Si un tableau du musée de Versailles, signalé dans le catalogue comme appartenant au Louvre, la *Prise de Constantinople par les Croisés*, prit part à l'exposition de Delacroix en 1885, ce fut

³¹³ *Les Enfants d'Édouard* (1831, huile sur toile, 181 x 215 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 3834) ne put figurer à l'exposition Delaroche en 1857, le tableau étant parti à Édimbourg.

³¹⁴ Paul Delaroche, *Portrait du pape Grégoire XVI*, 1844, huile sur toile, 113,5 x 92,5 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 4835) (n° 130).

³¹⁵ Il s'agissait du *Portrait du maréchal de Tourville* (1835, huile sur toile, 225 x 140 cm, inv. MV 1045, en dépôt au musée national Eugène Delacroix, Paris [n° 75]), de la *Prise de Constantinople par les Croisés, dit aussi Entrée des Croisés à Constantinople* (1840, huile sur toile, 411 x 497 cm, entré au musée du Louvre en 1885, inv. 3821 [n° 73]), et de *La Bataille de Taillebourg* (1837, huile sur toile, 489 x 554 cm, inv. MV 2676 [n° 74]), intégrée dans les boiseries de la galerie des Batailles.

³¹⁶ AFT, séance de la commission de l'exposition Hippolyte Bellangé, dans la séance du comité du 14 décembre 1866.

³¹⁷ Arnaud Bertinet, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, mare & martin, 2015, p. 157. En 1876, lorsqu'il fut de nouveau question, au sein du comité de l'Association des artistes, d'organiser une exposition des œuvres d'Horace Vernet, on fit « observer que la plupart des grandes toiles de Vernet et principalement la Smala [étaient] dans un état de détérioration qui n'en permettrait pas le transport, aussi faudrait-il y renoncer. » (AFT, 1364^e séance du 4 février 1876)

certainement grâce à son déplacement définitif d'un établissement à l'autre cette année-là. Hormis cet ouvrage, aucun tableau de Versailles, ni du musée du Louvre, ne fut présenté³¹⁸. Dans la période que nous étudions, les œuvres de l'institution parisienne qui auraient pu figurer dans des rétrospectives sont rares, en raison de la proximité de celles-ci avec la mort des artistes, dont les tableaux se trouvaient encore au musée du Luxembourg. Avec la deuxième rétrospective de Delacroix, l'exposition de Prud'hon en 1874 constituait une exception, mais son catalogue ne fit état d'aucune œuvre en provenance du Louvre. En 1882, Jules-Antoine Castagnary demanda à Paul Mantz le prêt des tableaux de Courbet récemment acquis, à titre exceptionnel, pour le musée du Louvre. Le directeur général des Beaux-Arts lui répondit :

Aucune œuvre d'art du Louvre ne peut être extraite du Musée pour figurer à une exposition, cette règle s'appliquant à l'Enterrement à Ornans. Mais les œuvres suivantes : 1° Le combat de cerfs 2° L'hallali 3° L'homme blessé 4° Le Portrait d'homme pour l'affectation desquelles il n'a pas encore été pris de décision et qui ont été seulement déposées au Louvre peuvent être prêtées à l'Exposition organisée par vos soins³¹⁹.

Le musée du Louvre avait donc interdiction, dans son règlement, de laisser sortir les pièces de sa collection. En 1876, lorsque la Ville d'Anvers requit le prêt des tableaux de Rubens conservés au Louvre pour le 300^e anniversaire de la naissance du peintre, Frédéric Reiset vit dans un éventuel accord, « un précédent dont il [eût été] impossible de méconnaître la gravité »³²⁰. Les tableaux demeurèrent au Louvre, au grand soulagement du conservateur. L'exposition d'Anvers, qui rencontra bien d'autres oppositions, eut tout de même lieu, mais à une rétrospective d'œuvres originales fut substituée une rétrospective de reproductions³²¹. En France, si les rétrospectives posthumes voyaient généralement des collectionneurs enthousiastes et des musées coopératifs, certaines absences étaient jugées suffisamment dommageables pour être signalées et palliées par différents moyens.

³¹⁸ Charles Gosselin, qui avait succédé à Clément de Ris en 1882 à la tête du musée de Versailles, connaissait très certainement les problèmes déjà rencontrés par Soulié.

³¹⁹ Minute de lettre de Paul Mantz à Jules-Antoine Castagnary, Paris, 25 avril 1882, AN, F/21/4462, dossier « Exposition des œuvres de Courbet à l'École nationale des Beaux-Arts, 19-25 avril 1882 ».

³²⁰ Lettre de Frédéric Reiset à William Henry Waddington, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Paris, 29 juillet 1876, AN, 20144790/98. Reiset écrivait : « [...] si l'exposition d'Anvers réussit, si l'on y concentre une partie des originaux de Rubens provenant des diverses galeries de France, d'Angleterre, d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne, où s'arrêtera cette mode de centaines ? Chacun voudra avoir le sien, et la moitié des chefs-d'œuvre de l'Europe sera en mouvement. Je suis bien modéré en ne parlant que de l'Europe ; car je tiens de M^r Du Sommerard que, dans le premier moment, les organisateurs de l'exposition de Philadelphie avaient demandé qu'on leur envoyât des tableaux du Louvre ! De pareilles prétentions sont tombées, et, je l'espère, tomberont toujours d'elles-mêmes. »

³²¹ *L'œuvre de P. P. Rubens. Catalogue de l'exposition organisée sous les auspices de l'administration communale d'Anvers par l'académie d'archéologie de Belgique. Gravures, photographies, dessins, documents, etc.*, Anvers, Impr. Guil. Van Merlen, 1877. Sur cette exposition, voir Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000), p. 137-139.

3. Combler l'absence

L'abandon du projet d'exposition Vernet à un stade déjà bien avancé, suite à des refus de prêts formulés par la Russie et le musée de Versailles, témoignait de l'importance capitale de certains emprunts dans la pratique de la rétrospective monographique. Reconstitution de la carrière d'un artiste, elle réclamait, comme nous venons de le voir, la présentation des œuvres l'ayant marquée et, en premier lieu, de celles montrées aux Salons. De ses œuvres majeures le *Cromwell* du musée de Nîmes faisait partie. Il était incontestablement un des maillons essentiels de la carrière de Delaroche, justifiant la « persistance extraordinaire » des démarches de Jalabert pour obtenir son prêt³²². Le tableau avait rencontré un très grand succès auprès du public lors du Salon de 1831 où, manquant au moment de son ouverture, il avait été impatientement attendu³²³. S'il n'avait pas rencontré le même accueil auprès des critiques, les réactions qu'il avait suscitées de toute part avaient assurément contribué à la renommée de l'artiste, tout comme la diffusion ultérieure de ses reproductions gravées. Élaboration d'un « type », il marquait une étape dans l'œuvre du peintre vers l'avènement du genre historique. Sa présence était donc plus que souhaitable dans une exposition générale des ouvrages de l'artiste, construite de manière chronologique et pensée en termes de progrès. Ce refus d'une œuvre capitale, ainsi que l'absence de plusieurs autres tableaux lors de la première manifestation du genre, entraînèrent la mise en place de dispositifs de représentation et de substitution.

Jusqu'au dernier moment, le comité de l'exposition Delaroche semble avoir espéré le prêt du tableau. Jules Goddé spécifia d'ailleurs dans son catalogue que le *Cromwell* « n'[était] pas encore arrivé », et l'œuvre figura dans la liste des ouvrages exposés sous le n° 12, ce qu'Edmond Renaudin qualifia dans *L'Europe artiste* de « petites supercheries »³²⁴. Au sein du parcours, sa place lui fut conservée. Un écriteau portant l'inscription « Cromwell et Charles I^{er}. / Appartient au musée de Nîmes », en lettres d'or, attirait l'attention des visiteurs³²⁵. De cette manière, les organisateurs rappelaient le *Cromwell* à leur mémoire ou signalaient, à ceux qui n'avaient pu le voir, son statut de pièce maîtresse dans la carrière de l'artiste. En même temps,

³²² Procès-verbal de la séance du conseil municipal de Nîmes du 8 avril 1857, Nîmes, Archives municipales, registre 1 D 49, p. 201-202 (p. 202).

³²³ Sur le tableau, voir : Bann 1997, p. 106-115 ; Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 288-289 ; Stephen Bann, « *Cromwell and Charles I* », in Stephen Bann et Linda Whiteley (dir.), *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*, cat. exp. (Londres, The National Gallery, 24 février-23 mai 2010), Londres, National Gallery Company, 2010, p. 74.

³²⁴ Goddé 1857, p. XIV. Ed[mond] Renaudin, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche (Suite.) », *L'Europe artiste*, 5^e année, n° 21, 24 mai 1857, n. p.

³²⁵ Ch[âlons] d'Argé 1857, p. 174.

ils pointaient du doigt le manquement de la Ville de Nîmes. Un dispositif similaire, mais cette fois bien plus accusateur, se trouva employé quinze ans plus tard pour la *Judith* d'Henri Regnault. Ce tableau constituait son envoi de Rome de deuxième année, et avait été très remarqué lors de son exposition en 1869. Œuvre clé de l'artiste dans son affranchissement de l'enseignement de l'École, ce fut également sa première peinture à être acquise par un musée en 1870, et finalement la seule de son vivant. Comme l'avait été le *Cromwell*, le tableau fut inclus dans le catalogue sous le n° 65, mais une mention indiquant le « refus du conseil municipal » apparut dans l'une de ses éditions³²⁶. Dans l'exposition, le visiteur était informé par une affiche de cette prétendue opposition de la Ville au déplacement de l'œuvre et, comme en 1857, la place du tableau resta vide³²⁷.

Goupil ne s'était cependant pas contenté, dans la rétrospective Delaroche, d'une évocation symbolique du *Cromwell*. Celui-ci, comme d'autres tableaux absents de l'exposition, fut représenté par sa gravure. La présentation de dix reproductions d'ouvrages non exposés, aux côtés de quelques gravures inédites d'œuvres figurant dans la manifestation, était aussi un stratagème commercial pour l'éditeur et marchand³²⁸. Les gravures de reproduction de tableaux disparurent des expositions suivantes, sans doute pour cette raison. En 1859, devant l'exposition Scheffer, le critique Philippe Burty regretta « qu'on n'ait pas fait représenter les compositions absentes, soit par des gravures, soit par des photographies », afin de « restitu[er] les anneaux absents dans la chaîne de ses productions »³²⁹. En 1865, la photographie constitua avec la lithographie un recours indispensable pour montrer les décors de Flandrin dans son exposition posthume. Deux ans plus tard, elle permit d'inclure dans la rétrospective d'Ingres le *Portrait de Madame Duvaucy*. Ses organisateurs optèrent également pour des reproductions sur émail exécutées par Paul Balze, notamment pour la *Vénus anadyomène*. En 1857, la question de l'exposition d'une copie peinte du *Cromwell*, réalisée par Jalabert, s'était posée. Elle avait même constitué, pour le conseil municipal, un des arguments principaux de sa décision. Mais l'emprunt de la copie fut-il réellement envisagé ? Si Jalabert avait demandé, dans sa lettre au préfet du Gard, une réponse définitive du conseil municipal au plus vite afin de pouvoir, en cas de refus, requérir le prêt de la copie conservée en Angleterre, il s'agissait sans doute avant tout

³²⁶ Paris 1872 [Regnault], p. 65.

³²⁷ Anonyme, « Nouvelles », *Paris-Artiste*, 1^{re} année, n° 12, 21 mars 1872, p. 5 ; Anonyme, « Chronique de Paris », *Le Temps*, 12^e année, n° 4001, 25 mars 1872, n. p.

³²⁸ Sur cette question, voir chapitre 2, p. 120-123.

³²⁹ Burty 1859, p. 41.

d'un argument pour inciter le préfet à réagir rapidement³³⁰. Nulle reproduction usant de la même technique que l'œuvre originale ne fut appelée dans les rétrospectives, certainement pour éviter toute ambiguïté et toute comparaison. Les organisateurs préférèrent soit d'autres types de reproductions, soit, et ce fut plus généralement le cas, des ouvrages de la main de l'artiste liés à l'œuvre qu'ils n'avaient pu obtenir³³¹.

Les artistes avaient parfois réalisé des répliques de leurs tableaux. Le *Cromwell* lui-même avait fait l'objet d'une seconde version, réduite, dans la cadre de la réalisation de sa gravure par Louis Henriquel-Dupont, mais il ne fut apparemment pas tenté de faire venir cette petite toile d'Hambourg³³². Alors que le tableau *Napoléon à Fontainebleau, 31 mars 1814*, exécuté en 1845, ne quitta pas son musée de Leipzig, Goupil exposa la réplique de 1847 appartenant au célèbre collectionneur anglais John Naylor, déjà prêteur du *Général Bonaparte franchissant les Alpes*³³³. En 1864, l'absence de la *Médée* de Delacroix du musée de Lille ne fut pas toujours remarquée, car une petite réplique et une autre version de grande dimension figuraient dans l'exposition³³⁴. Mais les œuvres non exposées pouvaient aussi être représentées dans les rétrospectives par leur esquisse, et ce dispositif fut rapidement privilégié, en même temps que le nombre de travaux préparatoires présentés se multipliait. Des esquisses peintes de décors furent accrochées dans les rétrospectives consacrées à Delacroix en 1864, à Flandrin en 1865, à Prud'hon en 1874 ou encore à Henri Lehmann en 1883. Cette dernière donnait également à voir des esquisses de tableaux, dont la plupart ne figuraient pas dans l'exposition. En 1885, alors que la *Chasse aux lions* de Delacroix, conservée au musée de Bordeaux, avait subi

³³⁰ Lettre de Charles Jalabert à Henri Pougeard-Dulimbert, Paris, 15 mars 1857, transcrite dans le procès-verbal de la séance du conseil municipal de Nîmes du 23 mars 1857, Nîmes, Archives municipales, registre 1 D 49, p. 197-199 (p. 198).

³³¹ Une rétrospective posthume à l'étranger avait par ailleurs fait un usage intensif des reproductions. En 1835, on pouvait lire dans *L'Artiste* : « Une exposition des ouvrages de Léopold Robert vient d'avoir lieu à Neuchâtel, sa patrie. Peu d'originaux y figurent, mais ceux qui manquent sont représentés par des copies que M. Aurèle Robert a faites à la sépia. » (Anonyme, « Variétés », *L'Artiste*, t. X, 11^e livraison, 1835, p. 119.) Sur les reproductions des œuvres de Léopold Robert par son frère Aurèle, voir : Camille Murgia, *Léopold et Aurèle Robert. Reproductibilité et diffusion de l'œuvre peint à travers la gravure*, Neuchâtel, Association des amis de Léopold Robert, Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Bibliothèque publique et universitaire, 2011.

³³² Paul Delaroche, *Cromwell au cercueil de Charles I^{er}*, vers 1831, huile sur toile, 38 x 45 cm, Hambourg, Kunsthalle (inv. 2265).

³³³ Paul Delaroche, *Napoléon à Fontainebleau, le 31 mars 1814*, 1847, huile sur bois, 181 x 137 cm, Paris, musée de l'Armée (inv. 11 931 ; Ea 90/1) (n° 36).

³³⁴ Eugène Delacroix, *Médée sur le point de tuer ses enfants*, 1862, huile sur toile, 54 x 44 cm, coll. part. (n° 95) ; *Médée prête à tuer ses enfants*, 1859, huile sur toile, 129 x 98 cm, disparu (avait été donné en 1922 à la National Galerie de Berlin) (n° 124). Il ne faut cependant pas réduire la présence des répliques à la seule volonté de pallier l'absence de certains tableaux.

d'importants dommages, son esquisse venait rappeler, comme déjà en 1864, ce tableau conçu pour l'Exposition universelle de 1855³³⁵.

Les manques semblent avoir été de plus en plus assumés au fil du temps. En 1857, les quelques refus de tableaux considérés comme majeurs, qui ne relevaient pas de la volonté de leur propriétaire, furent expliqués dans le catalogue³³⁶. En 1882, Castagnary signala lui aussi « les œuvres de premier ordre qu'[ils] n'av[aient] pu avoir », mais il n'hésita pas à souligner l'incomplétude de l'exposition tout en assurant qu'elle présentait, malgré ses lacunes, « l'aspect varié d'un musée », et résumait « l'existence entière de l'artiste »³³⁷. Il ne fut d'ailleurs pas question de chercher des substituts, reproductions ou esquisses, aux tableaux absents de la manifestation. Goupil, lui, était guidé par une volonté d'exhaustivité telle qu'il fit figurer, nous l'avons dit plus haut, une liste des ouvrages de Delaroche non exposés dans le catalogue de son exposition³³⁸. Cette démarche ne trouva pas d'imitateur. À l'inverse, un essai portant sur l'œuvre de l'artiste, et pouvant aller au-delà du strict contenu de l'exposition, intégra progressivement les catalogues de ces rétrospectives. En considérant à la fois le texte rédigé et l'inventaire des œuvres exposées, peut-on pour autant observer l'établissement d'un modèle de catalogue d'exposition posthume ?

C. Le catalogue d'exposition : vers l'établissement d'un modèle ?

1. Le catalogue des œuvres : l'éclatement d'un modèle

Les grandes rétrospectives posthumes furent presque toutes accompagnées d'un catalogue qui pérennisait sur le papier cette réunion éphémère d'œuvres issues de collections diverses³³⁹. Généralement de format in-8°, ces catalogues devaient accompagner le visiteur dans l'exposition et lui permettre, grâce aux numéros, d'identifier les œuvres³⁴⁰. Hormis le titre

³³⁵ Eugène Delacroix, *Chasse aux lions (esquisse)*, 1854, huile sur toile, 90 x 116,7 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 1984 33) (n° 140 en 1864, n° 169 en 1885).

³³⁶ Goddé 1857, p. XIV-XV.

³³⁷ [Jules-Antoine] Castagnary, « Gustave Courbet », in *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 3-28 (p. 5).

³³⁸ Paris 1857 [Delaroche], p. 33-38.

³³⁹ L'absence d'un catalogue pour l'exposition de l'architecte Bourgerel, au Muséum de Nantes en 1883, suscita l'étonnement du marquis de Granges de Surgères (Marquis de Granges de Surgères, *Les dessins de M. Bourgerel*, Nantes, Chez l'Auteur, rue royale, 13, 1883, p. 5).

³⁴⁰ Cette pratique est attestée par une vue de l'exposition Manet : Anonyme, *L'Exposition des œuvres d'Édouard Manet à l'École des Beaux-Arts*, 1884, gravure publiée dans *L'Univers illustré*, 27^e année, n° 1504, 19 janvier

des ouvrages exposés, le nom de leur propriétaire semble avoir constitué la seule information commune à la quasi-totalité des trente-quatre catalogues que nous dénombrons³⁴¹. Ces derniers présentaient des renseignements hétérogènes et souvent sommaires. Des données techniques (support, technique ou dimensions) apparaissaient dans la moitié des catalogues, mais étaient très inégales d'un ouvrage à l'autre, et fréquemment au sein d'un même ouvrage, avec des indications sporadiques ou une disparité entre tableaux et dessins³⁴². Le support des tableaux y était rarement précisé (dans quatre catalogues seulement : Delaroche, Dutilleux, Fromentin et Courbet), tandis que la technique était réservée aux dessins, avec plus ou moins de précision, et de manière non systématique³⁴³. Les dimensions des œuvres figuraient dans douze catalogues, dont cinq publiés avant 1870, et parfois seulement pour les tableaux³⁴⁴. Le catalogue de la première rétrospective posthume, consacrée à Delaroche en 1857, se distinguait par la richesse de ses informations et son caractère méthodique. Sous les titres des tableaux étaient successivement indiquées leurs dimensions, la taille de la figure et la nature de leur support. Pour les dessins, la mention des dimensions précédait celle de la technique. Les gravures avaient elles aussi été rigoureusement mesurées. Cette publication reprenait le modèle des catalogues du musée du Louvre, rédigés par Frédéric Villot à partir de 1849³⁴⁵. Par leur rigueur scientifique, ces catalogues marquaient une grande avancée³⁴⁶.

1884, p. 41 (**fig.19**). Les numéros fixés sur les cadres sont bien visibles sur les photographies de l'exposition Courbet (**fig.17**).

³⁴¹ Cette information était absente des catalogues des rétrospectives Bertin et Vaudoyer ; peut-être ces expositions furent-elles réalisées uniquement à partir du fonds d'atelier (à l'exception d'un tableau prêté par le musée du Luxembourg dans la première). Quant au catalogue de la rétrospective Barye, seules les œuvres appartenant à la famille y figuraient. Signalons par ailleurs que sur ces trente-quatre catalogues, quatorze furent édités par Jules Claye et son successeur Albert Quantin.

³⁴² Il s'agit des catalogues suivants : Paris 1857 [Delaroche], Paris 1859 [Scheffer], Paris 1864 [Delacroix], Arras 1866 [Dutilleux], Paris 1869 [Huet], Paris 1875 [Corot], Paris 1875 [Barye], Paris 1877 [Fromentin], Paris 1877 [Diaz], Paris 1880 [Viollet-le-Duc], Lille 1881 [Salomé], Paris 1882 [Courbet], Paris 1883 [Sellier], Paris 1885 [Bastien-Lepage], Paris 1885 [Delacroix], Paris 1885 [Bashkirtseff], Paris 1885 [Tassaert]. Quelques divisions furent établies par technique dans certains catalogues, non comptabilisés dans les chiffres précédents : celui de l'exposition Bellangé en 1867 disposait d'une catégorie spécifique pour les « dessins à la plume » et celui de Bertin, en 1872, distinguait les « dessins au fusain et aquarelles » des « dessins et croquis d'après nature ». Le catalogue de la rétrospective Pils était quant à lui divisé en trois parties, « peintures à l'huile », « aquarelles » et « dessins ». La séparation des tableaux, des dessins et des aquarelles (ces deux derniers types d'œuvres étant parfois réunis dans une même catégorie) était fréquente dans les catalogues. Des catégories réservées aux pastels ou encore aux gravures apparaissaient également parfois.

³⁴³ Pour le seul sculpteur de notre corpus, Antoine-Louis Barye, le catalogue de son exposition posthume précisait le matériau des œuvres : plâtre, cire, terre cuite, ou bronze, ce dernier constituant une catégorie distincte, tout comme les peintures à l'huile, les aquarelles, et enfin les dessins et croquis.

³⁴⁴ Paris 1857 [Delaroche], Paris 1859 [Scheffer], Paris 1864 [Delacroix], Arras 1866 [Dutilleux], Paris 1869 [Huet], Paris 1875 [Corot], Paris 1877 [Fromentin], Lille 1881 [Salomé], Paris 1882 [Courbet], Paris 1885 [Bastien-Lepage], Paris 1885 [Delacroix], Paris 1885 [Bashkirtseff].

³⁴⁵ Le premier à paraître, en 1849, était consacré aux écoles italiennes (Frédéric Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre. 1^{re} partie, écoles d'Italie*, Paris, Vinchon, 1849). Voir **doc.14** et **doc.15**.

³⁴⁶ Voir Bertinet 2015, p. 176-178.

Les inscriptions de la main de l'artiste, à la fois élément de datation et gage d'authenticité, étaient rarement indiquées dans les catalogues des rétrospectives. Dans le catalogue de l'exposition Delaroche, la signature, la datation et la dédicace (ou l'absence des deux premières données) étaient surtout mentionnées pour les dessins³⁴⁷. Les inscriptions étaient transcrites avec précision dans le catalogue de l'exposition Ingres en 1867, dans celui de l'exposition Duban en 1872, et dans celui de l'exposition Courbet en 1882 (avec la localisation de la signature pour ce dernier). Les auteurs du catalogue de la rétrospective Fromentin, en 1877, relevèrent uniquement les datations, mais leur travail se distinguait parmi les parutions similaires des années 1870. L'inventaire des tableaux exposés comprenait en effet les indications suivantes : support, dimensions, propriétaire et date d'exposition au Salon, la mention de celle-ci étant d'usage depuis 1857³⁴⁸. Le signalement des gravures réalisées d'après les œuvres était un élément rare : inévitable dans le catalogue de l'exposition Delaroche, on le retrouvait dans celui de l'exposition Ingres avec, dans les deux cas, la mention de l'auteur et de la technique³⁴⁹. Ce dernier catalogue offrait au lecteur, pour certaines œuvres, des informations relatives à leur historique. Il se différenciait également des autres catalogues par la diversité des expositions citées³⁵⁰.

Les commentaires, eux, ne formaient assurément pas le dénominateur commun de ces catalogues. Au contraire, ces ouvrages se révélaient peu prolixes en la matière, surtout à partir des années 1870. Le catalogue de l'exposition Delaroche donnait, pour certains tableaux d'histoire, des explications relatives à leur sujet, en citant souvent les sources littéraires, comme dans les livrets des Salons où ces tableaux avaient été présentés. De même, les sources textuelles des œuvres étaient citées à de nombreuses reprises dans le catalogue Ary Scheffer (1859). Dans plusieurs catalogues des années 1860 – à savoir ceux des expositions Delacroix, Bellangé, et Ingres dans une moindre mesure –, une description accompagnait certains numéros³⁵¹. Dans le catalogue Ingres, la désignation des travaux préparatoires, en précisant le motif et en renvoyant au tableau pour lequel ils avaient été exécutés, constituait en quelque sorte un commentaire en

³⁴⁷ La signature « Delaroche Jeune », visible sur les premiers tableaux du maître, était signalée.

³⁴⁸ Certains catalogues échappèrent cependant à cette règle : ceux des expositions Bertin en 1872 et Corot en 1875 proposaient distinctement une liste des envois des peintres aux différents Salons, sans discerner les œuvres présentées dans la rétrospective.

³⁴⁹ La technique n'était pas toujours précisée pour les gravures d'après les œuvres de Delaroche, mais on peut penser que, le cas échéant, il s'agissait de gravures au burin, technique privilégiée par la maison Goupil. L'existence d'une reproduction gravée fut également signalée à plusieurs reprises dans les catalogues Huet (1869) et Pils (1876). Pour Ingres, voir **doc.20**.

³⁵⁰ C'était aussi le cas du catalogue de la rétrospective Courbet (1882).

³⁵¹ Dans le catalogue de l'exposition Ingres, ce type de commentaire était en réalité assez rare, malgré l'impression causée par la rédaction des différents éléments qui composaient les notices.

soi³⁵². Le rapport d'une œuvre à un tableau, à un projet de tableau, ou encore à un décor, se trouvait également mentionné dans les catalogues Pils (1876) et Couture (1880). Le premier usait de plusieurs types de renvois : aux numéros du catalogue d'une part et, d'autre part, à la biographie de Louis Becq de Fouquières – ce qui n'excluait pas pour autant, dans de rares cas, quelques lignes sur le sujet³⁵³. Si la citation des sources et la description pure composaient l'essentiel des commentaires – c'est aussi le cas de ceux de Burty sur les paysages de Paul Huet (1869) –, les explications données dans le catalogue Chintreuil (1874) alternaient entre commentaires descriptifs, esthétiques et stylistiques³⁵⁴. Il en fut de même dans le catalogue de la rétrospective lilloise consacrée, en 1881, au peintre Salomé, à ceci près que s'y mêlaient régulièrement les appréciations toutes personnelles de son auteur. Cet ouvrage, pourtant destiné uniquement aux amis de la famille du peintre, fut le seul durant cette période à proposer un commentaire pour chacune des œuvres présentées. La majorité des publications similaires n'en comportait aucun.

Nous avons jusqu'à présent exclu, à dessein, une donnée que l'on peut certainement considérer comme capitale, dans une pratique d'exposition affichant régulièrement son ambition de couvrir l'entière carrière de l'artiste, afin de retracer son évolution : la date de création des œuvres. Celle-ci était mentionnée systématiquement, ou pour une très large partie de la sélection, dans onze catalogues seulement, à savoir ceux des rétrospectives Delaroche (1857), Scheffer (1859), Flandrin (1865), Bellangé (1867), Huet (1869), Duban (1872), Regnault (1872), Salomé (1881), Lehmann (1883), Manet (1884) et Bastien-Lepage (1885). Un nombre relativement important d'ouvrages de Viollet-Le-Duc, ainsi que toutes les peintures de Delacroix, étaient également datés dans les catalogues de leur exposition respective, en 1880 et 1885. Parfois, les éléments de datation apparaissaient dans la mention des inscriptions et des expositions relatives à l'œuvre considérée. C'était fréquemment le cas dans les catalogues Ingres (1867), Fromentin (1877) et Courbet (1882), et dans une moindre mesure, dans ceux de Diaz (1877) et Sellier (1883). Des dates figuraient encore dans la partie « Travaux » du catalogue Vaudoyer en 1873. Elles se firent beaucoup plus rares dans ceux de Chintreuil (1874), Prud'hon (1874) et Belly (1878). Enfin, elles étaient absentes d'un peu plus d'un tiers des

³⁵² Voir **doc.20**.

³⁵³ Becq de Fouquières 1876a. Voir **doc.25**.

³⁵⁴ Rappelons ici la spécificité du catalogue consacré à Huet : cette publication répertoriait l'ensemble des œuvres du peintre, et celles présentées dans l'exposition posthume étaient signalées par une numérotation spécifique.

catalogues (à l'exception, pour certains, de quelques mentions d'expositions)³⁵⁵. En observant ces données d'un point de vue périodique, il paraît clairement établi que la multiplication des expositions, à partir des années 1870, alla de pair avec un appauvrissement des notices des œuvres, dont les différentes composantes possibles (dates et autres éléments vus précédemment) étaient moins souvent réunies.

L'absence complète ou quasi complète de datation des œuvres dans près de la moitié des catalogues limitait d'ores et déjà les possibilités d'un classement chronologique, qui restait concevable pour l'autre moitié des publications. La réalité s'avère plus complexe. Ces catalogues étaient d'abord organisés en plusieurs catégories suivant la nature des œuvres, tableaux et dessins essentiellement, d'autres subdivisions pouvant être proposées³⁵⁶. Le classement chronologique, déjà utilisé dans certains catalogues raisonnés et monographies, fut globalement adopté pour les différentes catégories des catalogues dans lesquels la datation des œuvres était spécifiée, invariablement ou presque³⁵⁷. Seul le catalogue Lehmann faisait exception. Dans les instructions du catalogue Regnault, on annonça clairement le recours à un classement chronologique, « afin que le public puisse suivre plus facilement les périodes successives des études et des travaux » du peintre. Étrangement, une même revendication apparaissait dans le catalogue de l'exposition Chintreuil, malgré le très petit nombre de dates indiquées. Jean Desbrosses assurait en effet que « [l]es ouvrages de Chintreuil s'y trouv[ai]ent classés chronologiquement », et que « cet ordre permet[trait] à l'amateur de prendre le peintre à ses premiers essais à Montmartre, vers 1846 ; de le suivre à Igny de 1850 à 1857, et à la Tournelle-Septeuil (Seine-et-Oise), de 1858 à 1873 »³⁵⁸. Dans le catalogue Pils, Louis Becq de Fouquières dit quant à lui avoir « suivi, mais non absolument, l'ordre chronologique, groupant ensemble les études relatives à la même œuvre, ou correspondant à une période déterminée de la vie de l'artiste »³⁵⁹. Enfin, dans le catalogue des œuvres de Couture, une même volonté était perceptible dans la succession des tableaux de commande, mais le reste demeurait très confus.

³⁵⁵ Paris 1864 [Delacroix], Arras 1866 [Dutilleux], Paris 1872 [Bertin], Paris 1873 [Ricard], Paris 1875 [Corot], Paris 1875 [Barye], Paris 1876 [Pils], Paris 1880 [Couture], Paris 1882 [Imer], Paris 1885 [Gonzalès], Paris 1885 [Bashkirtseff], Paris 1885 [Tassaert].

³⁵⁶ Voir p. 451, note 342. Hormis les divisions par techniques, on pouvait trouver des divisions par genres, par exemple pour les portraits. Le catalogue de l'exposition Delaroche comportait quatre catégories : tableaux, dessins et aquarelles, gravures inédites, gravures éditées.

³⁵⁷ Dans le cas des catalogues Huet, Manet et Bastien-Lepage, les dates ne figuraient pas à côté des titres mais régissaient le classement des œuvres en constituant des divisions.

³⁵⁸ Desbrosses 1874, p. 8.

³⁵⁹ Becq de Fouquières 1876b, p. 2. Il expliquait également la mise en place d'un ordonnancement thématique : « Après les tableaux déjà connus, nous avons réuni les études militaires, les œuvres composées et esquissées en Afrique, les études peintes ou dessinées relatives aux travaux de l'Opéra, les aquarelles faites pendant le siège de

Si quelques auteurs s'essayèrent à un classement chronologique sans pour autant le justifier par des datations, cet arrangement ne fut pas forcément choisi par ceux qui prirent soin de dater un certain nombre d'œuvres. « [N]otre grande préoccupation a été de bien marquer, par une chronologie rigoureuse, les développements successifs du talent de l'artiste », pouvait-on lire dans le catalogue Courbet. Mais étonnamment, son auteur, Jules-Antoine Castagnary, ne chercha pas à les ordonner en conséquence³⁶⁰. La nomenclature de ce catalogue était constituée des catégories suivantes : tableaux, portraits, paysages, marines, fleurs et fruits, panneau de salle à manger, dessins. Ce système n'était pas sans évoquer le catalogue de l'exposition entreprise par le peintre en 1867, ainsi que sa volonté manifeste, tout au long de sa carrière, de montrer ses talents dans tous les genres³⁶¹. De même, le catalogue de l'exposition Ingres, malgré les nombreuses dates signalées, présentait un classement par sujet, qui illustrait la conception que l'artiste avait de son œuvre³⁶². Ce classement avait été utilisé par le peintre lors de l'Exposition universelle de 1855, et repris dans le catalogue de l'exposition de ses dessins au Salon des Arts-Unis en 1861³⁶³. Le catalogue de l'exposition Prud'hon fut lui aussi classé par sujets, mais ceux-ci formaient des divisions qui structuraient l'ouvrage, rappelant le modèle de catalogue raisonné initié par Gersaint pour les gravures de Rembrandt³⁶⁴. Les auteurs des catalogues Ingres et Prud'hon eurent également recours à une organisation alphabétique pour les portraits, organisation que l'on retrouvait dans les catalogues Ricard et Lehmann. Le classement alphabétique offrait des facilités de mise en œuvre que les organisateurs apprécièrent : les ouvrages de Delacroix en 1864 comme en 1885, ceux de Diaz, les études de Ricard, ou encore les tableaux et études de Belly, furent listés suivant le nom de leur

la Commune, et enfin les œuvres diverses. Dans les trois grandes parties du Catalogue le même ordre se reproduit. » (p. 2-3)

³⁶⁰ [Jules-Antoine] C[astagnary], [Avertissement], in *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 29-30 (p. 29).

³⁶¹ Voir chapitre 5, p. 369.

³⁶² Les sujets religieux étaient suivis par les sujets mythologiques et littéraires, puis par les nus, après lesquels venaient les sujets tirés de l'histoire, de l'antiquité à l'époque contemporaine. Ce classement avait été adopté pour les catégories « Tableaux et études peintes » et « Dessins et aquarelles » (à la fin de cette deuxième catégorie se trouvait la liste des dessins préparatoires à des décors). Les portraits peints et dessinés formaient deux catégories distinctes.

³⁶³ Voir : *Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855*, Paris, Vinchon, 1855, p. 349-353 ; *Catalogue de dessins tirés de collections d'amateurs et exposés dans les Salons des Arts-Unis, 26, rue de Provence*, Paris, Renou et Maulde, 1861.

³⁶⁴ Les tableaux étaient divisés selon les catégories suivantes : portraits, sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau testament, sujets mythologiques, sujets allégoriques, sujets divers. Les dessins reprenaient les mêmes divisions, avec quelques ajouts.

propriétaire, les copies de Ricard selon le nom des artistes copiés, et les travaux de Viollet-le-Duc selon leur ville³⁶⁵.

Aucun critère de classement, sinon une mise en ordre selon la nature des œuvres, ne semble avoir prévalu dans l'élaboration des catalogues Dutilleux, Bertin, Corot, Barye, Fromentin, Gonzalès, Bashkirtseff et Tassaert. De même, l'inventaire des dessins de Belly et celui d'une partie des œuvres de Lehmann ne répondaient à aucune logique³⁶⁶. Le catalogue de l'exposition Sellier comprenait de nombreuses sections, par destination, genre ou sujets, pour les tableaux comme pour les dessins, mais sans classement interne, à l'exception de celui, chronologique, des tableaux exposés au Salon. L'auteur du catalogue des œuvres d'Imer tenta manifestement de mettre en place, à l'intérieur des différentes catégories (tableaux et études, aquarelles, dessins), des regroupements par lieu représenté. Enfin, le catalogue de la rétrospective Vaudoyer multiplia les divisions à l'intérieur des catégories « Études » et « Travaux », sans respecter la chronologie des quelques dates qu'il indiquait. Il est également intéressant de constater que, s'il semblait logique d'isoler les portraits étrangers à la main de l'artiste, les trois autoportraits de Flandrin et les trois de Sellier se trouvaient répertoriés en début d'ouvrage, suivant une pratique d'usage dans de nombreux catalogues raisonnés du XVIII^e siècle³⁶⁷.

Les catalogues des rétrospectives posthumes furent donc presque tous classés avec méthode jusqu'au début des années 1870 et, pour la plupart d'entre eux, de manière chronologique. Alors que l'on aurait pu imaginer la pérennisation d'un tel classement, il fallut attendre ensuite les années 1880 pour le rencontrer à nouveau. Les difficultés relatives à la datation des œuvres, les courts délais d'organisation des expositions, et le rythme soutenu auquel ces dernières se succédèrent, incitèrent leurs organisateurs à adopter des classements plus faciles à mettre en place, voire à renoncer à tout système. De même, après une toute première publication caractérisée par la richesse et la précision des données, calquée sur de récentes pratiques muséales, force est de constater non pas l'élaboration d'un modèle, mais plutôt la désintégration de ce qui aurait pu en constituer un. L'évolution ne se fit pas vers plus de données et de rigueur, même si certains catalogues des années 1880, comme ceux des

³⁶⁵ Pour le catalogue de l'exposition Delacroix en 1885, la chronologie était respectée uniquement pour les albums et carnets de voyage, les lettres et les portraits représentant le peintre.

³⁶⁶ Dans le catalogue de l'exposition Lehmann, seule la liste des travaux en lien avec des décors publics était organisée de manière chronologique, tandis que les portraits étaient, nous l'avons dit, classés par ordre alphabétique.

³⁶⁷ Friedenthal 2013a, p. 726.

rétrospectives Courbet, Bastien-Lepage ou Delacroix, offraient des exemples dignes d'être imités³⁶⁸.

Plus de données et de rigueur, c'est pourtant ce qui était attendu par les amateurs et critiques. L'un d'eux regrettait la « légèreté affligeante » avec laquelle avait été réalisé le catalogue de la rétrospective Barye³⁶⁹. « Il est [...] de toute évidence que ces notices sont les matériaux les plus importants pour les travaux de la critique à venir », remarquait-il fort à propos, après avoir dénoncé la multitude de maquettes figurant sous le titre « esquisse » et le nombre élevé de peintures intitulées « forêt »³⁷⁰. Il est vrai que certains catalogues, comme ceux des expositions Chintreuil en 1874 et Delacroix en 1885, devaient beaucoup aux travaux de catalogage simultanés ou antérieurs. Néanmoins, les publications qui accompagnaient les manifestations constituaient bien souvent les premiers catalogues des ouvrages des artistes et, par conséquent, une base indéniable pour de futures recherches, notamment l'établissement de leur catalogue raisonné. Pour Chaalons d'Argé, les « renseignements précieux » que contenait le catalogue de l'exposition Delaroche, « rédigé avec autant de soin que d'intelligence », devaient fournir, plus tard, « les moyens de composer l'œuvre de Delaroche »³⁷¹. Sans doute ne s'attendait-il pas à voir paraître, dès 1858, le catalogue raisonné de l'œuvre du peintre, dont nous avons déjà eu l'occasion de parler³⁷². Directement lié à l'exposition, moyennant quelques ajouts et quelques retraites, il reprenait et complétait les données publiées dans le catalogue de la rétrospective. En 1859, le critique Philippe Burty prit l'initiative de corriger le livret de l'exposition d'Ary Scheffer. Après avoir constaté de nombreuses erreurs de dates, il releva scrupuleusement celles qui figuraient sur les tableaux, que l'auteur du livret n'avait pu voir au moment de sa rédaction. Il publia ensuite, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un catalogue rectifié et reclassé, auquel il ajouta des commentaires de sa plume³⁷³. Ce catalogue, mais aussi les tables accrochées en début

³⁶⁸ Les catalogues de ventes étaient souvent mieux organisés, et précisaient les dimensions de chaque œuvre. Celui de la vente Corot, du 26 mai au 6 juin 1875 à l'hôtel Drouot par M^e Boussaton et M^e Baubigny, fut dressé par Alfred Robaut, pour la partie concernant les œuvres du peintre ; celles-ci se trouvaient classées chronologiquement, contrairement aux œuvres figurant dans le catalogue de la rétrospective posthume. *Catalogue des tableaux, études, esquisses, dessins et eaux-fortes par Corot, dressé par M. Alfred Robaut... hôtel Drouot... 26 mai 1875 et jours suivants... commissaires-priseurs M^e Boussaton... M^e Baubigny... experts M. Durand-Ruel... M. Ch. Mannheim...*, Paris, J. Claye, [1875].

³⁶⁹ [Auteur non identifié], « Barye », bibliothèque de l'INHA, collections numérisées, NUM AU MF21 C036 (Autographes, carton 36), Barye, Antoine-Louis, f. 17527-17530 (17530).

³⁷⁰ Voir note précédente. Quarante-huit numéros étaient en effet accompagnés de la mention « Esquisse, terre cuite », et plusieurs titres se répétaient à de nombreuses reprises parmi les peintures à l'huile (on compte notamment trente *Intérieur de la forêt de Fontainebleau*).

³⁷¹ Ch[aalons] d'Argé 1857, p. 173.

³⁷² Delaborde, Goddé et Bingham 1858.

³⁷³ Burty 1859, p. 42-53.

d'exposition, constituèrent des sources particulièrement utiles pour Leo Ewals lorsqu'il entreprit ses recherches dans les années 1980³⁷⁴.

Certains catalogues de rétrospectives posthumes devaient jouer un rôle certain pour la recherche postérieure. Ainsi le catalogue Courbet, par sa richesse et la précision de ses informations, constitue un document de qualité pour les historiens d'art. Il fut notamment exploité par Robert Fernier, auteur du catalogue raisonné paru en 1978³⁷⁵. Il faut dire que Castagnary, inquiet par la circulation de nombreux faux Courbet, avait fait preuve d'une rigueur exemplaire pour attester l'authenticité des œuvres exposées :

Nous nous sommes placés, pour la rédaction de ce catalogue, au point de vue de la plus stricte exactitude. Nous avons relevé sur chaque tableau les désignations qu'il contient, et nous les avons reproduites en indiquant leur place. [...] Nous avons mentionné les Salons et les expositions particulières de l'auteur par où l'œuvre a pu passer : c'est là une sorte d'état civil que le temps constitue à chaque tableau, qui fait partie de sa renommée et l'accompagne dans sa carrière³⁷⁶.

Robert Fernier put s'appuyer à plusieurs reprises sur le travail de Castagnary. Marie-Madeleine Aubrun fait quant à elle constamment référence, dans son catalogue raisonné de l'œuvre de Jules Bastien-Lepage, publié en 1985, au livret réalisé à l'occasion de la rétrospective du peintre cent ans plus tôt³⁷⁷. Plusieurs notices furent d'ailleurs créées exclusivement à partir des informations qu'il contenait. Certains catalogues d'exposition rendent en effet possible, par la précision de leurs informations, l'identification d'œuvres aujourd'hui disparues. Ils sont également une source de première importance pour la connaissance de l'historique des œuvres, grâce à la mention des collectionneurs auxquels elles appartenaient alors. À côté du catalogue des ouvrages exposés, une large part de ces publications proposait un essai sur l'artiste, qui contribuait de manière plus ou moins pertinente à l'historiographie de ce dernier. Si l'établissement d'un modèle d'inventaire n'était pas encore d'actualité, malgré un premier travail édifiant, l'introduction progressive de ce type d'écrit aboutit à l'élaboration d'une structure archétypale de catalogue, qui était vouée à perdurer.

³⁷⁴ Ewals 1987.

³⁷⁵ Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 vol., Paris, Fondation Wildenstein, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 1978. Voir Ten-Doesschate Chu 2017, p. 110.

³⁷⁶ Castagnary 1882b, p. 29. Voir Ten-Doesschate Chu 2017, p. 108-109. Voir **doc.26**.

³⁷⁷ Marie-Madeleine Aubrun, *Jules Bastien-Lepage, 1848-1884. Catalogue raisonné*, [s. l.], Chez l'auteur, 1985.

2. Le texte : l'établissement d'une structure archétypale

Lorsqu'on observe le contenu des catalogues des rétrospectives posthumes parus entre 1855 et 1885, deux périodes se distinguent nettement. La première, de 1857 à 1874, se caractérise par la faible présence d'un essai portant sur l'artiste. Le catalogue de la rétrospective Delaroche comprend bien deux courts écrits, mais relatifs à l'exposition même : ils légitiment sa tenue et expliquent son contenu, démarche de mise pour cette première manifestation du genre³⁷⁸. Un texte portant uniquement sur l'exposition se retrouve dans les catalogues des rétrospectives Flandrin, Ingres, Duban et Prud'hon, signe d'un besoin de légitimation toujours vif³⁷⁹. Dans celui de Chintreuil, Desbrosses s'est contenté de présenter le livret de la manifestation comme un extrait du catalogue général qu'il préparait alors³⁸⁰. Les ouvrages accompagnant les expositions Scheffer, Dutilleux et Vaudoyer s'ouvrent quant à eux directement sur la liste des œuvres. Sur quinze catalogues, seuls six proposent donc un écrit relatif à l'artiste, encore que, pour Huet, l'étude développée du critique Philippe Burty était destinée à accompagner le catalogue raisonné du peintre, et non celui de l'exposition qui y était intégré³⁸¹. Les textes introductifs des catalogues Bellangé, Regnault et Bertin sont également écrits par des critiques, comme ce sera bientôt être la règle³⁸². Pendant la seconde période, c'est-à-dire à partir de 1875, les catalogues incluent quasi systématiquement un essai sur l'artiste :

³⁷⁸ Le premier comprenait une transcription de la lettre de demande de prêt, des remerciements à tous ceux qui avaient concouru à l'exposition, et la mention de l'attribution des bénéfices à la caisse de secours aux artistes (Paris 1857 [Delaroche], p. VII-XI). Dans le second, Jules Goddé commentait l'organisation du catalogue, les choix et les absences (Goddé 1857).

³⁷⁹ Si dans les années 1870 les organisateurs n'en étaient plus à leur premier coup d'essai, les expositions consacrées à Duban et à Prud'hon étaient d'un genre nouveau, la première étant consacrée à un architecte et la seconde à un maître ancien. En 1864, le texte de Lecoq d'Arpentigny dans le catalogue de l'exposition Delacroix revenait lui aussi sur les motivations de la manifestation (Lecoq d'Arpentigny 1864).

³⁸⁰ Desbrosses 1873.

³⁸¹ Philippe Burty, *Paul Huet. Notice biographique et critique suivie du catalogue de ses œuvres exposées en partie dans les salons de l'Union artistique*, Paris, J. Claye, 1869. Dans le catalogue de l'exposition Prud'hon, en 1874, une bibliographie sur l'artiste était proposée.

³⁸² L'éloge de Delacroix dans le catalogue de l'exposition de 1864 avait, lui, été écrit par le secrétaire de la commission de l'exposition, A. Lecoq d'Arpentigny – il s'agit peut-être du peintre prénommé Louis-Adolphe (Lecoq d'Arpentigny 1864). L'homme de lettres Paul de Musset était quant à lui l'auteur d'une biographie très anecdotique de son ami disparu, Gustave Ricard (Paul de Musset, « Notice sur la vie de Gustave Ricard », in *Notice sur la vie de Gustave Ricard par Paul de Musset suivie du catalogue des œuvres de Ricard exposées à l'École des Beaux-Arts, le 1^{er} mai 1873...*, Paris, Impr. Gauthier-Villars, 1873, p. 1-23). Les deux textes, pleins de *topoi* l'un comme l'autre, ne s'intéressaient guère aux œuvres. On pouvait néanmoins se procurer, dans la rétrospective Delacroix, le livre d'Henry de La Madelène, *Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens* (Paris, A. Lainé et J. Havard, 1864).

c'est le cas dans seize des dix-neuf catalogues de rétrospectives posthumes publiés entre cette date et 1885³⁸³. Quatorze de ces textes sont signés par des critiques connus³⁸⁴.

Ces textes ne présentaient pas tous le même profil, malgré des éléments récurrents. Plusieurs reprenaient des écrits antérieurs. En 1872, Geneviève Bréton demanda à Théophile Gautier une notice sur son fiancé disparu, le peintre Henri Regnault³⁸⁵. La courte biographie rédigée par l'écrivain, à partir des informations que lui avait fait parvenir le père de l'artiste, introduisait dans le catalogue les articles qu'il avait précédemment publiés sur ses œuvres³⁸⁶. La réédition de textes comportait un aspect pratique en raison de délais souvent courts. La notice sur Regnault fut par exemple demandée par lettre du 24 février, l'exposition devant initialement ouvrir le 5 mars³⁸⁷. Certains articles étaient particulièrement adaptés aux enjeux et au format des rétrospectives posthumes : le texte d'Antoine Genevay sur Barye, déjà paru dans *L'Art*, retraçait chronologiquement la carrière de l'artiste, tandis que celui de Louis de Fourcaud sur Bastien-Lepage, extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, mélangeait souvenirs, biographie et commentaires d'œuvres³⁸⁸. Dans le cas de Regnault, la reprise de critiques antérieures montrait que l'intérêt et l'admiration de leur auteur n'étaient pas seulement liés à sa dramatique

³⁸³ Le catalogue de la rétrospective Pils renvoyait à la monographie publiée distinctement par Louis Becq de Fouquières (Becq de Fouquières 1876a). Aucun essai ne fut publié dans le catalogue des œuvres d'Henri Lehmann. Adolphe Van der Vinck rédigea quelques pages dans le catalogue de l'exposition Salomé, mais il jugea toute biographie inutile, puisque l'ouvrage était destiné uniquement aux amis de la famille de l'artiste, et toute étude critique superflue, face à la présence de l'œuvre (Adolphe Van der Vinck, « Salomé », in *Ville de Lille. Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé...*, Lille, Typ. & Lith. Le Bigot frères, 1881, p. V-VIII [p. V]).

³⁸⁴ Le catalogue de l'exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc comprenait, lui, deux textes : l'un, écrit par Edmond Du Sommerard, revenait sur la conception de l'exposition et citait longuement l'éloge du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts lors d'une séance de la Commission des Monuments historiques ; l'autre était une notice sur l'architecte rédigée par l'un de ses confrères, Anatole de Baudot (Edmond du Sommerard, [Préface], in *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny...*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et C^{ie}, 1880, p. 3-8 ; Anatole de Baudot, « Notice sur Viollet-le-Duc lue dans la séance de la Commission des Monuments historiques du 12 avril 1880 », p. 9-19). Dans le catalogue des œuvres d'Imer, l'auteur de la biographie sommaire de l'artiste était anonyme (Paris 1882 [Imer], p. 1-5).

³⁸⁵ Lettre de Geneviève Bréton à Théophile Gautier, Paris, 24 février [1872], in Pierre Laubriet (dir.), *Théophile Gautier. Correspondance générale. 1872 et compléments*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. XII, Genève, Librairie Droz, 2000, n° 4650, p. 19-20. Geneviève Bréton éprouvait une grande admiration pour Théophile Gautier, ce dont témoigne son journal (Paris, BnF, département des manuscrits, papiers de Geneviève Vaudoyer-Bréton, NAF 28428 (10), journal intime, 3 février-1^{er} juin 1872, ff. 19-20, 5 mars 1872).

³⁸⁶ Théophile Gautier, « Henri Regnault », in *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1872, p. 3-49, suivi de « Salon de 1869. Juan Prim », p. 9-12, « Judith et Holopherne, 1869. Envoi de Rome », p. 13-16, « Salon de 1870. Salomé », p. 17-25, « 1870. Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade. Envoi de Rome », p. 26-31, « Trois aquarelles », p. 32-35, et « Henri Regnault. Tableaux, esquisses, études et dessins », p. 36-49. Voir lettre de Geneviève Bréton à Théophile Gautier, accompagnée de la lettre que lui avait adressée Victor Regnault, s. l., [27 février 1872], in Laubriet (dir.) 2000, n° 4651, p. 20-22.

³⁸⁷ Voir note 385.

³⁸⁸ Antoine Genevay, « A.-L. Barye, 1796-1875 », in *Catalogue des œuvres de Antoine-Louis Barye... exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Impr. de J. Claye, 1875, p. 7-43 ; Louis de Fourcaud, « Préface », in *École nationale des Beaux-Arts, hôtel de Chimay. Exposition des œuvres de Jules Bastien-Lepage, Paris, mars-avril 1885*, Paris, Imp. réunies C, 1885, p. 7-26.

disparition. Dans le catalogue de l'exposition Belly, les deux types d'écrits étaient associés. L'étude biographique posthume publiée par Émile Bergerat dans le *Journal officiel* suivait des extraits des Salons de Gautier, et précédait de nombreux articles commentant la vente après décès, dans une volonté de montrer que l'« opinion a[vait] [...] été unanime, du vivant même du peintre comme après sa mort »³⁸⁹. Quelque chose de similaire, bien que beaucoup plus conséquent, fut proposé en 1885 dans le catalogue de la rétrospective Marie Bashkirtseff, avec la réunion de multiples articles de presse parus durant sa carrière et après sa disparition³⁹⁰. Dans une exposition-hommage, il paraissait logique de rappeler l'attention et l'engouement suscités par l'artiste de son vivant, ce que les auteurs des essais ne manquèrent pas de faire au moyen de citations. Dans le texte introductif du catalogue des peintures et pastels d'Eva Gonzalès, Philippe Burty, rappelant les premiers Salons de l'artiste, citait Castagnary et Zola, ainsi que ses propres écrits³⁹¹.

Si Philippe Burty était déjà, en 1869, l'auteur d'une longue notice sur Huet, qui combinait une biographie et une analyse pointue de l'œuvre, sa première véritable préface d'un catalogue d'exposition posthume eut pour objet l'œuvre de Corot, six ans plus tard. Burty amorçait une biographie, vite interrompue, sous prétexte que la liste de ses participations au Salon, publiée ensuite, « dispens[ait] de le suivre pas à pas »³⁹². Le texte, d'une vingtaine de pages, frappe par son caractère libre et décousu, le critique abordant tour à tour différents sujets sans réelle méthode. Le texte de Francis Wey sur Hippolyte Bellangé, préfaçant le catalogue de sa rétrospective en 1867, était plus long et mieux structuré ; il conjugait des éléments biographiques, des commentaires d'œuvres, des réflexions théoriques et une mise en contexte³⁹³. Cinq ans après, Charles Clément, critique d'art au *Journal des Débats*, rédigea un

³⁸⁹ Anonyme, « Léon Belly », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de L. Belly à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1878, p. 9-30 (p. 9).

³⁹⁰ *Union des femmes peintres & sculpteurs. Catalogue des œuvres de M^{lle} Bashkirtseff*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1885 (« Appréciations de la presse », p. 59-80).

³⁹¹ Ph[ilippe] Burty, [Préface], in *Salons de la « Vie moderne ». Catalogue des peintures et pastels de Eva Gonzalès...*, Le Havre, Ch. Delevoye, 1885, p. 5-15. Ce texte fut publié dans *La République française* du 8 janvier 1885, soit peu avant l'exposition, pour en annoncer l'ouverture. Le catalogue réédita par ailleurs un des *Camées parisiens* de Théodore de Banville, sur Eva Gonzalès, paru dans la troisième série en 1873 (Paris, René Pincebourde).

³⁹² Ph[ilippe] Burty, « Camille Corot », in *Exposition de l'œuvre de Corot à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Typ. Jules-Juteau et fils, 1875, p. 5-26 (p. 9). Il évoqua tour à tour les dessins de l'artiste, la médaille qui lui avait été offerte en 1874, sa mort, son physique, son comportement, ses procédés techniques, etc.

³⁹³ Francis Wey, « Hippolyte Bellangé et son œuvre », in *Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École impériale des Beaux-Arts...*, Paris, Typ. Jules-Juteau et C^{ie}, 1867, p. 5-39. Wey assimila très clairement la vie et l'œuvre du peintre : « La simple et laborieuse vie de notre artiste est la confirmation de son œuvre ; l'homme y témoigne de la sincérité du peintre et de la pureté des sources où s'abreuve son inspiration. » (p. 9-10)

texte méthodiquement construit sur Édouard Bertin³⁹⁴. Débutant par l'examen des motifs de l'exposition, il poursuivait avec la biographie du peintre, focalisée sur ses débuts et étayée par la citation d'une longue lettre de l'artiste, avant de s'attacher à son œuvre. Mentionnant sa première participation au Salon, il lista en note ses différents envois et porta une attention particulière à six tableaux exposés à l'École des Beaux-Arts, ainsi qu'à quelques dessins. Enfin, après avoir retranscrit sur plusieurs pages la lettre d'un ami du peintre, associant éloge, émotion et information, il concluait en replaçant Bertin dans l'histoire de l'art.

L'éloge de l'artiste apparaît dans de nombreux essais, comme l'énoncé des enjeux de l'exposition et la question de la place du défunt dans l'art français. Surtout, on jugea rapidement nécessaire de proposer une biographie de l'artiste retraçant sa carrière, ses envois aux Salons, son évolution stylistique. Les commentaires d'œuvres, peu nombreux mais très longs chez Clément, se firent plus rares, avec l'intégration de l'œuvre dans le récit biographique. En 1877, Louis Gonse décrivit les phases successives de la carrière de Fromentin dans une biographie dithyrambique, tandis que Jules Claretie commenta les différentes manières de Diaz, énumérant l'œuvre au fil de la vie³⁹⁵. Mais lorsque Roger Marx demanda en 1883 une notice sur Sellier au même critique, Claretie lui consacra un texte plus court, plus personnel et plus axé sur l'exposition, tout en empruntant quelques éléments sur l'artiste à un ouvrage de son commanditaire³⁹⁶. La liste des œuvres de Sellier exposées aux différents Salons se retrouvait de nouveau séparée du texte, qui ne consistait pas en un exposé de sa carrière. L'écart entre deux notices d'un même critique prouve l'absence d'une formule clairement définie par la pratique de la rétrospective posthume. La même constatation peut être faite à propos des écrits de Roger Ballu. Son essai sur Couture en 1880 était divisé en deux parties, la première consacrée à « l'impression qui [se] dégage[ait] de l'œuvre », la seconde portant sur « l'historique de la vie et des ouvrages de Couture »³⁹⁷. Cinq ans plus tard, dans sa notice sur Tassaert, le critique se concentra exclusivement sur l'œuvre, hormis dans ses dernières lignes, et ce de manière transversale, abordant à la fois sujets, manière et réception³⁹⁸.

³⁹⁴ Charles Clément, « Édouard Bertin », in *Catalogue des tableaux et dessins de Édouard Bertin exposés à l'École des Beaux-Arts, précédé d'une notice*, Paris, J. Claye, 1872, p. 3-27.

³⁹⁵ Louis Gonse, « Eugène Fromentin », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de Eugène Fromentin à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1877, p. 9-25 ; Claretie 1877.

³⁹⁶ Jules Claretie, « Charles Sellier (1830-1882) », in *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882) exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883, p. 7-11. Voir chapitre 4, p. 230.

³⁹⁷ Roger Ballu, « Essai sur Th. Couture », in *Catalogue des œuvres de Th. Couture exposées au Palais de l'industrie...*, Paris, A. Quantin et C^{ie}, 1880, p. III-XXVI (p. IV).

³⁹⁸ Roger Ballu, « Octave Tassaert », in *Galerie Georges Petit... Exposition O. Tassaert au bénéfice de l'Association des artistes..., ouverture : le mardi 29 décembre 1885*, Paris, V^{ve} Renou et Maulde, 1885, p. III-XIV.

Les enjeux des différentes expositions ont tout naturellement impacté la forme et le ton des essais. La position de leur auteur et ses liens personnels avec l'artiste ont également marqué la nature des textes. Castagnary, défenseur tenace du peintre, continua d'agir comme tel : il revint sur les polémiques qui avaient touché l'artiste et entreprit de leur répondre. Refusant le récit biographique, il préféra commenter l'œuvre et sa réception, de manière chronologique puis par genre, en mettant ensuite un point d'honneur à exposer sa doctrine³⁹⁹. Deux ans plus tard, Émile Zola accepta de rédiger une notice biographique sur Édouard Manet, à la demande de son frère Eugène⁴⁰⁰. Il commença par esquisser la carrière de l'artiste en utilisant le souvenir de son exposition personnelle de 1867, à l'occasion de laquelle il l'avait ardemment défendu. Mais, comme l'a démontré Jean-Paul Bouillon, ce qui devait être une biographie prit finalement plus l'allure d'un « exposé-manifeste » que d'un « bilan rétrospectif »⁴⁰¹. En 1885, dans le catalogue de la deuxième exposition Delacroix, l'éloge du peintre par Auguste Vacquerie fut suivi d'un essai de Paul Mantz qui, avant de s'attaquer à l'analyse thématique puis chronologique de son œuvre, évoqua les luttes passées qui marquèrent sa jeunesse⁴⁰². Il s'agissait bel et bien de textes critiques, et non de biographies impersonnelles et objectives.

À partir de la deuxième moitié des années 1870, on sent donc la nécessité d'intégrer dans les catalogues d'expositions posthumes un texte relatif à l'artiste et à son œuvre. Malgré des contenus mouvants, ces catalogues étaient généralement caractérisés par deux types de discours parfois associés. L'un, fréquemment sollicité, adoptait un schéma biographique. Il mariait l'œuvre à la temporalité de la vie, décrivait son évolution et souvent sa réception. L'autre considérait l'œuvre comme un tout qui se prêtait à des analyses transversales et à des réflexions

Les débuts des deux essais, relatifs aux expositions, usaient cependant d'une même rhétorique pour faire comprendre les enjeux de celles-ci. En 1880, Roger Ballu commença son étude sur Couture avec ces mots : « Voilà dix-huit mois à peine que Thomas Couture est mort, et il semble que bien des années déjà le séparent de nous. » (Ballu 1880, p. III) Pour débiter sa notice sur Tassaert cinq ans plus tard, il reprit la même idée : « Dès le lendemain de sa mort, Tassaert eut le sort d'un artiste devenu tout à coup très ancien. » (Ballu 1885, p. III)

³⁹⁹ [Jules-Antoine] Castagnary, « Gustave Courbet », in *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 3-28. Voir Ten-Doesschate Chu 2017, p. 106-107.

⁴⁰⁰ Émile Zola, « Édouard Manet », in *École nationale des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Édouard Manet... Catalogue*, Paris, Impr. de A. Quantin, janvier 1884, p. 7-29.

⁴⁰¹ Jean-Paul Bouillon, « Manet 1884 : un bilan critique », in Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque organisé par le Département d'histoire de l'art et d'archéologie et le Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand du 25 au 27 mai 1987, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 159-175 (p. 168). Nous renvoyons à cet essai qui analyse en détail la préface de Zola, en distinguant plusieurs niveaux : « ce qui relève de l'appréciation, personnelle et subjective (la critique d'art proprement dite) ; ce qui concerne la présentation théorique du travail de Manet ; ce qui se rattache directement à la doctrine de l'écrivain » (p. 160).

⁴⁰² Auguste Vacquerie, « Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts », in *École nationale des Beaux-Arts... Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever à Paris un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885, p. 5-9 ; Paul Mantz, « Eugène Delacroix », p. 11-32.

générales, propres à extraire l'essence de la singularité de l'artiste. En dépit de l'effort de certains auteurs à désigner la place occupée par l'artiste dans l'histoire de l'art et dans les débats esthétiques, les textes des catalogues de rétrospectives restaient centrés sur l'individualité des artistes exposés. À l'exception de l'étude de Francis Wey et ses références aux grands noms de la peinture militaire contemporaine, aucune confrontation avec d'autres artistes ne fut envisagée, ni dans le catalogue, ni dans l'exposition même. Dans la rhétorique de l'hommage et de l'éloge, toute mise en perspective semblait exclue. Cette rhétorique, l'Union des femmes peintres et sculpteurs sut l'exploiter dans toutes ses composantes dans le catalogue de l'exposition des œuvres de Bashkirtseff, en publiant une multitude d'écrits sur l'artiste et sur son œuvre (biographie, poèmes, articles de presse, etc.), ainsi que des extraits de son célèbre journal. Ce catalogue, sans doute plus cher que les précédents (un franc en moyenne), se différenciait également par les nombreuses reproductions qu'il comprenait, alors que peu de catalogues de ce type comportaient des illustrations.

3. *L'image : prémices d'une introduction difficile*

Au milieu des années 1870, l'introduction, dans les catalogues des rétrospectives posthumes, d'une étude sur l'artiste fut accompagnée à plusieurs reprises par l'édition d'une photographie le représentant en tout début d'ouvrage, suivant le modèle des biographies et des catalogues raisonnés⁴⁰³. En 1875, le catalogue de la rétrospective Corot connut deux versions, chacune s'ouvrant sur une photographie du peintre. L'une avait été posée en studio, tandis que l'autre, réalisée par Charles Desavary, montrait Corot peignant en plein air (**doc.23**)⁴⁰⁴. Au-dessous de cette deuxième photographie figurait un *fac simile* de la signature du peintre, à la manière du dispositif choisi par Théophile Silvestre dans son *Histoire des artistes vivants et étrangers*⁴⁰⁵. Relique de l'individualité, gage d'authenticité, la signature était une trace manifestant « la présence d'un corps unique, singulier »⁴⁰⁶. L'association de l'image de l'artiste à sa signature était porteuse de sens dans le cadre de l'hommage posthume : on matérialisait la présence de l'artiste et on mettait l'accent sur sa singularité. En même temps, la reproduction de la signature répondait à l'engouement immense de l'époque pour les autographes, engouement causé notamment par l'essor d'une culture de la célébrité⁴⁰⁷. L'Association des

⁴⁰³ Voir p. 401 et Friedenthal 2013a, p. 725-726.

⁴⁰⁴ Paris 1875 [Corot], p. 2. Les deux versions du catalogue différaient uniquement sur ce point.

⁴⁰⁵ Silvestre (Théophile) 1856.

⁴⁰⁶ Béatrice Fraenkel, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 10.

⁴⁰⁷ Voir Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

artistes, co-organisatrice de l'exposition Corot, réalisa deux ans plus tard une mise en page strictement identique au début du catalogue de la rétrospective Diaz, avec un portrait en buste photographié par Étienne Carjat (**doc.24**)⁴⁰⁸. Entre temps, en 1875, un cliché de Barye par Nadar, de la série « Visites anciennes. Contemporains », était reproduit dans le catalogue de son exposition posthume⁴⁰⁹.

Il fallut ensuite attendre 1883 et la rétrospective Sellier pour trouver de nouveau l'image d'un artiste dans le catalogue de sa rétrospective posthume. Qui plus est, il ne s'agissait plus d'une photographie mais d'une eau-forte exécutée par le graveur Ferdinand Gaillard⁴¹⁰. C'est encore une eau-forte qui, en 1885, occupait la première page du catalogue des œuvres d'Eva Gonzalès, eau-forte réalisée par son époux Henri Guérard, à partir d'un tableau d'Édouard Manet représentant l'artiste à son chevalet (**doc.27**)⁴¹¹. L'Union des femmes peintres et sculpteurs eut quant à elle recours, comme dans les années 1870, à un portrait photographique de Marie Bashkirtseff en ouverture du catalogue de ses œuvres⁴¹². L'image de l'artiste accentuait son individualité, d'autant plus lorsqu'elle était associée à sa signature, comme dans la décennie précédente. Le dispositif semblait donc particulièrement adapté au concept de l'exposition posthume. Mais malgré ces quelques occurrences, l'usage n'avait pas été établi, sans doute en raison de la rapidité d'exécution de ces catalogues, de leur faible coût et de l'utilisation qui leur était destinée. L'inclusion de reproductions d'œuvres fut, elle, encore plus singulière.

Avant les années 1880, les reproductions d'œuvres furent quasiment absentes des catalogues des rétrospectives. L'eau-forte de Paul Huet, qui figurait dans l'ouvrage de Philippe Burty publié en 1869, ne peut guère entrer dans notre décompte, du fait des spécificités de ce catalogue répertoriant tout l'œuvre du peintre⁴¹³. Aussi peut-on affirmer que la première reproduction d'œuvre, et première reproduction tout court, à paraître dans un catalogue de rétrospective fut, en 1874, une gravure reprenant un dessin de Pierre-Paul Prud'hon consigné sous le n° 354 : *La Misère* (**doc.21**)⁴¹⁴. Ce dessin, qui arborait l'inscription *Date obolum Picturae* (donnez une obole à la peinture) en écho au *Date obolum Belisario* de David,

⁴⁰⁸ Paris 1877 [Diaz], p. 2. Suivant l'exemple de ces rétrospectives posthumes, les organisateurs de l'exposition Daumier, en 1878, insérèrent également une photographie de l'artiste dans son catalogue (*Exposition des peintures et dessins de H. Daumier, galeries Durand-Ruel... Notice biographique par Champfleury*, Paris, Gauthier-Villars, 1878).

⁴⁰⁹ Paris 1875 [Barye], p. 5.

⁴¹⁰ Paris 1883 [Sellier], p. 5.

⁴¹¹ Paris 1885 [Gonzalès], p. 2. Édouard Manet, *Eva Gonzalès*, 1870, huile sur toile, 191,1 x 133,4 cm, Londres, The National Gallery (NG 3259).

⁴¹² Paris 1885 [Bashkirtseff], p. 2.

⁴¹³ Burty 1869a, hors-texte.

⁴¹⁴ Paris 1874 [Prud'hon], p. 5.

représentait « la Peinture personnifiée demand[ant] assistance », une « image de la *pénurie*, qui p[ouvait] être tenue pour l’emblème de la vie même de Prud’hon », comme l’a décrit Sylvain Laveissière⁴¹⁵. Cependant, cette gravure, signée Yves et Barret, ne figurait pas au cœur de l’ouvrage, mais en ouverture, avant même la page de titre. Plutôt que de former un échantillon visuel de l’œuvre du peintre, elle illustrait l’exposition même en annonçant son but – venir en aide à la fille de l’artiste, ce qu’Eudoxe et Camille Marcille expliquaient au sein du catalogue.

Dans la première moitié des années 1880, deux catalogues d’expositions posthumes se démarquèrent par la présence d’illustrations, cette fois bien destinées à donner un aperçu de l’œuvre des défunts artistes⁴¹⁶. Le *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier* (1883) et le *Catalogue des œuvres de M^{lle} Bashkirtseff* (1885) avaient en commun leur format inhabituel in-4°, qui les apparentaient moins à un livret exploitable par le visiteur dans l’exposition, qu’à un bel ouvrage à consulter *a posteriori*. Le premier comportait quarante-six pages, plus des planches non paginées, et le second, cent⁴¹⁷. Tous deux furent publiés par une maison d’édition spécialisée, la Librairie d’art Ludovic Baschet, réputée pour ses ouvrages et revues illustrés. Elle publia entre autres la *Galerie contemporaine littéraire, artistique* (1876-1884), la *Revue illustrée* (1885-1912) et, à partir de 1879, le catalogue illustré du Salon⁴¹⁸. Dans le catalogue de l’exposition Sellier, neuf reproductions de dessins originaux de l’artiste furent insérées, sans doute sur l’initiative de Roger Marx. Le livre conçu à l’occasion de l’exposition Bashkirtseff était quant à lui remarquable par le nombre et la diversité de ses illustrations : il comprenait vingt-neuf reproductions de ses œuvres, photographies, gravures et lithographies⁴¹⁹. L’exceptionnelle richesse des illustrations de cet ouvrage, dont le coût de production n’avait certainement pas été un frein pour l’entourage fortuné de l’artiste, le classait incontestablement parmi les beaux livres. Il avait en toute apparence été réalisé pour matérialiser non le souvenir

⁴¹⁵ Sylvain Laveissière, « *Date obolum Picturae* : Prud’hon, David du Pauvre ? », in Régis Michel (dir.), *David contre David*, t. II, actes du colloque tenu au musée du Louvre du 6 au 10 décembre 1989, Paris, La Documentation française, 1993, p. 893-906, p. 895.

⁴¹⁶ Nous insistons bien ici sur le fait que nous avons uniquement pris en compte les catalogues des rétrospectives posthumes. Durant cette même période, plusieurs expositions individuelles d’artistes vivants donnèrent lieu à des catalogues illustrés. Voir : *Union centrale des arts décoratifs. Notice des œuvres de M. Paul Baudry... exposées à l’Orangerie des Tuileries, juin-juillet 1882*, Paris, A. Quantin, 1882 ; *Exposition Meissonier, 24 mai-24 juillet 1884, au profit de l’œuvre de l’hospitalité de nuit, Paris, galerie Georges Petit...*, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1884 ; *Pavillon de la Ville de Paris... Exposition des œuvres de Adolphe Menzel, ouverte du 26 avril au 15 juin 1885. Catalogue illustré*, Paris, Librairie d’art L. Baschet, Galerie des artistes modernes, 1885.

⁴¹⁷ Le catalogue Sellier était disponible sur papier Japon pour dix exemplaires, et sur papier de Hollande pour les quarante suivants.

⁴¹⁸ Sur la *Galerie contemporaine*, voir Austen Barron Bailly, « Vetting the Canon: *Galerie contemporaine*, 1876-1884 », in Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 175-194.

⁴¹⁹ Voir **doc.28**.

de la manifestation, mais celui de l'artiste même, disparu à vingt-cinq ans. « [T]ombeau métaphorique » pour Colette Hérald-Cosnier, il s'intégrait dans une « célébration posthume sans mesure »⁴²⁰.

Si l'illustration, à quelques exceptions près, ne semblait guère avoir sa place dans les catalogues des rétrospectives posthumes, les expositions pouvaient donner l'impulsion à la conception de catalogues illustrés ou d'albums photographiques. Chaque notice du catalogue raisonné de Delaroche, publié par Goupil, était accompagnée d'une photographie de Robert J. Bingham⁴²¹. Ce dernier prit des clichés des œuvres exposées, mais il photographia également des gravures et dessins de reproduction⁴²². Il s'agirait là, comme l'affirme Laure Boyer, du « premier catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste contemporain illustré de photographies »⁴²³. Bingham fut aussi l'auteur des planches de l'album de l'œuvre d'Ary Scheffer, publié en 1860 par le même éditeur, avec le concours de Cornélia Marjolin-Scheffer⁴²⁴. Une partie des photographies fut certainement réalisée, cette fois encore, à l'occasion de l'exposition posthume du peintre, un an auparavant⁴²⁵. Il n'est pas improbable que des photographies des œuvres furent prises à l'occasion d'autres expositions, sans pour autant être éditées sous la même forme, en raison du coût élevé des tirages. Ce fut le cas lors de la rétrospective Prud'hon en 1874. À cette occasion, Adolphe Braun réalisa un album de trente planches de dessins de l'artiste⁴²⁶. Le lendemain de la clôture de la manifestation, Eudoxe Marcille en informa Eugène Guillaume :

⁴²⁰ Colette Hérald-Cosnier, « Les excès de la célébration posthume (Tombeaux de Marie Bashkirtseff) », in Jacques Dugast et Michèle Touret (dir.), *Tombeaux et monuments*, Rennes, Presses de l'Université Rennes 2, 1993, p. 113-119 (p. 114).

⁴²¹ Delaborde, Goddé et Bingham 1858. Voir **doc.16**.

⁴²² Voir Boyer 2004, p. 104 ; Bann 2011b, p. 22-23.

⁴²³ Laure Boyer, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques* [en ligne], n° 12, novembre 2002, <<http://etudesphotographiques.revues.org/320>> (consulté le 14 mai 2019) ; Boyer 2004, p. 191.

⁴²⁴ Voir lettre de Marie-Amélie de Bourbon à Cornélia Marjolin-Scheffer, Bournemouth, 30 septembre 1859, Paris, archives du musée de la Vie romantique, Ms 3.14, signalée dans Boyer 2004, p. 105. Marie-Claude Sabouret, responsable de la bibliothèque et des archives du musée de la Vie romantique, nous a fait remarquer que compte tenu de la proximité de la demeure d'Ary Scheffer, achetée à sa mort par sa fille Cornélia, avec l'un des espaces de la maison Goupil, respectivement au 16 et au 9 rue Chaptal, il est possible que le projet d'un album photographique de l'œuvre d'Ary Scheffer soit né de discussions entre Cornélia Marjolin-Scheffer et Adolphe Goupil.

⁴²⁵ Louis Vitet et Robert J. Bingham, *Œuvre de Ary Scheffer reproduit en photographie par Bingham, notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer par Louis Vitet*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1860. Voir Boyer 2002.

⁴²⁶ Voir Laure Boyer, *Adolphe Braun (1812-1877) et la reproduction photographique des œuvres d'art*, mémoire de maîtrise sous la dir. d'Éric Michaud, Strasbourg, Université de Strasbourg II, 1998, p. 164. Un exemplaire de l'album réalisé par Braun est conservé à la bibliothèque de Strasbourg. Sur Adolphe Braun, voir également : Maureen C. O'Brien et Mary Bergstein (dir.), *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, cat. exp. (Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 4 février-22 avril 2000, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 18 juin-27 août 2000), Providence, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Londres, Thames & Hudson Ltd, 2000 ; Ulrich Pohlmann et Paul Mellenthin (dir.), *Adolphe Braun, une entreprise*

[P]our laisser un souvenir durable de l'Exposition, j'ai accédé au désir des amis des arts et j'ai autorisé M. Braun à photographier les dessins qui appartiennent à mon père et à moi. Quelques autres amateurs ont bien voulu suivre mon exemple⁴²⁷.

De même, la rétrospective de l'œuvre de Meissonier, organisée du vivant du peintre en 1884, donna lieu à un album de cent photographies, dont l'auteur et le commanditaire nous sont malheureusement inconnus⁴²⁸.

À la fermeture de l'exposition, cette reconstruction visuelle de l'œuvre, qui concrétisait un idéal ancien porté par les pratiques des collectionneurs et par la littérature artistique, disparaissait. Des photographies en matérialisent rarement le souvenir : si l'on photographia quelques fois une partie des œuvres exposées, les clichés montrant leur accrochage sont extrêmement rares⁴²⁹. Restent alors, comme traces de cette saisissante mais fugace réunion, le catalogue des œuvres, support utile pour de futurs travaux, ainsi que les articles publiés à cette occasion dans la presse généraliste et spécialisée. La réception critique de ces manifestations occupe une place importante dans l'historiographie des artistes, puisqu'il s'agit là du premier jugement sur l'ensemble de leur œuvre, prononcé par la postérité. Elle est également indispensable pour comprendre la manière dont cette nouvelle pratique d'exposition fut perçue par la critique, et ses paradoxes : entre hommage et épreuve, entre reconstruction et déconstruction.

photographique européenne au 19^e siècle, cat. exp. (Munich, Münchner Stadtmuseum, 6 octobre 2017-21 janvier 2018, Colmar, musée Unterlinden, 17 février-14 mai 2018), Munich, Éditions Schirmer/Mosel, 2017.

⁴²⁷ Lettre d'Eudoxe Marcille [à Eugène Guillaume], Paris, 6 juillet 1874, AN, AJ/52/838.

⁴²⁸ Cet album photographique est conservé à la Sackler Library, une des Bodleian Libraries de l'Université d'Oxford, sous la cote 922.9 Mei.Z(1884). Nous n'avons pu le consulter, mais les bibliothécaires nous ont indiqué l'absence de toute donnée textuelle à l'exception du titre des œuvres photographiées.

⁴²⁹ Nous ne connaissons à ce jour, pour la période 1857-1885, que quatre vues de l'exposition Ary Scheffer, deux albums consacrées aux rétrospectives Courbet en 1882 et Manet en 1884, et une photographie de l'exposition Eva Gonzalès en 1885.

Chapitre 7. Déconstruire ? La rétrospective face à la critique

I. La rétrospective, hommage ou épreuve ? (1855-1878¹)

A. Du sacre de l'artiste au sacre du critique

1. L'artiste « tout entier » : émotion et enseignement

En 1859, à l'occasion de la rétrospective posthume des œuvres d'Ary Scheffer, Philippe Burty écrivait dans la *Gazette des Beaux-Arts* :

Je ne sais rien de plus touchant ni de plus grave que cet usage de recueillir après la mort d'un maître ses œuvres éparses et de convier la foule à les voir. Chacun vient puiser à ces expositions posthumes l'émotion et l'enseignement. La foule s'y presse pour regarder une fois encore et pour montrer à ses fils les sujets dont la grandeur, la grâce ou la familiarité avaient passionné ou charmé sa jeunesse ; les artistes y étudient à loisir la donnée et les procédés de l'école qui les a précédés [...] ; la critique enfin, embrassant d'un coup d'œil l'idéal que poursuivait le maître, peut suivre les modifications successives de la pensée, et formuler son dernier jugement sur la force et les défaillances de cette main à peine refroidie².

En quelques lignes, le critique résume ici les différentes facettes de cette nouvelle forme d'exposition : à la fois touchante et grave, émouvante et instructive, elle était à même de satisfaire l'intérêt des artistes et des critiques, mais aussi d'un public plus ou moins averti. Dès la première manifestation du genre, en 1857, la pratique avait séduit la foule, une « foule diverse, compacte, sans cesse renouvelée », qui se montra de nouveau lors des rétrospectives suivantes³. Elle avait aussi convaincu les critiques, à l'instar de Théophile Gautier, qui le fit savoir dans *L'Artiste* : « Nous aimons cette exhibition solennelle où l'artiste mort, avant d'entrer définitivement dans la postérité, expose loyalement et franchement ses toiles, depuis la première jusqu'à la dernière, depuis son premier bégaiement dans l'art jusqu'à son mot suprême⁴. » Si l'assiduité des critiques comme du public en général connut quelques

¹ Nous avons choisi de limiter notre propos à cette période, suffisante pour distinguer les paradoxes de la pratique, en nous concentrant sur les expositions posthumes, qui en constituent la forme la plus aboutie.

² Ph[ilippe] Burty, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *GBA*, 1^{re} année, t. III, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1859, p. 40-57 (p. 40).

³ Théophile Gautier, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-arts, » *L'Artiste*, nouvelle série, t. I, 5^e livraison, 3 mai 1857, p. 77-80 (p. 77).

⁴ Gautier 1857b, p. 77.

défaillances à partir des années 1870, les expositions récapitulatives furent très régulièrement considérées en des termes similaires à ceux employés par Burty : émotion et enseignement demeuraient au cœur de la pratique.

L'émotion fut en effet un des traits communs à ces rétrospectives, une émotion « profonde », éprouvée ou constatée par certains commentateurs⁵. Émotion également quasi religieuse : « [n]ous avons vu une foule émue et pieuse se presser autour de ces reliques », se rappela le juriste et essayiste Claudio Jannet un an après l'exposition des œuvres de Flandrin⁶. La visite des rétrospectives fut plusieurs fois comparée à un pèlerinage, et le journaliste Henry Fouquier affirmait, au sujet de l'exposition d'Ary Scheffer : « C'est avec religion que l'on s'introduit dans ce sanctuaire de la pensée incarnée⁷. » Émotion, religion, ou encore « attendrissement » furent les mots utilisés par les critiques : attendrissement devant les dernières œuvres d'un maître, « sur lesquelles la mort est venue glacer la main », ou devant l'ensemble de ses œuvres, « témoignages de l'amour » d'un peintre pour son art⁸. La dimension émotionnelle de ce type de manifestation reposait sur la proximité de la mort et sur le caractère « imposant » de cette réunion inédite des ouvrages du disparu, qui reconstruisait son œuvre et, au-delà de son œuvre, sa vie⁹. Plus encore, la rétrospective ressuscitait l'artiste, dont l'œuvre promouvait la survivance : « dans son œuvre il [l'artiste] se survit à lui-même ; l'homme qui n'est plus là matériellement, revit tout entier par son cœur et par son génie », écrivait Antoine Étex au sujet d'Ary Scheffer¹⁰. En regroupant une très large part de la production d'un maître, l'exposition

⁵ Voir notamment Henry Fouquier, *Études artistiques*, Marseille, Typ. et lith. Arnaud et Comp^e, 1859 (« L'œuvre d'Ary Scheffer », p. 81-94), p. 81 ; Henry de La Madelène, *Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens*, Paris, A. Lainé et J. Havard, 1864, p. 9 (« je suis encore tout ému, jusqu'au fond même des entrailles »).

⁶ Claudio Jannet, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, Marseille, Impr. de V^e M. Olive, 1866, p. 6.

⁷ Fouquier 1859, p. 81 (« Un critique a appelé la visite à l'Exposition des œuvres d'Ary Scheffer un *pèlerinage*, et certes le mot est vrai et bien choisi. ») ; voir aussi Louis Énault, « Léon Belly, l'homme et les œuvres. Exposition au palais des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 24^e année, 3^e série, n^o 65, 6 mars 1878, p. 1-2 (p. 2 : « pèlerinage du quai Malaquais »). L'utilisation du vocabulaire religieux prenait un sens bien spécifique dans le cadre de ces expositions posthumes, mais il était déjà utilisé dans les évocations de la visite au musée ainsi qu'à l'occasion de certaines expositions temporaires.

⁸ Jannet 1866, p. 6 ; Charles Clément, « Exposition des œuvres de Gustave Ricard à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mai 1873, n. p. Clément utilise des termes similaires dans sa critique de l'exposition Léon Belly (Charles Clément, « Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 février 1878, n. p.).

⁹ Le qualificatif « imposant » revint à maintes reprises dans les critiques. Voir par exemple Étienne-Jean Delécluze, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 mai 1859, n. p. : « La réunion des ouvrages qu'un homme de mérite a produit pendant le cours de sa vie a toujours quelque chose d'imposant. L'exposition des peintures de Paul Delaroche en a déjà fourni la preuve, et il est certain que celle des ouvrages d'Ary Scheffer que l'on vient d'ouvrir fera naître une impression analogue dans le public. »

¹⁰ Antoine Étex, *Ary Scheffer. Étude de sa vie et ses ouvrages. Exposition des œuvres au boulevard des Italiens*, n^o 26, Paris, A. Lévy fils, 1859, p. 2.

posthume le « restitu[ait] tout entier »¹¹. L'expression fut fréquemment reprise par les commentateurs, qui percevaient dans ces expositions « la vie toute entière » de l'artiste, ou l'artiste « tout entier »¹².

L'enseignement de ces exhibitions, pointé du doigt par Burty et par bien d'autres critiques, résultait de cette appréhension globale des œuvres d'un même auteur. La rétrospective apparut très vite comme le meilleur moyen de connaître un artiste et d'apprécier son talent, contrairement à l'exposition officielle qui n'en donnait qu'une idée partielle, voire inexacte. Ainsi le critique Jean Rousseau percevait dans ces expositions « un superbe et frappant enseignement » sur les artistes, « leur caractère réel et leur vraie portée ne se faisant pas jour dans les expositions ordinaires, où on ne les vo[yait] que par lambeaux »¹³. Son confrère Louis Énault opposait également les expositions du vivant de l'artiste, qui ne le faisaient « connaître que par fragments », à la rétrospective qui suivait sa mort et le rendait « presque tout entier » ; « il nous apparaît alors dans l'intégrité de son génie », déclarait-il dans *Le Constitutionnel*¹⁴. Lors de l'exposition consacrée à Prud'hon, la comparaison se fit avec les œuvres conservées au Louvre, qui étaient « loin de donner une idée complète de sa manière », selon Charles Clément¹⁵. Pour Louis Gonse, futur rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, l'exposition du quai Malaquais permettait « d'étudier dans sa manière et dans ses procédés des transformations que le Louvre n[']indiqu[ait] même pas »¹⁶. En « reconstitu[ant] la personnalité du peintre », l'exhibition rétrospective pouvait donc, aux yeux des critiques, « donner une idée très exacte de son talent » ; elle lui offrait l'opportunité d'être « apprécié à sa valeur réelle », et « mett[ait] le spectateur à même de parfaitement connaître le maître »¹⁷.

¹¹ Alexandre Tardieu, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 160, 9 juin 1859, n. p.

¹² Voir par exemple : Léon Chardin, « Retour à Eugène Delacroix », *L'Artiste*, vol. II, 7^e livraison, 1^{er} octobre 1864, p. 147-150 (p. 150 : « Delacroix tout entier ») ; Louis de Ronchaud, « L'œuvre d'Ingres. Exposition du palais des Beaux-Arts », *Revue moderne*, 10^e année, t. XLI, 2^e livraison, 1^{er} mai 1867, p. 430-447 (p. 430 : « Ingres tout entier ») ; Ch[arles] Timbal, « Les œuvres de Barye », *Le Français*, 8^e année, n° 343, 15 décembre 1875, n. p. (« récapitulation de la vie toute entière »).

¹³ Jean Rousseau, « Exposition Flandrin », *L'Univers illustré*, 8^e année, n° 412, 4 mars 1865, p. 143.

¹⁴ Louis Énault, « Exposition des œuvres de Barye », *Le Constitutionnel*, 60^e année, n° 336, 2 décembre 1875, n. p.

¹⁵ Charles Clément, « Exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (premier article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mai 1874, n. p.

¹⁶ Louis Gonse, « Exposition des œuvres de Prud'hon », *L'Art universel*, 2^e année, n° 8, 4 juin 1874, p. 120-121 (p. 120).

¹⁷ Paul Mantz, « L'œuvre de Paul Delaroche », *Revue Française*, 3^e année, t. IX, 1857, p. 65-77 (p. 66, première citation) ; Charles Clément, « Exposition de tableaux et de dessins d'Eugène Delacroix au boulevard des Italiens », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 août 1864, n. p. (deuxième et troisième citations) ; Francis Aubert, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé », *Le Pays*, 19^e année, n° 59, 8 février 1867, n. p. (dernière citation).

Cette connaissance « exacte » de l'artiste apportée par l'exposition tenait à ce que, pour reprendre les mots de Burty déjà cités, on pouvait y « suivre les modifications successives de sa pensée »¹⁸. Cette spécificité des expositions posthumes fut maintes fois saluée par les critiques, surtout lorsqu'elles adoptèrent un classement chronologique sur leurs cimaises ou dans leur catalogue. Edmond Renaudin ne manqua pas de souligner, dans *L'Europe artiste*, l'intérêt de cet arrangement mis en place dans la rétrospective des œuvres de Delaroche : « Une heureuse idée de cette Exposition est la classification chronologique adoptée, la seule d'ailleurs admissible pour l'œuvre d'un individu. L'œil voit ainsi, et l'esprit suit facilement le regard, la marche et les progrès successifs de l'artiste¹⁹ [...] » Devant l'exposition d'Ary Scheffer, dont le catalogue seul adoptait ce principe de classement, plusieurs commentateurs usèrent de termes similaires à ceux employés par Burty. « [R]ien n'[était] plus facile que de suivre les modifications du talent de ce célèbre artiste », selon le peintre et critique Étienne-Jean Delécluze, prédécesseur de Clément au *Journal des Débats*²⁰. Théophile Gautier, lui, parlait de « suivre les transformations de ce talent »²¹. Les critiques s'attachèrent alors à distinguer des « phases » dans la carrière du peintre²². Dans les rétrospectives, les œuvres exposées étaient comprises comme les « spécimens » des époques de la vie de l'artiste, de ses différentes manières, des genres qu'il avait pratiqués²³. Ces expositions permettaient en outre de saisir

¹⁸ Burty 1859, p. 40.

¹⁹ Edmond Renaudin, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche (Suite.) », *L'Europe artiste*, 5^e année, n° 21, 24 mai 1857, n. p. Une seule voix discordante s'éleva contre le principe de l'accrochage chronologique, à l'occasion de l'exposition Regnault en 1872 : « Il y a là près de 280 cadres, d'importance et de valeur diverse, que les organisateurs de l'exposition ont eu l'idée malheureuse de disposer, les peintures surtout, dans l'ordre chronologique de leur production. Pour une carrière de quelques années trop courtes, qui ne présentent qu'une seule et même manière, on aurait bien mieux fait – étant donné la nature du talent de l'artiste – de s'inquiéter davantage de l'arrangement pittoresque de ses ouvrages. Tout cela est placé sans aucun goût. » (Ernest Fillonneau, « Exposition des œuvres de Henri Regnault », *Le Moniteur des arts*, 15^e année, n° 940, 22 mars 1872, n. p.)

²⁰ Delécluze 1859a, n. p.

²¹ Théophile Gautier, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Moniteur universel*, n° 156, 5 juin 1859, n. p. En 1873, Ernest Chesneau s'insurgea contre le classement alphabétique des portraits dans le catalogue de l'exposition Gustave Ricard : « Je ne sais pas de peintre qui ait plus varié de procédé que Ricard. Des dates et un classement chronologique étaient ici de toute nécessité. Cette nomenclature alphabétique de ses modèles n'est d'aucun secours pour l'étude de ses variations. » (Ernest Chesneau, « Gustave Ricard. Exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 6^e année, n° 123, 4 mai 1873, p. 2.)

²² Voir par exemple : Delécluze 1859a, n. p. ; Gautier 1859a, n. p.

²³ Voir par exemple : Théophile Gautier, « Exposition du boulevard des Italiens. Eugène Delacroix », *Le Moniteur universel*, n° 322, 17 novembre 1864, n. p. (« ces salles qu'il remplit seul offrent les spécimens les plus complets et les plus variés de son génie multiple ») ; Edmond de Laqueuille, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts », *Les Beaux-Arts. Revue de l'art ancien et moderne*, t. X, 5^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 129-130 (p. 129 : « cette exposition [...] offre un spécimen à toutes les époques de sa vie des œuvres d'Hippolyte Flandrin dans chacun des genres qu'il a cultivés ») ; Francis Aubert, « L'exposition des œuvres d'Ingres », *Le Pays*, 19^e année, n° 115, 25 avril 1867, n. p. (« Nous avons récemment, à l'occasion de la mort de l'illustre maître, étudié son talent dans son principe et dans son ensemble. L'exposition de ses œuvres nous met à même de l'apprécier dans le détail et d'en déterminer les phases et les aspects divers. ») ; M[arius] Vachon, « L'exposition Corot », *La France*, 14^e année, 28 mai 1875, n. p. (« Il y a là des tableaux complètement finis, de toutes les manières du maître. On peut donc facilement suivre les diverses phases par lesquelles ce grand talent a passé avant d'arriver à son éclosion parfaite. »)

l'œuvre dans son unité comme dans sa diversité²⁴. La méthode d'analyse utilisée par les commentateurs était une méthode comparative, à même de déterminer les développements de l'œuvre et, le cas échéant, les progrès de son auteur. Devant l'exposition des ouvrages d'Henri Regnault, un critique remarquait que « [r]ien ne fai[sai]t mieux saisir la rapidité de ses progrès que la comparaison de ses œuvres des premiers et des derniers jours »²⁵. La notion de « progrès » fut également au cœur des critiques de la rétrospective consacrée à Delaroche – nous y reviendrons plus loin.

Dans un article sur la rétrospective des œuvres de Pils, publié dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, Louis Gonse écrivait en 1876 : « Ces sortes d'expositions posthumes, qui semblent désormais être entrées dans nos mœurs, présentent réellement un intérêt extrême. Il n'en est pas de si humble qui ne devienne, par un certain côté, une révélation²⁶. » Révélation : il s'agit là encore d'un terme régulièrement employé. Celle-ci provenait d'abord de l'appréhension globale de l'œuvre de l'artiste, permise par sa réunion. Le critique Victor Champier en fit le constat en 1878 : « L'avantage de ces exhibitions rétrospectives est souvent de révéler chez les artistes des qualités ignorées et que l'éparpillement des œuvres n'avait point permis d'apprécier²⁷. » Elle naissait également de la présentation d'œuvres méconnues, celles-ci constituant un intérêt majeur des expositions posthumes pour les critiques²⁸. Si Albert Wolff, journaliste au *Figaro*, appréciait peu les célèbres tableaux d'histoire exécutés par Ingres, il trouva dans sa rétrospective posthume des ouvrages ignorés qui réjouirent son œil, et dans lesquels résidait pour lui tout l'intérêt de la manifestation :

L'exposition de l'École des Beaux-Arts est plus qu'un événement : c'est une révélation, car parmi ces toiles, arrivées des quatre coins de la France, il y a des pages inconnues de

²⁴ Diversité particulièrement ressentie dans l'exposition des œuvres de Léon Belly : « Les organisateurs de l'exposition ont parfaitement senti que l'une des notes originales de ce talent était sa multiplicité ; aussi ont-ils confondu dans un pêle-mêle adroitement combiné les vues d'Orient, les paysages français, les portraits, les études d'animaux et les essais de grande peinture. De là une diversité attrayante et des contrastes heureux. » (Émile Bergerat, « Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École des Beaux-Arts », *Journal officiel de la République française*, 10^e année, n° 57, 27 février 1878 (3^e supplément), p. 2127-2128 [p. 2127].)

²⁵ A. Bonnin, « L'œuvre d'Henri Regnault », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 11, 14 mars 1872, p. 3-4 (p. 4).

²⁶ Louis Gonse, « Exposition de Pils », *CAC*, n° 4, [22 janvier] 1876, p. 25.

²⁷ Victor Champier, « Nouvelles des arts », *Revue de France*, 8^e année, 2^e période, t. XXVIII, 1^{er} mars 1878, p. 164-175 (p. 174).

²⁸ Le public était quant à lui plus porté vers les œuvres qu'il connaissait : Burty le notait en 1859 (voir p. 469), et d'autres le constatèrent après lui, comme André Treille à l'occasion de l'exposition des œuvres de Pils : « La foule se porte devant les œuvres célèbres, les toiles à vaste envergure, celles que la gravure a rendues populaires ; les artistes, les initiés, devant les croquis, les études, les essais, restés jusqu'à ce jour enfouis dans les cartons. Cette différence d'inclinations s'explique aisément. Le public n'aime guère que ce qu'il connaît déjà ; au contraire, l'artiste recherche l'imprévu, le nouveau. Celui-ci veut voir le talent dans ses efforts, dans ses tâtonnements ; celui-là, dans sa plénitude. » (André Treille, « L'œuvre de Pils », *La France*, 15^e année, 28 janvier 1876, n. p.)

la masse, des toiles de la première manière qui sont tout simplement superbes et d'autres, fort connues du public, qui sont tout simplement insensées²⁹.

Pour Wolff, l'exposition faisait apparaître Ingres comme « un des plus remarquables portraitistes de l'école française »³⁰. De même, pour Louis Gonse, la rétrospective de Pils positionnait l'artiste comme « l'un des premiers aquarellistes de ce siècle »³¹.

Les aquarelles de Pils, saluées par bon nombre de critiques, étaient d'abord ses études d'arabes réalisées en Algérie dans le cadre de la préparation d'une commande de l'État, et « restées jusqu'aujourd'hui ignorées du public », précisait Henry Morel dans *Le Moniteur universel*³². Mais l'attrait de la manifestation, tel que souligné dans la presse, tenait plus généralement à la présence de croquis, études, esquisses, ébauches, qui levaient le voile sur le processus créatif de l'artiste, selon le souhait de ses organisateurs³³. L'écrivain et historien Charles Bigot observa avec le plus grand intérêt leur disposition à proximité des tableaux, comme il en témoigna dans *La Revue politique et littéraire* :

C'est une bien intéressante étude à faire, à cet égard, que celle des esquisses des différents tableaux de Pils qui, à cette exposition, figurent à côté des tableaux eux-mêmes. On y voit son effort et les diverses transformations de sa pensée³⁴.

L'enseignement porté par les travaux préparatoires des artistes avait été remarqué dès l'exposition Delaroche par Paul Mantz, critique d'art à la *Revue française*, et ce malgré leur faible nombre : « ces croquis, plus intimes, nous font connaître, dans le déshabillé de sa création laborieuse, le talent d'un artiste qui [...] ne s'est jamais présenté devant le public que très-soigné, très-paré et très-solennellement vêtu »³⁵. Deux ans plus tard, Philippe Burty regrettait leur absence dans la rétrospective des œuvres d'Ary Scheffer. Il écrivait :

De telles expositions doivent être un enseignement pour l'art, et rien n'eût été plus curieux que de savoir par quels procédés un artiste comme Ary Scheffer matérialisait les premières pensées qui avaient traversé son cerveau, les premières apparitions d'un idéal entrevu dans une conversation, dans une lecture ou dans un rêve³⁶.

²⁹ Albert Wolff, « Gazette de Paris », *Le Figaro*, 14^e année, 2^e série, n° 152, 16 avril 1867, p. 1.

³⁰ Wolff 1867, p. 1.

³¹ Gonse 1876, p. 25. Mais à la différence de Wolff, Gonse ne dénigrait pas pour autant le peintre d'histoire.

³² Henry Morel, « L'exposition des œuvres d'Isidore Pils », *Le Moniteur universel*, n° 18, 19 janvier 1876, n. p. Sur la commande en question, voir chapitre 6, p. 429.

³³ Voir chapitre 6, p. 430-431. Deux aquarelles de Pils sont reproduites en annexe, **fig.77** et **fig.78**.

³⁴ Charles Bigot, « Isidore Pils », *La Revue politique et littéraire*, 5^e année, 2^e série, t. X, n° 35, 26 février 1876, p. 208-212 (p. 209).

³⁵ Mantz 1857, p. 66-67.

³⁶ Burty 1859, p. 41.

Ce même regret se retrouva en 1872 chez Victor Baltard, devant l'exposition consacrée à l'architecte Félix Duban³⁷.

La rétrospective de l'œuvre de Flandrin, dans laquelle la présentation d'études et esquisses était inévitable pour évoquer les décorations de l'artiste, fut unanimement louée pour cet aspect.

Charles Clément fut sans doute celui qui décrivit le mieux le dispositif et ses atouts :

[...] ces décorations murales, placées pour la plupart à une grande élévation dans des édifices obscurs, sont difficiles à bien voir et à bien apprécier. Ici, on pourra les étudier commodément et à loisir, et [...] on trouvera cette étude pleine de charme et d'enseignemens. Il faut dire que les ordonnateurs de l'Exposition n'ont rien négligé, qu'ils ont réuni, qu'ils ont tout disposé de la manière la plus ingénieuse et la plus utile, toutes les fois que cela s'est trouvé possible, les dessins et les études aux esquisses peintes ou aux lithographies, de manière à permettre de suivre la pensée du peintre dans toutes ses transformations, dans tous ses développemens, d'assister pour ainsi dire à l'enfantement de chaque œuvre. [...] Pour ce dernier ensemble [la nef de Saint-Germain-des-Prés], on ne s'est pas borné à nous donner les esquisses peintes et les études ; on a fait photographier chaque tableau, de sorte que le spectateur a sous les yeux, à la fois et dans une suite de pièces qui s'expliquent et se complètent, le point de départ, chacun des pas intermédiaires, chacun des essais successifs, des tâtonnemens, l'histoire de chaque pensée, pourrait-on dire, puis le terme où d'efforts en efforts l'artiste est parvenu³⁸.

Plusieurs critiques espéraient la pérennisation de ce type d'accrochage, qui permettait de suivre le cheminement de la pensée de l'artiste. Dans la *Gazette des Beaux-Arts*, Léon Lagrange dit souhaiter voir transférer les œuvres de l'exposition, selon une disposition identique, au musée du Luxembourg, puis au musée du Louvre, au sein d'un accrochage qui aurait adopté les mêmes principes³⁹. Jean Rousseau, lui, aurait aimé l'établissement, dans ce second musée, d'une galerie spécifiquement dédiée aux ébauches et esquisses. Pour le critique, les artistes « se laiss[ai]ent étudier et comprendre, dans ces ouvrages inachevées, beaucoup mieux que dans leurs tableaux les plus finis ; leurs procédés s'y montr[ai]ent nettement à travers le décousu de leur improvisation »⁴⁰. Aussi cette étude était-elle considérée comme particulièrement utile

³⁷ Baltard écrivait : « Est-il cependant rien de plus intéressant et en même temps de plus instructif que l'expression de ces premiers jets d'un maître, de ces corrections qu'il s'est imposées lui-même ? » (Victor Baltard, « Exposition d'une collection de dessins de Félix Duban à l'École nationale des Beaux-Arts », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIX^e vol., 1872, colonnes 22-29 [colonne 26])

³⁸ Charles Clément, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 mars 1865, n. p. Citons également ces quelques lignes du *Courrier artistique* : « Rien ne saurait mieux que ces fugitives impressions nous faire pénétrer dans l'idée de l'artiste, nous introduire dans le sanctuaire de ses pensées, nous dévoiler ses labeurs obscurs, ses douloureuses incertitudes, le pénible et mystérieux enfantement de son œuvre. » ([J. J. Guiffrey], « Exposition des œuvres de H. Flandrin », *Le Courrier artistique*, 5^e année, n° 40, 5 mars 1865, p. 158 [initialement publié dans le *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, n° 4, 28 février 1865, p. 29-31].)

³⁹ Léon Lagrange, « Bulletin mensuel – Février 1865 », *GBA*, 7^e année, 1^{re} période, t. XVIII, 3^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 291-296 (p. 292).

⁴⁰ Rousseau 1865a, p. 143.

pour les aspirants au métier, ce que signalèrent plusieurs commentateurs, dont Charles Clément. Dans l'exposition Ingres, où les travaux préparatoires côtoyaient les tableaux finis, Clément voyait « de grands et sérieux enseignemens »⁴¹.

En 1865, le même critique estima que l'accrochage de l'exposition Flandrin, défini « avec une entente, un goût, un tact », était le « témoignage d'une sollicitude qui, elle aussi, [était] un hommage rendu au maître, au confrère, à l'ami »⁴². Le display se révélait profitable à l'artiste comme au visiteur. La rétrospective Pils, elle, fut perçue comme un modèle par le poète et chroniqueur Émile Bergerat, dans le *Journal officiel* :

Suffisamment diversifiée pour que le public constate du premier coup d'œil la variété du talent de Pils, elle se prête à la fois à l'étude de la critique par des classifications très-justifiées et au dilettantisme vagabond des amateurs par une apparence attrayante de pêle-mêle. [...] cette exposition offre à tout le monde plaisir et profit, satisfait aux goûts les plus opposés et devient le modèle des entreprises de ce genre⁴³ [...]

Si cette rétrospective se démarqua des précédentes par son arrangement « sobre et méthodique », les conditions de visite de ces expositions posthumes furent généralement applaudies par la presse⁴⁴. Déjà en 1857, le critique Auguste-Philibert Chaalons d'Argé relevait dans la *Revue des Beaux-Arts* l'« heureuse disposition » des trois salons de l'exposition Delaroche et le « luxe de bon goût » de leur ameublement et de leur décor⁴⁵. Les salles du 26 boulevard des Italiens, qui accueillirent l'exposition d'Ary Scheffer, furent évoquées en des termes tout aussi louangeurs par plusieurs commentateurs. La distribution favorable de la lumière par des vitrages de voûte était appréciée, comme l'élégance des tentures de « velours grenat, nuance sombre et riche à la fois, qui laiss[ait] à la peinture toute sa valeur », et le confort des salles⁴⁶.

⁴¹ Charles Clément, « Exposition des œuvres d'Ingres à l'École des Beaux-arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1867, n. p.

⁴² Clément 1865, n. p.

⁴³ Émile Bergerat, « Exposition des œuvres d'Isidore Pils », *Journal officiel de la République française*, 8^e année, n° 17, 18 janvier 1876 (supplément), p. 521-522 (p. 521).

⁴⁴ Bergerat 1876, p. 521.

⁴⁵ Auguste-Philibert Ch[aalons] d'Argé, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École impériale des Beaux-Arts », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 9^e livraison, 1857, p. 172-175 (p. 173).

⁴⁶ Voir : Mathilde Brière, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *L'Europe artiste*, 7^e année, n° 22, 29 mai 1859, p. 2 (citation) ; Jules Lecomte, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 3^e année, n° 109, 14 mai 1859, p. 306-307 (p. 306) : « Des tapis, des portières, des divans, des sièges volants donnent à cette exhibition l'élégance et le confortable dignes de son objet et des visiteurs qu'elle attire. » ; Paul Ivoi, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 6^e année, n° 443, 14 mai 1859, p. 1-3 (p. 2 : « Les tableaux y sont tous bien éclairés. »).

Les éloges se poursuivirent quai Malaquais. En 1867, un autre critique d'art, Amédée Cantaloube, constatait avec enthousiasme dans la *Revue libérale*, à l'occasion de l'exposition Ingres à l'École des Beaux-Arts, « l'excellente disposition du local » :

Salles spacieuses, lambris et panneaux sévères, lumière douce ; rien n'y manque, c'est la perfection ! Habitué jusqu'à présent à des salons où la poussière et le soleil le plus éclatant dévorent les peintures et les œuvres de la statuaire, le public a été surpris agréablement de recevoir un jour venant du nord, le vrai point cardinal de l'art ; à la hauteur de l'œil, les toiles placées au pourtour de la galerie du rez-de-chaussée ou dans la galerie supérieure sur six grands panneaux tendus de velours, sont ainsi délicieusement éclairées⁴⁷.

Ces conditions de visibilité des œuvres tranchaient favorablement avec celles du Salon, si souvent décriées par les critiques. L'un d'eux, le poète Georges Lafenestre, exprima en 1879 dans la *Revue des deux mondes* son contentement devant la multiplication des expositions dues à l'initiative privée, comme à l'École des Beaux-Arts, où l'on pouvait « étudier à profit » un artiste : « on y a savouré ce plaisir délicat de la comparaison facile et de la dégustation prolongée qui est absolument interdite aux explorateurs ahuris par la Babel officielle »⁴⁸.

Par l'émotion que procurait cette imposante et exceptionnelle réunion d'œuvres, et par l'enseignement unique qu'elle proposait dans un environnement propice, la rétrospective posthume fut rapidement considérée comme l'hommage le mieux adapté à l'artiste. Antoine Étex espérait que tout artiste reconnu pourrait en bénéficier après sa mort⁴⁹. Le critique Edmond Pannier y lisait une « consécration suprême de son génie », et Jules Lecomte, écrivain et auteur

⁴⁷ Amédée Cantaloube, « L'exposition des œuvres d'Ingres », *Revue libérale, politique, littéraire, scientifique & financière*, t. I, 4^e livraison, 25 mai 1867, p. 523-540 (p. 524). En 1865, une voix s'était élevée contre le choix du local du quai Malaquais dans *Le Courrier artistique* : « On tourne à l'étroit autour de ces travées mesquines et répétées à l'infini, dans lesquelles on s'entasse dos à dos, sans pouvoir se reculer à une distance suffisante. / Les dessins sont écrasés par ces cloisons malencontreuses. Grâce à cette fâcheuse disposition, toutes les peintures sont éclairées de côté ; et, ce qui surtout est grave, c'est que, à cause de ces cloisons rangées comme les pelotons d'un bataillon marchant en colonne, l'œuvre superbe de Flandrin n'apparaît que peu à peu et ne saurait ainsi donner cette grande impression que produit l'aspect général. » (D'A. [Lecoq d'Arpentigny ?], « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin », *Le Courrier artistique*, 5^e année, n° 38, 19 février 1865, p. 150.) L'Association des artistes s'étant approprié un projet initialement conçu par Louis Martinet, fondateur et directeur du journal, avant de refuser le local que celui-ci proposait, on peut douter de la bonne foi de l'auteur. D'autres observations semblent plus justifiées. Dans l'exposition Chintreuil, qui eut lieu dans deux petites salles au bas du grand escalier du bâtiment du quai Malaquais, « [l]a moitié des toiles s'y trouv[ai]ent placées à faux jour et manqu[ai]ent de l'éloignement nécessaire », selon C. de Malte (C. de Malte, « La Société des amis des arts. II. L'œuvre de Chintreuil », *Paris à l'eau-forte*, vol. 4, n° 56, 3 mai 1874, p. 28-29 [p. 29]). Dans celle des œuvres de Barye, Ernest Chesneau comme Louis Énault remarquèrent des socles trop élevés, ce que l'on peut constater sur la gravure de l'exposition (Ernest Chesneau, « Notes sur les arts. L'exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 8^e année, n° 323, 23 novembre 1875, n. p. ; Énault 1875, n. p. ; **fig.14**).

⁴⁸ Georges Lafenestre, « Les expositions d'art. Les indépendants et les aquarellistes », *Revue des deux mondes*, XLIX^e année, 3^e période, t. XXXIII, 2^e livraison, 15 mai 1879, p. 478-485 (p. 478).

⁴⁹ Étex 1859, p. 3.

dramatique, un « espèce de panthéon passager élevé à la gloire d'un artiste »⁵⁰. Pour Charles Clément, il s'agissait là d'« un hommage plus éloquent que les plus pompeux discours, que les plus éloquentes funérailles »⁵¹. En 1865, l'historien de l'art Charles Blanc confirmait dans *L'Avenir national* l'utilité de la rétrospective pour le public comme pour l'artiste :

C'est déjà une habitude prise que celle des expositions posthumes, et cette habitude est bonne. Elle est bonne pour le public, parce qu'il peut ainsi rassembler ses idées ; résumer ses impressions et se faire une opinion d'ensemble sur l'œuvre des artistes qui, par intervalles et durant une vie entière, ont obtenu ou sollicité son admiration ; elle est bonne aussi le plus souvent, pour la mémoire des maîtres illustres dont les ouvrages réunis se fortifient l'un l'autre, présentent le même talent sous différents jours, et forment, en dehors de tout objet de comparaison, une imposante unité⁵².

Dix ans plus tard, Louis Énault considérait avec la même satisfaction la pérennisation de la pratique, au double bénéfice, une fois encore, de l'artiste et du public :

Quand il s'agit des sculpteurs et des peintres, nous leur rendons aujourd'hui une autre sorte d'hommage fort intelligent, et celui auquel leur mémoire doit être le plus sensible, s'il est vrai que les hommes ne peuvent être mieux loués que par leurs œuvres. [...] C'est, hélas ! ce que nous pouvons faire de mieux, et pour eux et pour nous⁵³ !

Deux ans après, la supposition cédait la place à l'affirmation : « Les hommes de travail ne sauraient être mieux loués que parce [*sic*] qu'ils ont fait⁵⁴ ».

Pourtant, dès 1857, certains propos laissaient déjà entrevoir les paradoxes que sous-tendait la rétrospective posthume. « L'exposition qui appelle à l'École des Beaux-Arts tous les amis de la peinture française est, malgré le jugement qu'on en pourra porter, du plus vif et du plus réel

⁵⁰ Edmond Pannier, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Causeur*, vol. I, mars-août 1859, p. 202-206 (p. 202) ; Lecomte 1859, p. 306.

⁵¹ Clément 1864, n. p. Le critique répéta la même formule, à quelques mots près, pour les expositions Ricard (Clément 1873b, n. p.) et Pils (Charles Clément, « Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 janvier 1876, n. p.).

⁵² Charles Blanc, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *L'Avenir national*, 1^{re} année, n° 56, 6 mars 1865, n. p. L'idée que les ouvrages se fortifiaient parut chez d'autres auteurs qui, plus exactement, considéraient que les toiles contestables se trouvaient « rachetées » par les bonnes. Ainsi des propos de Louis de Ronchaud au sujet des œuvres d'Ingres en 1867 : « Si quelques-uns de ses ouvrages paraissent au-dessous de la renommée de leur auteur, d'autres en retour, qui se présentent avec la consécration du temps et d'un suffrage unanime, semblent revêtus déjà de cette immortalité des chefs-d'œuvre incontestés. Leur éclat rachète, et au-delà, quelques toiles défectueuses. » (Ronchaud 1867, p. 430) Jules Michelet écrivait deux ans plus tard, à propos de l'exposition des œuvres de Paul Huet : « Tout s'y soutient, s'y explique, s'y harmonise. Nombre de choses excellentes gagnent encore, étant mises à leur place dans ce grand concert. D'autres qui, isolées, pouvaient se contester, apparaissent admirables, comme notes expressives de la symphonie. » Jules Michelet, « La vente de Paul Huet », *Le Temps*, 9^e année, n° 3229, 29 décembre 1869, n. p. (lettre du 27 décembre 1869 au journal *Le Temps*, publiée sous un titre erroné).

⁵³ Énault 1875, n. p. André Treille tint lui aussi un discours proche : « ces expositions sont [...] doublement utiles : pour les artistes, élèves ou émules, qui peuvent avec fruit y étudier et comparer, et pour le peintre lui-même, dont la mémoire, par cet honneur public, gagne auprès de la foule un regain d'admiration. » (Treille 1876, n. p.)

⁵⁴ Énault 1878, p. 1.

intérêt », écrivait Paul Mantz⁵⁵. Ce dernier distinguait donc son jugement sur l'exposition et son jugement sur l'œuvre de Delaroche, beaucoup moins élogieux. Chaalons d'Argé désigna la pratique de l'exposition comme une « épreuve » que subissait l'artiste ; l'œuvre faisait face au « jugement de la postérité »⁵⁶. En 1859, à l'occasion de la deuxième rétrospective, Burty évoqua le rôle du critique : celui-ci prononçait, lors de l'exposition d'un artiste, « son dernier jugement sur la force et les défaillances de cette main à peine refroidie »⁵⁷. L'hommage semblait bel et bien potentiellement compromis. Conçue comme une démonstration du talent d'un artiste, la rétrospective se mua, sous le regard des critiques, et sous la plume explicite d'un Théophile Gautier dans *Le Moniteur universel*, en une redoutable interrogation adressée à la postérité :

La réputation révisée se changera-t-elle en gloire définitive ? Le nom, célèbre de son vivant, deviendra-t-il un nom glorieux de l'avenir ? – Dégagé du milieu contemporain, privé de cet unisson aux choses du moment, qui parfois est la moitié du succès, le génie du mort restera-t-il assez grand, assez fort, assez complet, pour entrer dans cette sphère sereine de la beauté éternelle où rayonnent les maîtres souverains ? – Question grave, qui doit inquiéter les admirateurs de l'artiste soumis à cette enquête, comme un ancien roi d'Égypte après son règne⁵⁸.

Si la question était adressée au public, la presse diffusa l'opinion de différents critiques, qui portèrent, selon une expression souvent employée, un « jugement définitif » sur l'œuvre. Plus qu'un sacre du défunt artiste, la rétrospective posthume marquait la consécration du critique.

2. Un « jugement définitif » : le critique comme juge suprême

En 1855, devant les ensembles monographiques présentés dans le cadre de l'Exposition universelle, Maxime du Camp tenta d'imaginer que leurs auteurs étaient morts, afin de pouvoir les juger en toute impartialité⁵⁹. L'écrivain et journaliste rappela la célèbre formule de Voltaire, « on ne doit aux morts que la vérité »⁶⁰. Pourtant, la période qui suivait immédiatement la disparition d'un artiste n'occasionnait pas un jugement impartial. L'historienne de l'art Christine Peltre a décrit dans un essai le mode de fonctionnement des « portraits posthumes » publiés dans la presse, « entre la stricte rubrique nécrologique et l'étude monographique », reprenant la description faite par Léon Lagrange en 1863 :

⁵⁵ Mantz 1857, p. 66.

⁵⁶ Ch[aalons] d'Argé 1857, p. 175.

⁵⁷ Burty 1859, p. 40.

⁵⁸ Gautier 1859a, n. p.

⁵⁹ Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 39.

⁶⁰ Du Camp 1855, p. 39 (la citation complète, extraite d'*Œdipe* de Voltaire, est « on doit des égards aux vivants ; on ne doit aux morts que la vérité »).

Entre la critique contemporaine dont peut profiter l'artiste vivant, et l'arrêt de l'histoire, prononcé par la postérité sur l'artiste du passé, la justice réclame pour celui qui vient de nous quitter le bénéfice d'une sorte de *trêve de Dieu* : temps d'arrêt précieux qui doit remplir un travail d'un autre genre. C'est le moment de recueillir les souvenirs, de chercher les œuvres éparses, de rassembler les titres, de former le dossier du jugement à venir⁶¹.

Pendant cette « trêve de Dieu », le critique, celui qui jugeait et condamnait, restait donc en retrait.

Nombreux écrits témoignaient du respect de cette trêve. Lorsque Paul Mantz débuta son commentaire de la rétrospective Delaroche dans la *Revue française*, il fit référence à un article publié quelques mois plus tôt dans la même revue :

[C]elui d'entre nous qui, ce jour-là, tenait la plume, se borna à cataloguer l'œuvre de Delaroche sans la juger, l'heure ne paraissant pas opportune, en présence d'une tombe si récemment fermée, pour discuter en toute franchise le principe d'art auquel le maître illustre avait consacré tant de volonté et de patience⁶².

Généralement, les portraits posthumes écartaient tout jugement sur l'œuvre des disparus, ou du moins leurs auteurs prenaient soin de tempérer leurs remarques. En 1864, après avoir affirmé, dans *Le Constitutionnel*, que le décor exécuté par Flandrin dans la nef de Saint-Germain-des-Prés lui semblait inférieur à ses autres réalisations, Ernest Chesneau se reprit aussitôt : « ce n'est point l'heure d'insister sur les côtés faibles du talent que nous venons de perdre », accorda-t-il⁶³. Trois ans plus tard, il énuméra les travaux d'Ingres une semaine après la mort du maître, mais se « défend[it] de toute appréciation de détail »⁶⁴. À la mort d'Ary Scheffer en 1858, Théophile Gautier déclara dans *L'Artiste* que si l'heure n'était pas à l'appréciation, elle n'était pas non plus à la discussion : il refusa « de discuter techniquement l'œuvre de l'artiste célèbre sur qui la tombe v[enait] de se fermer »⁶⁵.

De cette position adoptée par la critique, résultait l'impression d'un éloge unanime. Eugène de Mirecourt le constata après le décès de Paul Delaroche fin 1856 :

⁶¹ Christine Peltre, « Un 'métier de croque-mort' : les portraits posthumes dans la critique d'art du XIX^e siècle », in Emmanuelle Héran (dir.), *Le dernier portrait*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 102-111 ; Léon Lagrange, « Artistes contemporains. Horace Vernet », *GBA*, 5^e année, t. XV, 4^e livraison, 1^{er} octobre 1863, p. 297-327 (p. 297-298), cité dans Peltre 2002, p. 103.

⁶² Mantz 1857, p. 65-77 (p. 65). L'article en question était le suivant : Alfred Hervé, « M. Paul Delaroche », *Revue française*, 2^e année, t. VII, 1856, p. 125-128.

⁶³ Ernest Chesneau, « Hippolyte Flandrin », *Le Constitutionnel*, 49^e année, n° 97, 6 avril 1864, n. p.

⁶⁴ Il supposa d'ailleurs l'organisation d'une rétrospective qui offrirait cette opportunité : « [ce] sera le moment alors d'analyser les productions de l'illustre artiste. » (Ernest Chesneau, « M. Ingres », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 22, 22 janvier 1867, n. p.)

⁶⁵ Théophile Gautier, « Ary Scheffer », *L'Artiste*, nouvelle série, t. IV, 7^e livraison, 20 juin 1858, p. 97-99 (p. 99).

Tous ces reproches absurdes, la critique n'a pas osé les reproduire dans ces derniers jours. Delaroche n'est plus.

Ses détracteurs font silence, et, de tous côtés, l'éloge succède au blâme⁶⁶.

À la disparition d'Ingres, Paul de Saint-Victor reconnut dans *La Presse* que « la parole n'[était] plus qu'à l'hommage et qu'à la louange » : il n'y avait de « place que pour des couronnes sur cette tombe à peine fermée », la critique de son œuvre étant remise à plus tard⁶⁷. D'autres condamnèrent cette attitude, à l'instar du peintre Charles Timbal, critique d'art au *Français*, à l'occasion de l'exposition Barye :

À peine un artiste de quelque renom vient-il à disparaître que, des quatre coins de la presse, s'élève un concert d'éloges outrés, d'affirmations gratuites, dont un peu d'expérience suffirait à démontrer l'inutilité et à modérer le cours. [...] Quand donc, dans l'intérêt même de nos favoris, saurons-nous garder un peu plus de mesure envers leur mémoire et leurs œuvres ? La mort efface-t-elle le souvenir de l'indifférence et des négations, et suffit-il qu'elle s'empare de sa victime pour la couronner, du jour au lendemain, d'une auréole indiscutée⁶⁸ ?

Si ces propos trahissaient les réserves de leur auteur à l'égard de l'œuvre de Barye, ils n'en étaient pas moins représentatifs de la réaction de la presse dans les semaines suivant la mort des artistes. Timbal lui-même avait préféré garder le silence à la mort du sculpteur et attendu, pour s'exprimer, la rétrospective de l'École des Beaux-Arts ; cette dernière l'aida, comme il le dit lui-même, « à mieux fixer [ses] jugements »⁶⁹.

Paul Mantz en fit l'expérience en 1865, lors de la rétrospective consacrée à Flandrin. Le critique, qui avait déjà fait paraître un article à la mort du peintre dans la *Revue française*, vit dans l'exposition l'occasion d'une étude nouvelle :

Le regrettable artiste venait de mourir, l'école était en deuil, lorsque nous prîmes la plume pour raconter en quelques mots sa biographie et apprécier le caractère général de son œuvre. Si, en un pareil moment, nous avons apporté une certaine réserve à l'expression de notre pensée, on nous le pardonnera sans doute : l'heure de la discussion sérieuse eût alors été mal choisie. Pour le critique qui voudrait tout dire, l'occasion serait meilleure aujourd'hui ; car le temps a marché, et d'ailleurs l'exposition ouverte à l'école des Beaux-Arts nous apporte des arguments et des armes, puisqu'elle nous montre Flandrin depuis les hésitations du début jusqu'à son dernier coup de pinceau. [...] Grâce à ces lumières nouvelles, nous pourrions donc compléter nos informations antérieures, corriger nos

⁶⁶ Eugène de Mirecourt, *Les contemporains. Paul Delaroche*, Paris, Gustave Havard, 1856, p. 72.

⁶⁷ Paul de Saint-Victor, « M. Ingres », *La Presse*, 21 janvier 1867, n. p. (« La critique, en étudiant plus tard M. Ingres à fond et à vif, fera la part de ses exagérations doctrinales, de ce qu'il y avait de strict et de limité dans ses théories. Elle reconnaîtra les inégalités de son œuvre et décimera cette élite. »)

⁶⁸ Timbal 1875, n. p.

⁶⁹ Timbal 1875, n. p.

erreurs et marquer d'un trait plus précis les points que, dans un premier travail, nous avons à peine indiqués d'un léger crayon⁷⁰.

Avec la rétrospective était donc venu le temps de la « discussion sérieuse », le temps de compléter, vérifier et corriger les propos précédemment tenus, l'exposition fournissant des « arguments et des armes »⁷¹. Celle-ci permit à Mantz de revenir notamment sur son appréciation élogieuse des études romaines de Flandrin, prononcée « sur la foi de critiques », mais qui constituait une « erreur grave » pour le commentateur, maintenant qu'il avait ces études devant les yeux⁷². Le fondateur du *Correspondant*, Charles Lenormant, avoua quant à lui s'être appuyé, pour son article rédigé à la mort d'Ary Scheffer, « sur des souvenirs, parmi lesquels il devait s'en trouver d'inexacts »⁷³. Il décida de le republier, suivi d'un nouvel écrit portant sur l'exposition posthume du peintre.

Ce temps de la « discussion sérieuse » était aussi celui du jugement, un jugement favorisé par la réunion de l'œuvre d'un artiste isolé. À l'occasion de la rétrospective Ingres en 1867, le critique Eugène Montrosier rappela dans le *Messenger des théâtres et des arts* les rassemblements monographiques de la première Exposition universelle parisienne, qui pour lui n'avaient pu permettre de juger les artistes dans leur individualité :

Il y avait, et l'on s'en souvient, à la grande Exposition qui signala l'année 1855, une réunion trop variée, un tout trop disparate des tableaux de nos meilleurs peintres. Inévitablement les rapprochements, les comparaisons fatales en semblables circonstances firent qu'on pût décider de la supériorité de tel homme sur tel autre, mais non pas asseoir un jugement définitif sur chacun des exposants les plus en renom⁷⁴.

La dimension collective de la manifestation empêchait donc, pour Montrosier, d'appréhender l'œuvre de chaque artiste avec ses qualités propres, en imposant une comparaison entre eux. L'œuvre devait être contemplé seul et, qui plus est, dans sa complétude. C'est ce que le critique tint à souligner en 1874 dans *La Chronique illustrée*, lors de l'exposition des œuvres de Prud'hon :

[...] nous pensons qu'on ne peut bien juger un homme que quand son existence entière s'étale au regard, sans tricherie ni atténuation, avec ses ombres, – les défaillances inhérentes à la nature humaine, – et ses taches lumineuses.

⁷⁰ Paul Mantz, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin », *Revue française*, 5^e année, tome X, 53^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 400-406 (p. 400-401) ; Paul Mantz, « Artistes contemporains. Hippolyte Flandrin », *Revue française*, 4^e année, t. VIII, 43^e livraison, 1^{er} mai 1864, p. 71-86.

⁷¹ Mantz 1865, p. 400.

⁷² Mantz 1865, p. 401-402 ; Mantz 1864, p. 73.

⁷³ Charles Lenormant, *Ary Scheffer*, Paris, Charles Douniol, 1859, p. 19 (publié dans *Le Correspondant*, t. XLVI de la coll., nouvelle série, t. XI, 3^e livraison, 15 juillet 1859, p. 459-482).

⁷⁴ Eugène Montrosier, « Ingres », *Messenger des théâtres et des arts*, 20^e année, n° 36, 9 mai 1867, p. 2.

De même qu'il serait imprudent de s'affirmer pour ou contre un écrivain après la lecture de quelques chapitres pris au hasard dans un volume, ou celle d'un volume détaché d'une série, de même nous estimons que chez le peintre véritablement doué il y a entre toutes ses productions une corrélation qui se dérobe parfois, mais qui n'en existe pas moins⁷⁵.

Ainsi la rétrospective, après la mise en suspens du regard critique dans la période suivant la disparition de l'artiste, réunissait les conditions idéales pour prononcer un jugement sur son œuvre. Par ce fait, elle remettait le critique sur le devant de la scène.

En 1855 le peintre Alexis Joseph Pérignon comparait la rétrospective à un « jugement dernier »⁷⁶. Plusieurs commentateurs, comme Louis Énault, préférèrent à l'analogie religieuse, qui assimile la figure du critique à celle de Dieu, un parallèle avec un rituel présumé de l'Égypte ancienne, propre à une justice terrestre :

Nous traitons aujourd'hui nos artistes comme jadis les Égyptiens traitaient leurs rois. Avant d'aller dormir leur dernier sommeil au fond des hypogées, cerclés de bandelettes et farcis d'aromates, on les laissait quelques temps à la porte de leurs tombeaux, et les générations, qui les avaient connus, devançant la postérité et remplissant le rôle de l'histoire, instruisaient leur procès, et prononçaient l'arrêt suprême, qui leur accordait ou leur refusait les honneurs de l'apothéose⁷⁷.

Ce vocabulaire de la justice, Henri Delaborde, conservateur du département des estampes de la Bibliothèque nationale, peintre et critique d'art, se plut à l'exploiter en 1872 pour décrire l'intérêt de cette pratique d'exposition dans la *Revue des deux mondes*. Lors de la vente après décès d'un artiste, écrivait-il, « [l']enquête ne s'ouvrait [...] que sur les secrets de sa vie privée ou sur les témoignages de ses derniers efforts » ; sa rétrospective posthume, elle, permettait « de contrôler ses succès passés et, le cas échéant, d'en punir l'exagération par la froideur ou la sévérité présente »⁷⁸. Plusieurs artistes avaient déjà « comparu devant la nouvelle génération, appelée à réviser ou à confirmer les arrêts des premiers juges »⁷⁹. De la même manière, l'exposition d'Édouard Bertin à l'École des Beaux-Arts présentait les « pièces du procès »⁸⁰.

⁷⁵ Eugène Montrosier, « Les expositions à l'École des Beaux-Arts. L'œuvre de Prudhon – L'œuvre de Chintreuil – Les peintures de M. Gustave Boulanger », *La Chronique illustrée. Journal artistique et littéraire*, 4^e année, n° 29, 16 mai 1874, p. 1-3 (p. 2).

⁷⁶ Alexis Joseph Pérignon, *À propos de l'exposition de peinture*, Paris, Impr. de F. Malteste et C^{ie}, 1856, p. 5.

⁷⁷ Énault 1878, p. 1. On retrouve la comparaison avec la supposée pratique égyptienne sous la plume de Gautier (Gautier 1859a, n. p., cité p. 479) et dans *La Revue politique et littéraire* en 1876 (C. B., « Causerie artistique », *La Revue politique et littéraire*, 5^e année, 2^e série, t. X, n° 28, 8 janvier 1876, p. 43-45 [p. 43]). Selon ce dernier article, cette pratique avait été décrite par Bossuet.

⁷⁸ Henri Delaborde, « Félix Duban. L'exposition de ses dessins à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCVII, 1^{er} février 1872, p. 606-629 (p. 606).

⁷⁹ Delaborde 1872a, p. 606.

⁸⁰ Henri Delaborde, « L'exposition des œuvres de M. Édouard Bertin », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, 2^e période, t. XCIX, 15 mai 1872, p. 462-470 (p. 464).

Punir, contrôler, comparaître : il ne s'agissait assurément pas là du champ lexical de l'hommage, mais bien de celui de la cour de justice⁸¹.

Le jugement, rendu au moment des rétrospectives posthumes, était un jugement « impartial et définitif » aux yeux des critiques⁸². Le fait que ces derniers prétendent à une impartialité impossible est aisé à comprendre : en revendiquant l'absence de parti pris, ils renforçaient le poids de leur jugement. Le caractère « définitif » attribué à ce jugement, surtout pendant les années 1850 et 1860, est plus difficile à saisir à une époque où les fluctuations du goût et les retournements de l'opinion s'observaient déjà⁸³. La nature encore exceptionnelle de ces manifestations laissait à penser qu'elles ne se répèteraient pas pour les artistes qui en avaient bénéficié à leur mort⁸⁴. En 1857, Mantz voyait dans la rétrospective de Paul Delaroche une occasion de le juger « d'autant plus tentante, qu'elle n'[était] pas dans doute destinée à se reproduire » ; Francis Aubert, dans l'exposition consacrée à Delacroix en 1864, une « occasion [...] qui ne se représentera[it] peut-être jamais », comme Paul de Saint-Victor, pour qui l'exposition rassemblait « pour la dernière fois les morceaux épars de son monument »⁸⁵. Le marquis Edmond de Laqueuille fut tout aussi catégorique un an plus tard devant l'exhibition des œuvres de Flandrin : c'était là « un espèce de tour de force, que l'on p[ouvait] accomplir une fois à force de zèle, de dévouement, mais qui ne p[ouvait], en aucune manière, jamais se

⁸¹ Stéphanie Cantarutti avait déjà été frappée par l'utilisation de ce vocabulaire, qu'elle souligne dans son mémoire (Stéphanie Cantarutti, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006, p. 22).

⁸² [Guiffrey] 1865, p. 158. L'expression « jugement définitif » est utilisée à de nombreuses reprises. Voir par exemple : Ronchaud 1867, p. 430 (« Les éléments d'un jugement définitif sont donc, à l'heure qu'il est, rassemblés sous les yeux du public. ») ; A[uguste] L[ouvrier de] L[ajolais], « Mouvement des arts et de la curiosité », *CAC*, n° 14, 10 mars 1872, p. 166 (« Les critiques de la presse entière vous démontreront combien ces expositions individuelles sont importantes pour un jugement définitif [...] »). Paul Mantz, lui, insista en 1857 sur l'impartialité de son étude de l'œuvre de Delaroche : « Entrons donc dans l'examen de son œuvre, sans parti pris, mais sans terreur ; ne nous laissons distraire, ni par la poésie d'un [*sic*] mort trop prompt, ni par la parfaite honorabilité d'une existence dont l'art fut le constant souci. Le peintre seul doit nous occuper dans une étude qui essaiera, sinon de tout dire, du moins de tout indiquer. » (Mantz 1857, p. 66)

⁸³ Certains critiques avaient d'ailleurs conscience du caractère provisoire de leur jugement, à l'instar de Paul Mantz : « C'est aux générations du lendemain qu'il appartient de marquer la place de chaque maître dans le Panthéon définitif de l'école française. La critique ne peut formuler encore que des jugements provisoires et d'incertaines conclusions [...] » (Mantz 1857, p. 77) Sur les rapides changements du goût qui caractérisent le XIX^e siècle, voir Francis Haskell, *La norme et le caprice : redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 (Londres, Phaidon, 1976).

⁸⁴ Il fallut en effet, rappelons-le, attendre 1885 pour qu'une rétrospective soit pour la première fois consacrée à un artiste qui avait déjà fait l'objet, à sa mort, d'une manifestation similaire. La multiplication des expositions temporaires dans les années 1870 contribua cependant à banaliser le phénomène du prêt, et l'idée de voir ce type d'exposition se reproduire était sans doute déjà plus concevable dans l'esprit des critiques.

⁸⁵ Mantz 1857, p. 66 ; Francis Aubert, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *Le Pays*, 16^e année, n° 277, 3 octobre 1864, n. p. ; Paul de Saint-Victor, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *La Presse*, 29^e année, 26 septembre 1864, n. p.

renouveler »⁸⁶. Puisque l'appréhension générale de l'œuvre d'un artiste offrait l'opportunité d'un « jugement qui repos[ait] sur les bases les plus étendues et les plus solides », comme le notait Aubert, la rétrospective posthume offrait le moment où le critique pouvait définir, le plus justement possible, sa place dans la postérité⁸⁷. Autrement dit, pour reprendre des mots de George Sand déjà cités par Christine Peltre, il « traç[ait] son épitaphe »⁸⁸.

La rétrospective était donc cette « épreuve solennelle au seuil de l'avenir » qu'évoquait le journaliste Armand Le Gallais en 1859, une épreuve « dangereuse », « périlleuse », « redoutable » ou encore « délicate » selon les critiques⁸⁹. Déjà en 1855, Pérignon avait souligné le caractère dangereux de l'exercice, auquel s'étaient prêtés plusieurs artistes :

En effet, la situation est extrême : l'artiste, dont le nom est fait, le talent accepté, la valeur courante, qui vient là, comme au jugement dernier, avec tout son bagage, dire au public : Voilà ce que je suis, tout ce que je suis ; voilà tout mon fonds, tout mon capital, toute ma vie ; mon nom, mon grand nom n'a pas d'autre raison d'être ; celui-là, s'il n'est pas très fort, est perdu⁹⁰.

L'épreuve à laquelle se soumettait l'artiste, ou à laquelle il était soumis dans les rétrospectives posthumes, se caractérisait d'abord par une confrontation avec le public, dont la venue était la première mesure du succès. C'est également à son jugement que l'artiste était exposé, comme le mentionnèrent nombre de commentateurs⁹¹. Mais ceux qui prononçaient un jugement, le diffusaient, en laissaient une trace écrite étaient bel et bien les critiques, dont les propos rejoignaient l'historiographie de l'artiste. Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure leur opinion, déjà discordante d'une personnalité à l'autre, reflétait celle du public, lui aussi divisé. Plusieurs critiques firent néanmoins remarquer une divergence entre l'attitude des artistes, critiques et amateurs, et celle de la « foule »⁹².

⁸⁶ Laqueuille 1865, p. 129.

⁸⁷ Aubert 1864, n. p.

⁸⁸ George Sand, *Les sept cordes de la lyre*, Paris, Félix Bonnaire, 1840, p. 95, cité dans Peltre 2002, p. 102.

⁸⁹ Armand Le Gallais, « Exposition des œuvres de Ary Scheffer », *La Vérité contemporaine*, 3^e année, n° 80, 15 juin 1859, p. 2-3 (p. 2) ; Louis Leroy, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *Le Charivari*, 33^e année, 30 septembre 1864, n. p. (« épreuve dangereuse ») ; Ernest Chesneau, « Jules Klagmann. Exposition de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 29, 29 janvier 1867, n. p. (« l'épreuve était périlleuse ») ; C. B. 1876, p. 43 (« redoutable épreuve ») ; Bergerat 1876, p. 521 (« genre si périlleux et délicat »).

⁹⁰ Pérignon 1856, p. 5.

⁹¹ « Ce jugement, du reste, le public entier est appelé à le prononcer ; c'est à lui d'assigner à Flandrin la place qui lui revient dans l'école contemporaine », pouvait-on par exemple lire dans *Le Courrier artistique* ([Guiffrey] 1865, p. 158).

⁹² Voir p. 473, note 28. Charles Blanc regretta quant à lui les choix du public dans la rétrospective de Delaroche : « Suivez la foule des visiteurs de l'exposition : vous les verrez aller droit non pas à tel morceau excellent, par exemple à ces petites études de moines camaldules que personne au monde n'aurait mieux senties, mais à la *Jane Gray*, au *Strafford*, ou à ce tableau, hélas ! si mal réussi, de *Marie Antoinette*. » Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, vol. II, Paris, Veuve Jules Renouard, 1858 (« Paul Delaroche », p. 558-577), p. 566.

Cette épreuve subie par l'artiste avait quelque chose de brutale : pour Louis Gonse, l'exposition « le mett[ai]t d'un coup à son véritable rang »⁹³. Celle d'Hippolyte Flandrin en 1865 fut perçue par Paul Mantz comme une « rude épreuve », de laquelle la renommée de l'artiste « risqu[ait] fort de ne pas sortir toute entière »⁹⁴. M. de Lescure condamnait ces « exagérations coalisées risqu[ant] [...] l'apothéose, un jugement définitif », mais se félicitait que « par une exposition complète des œuvres du maître, ses admirateurs aient offert les mêmes armes à la critique qu'à l'éloge, et permis la contradiction en recherchant une complicité »⁹⁵. La « trêve de Dieu » était terminée. L'exposition posthume, conçue comme un hommage, appelait tout aussi bien la critique, une critique parfois féroce, qui pouvait déconstruire une réputation. Nul ne l'a aussi bien exprimé que Mantz, dans une métaphore on ne peut plus explicite :

[...] l'exposition organisée à l'école des Beaux-Arts est un fait grave dans l'histoire de la renommée de l'artiste ; dès ce jour, l'échafaudage factice de sa gloire est attaqué par des légions de termites, et nous nous demandons avec inquiétude si les amis de Flandrin auront le bras assez fort pour empêcher la ruine de l'édifice menacé⁹⁶.

Le pouvoir du critique, croissant tout au long du XIX^e siècle, était réaffirmé à l'occasion de ce « jugement suprême »⁹⁷. Il n'était cependant pas seul responsable de ce potentiel effondrement. Les principes mêmes sur lesquels la rétrospective reposait risquaient de compromettre la célébration posthume, et de démanteler l'édifice que l'artiste était parvenu à bâtir de son vivant.

⁹³ Gonse 1876, p. 25.

⁹⁴ Mantz 1865, p. 400.

⁹⁵ M. de Lescure, « Hippolyte Flandrin, d'après son œuvre et sa correspondance », *Revue contemporaine*, 2^e série, tome XLIV, 15 avril 1865, p. 509-532 (p. 509, 510). Lorsque Lescure parlait d'« exagérations coalisées », il visait à la fois l'exposition posthume et la publication de la correspondance du peintre (voir chapitre 2, p. 110, note 122).

⁹⁶ Mantz 1865, p. 406. Mantz avait déjà prédit une destinée similaire à la renommée de Delaroche, malgré l'enthousiasme suscité par l'exposition : « Nous tenons à constater seulement que, parmi les curieux qui visitent les salles à l'école des Beaux-Arts, il y a une minorité qui en sort, éclairée et confondue, car elle a entrevu le néant d'une réputation longtemps consacrée. À ce point de vue, il n'est pas certain que les pieuses amitiés qui ont voulu glorifier Paul Delaroche aient tout à fait atteint le but qu'elles s'étaient marqué. Le doute est entré dans quelques esprits, et ce germe grandira. » (Mantz 1857, p. 77)

⁹⁷ A[ugustin-]J[oseph] Du Pays, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-Arts », *L'Illustration*, vol. XXIX, n° 740, 2 mai 1857, p. 282-283 (p. 282). Sur le pouvoir du critique, voir notamment : Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 9-17 ; Lucie Lachenal, « Introduction », in Lucie Lachenal et Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet* [en ligne], actes du colloque tenu à Paris le 26 novembre 2013, Paris, HICSA Éditions, 2015, p. 9-21, <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=775>> (consulté le 14 mai 2019).

B. L'hommage compromis : la rétrospective et ses dangers

1. Le poids du temps

Il n'y a peut-être rien de plus dangereux pour la gloire d'un artiste qu'une exposition générale de son œuvre. C'est un écueil où l'on voit sombrer bien des renommées que l'on croyait à l'abri des naufrages et rentrées au port. Aussi toutes les fois que nous visitons une de ces expositions, et que nous avons à juger de son importance dans le mouvement d'art contemporain, sommes-nous toujours saisi d'une inexprimable angoisse. On entre là plein d'une admiration, parfois d'un enthousiasme amassé à la longue pour des œuvres connues depuis bien des années et qui datent autant de belles émotions et de nobles souvenirs dans notre vie. Ces œuvres encore parées du prestige de la consécration des critiques respectés, des débats même d'esthétique qu'elles ont suscités à leur apparition, nous reviennent maintenant vieilles, elles aussi, des ans que nous avons perdus. Combien restent assez belles pour défier nos désillusions ? Combien sont marquées au type du beau immuable, du génie toujours jeune et de la réelle immortalité⁹⁸ ?

Dans l'amorce de son article sur la rétrospective Barye, Émile Bergerat soulevait un danger propre au mode de fonctionnement de la rétrospective posthume : l'exposition remettait sous les yeux du public des œuvres célèbres, demeurées à l'abri des regards depuis leur première et triomphale apparition publique. Le visiteur arrivait plein d'enthousiaste dans l'exposition, se remémorant une consécration passée, rappelée par les récentes nécrologies. Dans son esprit, ces œuvres portaient encore l'empreinte de leur succès public et critique, et des débats esthétiques du moment qui avaient contribué à leur renommée. Mais à l'époque des rétrospectives, le temps s'était écoulé et les débats d'alors s'étaient éteints, cédant la place à d'autres discussions esthétiques.

Ce décalage entre l'image ancienne de l'œuvre et celle, décontextualisée, à laquelle le visiteur se retrouvait confronté dans les rétrospectives, fut admirablement décrit par Alexis Joseph Pérignon à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855. Ses propos méritent d'être longuement cités :

À tort ou à raison l'Exposition de 1855 nous a donné un avant goût de la postérité ; nous sommes là en pleine Vallée de Josaphat. Elles sont là toutes ces œuvres qui dormaient sous la neige : on dirait la *Dernière Revue* de Raffet. Elles semblent murmurer entre elles : – « Dis-moi, t'en souviens-tu ? » – toutes dépayées au milieu de la cohue des vivants. Vraiment ce sont des fantômes : elles ont eu leur jour de victoire ; la gloire était alors chèrement disputée ; c'était le temps de la critique d'estoc et de taille ; plus d'une a reçu dans la mêlée de ces grands coups dont la blessure saignait au milieu du triomphe et en redoublait la fièvre. Aujourd'hui, tout est oublié, tout est effacé ; il n'y a plus ni auréoles,

⁹⁸ Émile Bergerat, « Exposition posthume des œuvres d'Antoine-Louis Barye », *Journal officiel de la République française*, 7^e année, n° 321, 23 novembre 1875, p. 9598-9599 (p. 9598).

ni balafres ; elles apparaissent isolées, dépouillées de l'intérêt qu'elles avaient pu emprunter aux circonstances, à des goûts, à des entraînements passagers ; surtout elles ont perdu le cortège de passions violentes qui leur donnaient la vie magique.

À moins de mauvaise volonté, nous sommes de sang froid, nous sommes donc dans de bonnes conditions pour juger, sans préoccupation, l'histoire qui repasse.

Je l'avoue tout d'abord : souvent l'histoire a beau jeu d'être vue de loin.

Tous ces bruyants chefs-d'œuvre, qui étaient allés finir, pour la plupart, dans des galeries d'amateurs inconnus, dans des chapelles sombres, dans des musées où l'herbe pousse, avaient conservé intact leur prestige et reposaient paisiblement drapés dans leur dernier feuillet.

On n'a pas craint de les exhumer : pour quelques-unes c'était grave imprudence, car celles-là ont été plutôt compromises que soutenues par leur réputation, qui a rendu la foule exigeante parfois jusqu'à l'injustice. Elles ont donné le triste spectacle de ces momies merveilleuses que Desgenettes toucha du doigt et qui tombèrent en poussière⁹⁹.

Si le poids du temps fut particulièrement ressenti dans cette manifestation, en raison notamment des nombreux envois récents des artistes, l'effet décrit par Pérignon risquait fort de se reproduire lors des rétrospectives posthumes. « Dégagé du milieu contemporain, privé de cet unisson aux choses du moment, qui parfois est la moitié du succès », pour reprendre les mots de Théophile Gautier en 1859, le prestige du chef-d'œuvre d'hier pouvait ne pas sortir indemne de ce nouvel examen¹⁰⁰. L'enthousiasme laissait alors place à la désillusion pour le visiteur ; l'admiration se changeait en « froideur » ou en « sévérité »¹⁰¹.

En 1876, certaines œuvres d'Isidore Pils subirent ce revers du temps. Dans le *Journal des débats*, Charles Clément disait ainsi avoir été charmé, voire émerveillé, par les aquarelles et quelques esquisses du peintre, mais « affligé, désappointé, désorienté par ses grandes peintures »¹⁰². Les mots utilisés par le critique n'étaient pas anodins. Il était consterné : la vue de ces toiles l'avait désemparé et déçu. Le regard posé par le critique n'était pas un regard vierge, mais un regard qui portait en lui le souvenir des succès passés : « [e]lles sont inférieures à leur réputation et même, je l'avoue, à l'impression qu'elles m'avaient faite dans leur nouveauté », confessa-t-il¹⁰³. Le *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise* (**fig.75**) était spécialement touché par ce retournement, que Clément expliquait en ces termes : « exposé en 1849, [il] obtient un succès de vogue que l'on s'explique mal aujourd'hui, et qu'il devait sans doute autant aux circonstances qu'à sa valeur »¹⁰⁴. Le tableau avait été présenté au Salon un an

⁹⁹ Pérignon 1856, p. 3-4.

¹⁰⁰ Gautier 1859a, n. p.

¹⁰¹ Pérignon 1856, p. 5.

¹⁰² Clément 1876, n. p.

¹⁰³ Clément 1876, n. p.

¹⁰⁴ Clément 1876, n. p. Isidore Pils, *Rouget de Lisle chantant la Marseillaise*, 1849, huile sur toile, 75 x 92 cm, Paris, musée du Louvre (R.F.391), en dépôt au Musée historique de Strasbourg (n° 2).

après la proclamation de la Seconde République, à un moment où, dans un élan patriotique, le chant révolutionnaire était de nouveau entonné avec fierté¹⁰⁵. Le « flot des curieux » conduisit malgré tout André Treille devant le *Rouget de Lisle*, ainsi qu'à la *Bataille de l'Alma* (**fig.76**)¹⁰⁶. Mais à en croire les propos du journaliste publiés dans *La France*, ces deux œuvres « qui firent tant de bruit à l'époque où elles parurent, arrêt[ai]ent le regard, mais ne le captiv[ai]ent pas » ; elles avaient « vieilli : et non point comme les vins de prix qui gagnent à prendre l'âge »¹⁰⁷. Cette constatation faite par le critique témoigne du conflit, notoire durant le XIX^e siècle, entre deux valeurs antithétiques : la valeur de nouveauté des œuvres, capitale dans le commerce artistique comme au Salon, et la valeur de postérité.

Un autre tableau autrefois consacré suscita des réactions similaires : *L'Exécution de Lady Jane Grey* (**fig.53**) de Paul Delaroche¹⁰⁸. Le tableau, qui avait désormais perdu « l'attrait de la nouveauté », s'exposait à « une épreuve qui n'[était] pas sans péril » pour Alexandre Tardieu :

Une seule peinture sur laquelle le goût du public serait probablement disposé à prononcer par jugement nouveau, c'est *Jane Gray*. Il y a bientôt un quart de siècle qu'elle fit au Salon son entrée triomphante. Chacun se rappelle avec quel empressement la foule se portait devant cette toile, presque au point de rendre la circulation du Salon Carré impossible. [...] *Jane Grey* parut à son heure, fut vue au bon moment et profita de l'occasion.

Voilà bien encore aujourd'hui la même peinture délicatement traitée, adroitement composée, dans laquelle une infortune touchante est montrée avec les détails horribles de la hache, des yeux bandés, du billot, des mains qui le cherchent en tremblant, de la paille qui va se teindre d'un sang jeune et pur. Tout cela est devant nous comme nous le vîmes en 1834 ; mais la nouveauté, l'entraînement qui se gagne, l'opportunité qui a tant de prix, ne se reproduiront plus. Toujours est-il qu'il y a une intéressante étude à faire devant cette peinture que le temps a reportée si loin, si loin en arrière, et qu'il a placée à un point de vue où elle risque d'être trop froidement et trop sévèrement jugée¹⁰⁹.

D'après Tardieu, le succès opportun du tableau ne pouvait en aucun cas se renouveler. Charles Blanc remarqua pourtant l'intérêt manifesté par la foule qui, comme plus tard devant les œuvres

¹⁰⁵ Pensons à la comédienne Rachel, qui, drapée à l'antique et brandissant un drapeau tricolore, déclamait la Marseillaise au Théâtre-Français l'année précédente. Sur le tableau, voir Coralie Mouton, *Isidore Pils (1815-1875), peintre et dessinateur*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillon, Paris, École du Louvre, 2015, p. 27-42.

¹⁰⁶ Treille 1876, n. p. Isidore Pils, *Passage de l'Alma, 20 septembre 1854*, 1857, huile sur toile, 500 x 900 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. MV 5014) (n° 20).

¹⁰⁷ Treille 1876, n. p. Le *Rouget de Lisle* devait cependant connaître un regain de popularité après 1879 et devenir une importante icône républicaine, abondamment diffusée. Cette année-là, la Marseillaise était déclarée hymne national et le tableau entré au musée du Luxembourg.

¹⁰⁸ Paul Delaroche, *L'Exécution de Lady Jane Grey*, 1833, huile sur toile, 246 x 297 cm, Londres, The National Gallery (inv. NG1909) (n° 13).

¹⁰⁹ Alexandre Tardieu, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École des Beaux-arts », *Le Constitutionnel*, 42^e année, n° 122, 2 mai 1857, n. p.

célèbres de Pils, s'amassait devant le tableau¹¹⁰. Mais tout comme devant les œuvres de Pils, l'attitude du public n'était visiblement plus la même si on en croit Paul Mantz, dont le texte reflétait avant tout sa propre aversion pour la peinture de Delaroche :

Se peut-il que le cœur de la génération nouvelle se soit tout à fait endurci, ou faut-il croire que, si cette composition n'excite plus aujourd'hui qu'une sorte d'intérêt archéologique, c'est qu'elle n'est pas dans les conditions éternelles de l'art ? Je pencherais vers cette dernière hypothèse. La *Jane Gray* n'est pas un ancien tableau, c'est un tableau suranné, et on le regarde avec une curiosité vaguement amusée, comme on regarderait dans un vieux numéro du *Journal des Modes* les costumes de nos grands-mères¹¹¹.

Rudesse du discours de Mantz, mais aussi brutalité de l'exposition même : ces deux exemples sont révélateurs de l'exercice périlleux auquel les œuvres étaient livrées. Cet exercice pouvait porter préjudice à leur réputation, une réputation dans laquelle elles étaient jusqu'alors restées enveloppées.

Si une œuvre était pourvue de « qualités très sérieuses » nous dit Tardieu, elle résistait « à un examen nécessairement calme et impartial »¹¹². Pour Mantz, celle qui traversait le temps avec succès était « dans les conditions éternelles de l'art »¹¹³. Chez Bergerat, elle était marquée « au type du beau immuable, du génie toujours jeune et de la réelle immortalité »¹¹⁴. Gautier avait lui aussi prononcé les mots « génie » et « beauté éternelle »¹¹⁵. Pour ces trois derniers critiques, l'œuvre qui réussissait l'épreuve du temps, portait en elle une beauté anhistorique, immuable. À demi-mot, ils définissaient là l'idée de « chef-d'œuvre »¹¹⁶. La rétrospective formait ainsi une instance de jugement apte à distinguer les « vrais » chefs-d'œuvre des « faux », en dénonçant leur soumission à des conditions autres que le beau éternel, à savoir la nouveauté, l'engouement passager et les circonstances du moment. La notion de génie était partie prenante dans ce tribunal de la postérité, puisque les œuvres victorieuses portaient son sceau. L'épreuve du temps n'était toutefois pas la seule à laquelle les œuvres d'un artiste étaient soumises dans sa rétrospective posthume : la réunion même de ses ouvrages s'avérait une entreprise risquée.

¹¹⁰ Blanc 1858, p. 566 (voir p. 485, note 92).

¹¹¹ Mantz 1857, p. 68-69.

¹¹² Tardieu 1857a, n. p.

¹¹³ Mantz 1857, p. 69.

¹¹⁴ Bergerat 1875, p. 9598.

¹¹⁵ Gautier 1859a, n. p.

¹¹⁶ Voir Jean Galard, « Une question capitale pour l'esthétique », in Jean Galard et Matthias Waschek (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, actes du cycle de conférences tenues au musée du Louvre, Paris, du 16 mars au 6 avril 1998, Paris, Gallimard, 2000, p. 5-23, p. 5 : « Quand [...] la notion de chef-d'œuvre se resserre pour s'appliquer aux arts, on voit l'idée de durée s'y associer aussitôt, et même celle d'éternité ou d'intemporalité presque fatalement. »

2. Un rassemblement risqué

Après avoir fait ressortir les dangers d'une nouvelle présentation des œuvres, Bergerat écrivait :

Encore si elles nous réapparaissaient isolées, successivement, comme au cours régulier de leur production première ! Mais non, toutes ces Minerves, sorties une à une d'un cerveau créateur, surgissent pêle-mêle, comme en se combattant l'une l'autre et veulent être préférées et choisies sans considération d'âge ou de perfections. Encore une fois, peu de génies résistent à ce tumulte, surtout parmi les producteurs féconds : s'ils sont variés de recherches, leur variété leur est imputée, à désordre ; s'ils sont identiques d'idéal, restreints et fermes dans leur poursuite du beau, on les taxe aisément de stérilité¹¹⁷.

Bergerat soulevait là deux effets pervers causés par le rassemblement des ouvrages qu'un artiste avait exécutés tout au long de sa vie, et révélés tour à tour. D'une part, les œuvres se faisaient en quelque sorte concurrence ; en provoquant des comparaisons, en entraînant leur réévaluation les unes par rapport aux autres, elles étaient susceptibles de se nuire. D'autre part, l'impression générale provoquée par cette réunion pouvait se révéler néfaste. Si la diversité fut souvent considérée comme une qualité, la monotonie, plus que la stérilité, se trouva à plusieurs reprises constatée par les critiques.

La dangereuse mise en perspective des œuvres fut signalée dès l'Exposition universelle de 1855, dans la *Revue universelle des arts* :

[...] la manie qui a entraîné certains artistes à réunir tout ce qu'ils ont pu de leurs productions a mis en évidence la faiblesse, l'inégalité d'un nombre considérable d'entre-elles ; de sorte que, loin de tirer honneur de l'effort fait pour rechercher leurs œuvres et en disposer pendant la durée de l'Exposition, ils s'attireront la critique et perdront peut-être une partie du prestige dont il étaient environnés¹¹⁸.

La réunion des ouvrages d'un même artiste, alors inédite, apparaissait sous la plume du critique comme une entreprise laborieuse mais vaine, et qui risquait d'être défavorable à l'artiste. Leur confrontation révélait selon lui les faiblesses et les inégalités de l'œuvre. La remarque du commentateur trouva des échos lors des rétrospectives posthumes, et notamment en 1867 devant l'exposition des œuvres d'Ingres.

L'inégalité supposée des travaux d'Ingres, que Paul de Saint-Victor, à la mort du maître, avait laissé le soin à d'autres de discuter, fut observée à plusieurs reprises. Charles Clément se dit frappé, en parcourant les salles de l'École des Beaux-Arts, par « l'extrême précocité d'Ingres,

¹¹⁷ Bergerat 1875, p. 9598.

¹¹⁸ S., « Lettres sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts à Paris », *Revue universelle des arts*, t. I, 1855, 15 juin 1855, p. 226-230 (p. 230).

la rapidité de son développement, puis sa singulière inégalité » : « d'un bout à l'autre de sa carrière, à côté d'œuvres accomplies et comparables aux plus parfaites, on trouve des défaillances incroyables et inexplicables », relevait-il¹¹⁹. En 1874, les « défaillances » de Prud'hon furent elles aussi dévoilées par son exposition rétrospective, à en croire les propos de plusieurs critiques, les constatant avec regret. Charles Blanc déplora le manque de jugement de l'organisateur, qu'il aurait aimé voir « se préoccuper de la quantité un peu moins, et de la qualité un peu plus », en montrant « quelques morceaux, sévèrement choisis »¹²⁰. À côté des dessins du maître, de ses gravures et de ses miniatures, Blanc aurait préféré contempler « une douzaine de peintures qui [étaient] d'une beauté parfaite, et qui, au lieu d'être perdues dans l'ensemble et d'avoir à souffrir de tel ou tel voisinage, auraient brillé de tout leur éclat, à la plus grande gloire de Prud'hon »¹²¹. Les œuvres incriminées étaient des portraits, « trop nombreux peut-être » pour l'écrivain et critique Louis Viardot, et dont une bonne partie était, selon Charles Blanc, « inachevé[e], ou altéré[e] par le temps, ou d'une exécution dans laquelle ne se reconna[issait] pas la vraie supériorité du talent de Prud'hon »¹²².

Charles Timbal fut de ceux qui s'interrogèrent sur la pertinence de ces manifestations rétrospectives, et dénoncèrent les fâcheuses révélations qu'elles pouvaient amener¹²³. Pour lui, Prud'hon, qui « n'a[vait] produit qu'un nombre assez restreint de grands ouvrages, mais [suffisant] à justifier une réputation acceptée comme indiscutable », ne se trouvait certes pas diminué par son exposition, mais il n'en sortait pas non plus grandi :

Elle [l'exposition] ressemble un peu à ces livres pleins de révélations inattendues et compromettantes qui nous font connaître dans la carrière d'un homme célèbre des défaillances communes, si l'on veut, à tout le monde, mais dont chacun se laissait aller, sans parti pris, à le croire incapable ou innocent¹²⁴.

La rétrospective levait le voile sur les défaillances de l'artiste ; elle le faisait aussi connaître dans ses commencements. Un an plus tard, Timbal avertit du danger résidant dans l'évocation de ses premiers pas, qui n'étaient pas forcément à la hauteur du reste de son œuvre :

Ces réunions rétrospectives, cette récapitulation de la vie tout entière, si fort en faveur depuis quelques années, profitent-elles beaucoup à la mémoire des artistes ? ceux-ci ne gagneraient-ils pas, lorsque le temps n'a pas encore consacré leur gloire et rendu

¹¹⁹ Clément 1867, n. p. Voir aussi par exemple Louis Leroy, « Exposition des œuvres d'Ingres », *Le Charivari*, 36^e année, 17 avril 1867, n. p.

¹²⁰ Charles Blanc, « Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille à l'École des Beaux-Arts », *Le Temps*, 14^e année, n° 4803, 9 juin 1874, n. p.

¹²¹ Blanc 1874, n. p.

¹²² Louis Viardot, « Courrier des Beaux-Arts », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 44^e année, n° 174, 23 juin 1874, n. p. ; Blanc 1874, n. p.

¹²³ Timbal avait pourtant fait partie, en 1865, du comité de l'exposition Flandrin.

¹²⁴ Charles Timbal, « L'exposition des œuvres de Prud'hon », *Le Français*, 7^e année, n° 166, 15 juin 1874, n. p.

précieuses toutes leurs reliques, à se montrer dans leur force seule, sans qu'on mit le spectateur dans la confiance de leur faiblesse première, la médiocrité, trop ingénument étalée, de leurs commencements, ne jette-t-elle pas son reflet gênant sur la pleine maturité du talent acquis¹²⁵ ?

L'association dans l'exposition d'œuvres admirables et d'œuvres médiocres venait compromettre, pour le critique, la réputation des premières.

Un autre type de juxtaposition jeta parfois, aux dires des commentateurs, une lumière défavorable sur des œuvres célèbres : la présentation conjointe des tableaux et de leurs travaux préparatoires. Celle-ci ne fut pas toujours au bénéfice de l'œuvre achevée. Albert Wolff en fit le constat lors de l'exposition Ingres : « Les nombreuses études du peintre sont exposées à côté de ses tableaux, et leur voisinage n'est pas fait pour jeter un bien vif éclat sur des toiles plus injustement célèbres et admirées les unes que les autres¹²⁶. » Cette mise en perspective fournissait des arguments au critique pour étayer son jugement. Wolff, qui louait le naturaliste mais condamnait le peintre d'histoire, écrivait ainsi :

Quand Ingres se trouve en face de la nature, sans préoccupation aucune de la composition ou de l'exécution de son tableau, il a des réveils superbes ; c'est la nature saisie sur le vif avec toute son énergie, sa force, sa vérité. Détournez maintenant vos regards de l'étude pure, et vous verrez que tel morceau, peint d'abord d'après nature avec un talent rare, est inférieur dans le tableau, où l'artiste paraît soucieux de l'ensemble, où il tâtonne et a des défaillances, que l'on ne remarque dans aucune de ses études¹²⁷.

De telles comparaisons avaient déjà été réalisées lors des expositions posthumes de Delaroche et de Flandrin, au détriment des œuvres finales¹²⁸. De même, dans la rétrospective consacrée à Pils, le temps ne fut pas le seul motif de la défaveur qui frappa la *Bataille de l'Alma* et le *Rouget de Lisle*. Pour André Treille, elle tenait pour beaucoup à la proximité des esquisses de ces deux tableaux, qui témoignaient d'une faiblesse dans l'exécution : « involontairement l'esprit va de l'esquisse à l'œuvre achevée, et l'on est forcé de s'avouer que, si sûr de lui-même, si ferme, si précis dans la première ébauche de sa composition, l'artiste a faibli dans le développement »¹²⁹.

¹²⁵ Timbal 1875, n. p.

¹²⁶ Wolff 1867, p. 1.

¹²⁷ Wolff 1867, p. 1.

¹²⁸ En 1857, Paul Mantz, comparant la première idée de la *Cenci marchant au supplice* de Delaroche et le tableau réalisé, déplorait que le peintre, « effrayé de sa propre audace, a[il] restreint et amoindri son sujet » (Mantz 1857, p. 76 ; *La Cenci marchant au supplice, première pensée*, 1851, dessin au fusain rehaussé de blanc, 25 x 16 cm, non localisé [n° 96] ; *La Cenci marchant au supplice*, 1855, huile sur toile, 137 x 171 cm, non localisé [n° 52] ; **fig.56** et **fig.57**). Huit ans plus tard, devant les études préparatoires au décor de la nef de Saint-Germain-des-Prés peint par Flandrin, et spécifiquement devant celles montrant la figure d'Ève, le critique regretta de nouveau l'exécution finale, qu'il n'avait certes pas sous les yeux : « l'esprit de système avait repris le dessus, et la grâce s'était enfuie » (Mantz 1865, p. 406).

¹²⁹ Treille 1876, n. p.

Après la mise en évidence des inégalités et des défaillances, la monotonie fut l'autre grand risque auquel la réunion de l'œuvre d'un artiste pouvait se trouver confrontée. Le rassemblement des œuvres de Decamps, en 1855, en avait déjà subi les conséquences. Au moment de l'exposition des œuvres de Carolus-Duran, en 1874, Ernest Chesneau revint sur cette expérience qui témoignait des dangers inhérents à la pratique :

Il y a un écueil en ces sortes d'exhibitions. Par le nombre elles tournent facilement à la monotonie ; par le rapprochement elles accusent les défauts, elles trahissent le côté « manière » du procédé particulier à tout artiste. On n'a pas oublié qu'à l'exposition universelle de 1855, les tableaux de Decamps étaient *tués* par leur juxtaposition, et qu'il fallut, pour leur rendre toute leur valeur, y intercaler des Rousseau et des Troyon¹³⁰.

Il est probable que l'exposition des œuvres de Joseph Vernet, organisée en 1783 au Salon de la Correspondance, ait elle-même été victime de cet effet nuisible, qui se traduit par de très faibles échos dans la presse et par le dédain de l'artiste lui-même¹³¹. L'historien de l'art Francis Haskell fait remarquer que « la grande majorité des œuvres présentées étaient des productions récentes, auxquelles on reprochait de plus en plus leur caractère répétitif : défaut qui devait sauter aux yeux quand les toiles étaient réunies »¹³².

La rétrospective dans laquelle le problème de la monotonie se manifesta de la façon la plus aiguë fut celle des œuvres d'Eugène Fromentin. L'historien et critique Henry Houssaye consacra de nombreuses lignes à cette question dans son compte-rendu de l'exposition, publié dans la *Revue des deux mondes* :

Depuis qu'est venue la coutume de réunir après la mort d'un peintre éminent son œuvre complet à l'École des Beaux-Arts, on a souvent discuté non pas l'intérêt de ces expositions posthumes, mais les chances qu'y court la réputation du maître. Il y a en effet à se demander si, isolé dans son œuvre, montrant ses beautés et ses défaillances sans avoir, comme en un musée, d'autres tableaux qui, s'ils ne le font peut-être pas valoir, fournissent du moins des points de comparaison, l'artiste grandit ou diminue. Pour les maîtres de génie, comme Delacroix, le doute n'est pas permis : ils grandissent. L'immensité et la variété de leur œuvre inspirent l'étonnement et provoquent l'admiration. [...] La diversité des sujets impose les différences de peinture. Ces deux impressions, qui se renouvellent et se modifient sans cesse, frappent en même temps l'œil et la pensée, et bannissent pour l'un et pour l'autre toute impression de monotonie. Le peintre apparaît d'un seul coup dans la grandeur de son œuvre, dans la puissance de sa création, dans la variété de son génie.

¹³⁰ Ernest Chesneau, « Carolus Duran au cercle de la place Vendôme », *Paris-journal*, 7^e année, n° 339, 8 décembre 1874, n. p. Voir également : Edmond About, *Voyages à travers l'exposition des beaux-arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855, p. 181-182 ; Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature, première série*, Paris, Blanchard, 1856 (« Decamps », p. 149-188), p. 168.

¹³¹ Voir chapitre 1, p. 41.

¹³² Francis Haskell, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000), p. 217, note 41.

En est-il de même pour les peintres d'un talent plus fin, moins puissant, et surtout pour les spécialistes comme Eugène Fromentin ? Leur œuvre entier vu à la fois n'a-t-il pas, au moins au premier coup d'œil, une impression de monotonie ? [...] ce perpétuel hymne au désert, quoique admirablement modulé sur tous les tons, ne laisse pas de fatiguer les yeux et de lasser l'esprit. On est alors forcé de se rabattre sur les qualités intrinsèques des peintures. Par une étude qui ne tarde pas à devenir un plaisir, on compare les unes aux autres, on cherche les progrès, on constate les défaillances, on analyse la touche, on pénètre les procédés. Cette variété qu'on a cherchée en vain dans ces sujets, on la trouve dans la peinture. On admire chaque tableau séparément, après avoir été quelque peu déçu par l'ensemble de l'œuvre. Mais cette impression de monotonie, qui est une sorte d'échec pour le peintre spécialiste, n'est point durable : elle s'efface dès que l'exposition est fermée, dès que les cadres ont repris leur place dans les musées, dans les collections particulières, à la vitrine des marchands. Quand on regarde là, on ne se demande pas si le maître a peint cinquante tableaux du même genre ou s'il a traité mille sujets divers ; on ne s'inquiète pas de savoir si la réunion de son œuvre donnerait l'impression de la monotonie ou de la variété : on admire, et voilà tout¹³³.

Pour Henry Houssaye, l'exposition rétrospective grandissait l'artiste dont l'œuvre se caractérisait par la variété. Mais la production du peintre « spécialiste », dont la réunion créait une « impression de monotonie », gagnait à être vue séparément ; là seulement l'artiste pouvait apparaître dans toute sa grandeur. Son œuvre se prêtait tout de même, dans la rétrospective, à une étude plaisante aux yeux du critique. Des idées similaires furent exprimées dans *L'Art* par T. Chasrel, qui distingua l'intérêt de l'exposition pour le public et la critique, de son intérêt pour la gloire du peintre, au sujet duquel il émit des réserves¹³⁴. Par l'impression de monotonie qu'elle dégageait, « inconvénient assez ordinaire des exhibitions posthumes », l'exposition risquait de « compromettre la mémoire qu'on prétend[ait] honorer »¹³⁵. Chasrel regrettait « qu'une piété plus éclairée n'ait pas laissé à ses nombreux tableaux le bénéfice de la dispersion »¹³⁶.

En 1865, Jean Rousseau notait à propos de l'exposition des œuvres de Flandrin :

Quelle monotonie que celle de cette exhibition, – où toutes les figures semblent tirées du même cahier de principes, – où les portraits eux-mêmes se ressemblent par une commune teinture, – quand on la compare à l'exposition Delacroix, si riche, si variée, témoignant de tant d'aptitudes et de tant de recherches différentes¹³⁷ !

¹³³ Henry Houssaye, « Eugène Fromentin. L'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLVII^e année, 3^e période, t. XX, 15 avril 1877, p. 882-895 (p. 894-895).

¹³⁴ T. Chasrel, « L'exposition de Fromentin », *L'Art*, 3^e année, t. I, t. VIII de la coll., 1877, p. 257.

¹³⁵ Chasrel 1877b, p. 257.

¹³⁶ Chasrel 1877b, p. 257.

¹³⁷ Jean Rousseau, « La question Flandrin », *Le Figaro*, 12^e année, n° 1051, 12 mars 1865, p. 2-3 (p. 3). Le ton comme le contenu de cet article diffèrent tellement de ceux de l'article paru sous la même signature dans *L'Univers illustré* le 4 mars que nous nous interrogeons sur l'existence de critiques homonymes.

Virulent opposant à « l'art académique », Rousseau utilisait l'effet général que produisait l'exposition pour s'attaquer à une manière, à un procédé, à un système qu'il abominait. Mais en 1877, dans le contexte de l'exposition Fromentin, Chasrel comme Henry Houssaye ne condamnaient pas l'œuvre du peintre ; ils remettaient en question la pratique même de la rétrospective¹³⁸. Celle-ci ne constituait pas, à leur yeux, l'hommage le mieux adapté à l'artiste, à l'inverse de ce que nombre de critiques avaient prétendu. Plusieurs avaient déjà porté sur elle un regard désapprobateur, en raison de la nature de certaines œuvres exposées.

3. Ce « fétichisme funeste¹³⁹ »

Après avoir parcouru l'exposition des dessins de Delacroix destinés à la vente, le 21 février 1864, les frères Goncourt écrivaient dans leur journal :

Toutes les miettes d'études, toutes les raclures de carton, toutes les bribes de crayonnage, tous les ratages, tous les *repentirs*, tous les essuie-pinceaux du peintre sont là, exposés en grande pompe, religieusement. Il y a vraiment, dans ce moment-ci, un engouement des célébrités défunes, un amour des riens laissés par elles, qui ressemble à un culte des saintes reliques, – et je ne désespère pas de voir bientôt, vendre aux Commissaires-priseurs, l'empreinte des doigts de pied d'un peintre illustre sur ses dernières chaussettes¹⁴⁰.

Moins d'un siècle plus tôt, Claude-Henri Watelet avait usé de la même comparaison dans l'*Encyclopédie* pour désigner l'engouement des amateurs pour les croquis des maîtres, qu'il désapprouvait pour son excès : « Les croquis des grands artistes sont prisés des curieux, comme les moindres reliques des saints sont recherchées par les dévots ; aussi cette sorte de vénération, est-elle souvent poussée trop loin¹⁴¹ [...] » À l'époque des Goncourt, cet engouement avait cependant pris une toute autre ampleur, particulièrement visible à l'occasion des ventes publiques de fonds d'atelier. L'atelier de l'artiste défunt était, nous l'avons vu, le premier fonds accessible aux instigateurs des rétrospectives posthumes, mais il fallut attendre les années 1860 pour voir ces derniers piocher généreusement dans les cartons à dessins et exhumer esquisses,

¹³⁸ « Elles me donnent l'impression d'un dîner dans lequel on servirait vingt fois le même plat », aurait plus tard dit un « homme d'esprit » à propos des expositions individuelles. Ces mots furent rapportés par Pierre Véron en 1884, alors qu'il s'interrogeait sur l'effet que produirait la réunion des œuvres de Meissonier. Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 28^e année, n° 1417, 24 mai 1884, p. 322-323 (p. 322).

¹³⁹ Timbal 1875, n. p.

¹⁴⁰ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, t. III (1861-1864), vol. 2, éd. critique publiée sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 955.

¹⁴¹ Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Levesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, t. I, Paris, Chez L. F. Prault, 1792, p. 547.

ébauches, études et croquis. Si l'enseignement qu'il y avait à en tirer parut satisfaire certains critiques, d'autres ne furent manifestement pas convaincus par cette divulgation.

L'exposition des œuvres d'Henri Regnault fut, semblerait-il, la première devant laquelle des voix s'élevèrent contre le phénomène. Dans *Le Moniteur des Arts*, Ernest Fillonneau devait en rester un adversaire acharné. Après avoir fustigé l'accrochage chronologique de l'exposition, il s'attaqua à son contenu même :

[N]ous protesterons aussi contre cette déplorable habitude de montrer dans les expositions posthumes les moindres ébauches, les croquis les plus insignifiants du maître ou de l'artiste qu'elles sont destinées à glorifier. C'est rendre, en vérité, un singulier hommage à sa mémoire que d'extraire du carton intime de l'atelier ces pensées fugitives et de les étaler au grand jour de la publicité. Il y a là des choses qui n'apprennent absolument rien aux gens du métier et qui paralysent l'admiration du public le plus éclairé¹⁴².

Méprisés par le public, inutiles pour les amateurs, ces croquis et ébauches étaient, aux yeux du critique, néfastes pour la réputation de l'artiste. Ce dernier, précisait-il, se serait d'ailleurs certainement opposé à un tel étalage :

Quel est l'artiste qui, vivant, laisserait faire pour lui une semblable exhibition ? Mort, ne doit-on pas respecter sa volonté certaine ? Pour qui a connu Regnault, surtout, avec ses scrupules délicats et son absence complète de prétention, il est impossible de ne pas regretter un choix plus judicieux parmi ses dessins, ses croquis, ses confidences furtives au papier ou à la toile¹⁴³.

Si d'autres critiques se félicitèrent de la révélation instructive qu'offrait la présentation de ces ouvrages, le jugement de H. Bolney, dans *Paris-journal*, rejoignait celui de Fillonneau. Le commentateur estimait en effet que, « si Henri Regnault avait pu donner son avis, il n'eût certainement point voulu qu'on les exposât, car il faut savoir respecter certains secrets, ceux-là surtout »¹⁴⁴.

La rétrospective des œuvres de Barye, trois ans plus tard, offrit une occasion rêvée à Fillonneau pour réitérer sa condamnation :

[N]ous ne pouvons nous empêcher de déplorer ici une fois de plus le défaut de jugement qui a présidé au choix – ou plutôt à l'absence de choix – dont presque toutes les exhibitions posthumes donnent malheureusement l'exemple. On ramasse dans l'atelier des choses informes, des embryons d'ébauches, des maquettes où l'intention même ne s'est pas fait en un jour, des crayonnages sans nom, des croquis sans valeur, et on montre le tout à côté des productions achevées auxquelles le maître a dû sa renommée. Ce serait rendre un singulier service à l'écrivain le plus illustre que de vider ses tiroirs et de livrer en pâture à la curiosité publique ses moindres pensées. Quelle gloire de musicien, de

¹⁴² Fillonneau 1872, n. p. Concernant sa désapprobation de l'accrochage chronologique, voir p. 472, note 19.

¹⁴³ Fillonneau 1872, n. p.

¹⁴⁴ H. Bolney, « Henri Regnault. Son œuvre », *Paris-journal*, 5^e année, n° 85, 25 mars 1872, p. 2.

poète, d'artiste, résisterait à cette sorte de violation ? Les organisateurs de l'exposition Barye n'ont pas échappé au travers commun, et l'objet de cet hommage suprême sort fatalement amoindri d'un mélange qui, au lieu de provoquer ou de confirmer l'admiration, appelle la critique en étalant au grand jour les petits secrets de l'atelier¹⁴⁵.

De même, après avoir dénoncé la manière dont les expositions mettaient en lumière la médiocrité des débuts de l'artiste, Charles Timbal poursuivait sa diatribe dans *Le Français* en s'attaquant à

ce fétichisme funeste qui tire d'une main trop confiante des cartons et des cadres de l'atelier ces études où l'artiste se cherche, tâtonne ou s'amuse, caprices du repos quand le sculpteur joue au peintre, et pour lesquels même il n'essaierait pas de demander l'indulgence¹⁴⁶.

« On le trahit ainsi en croyant le servir », déclarait-il¹⁴⁷. Violation pour Fillonneau, trahison pour Timbal : pour les deux critiques, comme pour Bolney, les organisateurs des rétrospectives posthumes ne respectaient pas la mémoire des artistes en divulguant des pièces que leur auteur n'avait jamais entendu livrer au regard du public. La réputation que l'artiste s'était construit de son vivant, en choisissant soigneusement les ouvrages soumis au tribunal de l'opinion, pouvait être mise à mal, d'après ces mêmes commentateurs, par l'étalage des « petits secrets de l'atelier »¹⁴⁸. L'épineuse question du droit de divulgation *post mortem*, pleinement d'actualité aujourd'hui, était déjà soulevée.

Dans la rétrospective des œuvres de Barye, cette question fut particulièrement prégnante dans la présentation des études à l'huile du sculpteur, « si nombreuse[s] [...] qu'on ne sa[va]it plus pour quel genre d'ouvrages les organisateurs enthousiastes réclamaient surtout l'admiration », commentait Timbal¹⁴⁹. Plusieurs critiques, pourtant favorables à la pratique de la rétrospective posthume, manifestèrent eux aussi leur perplexité face à cette dimension de l'exposition, comme Louis Viardot dans *L'Indépendance belge* :

Au lieu d'habiller tous ces petits tableaux de brillants cadres flambant neufs, les exécuteurs testamentaires de Barye auraient dû imiter sa réserve et ne point exposer aux hasards périlleux de la publicité tant d'œuvres avortées qu'il avait voulu, suivant le bon conseil d'Alceste, *laisser au cabinet*¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Ernest Fillonneau, « Exposition des œuvres de Barye », *Le Moniteur des arts*, 18^e année, n° 1133, 3 décembre 1875, n. p.

¹⁴⁶ Timbal 1875, n. p.

¹⁴⁷ Timbal 1875, n. p.

¹⁴⁸ Fillonneau 1875, n. p.

¹⁴⁹ Timbal 1875, n. p.

¹⁵⁰ Louis Viardot, « Courrier des Beaux-Arts. À propos de l'exposition des œuvres du sculpteur Barye », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 45^e année, n° 344, 10 décembre 1875, n. p.

Louis Gonse déplora également, dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, l'accrochage de « cette masse d'études peintes, qui se répèt[ai]ent pour l'œil avec une fatigante monotonie », et implora à ce qu'on « laiss[e], de grâce, sa peinture pour ce qu'elle [était], comme un passe-temps qui ne tir[ait] pas à conséquence »¹⁵¹. Suivant les trois observateurs, l'hommage que la famille et les amis du sculpteur avait souhaité rendre à l'artiste se trouvait compromis par cette révélation gênante. À côté du sculpteur « éminent », l'exposition montrait, selon Viardot, un peintre « à peine médiocre »¹⁵².

Si depuis son apparition, l'exposition rétrospective semblait perçue comme l'hommage le mieux adapté à l'artiste, plusieurs critiques remirent en question cette idée dans les années 1870. Ils pointaient du doigt les paradoxes de la pratique, et notamment « ce fétichisme funeste » auquel se livraient d'après eux les organisateurs¹⁵³. L'exposition des œuvres de Pils, en 1876, se positionna à l'inverse comme un modèle du genre, et sut convaincre l'un de ses plus virulents détracteurs, Ernest Fillonneau :

Depuis les expositions posthumes de Paul Delaroche et d'Ary Scheffer, aucune solennité de ce genre n'a présenté un ensemble aussi imposant et aussi remarquable que les œuvres de Pils, réunies en ce moment à l'École des beaux arts. Celle-ci, du moins, est exempte du défaut que nous avons signalé dans plusieurs de ses devancières : un choix scrupuleux et intelligent a présidé aux ouvrages exposés ; on a compris qu'il est des pensées intimes, des ébauches, de simples indications, et dont le public ne saisisait pas le sens et que l'atelier même ne saurait montrer à ses visiteurs. Le fétichisme, cette exagération fatale aux plus grands noms, n'a rien à voir ici : le choix est né d'une admiration profonde, entière, respectueuse, mais discrète. Aussi la renommée de Pils sort agrandie de cette remarquable épreuve, et l'exposition du quai Malaquais prépare dignement le passage du maître à la postérité¹⁵⁴.

Une fois la dangereuse tendance au « fétichisme » combattue, la rétrospective posthume pouvait redevenir cette épreuve marquant l'entrée triomphale de l'artiste dans la postérité, comme l'avait été celle des œuvres de Delaroche en 1857, à laquelle Fillonneau faisait référence. Exempte des reproches prononcés à l'encontre de la pratique une quinzaine d'années plus tard, la rétrospective Delaroche avait causé, grâce à une mise en scène efficace unanimement saluée par la critique, une reconsidération importante de l'artiste, que nous nous proposons à présent d'étudier.

¹⁵¹ Louis Gonse, « Exposition des œuvres de Barye », *CAC*, n° 37, 27 novembre 1875, p. 329-330 (p. 329).

¹⁵² Viardot 1875, n. p.

¹⁵³ Timbal 1875, n. p.

¹⁵⁴ Ernest Fillonneau, « Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts », *Le Moniteur des arts*, 18^e année, n° 1141, 28 janvier 1876, n. p.

II. La réception critique de l'exposition des œuvres de Paul Delaroche : un nouveau regard ?

A. « [S]es derniers ouvrages sont les meilleurs¹⁵⁵ » : une révélation annoncée

1. *Études posthumes : la révélation pressentie*

La réception critique de l'œuvre de Paul Delaroche de son vivant et après sa mort mériterait une étude approfondie qui prendrait en compte la position des différents critiques, l'orientation des journaux et revues dans lesquels ils écrivaient, les grands débats du moment, et tant d'autres aspects que toute analyse de la critique d'art devrait nécessairement considérer. Cependant, notre but ici est seulement de montrer dans quelles mesures la rétrospective posthume consacrée à Delaroche entraîna une nouvelle appréciation de son œuvre. D'une part, cette analyse nous permet de montrer les mécanismes du regard critique, induits par la rétrospective posthume. D'autre part, elle révèle la capacité de cette forme d'exposition à déconstruire ou consolider les jugements passés sur l'œuvre de l'artiste. Plusieurs articles publiés entre la mort de Delaroche et sa rétrospective laissaient présager une révélation ; l'exposition lui donna à la fois l'occasion et les moyens de se produire.

En mars 1857, Henri Delaborde, qui, avant sa carrière de conservateur et de critique, avait été peintre et élève dans l'atelier de Delaroche, publia un long article sur l'artiste dans la *Revue des deux mondes*¹⁵⁶. Malgré sa proximité avec le défunt, Delaborde proposa une étude sérieuse, soulignant les qualités de sa production comme ses défauts, qu'il releva essentiellement dans ses premiers ouvrages. Dans cette étude exaltant les valeurs d'un artiste travailleur et persévérant, le maître mot était progrès. Un progrès que le public n'avait toutefois pu observer que de manière très partielle :

L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts est la dernière œuvre que M. Delaroche ait rendue publique. À partir du jour où il l'eut terminée jusqu'au jour où il cessa de vivre, – c'est-à-dire pendant quinze années, – non-seulement il ne fit rien paraître aux expositions annuelles, mais il n'essaya même pas de recourir à cette demi-publicité, à ces exhibitions privées dont le succès a dédommagé quelque-fois ceux qui, comme lui, se tenaient éloignés du Salon. Sauf un bien petit nombre d'hommes en possession dès longtemps de

¹⁵⁵ Charles Lenormant, « Paul Delaroche », *Le Correspondant*, t. XXXIX de la coll., nouvelle série, t. III, 2^e livraison, 25 novembre 1856, p. 331-339 (p. 339).

¹⁵⁶ Henri Delaborde, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. Paul Delaroche », *Revue des deux mondes*, XXVII^e année, seconde période, t. VIII, 1^{er} mars 1857, p. 5-32.

son amitié, personne ne vit plus ses ouvrages que de loin en loin et à la dérobée, pour ainsi dire. Et cependant la plupart des tableaux qu'il a produits dans cette dernière phase de sa vie n'avaient rien à redouter du grand jour. La réputation du peintre n'eût fait au contraire qu'y gagner, et l'on peut affirmer, sans exagération aucune, que son talent a pour le moins autant grandi durant ces quinze années que dans le cours des vingt années précédentes¹⁵⁷.

Le public avait en effet pu constater l'évolution de la « manière purement historique » du maître jusqu'à l'*Assassinat du duc de Guise* (**fig.54**), tableau incontestablement supérieur aux précédents pour Delaborde, mais il ignorait, à l'exception du décor de l'hémicycle, les développements de son œuvre après 1837 et ses « caractères nouveaux », que seules les gravures éditées par la maison Goupil pouvaient suggérer¹⁵⁸.

Si Delaborde se refusa à examiner en détail des ouvrages « qui n'appart[enaient] pas encore au public », et dont l'éloge aurait pâti d'un manque de « moyen de contrôle », il évoqua les œuvres qui attestaient à ses yeux cette progression continue du talent du peintre¹⁵⁹. Pour le critique, un tableau terminé en 1856, le *Dernier adieu des Girondins* (**fig.59**), détrônait l'*Assassinat du duc de Guise* de son statut de « chef-d'œuvre de l'artiste dans le genre historique »¹⁶⁰. Mais Delaborde attira surtout l'attention sur les sujets religieux traités par Delaroche : son *Moïse exposé sur le Nil* (1853), témoignage de l'« aisance dans l'exécution » et de la « limpidité de coloris », acquises par un pinceau autrefois « un peu timoré » et « un peu enclin à la lourdeur » ; sa *Jeune Martyre* (**fig.58**), peinte en 1855, « œuvre pleine d'émotion, et la plus touchante peut-être qu'ait signée M. Delaroche », preuve des aptitudes poétiques du peintre, après avoir démontré son talent dans l'illustration intelligente du fait ; et les compositions autour de la Passion du Christ, « profondément pathétiques » et « absolument neuves », démonstration suprême de ses capacités dans le domaine de la peinture religieuse, que certains tableaux exécutés par le passé avaient pu, pour Delaborde, mettre en doute¹⁶¹. Le critique retrouvait dans

¹⁵⁷ Delaborde 1857, p. 26.

¹⁵⁸ Delaborde 1857, p. 20. Paul Delaroche, *Assassinat du duc de Guise au château de Blois en 1588*, 1834, huile sur toile, 57 x 98 cm, Chantilly, musée Condé (inv. PE 450) (n° 14). Ce tableau, commandé par le duc d'Orléans en 1833, avait rencontré un succès éclatant au Salon de 1835.

¹⁵⁹ Delaborde 1857, p. 26.

¹⁶⁰ Delaborde 1857, p. 27 (« La Mort du duc de Guise serait à notre avis le chef-d'œuvre de l'artiste dans le genre historique, si le tableau des *Girondins*, qu'il acheva de peindre peu de mois avant de mourir, ne se recommandait pas par une exécution plus savante encore et par un sentiment plus fin de l'effet. »). Paul Delaroche, *Dernier Adieu des Girondins, le 31 octobre 1793, à la prison de la Conciergerie*, 1856, huile sur toile, 58 x 98,5 cm, Paris, musée Carnavalet (inv. P2111) (n° 55).

¹⁶¹ Delaborde 1857, p. 26-27. Paul Delaroche, *Moïse exposé sur le Nil*, 1853, huile sur toile, 147 x 100 cm, non localisé (n° 47) ; *La Jeune Martyre*, 1855, huile sur toile, 171 x 148 cm, Paris, musée du Louvre (inv. R.F. 1038) (n° 53). Des tableaux de la Passion, Delaborde commenta *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines* (1856 [inachevé], huile sur toile, 26 x 51 cm, non localisé [n° 61] ; **fig.61**), le meilleur de la série selon lui. L'exposition rétrospective présentait également les deux peintures suivantes : *Vendredi saint, ou La Vierge chez*

les portraits réalisés par l'artiste « les perfectionnements successifs de sa manière », particulièrement visibles dans le portrait de Guizot, de 1837, et dans l'ultime portrait du maître, celui d'Adolphe Thiers¹⁶². Ce progrès du peintre était selon lui manifeste dans les différents thèmes abordés, où « on le vo[ya]it, à mesure qu'il avan[çait] en âge, se développer et s'affermir », affirmait-il¹⁶³. Mais les œuvres marquant le mieux cette évolution, à même de redéfinir l'image de l'artiste, appartenaient avant tout à la peinture d'histoire. Au début de son article, Delaborde désignait Delaroche comme le « peintre de *l'Hémicycle du palais des Beaux-Arts* et de *la Mort du duc de Guise* »¹⁶⁴. Dans le dernier paragraphe, il était devenu – détail significatif – le « peintre du *Duc de Guise*, de *l'Hémicycle*, de *la Jeune Martyre* et des *Girondins* »¹⁶⁵.

Delaborde ne fut pas seul à constater, avant la rétrospective, les progrès accomplis par Delaroche après son retrait du Salon. Déjà en 1851, Philippe de Chennevières, alors employé administratif au musée du Louvre, écrivait dans ses *Lettres sur l'art français en 1850* :

Depuis que Ingres et Delaroche n'envoyent plus leurs œuvres au Salon, ont-ils failli ? je ne le pense pas, et il me semble qu'au contraire ce dernier est en progrès, ne se préoccupant plus de séduire le vulgaire par l'intérêt du sujet¹⁶⁶.

Chennevières exprimait là une idée plusieurs fois exposée après la mort du peintre, dans l'étude de Delaborde comme dans les portraits posthumes qui la précédèrent, et de nouveau à l'occasion de la rétrospective. Cette idée peut se résumer ainsi : en mettant un terme à sa participation aux expositions parisiennes, Delaroche avait cessé de se préoccuper du public, dont les œuvres avaient jusqu'alors reflété le goût – souvent jugé vulgaire –, pour révéler son âme d'artiste et exprimer sa singularité dans des ouvrages d'une qualité supérieure. D'après Delaborde, le peintre avait « pris d'autant mieux possession de lui-même et d'autant mieux usé de son talent » après d'être retiré de la sphère publique¹⁶⁷. Quelques jours après la mort du peintre, Étienne-Jean Delécluze faisait une constatation similaire dans le *Journal des débats*. Pour lui, Delaroche n'avait pensé dans la dernière période de sa vie « qu'à se satisfaire, [...] [avait] élabor[é] ses pensées chéries, ses fantaisies même, sans s'inquiéter du qu'en dira-t-on, la seule

les saintes femmes, 1856, huile sur toile, 26 x 51 cm, coll. part. (n° 56 ; **fig.60**) ; *Le Retour du Golgotha*, 1856 (inachevé), huile sur toile, 27 x 53 cm, Beauvais, musée départemental de l'Oise (inv. 95.22) (n° 60 ; **fig.62**).

¹⁶² Delaborde 1857, p. 30. Paul Delaroche, *Portrait de M. Guizot*, 1837, huile sur toile, 100 x 81 cm, non localisé (n° 20) ; *Portrait de M. Thiers*, 1856, huile sur toile, 115 x 78 cm, non localisé (n° 59).

¹⁶³ Delaborde 1857, p. 30.

¹⁶⁴ Delaborde 1857, p. 5.

¹⁶⁵ Delaborde 1857, p. 31.

¹⁶⁶ Philippe de Chennevières, *Lettres sur l'art français en 1850*, Argentan, Impr. de Barbier, 1851, p. 16.

¹⁶⁷ Delaborde 1857, p. 27.

manière de mettre à bonne fin tout ce que l'on est capable de produire »¹⁶⁸. Delécluze considérait que cette « nouvelle condition » avait permis à l'artiste d'atteindre la maturité de son talent en puisant dans l'originalité et la profondeur de son esprit¹⁶⁹.

Un peintre en progrès : telle fut l'image qu'en donnait Delécluze, mais aussi Charles Lenormant dans *Le Correspondant*¹⁷⁰. Si Lenormant passa sous silence le tableau des *Girondins*, qu'il ne connaissait peut-être pas, Delécluze estimait qu'il s'agissait là d'« un de ses meilleurs tableaux »¹⁷¹. L'un comme l'autre s'arrêtèrent sur le portrait de Thiers, sur *La Jeune Martyre* ou encore sur les scènes de la Passion. Les deux critiques s'accordaient à dire que le portrait de Thiers présentait de remarquables qualités, dignes d'en faire un « chef-d'œuvre » pour Lenormant¹⁷². Le terme fut utilisé par Delécluze pour qualifier *La Jeune Martyre*, évoquée par le fondateur du *Correspondant* en des termes non moins élogieux :

Delaroche n'a rien peint de plus suave, de plus gracieux, de plus pur et de plus élevé que la tête et les cheveux de cette victime ; on sent un souffle angélique vivifier l'emploi le plus habile de toutes les ressources de l'art¹⁷³.

Enfin, les tableaux de la Passion furent loués par le premier, pour leur originalité et le rendu sincère et profond de la douleur, tandis que le second, décrivant la *Vierge chez les saintes femmes* (**fig.60**), en appréciait à la fois « l'effet habilement ménagé du clair-obscur » et « la grandeur naïve des expressions »¹⁷⁴.

Ces deux personnalités admiraient l'œuvre du peintre, dont Lenormant était également l'ami proche. Aussi, dans les portraits posthumes qu'ils publièrent peu après sa mort, leur ton était fort louangeur, et la supériorité constatée des dernières œuvres servait habilement leur panégyrique. D'autres, plus distants ou habituellement moins enthousiastes, partageaient certaines de leurs observations. Dans son article paru dans *L'Illustration*, Alphonse Dulong essaya de s'en tenir à un exposé de la carrière du peintre, en l'absence de tout jugement personnel. Mais arrivé aux dernières années, il fit lui aussi remarquer les progrès accomplis par l'artiste : « Les derniers tableaux de M. Delaroche, enlevé aux arts dans toute la force de l'âge, du talent et de l'expérience, sont là pour démontrer que son mérite, au lieu de faiblir, semblait

¹⁶⁸ Étienne-Jean Delécluze, « Paul Delaroche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1856, n. p.

¹⁶⁹ Delécluze 1856, n. p.

¹⁷⁰ Lenormant 1856.

¹⁷¹ Delécluze 1856, n. p.

¹⁷² Delécluze 1856, n. p. ; Lenormant 1856, p. 339.

¹⁷³ Delécluze 1856, n. p. (« Cette tête est un chef-d'œuvre de grâce, et l'ensemble de cette composition si simple et si élevée est l'un des chefs-d'œuvre du maître. ») ; Lenormant 1856, p. 338.

¹⁷⁴ Lenormant 1856, p. 338.

progresser encore »¹⁷⁵. La surprise vint cependant d'un article dithyrambique sur *La Jeune Martyre*, publié dans *L'Artiste* en février 1857¹⁷⁶. Signé Théophile Gautier, auteur des plus cinglantes attaques à l'égard de Delaroche par le passé, il annonçait plus que tout autre un possible revirement d'opinion.

2. Théophile Gautier, de la critique féroce à l'éloge

Dans les années 1830, Théophile Gautier porta plus d'un coup à la réputation de Delaroche, avec une férocité sans pareille¹⁷⁷. Son compte-rendu du Salon de 1834, dans *La France industrielle*, fut l'occasion pour le critique d'exprimer sa vive aversion pour le peintre, « médiocre inventeur, médiocre dessinateur, médiocre coloriste »¹⁷⁸. Gautier lui reprochait un dessin « flasque et filandreux », une « peinture blafarde et lavée sans un seul coup de pinceau visible », mais aussi ses choix de composition et la froideur de ses œuvres, sans profondeur ni expression, qui laissaient selon lui le spectateur de marbre¹⁷⁹. La *Jane Grey* s'attira tout spécialement les foudres de l'écrivain, qui n'estimait pas plus ses autres envois. À l'exécration du travail du peintre s'ajoutait en outre chez Gautier le mépris d'une « réputation soufflée »¹⁸⁰. Aussi l'attaque était-elle en même temps dirigée contre une critique bienveillante et laudatrice à l'égard de Delaroche, critique qu'il jugeait également sournoise. Si Gautier condamna un an plus tard, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, la bêtise et l'ignorance de la critique qui prenait « volontiers [...] le Pirée pour un homme, et M. Delaroche pour un peintre », il dénonçait dans son article sur le Salon de 1834 une « tactique » des commentateurs « pour abaisser et empêcher d'arriver des hommes vraiment supérieurs »¹⁸¹. Gautier dévoilait là le parti

¹⁷⁵ Alphonse Dulong, « M. Paul Delaroche, de l'Institut », *L'Illustration*, vol. XXVIII, n° 717, 22 novembre 1856, p. 323-326 (p. 325). À l'exception des *Girondins*, Dulong ne citait pas, dans sa brève énumération des dernières œuvres de Delaroche, celles qui avaient suscité l'admiration la plus vive chez Delécluze et Lenormant ; il ne faisait sans doute pas partie des privilégiés qui avaient accès à l'atelier du peintre.

¹⁷⁶ Théophile Gautier, « Une Martyre. Dernier tableau de Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. III, 10^e livraison, 15 février 1857, p. 145-146. À la mort de l'artiste, le journaliste et poète Alfred Busquet s'était chargé de publier un article dans cette même revue, article qui donnait lui aussi la part belle aux œuvres tardives, et notamment aux tableaux religieux (Alfred Busquet, « Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. II, 22^e livraison, 30 novembre 1856, p. 317-321).

¹⁷⁷ Voir notamment Robert Snell, *A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 142-144.

¹⁷⁸ Théophile Gautier, « Salon de 1834 », *La France industrielle*, 1^e année, t. I, n° 1, avril 1834, p. 17-22 (p. 17).

¹⁷⁹ Gautier 1834, p. 17.

¹⁸⁰ Gautier 1834, p. 17 (« Nous serons [...] de la plus grande réserve à l'endroit de certaines réputations soufflées, que l'on fait mousser outre mesure, mais qui n'ont pas plus de consistance que du blanc d'œuf battu et s'affaissent comme lui aussitôt que l'on y touche. »).

¹⁸¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin, Double Amour*, t. I, Paris, Eugène Renduel, 1836 (1835), p. 71 ; Gautier 1834, p. 18.

pris de sa démarche, invitant à reconsidérer la violence de ses propos dans le contexte de la défense du romantisme. Il poursuivait d'ailleurs sa critique du Salon avec l'envoi de Delacroix, se livrant au passage à une comparaison impitoyable entre les deux artistes : « Le premier est un peintre, un artiste dans la plus grande étendue du mot, l'autre ne sera jamais, quoiqu'on fasse, qu'un ouvrier de talent, qu'un arrangeur assez adroit et rien de plus¹⁸². »

Deux ans plus tard, dans un journal nouvellement fondé, *La Presse*, dont il fut jusqu'en 1855 un important collaborateur, Gautier réitéra son attaque contre Delaroche, dans le cadre d'une condamnation plus générale du goût et des idées qui circulaient dans le monde artistique. La « grossièreté générale du sens de la vue », le « manque de finesse dans l'appréciation de la beauté de la forme » et l'intérêt prédominant pour le sujet, malgré son importance toute secondaire, expliquaient d'après lui « pourquoi M. Paul Delaroche, qui représent[ait] assez bien M. Casimir Delavigne comme valeur intellectuelle, a[vait] été généralement pris pour un peintre »¹⁸³. Gautier étalait ses griefs à l'encontre des œuvres du peintre (la *Jane Grey* et le *Cromwell* en l'occurrence) et du public qui les appréciait, et l'œuvre de Delacroix était de nouveau convoqué en contrepoint. Les fondements de l'article publié dans le même journal à l'occasion du Salon de 1837 étaient posés. Gautier y réaffirma avec éloquence la médiocrité du goût du public, et la supériorité de la forme sur le sujet comme principe absolu de l'art, supériorité que Delaroche avait à son sens ignorée¹⁸⁴. Ce fut sans doute là l'offensive la plus violente menée par l'écrivain pour déconstruire la réputation du peintre, à un moment où ses

¹⁸² Gautier 1834, p. 18.

¹⁸³ Théophile Gautier, « De la composition en peinture », *La Presse*, n° 133, 22 novembre 1836, n. p. La comparaison entre Paul Delaroche et le poète et dramaturge Casimir Delavigne fut reprise, discutée et contestée de nombreuses fois par la suite. Louis de Loménie en expliqua la teneur : « c'est la même pensée d'éclectisme habile entre des théories opposées ; ce sont les mêmes qualités de clarté, de correction, de sagesse ; c'est la même manière de choisir, de concevoir, de disposer un drame en dehors de toute préoccupation systématique, et sans autre but que celui d'intéresser le plus possible en restant dans les conditions essentielles de l'art : c'est la même habileté de mise en scène, la même exécution élégante et soignée qui distinguent le peintre et le poète. » (Un homme de rien [Louis de Loménie], *Galerie des contemporains illustres*, t. VII, Paris, A. René et C^{ie}, 1844 (9^e livraison, « M. Paul Delaroche »), p. 1-2.) Mais la comparaison prit le plus souvent la forme d'une dénonciation sévère, comme sous la plume de Paul Mantz en 1856 : « Même absence d'idéal, même incertitude dans la théorie, même tiédeur d'idée et d'expression, car le poète a, lui aussi, passé sa vie à combiner, dans son œuvre laborieusement inanimée, les caractères des deux écoles rivales. » (Paul Mantz, « Artistes contemporains. Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. I, 15^e livraison, 1^{er} juin 1856, p. 199-202 [p. 202].)

¹⁸⁴ Théophile Gautier, « Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, n° 240, 10 mars 1837, n. p. (« La peinture n'est autre chose que la poésie et la glorification de la forme ; la forme est éternelle ; le sujet, l'action, ne sont que des accidents. Quand on veut être un grand peintre, c'est donc à la forme que l'on doit s'attacher opiniâtrement. / De cette façon l'on n'attirera pas aussi facilement l'attention du public, on n'obtiendra pas la vogue et la faveur passagères des gens du monde qui regardent un tableau comme ils lisent un roman [...] »).

tableaux recevaient un accueil mitigé¹⁸⁵. Gautier se réjouissait de ce qu'il considérait comme un « fiasco » et qui mettrait un terme aux apparitions publiques du peintre.

Le moment où Delaroche prenait sa décision de se retirer du Salon correspond à peu près à l'ouverture d'une période d'apaisement dans l'activité critique de Gautier¹⁸⁶. Son opinion envers le travail du peintre resta sensiblement la même, mais le ton changea. En 1850, dans un article sur la galerie du Luxembourg, il recourut à une nouvelle comparaison entre l'art de Delaroche et celui de Delacroix, comparaison toujours en défaveur du premier, mais la sévérité pondérée avait remplacé la verve insolente des débuts¹⁸⁷. Deux ans auparavant, il voyait en Delaroche un peintre digne de représenter la figure de la République, qui aurait été sous son pinceau « tranquille et décente » ; en 1852, il qualifia de « chef-d'œuvre » l'*Assassinat du duc de Guise*¹⁸⁸. Presque vingt ans après sa dernière diatribe contre l'artiste, la profession de foi qu'il fit paraître en décembre 1856 dans *L'Artiste*, dont il devenait le rédacteur en chef, montrait tout le chemin parcouru par le critique, de sa fougueuse jeunesse à sa pleine maturité. « La critique, selon nous, doit être plutôt le commentaire des beautés que la recherche des fautes », écrivait-il¹⁸⁹. Aussi, lorsqu'il reprit la plume dans cette même revue pour consacrer un article à Delaroche deux mois plus tard, ce n'était nullement pour répéter ses anciens crédos¹⁹⁰. Il ne reniait pas pour autant les jugements formulés par le passé, qu'il remémora en ces termes :

Autrefois, nous avons assez rudement malmené Paul Delaroche. [...] Nous haïssions d'une haine esthétique et sauvage Paul Delaroche [...] Casimir Delavigne de la peinture, par de sages concessions, par de prudentes hardiesses, par une sorte de romantisme bourgeois, il compromettait et détournait le grand mouvement conduit par Victor Hugo et Eugène Delacroix. Ses tableaux, arrangés comme des dénouements de tragédies, et d'une extrême propreté d'exécution, faisaient amener la foule autour d'eux. [...]

¹⁸⁵ Gautier revint sur la *Jane Grey* puis sur le *Cromwell* (« cette paire de bottes qui regarde une boîte à violon »), avant de s'en prendre durement à son envoi de 1837, à savoir *Lord Strafford allant au supplice* (1836, huile sur toile, 265 x 314 cm, coll. part.), *Charles I^{er} insulté par les soldats de Cromwell* (1836, huile sur toile, 300 x 400 cm, coll. part.) et *Sainte Cécile* (1836, huile sur toile, 205,7 x 162,5 cm, Londres, Victoria & Albert Museum, inv. 553-1903).

¹⁸⁶ Marie-Hélène Girard affirme que « cette critique de parti pris, qui visait essentiellement à faire triompher le Romantisme, devait, au-delà de 1836, assez vite laisser place à une pratique plus pondérée et mieux accordée au grand public ». Marie-Hélène Girard, « Théophile Gautier et *La Presse*, ou les débuts d'un critique influent », in Lucie Lachenal et Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet* [en ligne], actes du colloque tenu à Paris le 26 novembre 2013, Paris, HICSA Éditions, 2015, p. 68-90 <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=775>> (consulté le 14 mai 2019). Voir également Stephen Bann, « Entre philosophie et critique : Victor Cousin, Théophile Gautier et l'art pour l'art », in Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinssot (dir.), *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international tenu à l'Université Rennes 2 les 24 et 25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 137-144.

¹⁸⁷ Théophile Gautier, « Galerie du Luxembourg », *La Presse*, 15^e année, 2 septembre 1850, n. p.

¹⁸⁸ Théophile Gautier, « Concours pour la figure de la République », *La Presse*, 13^e année, n° 4391, 21 mai 1848, n. p. ; Théophile Gautier, « Salon de 1852 », *La Presse*, 16^e année, 26 mai 1852, n. p.

¹⁸⁹ Théophile Gautier, « Introduction », *L'Artiste*, 6^e série, t. III, 1^{re} livraison, 14 décembre 1856, p. 3-5 (p. 4).

¹⁹⁰ Gautier 1857a.

Beaucoup d'années se sont écoulées depuis ; – en rappelant ce souvenir, si nous sourions de ces saintes fureurs de notre jeunesse, nous ne les renions en aucune manière. L'idée pure nous inspirait ; un amour sans bornes de l'art nous poussait [...] La violence de nos attaques pouvait nous donner tort dans la forme, mais nous avions raison au fond¹⁹¹.

Gautier avait néanmoins reconnu, après ces attaques, « l'esprit ingénieux, la patiente étude, la ferme persévérance de l'artiste », et admiré « ce merveilleux chef-d'œuvre, l'*Assassinat du duc de Guise* », comme il prit soin de le rappeler¹⁹². Mais il ne s'agissait pas là du sujet de son article, qui portait spécifiquement sur un des derniers tableaux de Delaroche, aperçu dans la boutique du marchand Goupil : *La Jeune Martyre*.

Gautier se livra à une longue *ekphrasis* du tableau, procédé typique de ses écrits sur l'art, mais pourvu ici d'une importance significative. Le tableau l'avait touché au point de lui inspirer une description pleine de poésie ; il avait éveillé en lui des sentiments qu'il n'avait jusqu'alors éprouvés devant aucune œuvre de Delaroche. L'écrivain s'en étonnait lui-même : « il est véritablement l'œuvre du grand peintre inconnu qui ne ressemble en aucune façon à l'auteur du *Cromwell*, de la *Jane Grey*, de l'*Hémicycle des beaux-arts* et même de l'*Assassinat du duc de Guise* », déclarait-il au début de son article¹⁹³. Arrivé dans ses dernières lignes, l'étonnement n'avait pas faibli : « Un Delaroche tendre, vapoureux, *flou*, baigné de clair-obscur, corrigien, c'est à ne pas y croire ! Il existe pourtant, et notre description n'a rien d'exagéré¹⁹⁴. » Delaroche aurait-il été visité par le génie aux yeux de Gautier ? C'est ce que ce dernier laissa entendre, sans pour autant prononcer le mot :

Il se rencontre dans la vie de l'artiste une heure, où, lorsqu'il est assis devant son chevalet, un être mystérieux, un visiteur inattendu qui ne s'est pas fait annoncer et qui est entré sans ouvrir la porte, arrive à pas muets, lui frappe l'épaule, lui ôte la palette des mains, prend les brosses, et travaille silencieusement à sa place, jusqu'à ce que la nuit tombe [...] À la pointe de son pinceau brille une flamme ; tout ce qu'il touche vit aussitôt d'une vie immortelle [...] L'idéal pose complaisamment pour cet artiste sans nom, auteur de presque tous les chefs-d'œuvre qu'on admire.

Tant qu'il peint il faut le laisser faire, et lorsqu'il est parti respecter son ouvrage, – c'est là le secret des maîtres. Ils ont gardé religieusement sur la toile la retouche de l'Inconnu, et le monde émerveillé les a proclamés grands.

Quelque temps avant la mort de Paul Delaroche, l'être mystérieux est venu dans l'atelier du peintre célèbre, – peut-être s'était-il déjà présenté plusieurs fois, sans être reçu, ou voulait-il récompenser une vie laborieusement remplie par l'art et couronner de longs et consciencieux efforts, – et *la Jeune Martyre noyée* s'est trouvée faite¹⁹⁵.

¹⁹¹ Gautier 1857a, p. 145.

¹⁹² Gautier 1857a, p. 145.

¹⁹³ Gautier 1857a, p. 145.

¹⁹⁴ Gautier 1857a, p. 146.

¹⁹⁵ Gautier 1857a, p. 145.

Ainsi, pour Gautier, Delaroche avait réalisé, à la fin de sa vie, un « vrai tableau du cygne », portant l’empreinte de la main du génie¹⁹⁶.

Moins d’un an avant la parution de l’article de Gautier, Paul Mantz dressait un bilan de la carrière de Delaroche dans la même revue¹⁹⁷. Formé lui aussi au goût romantique, il partageait certaines idées précédemment énoncées par l’écrivain. Son article s’ouvrait sur une condamnation du public et des critiques qui, par manque d’intelligence et par paresse, prenaient peur devant l’apparition d’un génie original. Ceux-là préféraient, selon lui, les « pusillanimes », les « timides », les « prudents », et donc un peintre comme Delaroche, agissant en « terrain neutre »¹⁹⁸. L’artiste n’était toutefois pas parvenu, précisait-il, à obtenir l’approbation d’un petit groupe d’hommes éclairés « qui, jugeant des œuvres d’art par la quantité d’émotion qu’elles cont[enai]ent, ne donn[ait] son admiration qu’à celles qui [allaient] droit à son cœur »¹⁹⁹. De cette minorité clairvoyante, le critique disait faire partie. Il n’hésita pas, tout au long de son article, à éreinter les œuvres applaudies par le public, comme les productions plus tardives du peintre. Seul l’*Assassinat du duc de Guise*, une fois encore, semblait trouver grâce à ses yeux²⁰⁰. Mantz n’évoqua ni le tableau des *Girondins*, ni *La Jeune Martyre*, qui allait tant bouleverser Gautier, ni les compositions autour de la Passion du Christ, alors en cours d’exécution. Mais peu importaient d’après lui les futures créations de l’artiste : « la gloire de M. Delaroche n’en sera ni accrue, ni diminuée. [...] sa vie d’artiste est aujourd’hui comme un roman achevé, dont les dernières pages ne pourraient que répéter les premières », affirmait-il sans équivoque²⁰¹. L’article de Gautier vint démontrer le contraire, et dans son étude sur Delaroche, Delaborde augurait la révélation à venir :

[S]i, comme il y a lieu de l’espérer, ces œuvres inconnues jusqu’ici de la foule sont, dans un avenir prochain, mises en lumière, si les amis de M. Delaroche réussissent à organiser une exposition où l’on pourra suivre l’histoire complète et les progrès non interrompus de ce talent, nul doute que l’épreuve n’ait à quelques égards le caractère d’une révélation²⁰².

Pressentie à la lecture des articles posthumes, expérimentée par Gautier et annoncée par Delaborde, la révélation devait bel et bien avoir lieu dans l’enceinte de l’École des Beaux-Arts.

¹⁹⁶ Gautier 1857a, p. 145.

¹⁹⁷ Son article fut publié en deux livraisons : Paul Mantz, « Artistes contemporains. Paul Delaroche », *L’Artiste*, 6^e série, t. I, 14^e livraison, 25 mai 1856, p. 183-186 ; 15^e livraison, 1^{er} juin 1856, p. 199-202.

¹⁹⁸ Mantz 1856a, p. 183.

¹⁹⁹ Mantz 1856a, p. 184.

²⁰⁰ « [L]a touche a de l’esprit et de la liberté ; le pinceau sait ce qu’il veut dire, et il le dit bien. » (Mantz 1856a, p. 186)

²⁰¹ Mantz 1856b, p. 201.

²⁰² Delaborde 1857, p. 26.

Si elle ne fut pas suffisante, aux yeux de certains critiques, pour classer Delaroche parmi les grands peintres, elle provoqua l'approbation enthousiaste même des plus réticents²⁰³.

B. L'artiste reconsidéré : la révélation et ses limites

1. Un artiste en progrès : ambivalence d'une notion

Dans un récent ouvrage sur Paul Delaroche, Olivier Deshayes s'est intéressé dans un court chapitre à la notion de progrès appliquée à la carrière de Delaroche. S'attachant à souligner l'ambivalence du terme, il constate une interprétation des améliorations « comme autant de victoires mesquines, d'avancées médiocres qui voil[ai]ent le manque d'élévation d'une peinture sans audace et sans originalité »²⁰⁴. Aussi, « [e]n incarnant l'artiste dont l'évolution picturale trahi[ssait] la patiente médiocrité, [Delaroche] devint malgré lui un ouvrier minutieux totalement dénué de génie », écrit-il²⁰⁵. Considérée de cette façon, la notion de progrès prenait un goût amer. Alors que certains critiques aboutissaient du vivant du peintre à cette dure conclusion, la rétrospective posthume de son œuvre fournissait l'occasion de la reformuler, preuves à l'appui.

Les mots furent parfois violents, et bien loin de la révélation promise. Leurs auteurs percevaient pourtant chez l'artiste des qualités telles que la patience, la persévérance, le sérieux ou encore l'habileté. Ainsi dans *La Presse*, le critique et essayiste Paul de Saint-Victor concédait qu'

il serait injuste de ne pas rendre hommage au caractère de ce talent déclassé, à son effort laborieux, à son opiniâtreté généreuse qui, perçant énergiquement une nature ingrate, alla du mauvais au mieux, du mieux au bien, et finit par atteindre une supériorité relative²⁰⁶.

Les progrès du peintre apparaissent dans ces lignes comme le fruit d'un travail continu et obstiné, unanimement reconnu par les commentateurs. « C'est par le travail qu'il est grand »,

²⁰³ Nous avons publié un article sur cette exposition, qui traite notamment de sa réception critique : « The First Posthumous Retrospective in France: the Paul Delaroche Exhibition, a New Perception of the Artist's Work », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 69-82. L'étude que nous proposons ici est néanmoins plus détaillée et de ce fait, plus nuancée.

²⁰⁴ Olivier Deshayes, *Paul Delaroche. Peintre du juste-milieu ? (1797-1856)*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 222.

²⁰⁵ Deshayes 2016, p. 222.

²⁰⁶ Paul de Saint-Victor, « Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *La Presse*, 22^e année, 4 juin 1857, n. p.

écrivait Louis Énault dans le *Figaro*²⁰⁷. Pour le fondateur de la *Revue contemporaine* Alphonse de Calonne, son application constante était visible dans ses dessins, « tout art et labeur, comme ses tableaux les plus finis »²⁰⁸. Ils ne pouvaient donc avoir, d'après l'homme de lettres, « la valeur sérieuse des moindres coups de crayons des grands artistes, espèces d'émanations pures de leur génie »²⁰⁹. On approche là d'un point crucial de la critique sur Delaroche : travailleur consciencieux, il n'aurait pas reçu le don qui fait les grands peintres. Louis Énault reconnaissait que « l'on trouv[ait] chez lui tout ce qui s'acquiert », mais « regret[ait] beaucoup ce que l'artiste re[cevait] en pur don de la nature »²¹⁰. Théophile Gautier insista sur cette idée dans *L'Artiste* :

Paul Delaroche n'est pas né peintre ; il n'a pas le don comme l'ont eu la plupart des maîtres du XVI^e siècle, pour ne pas chercher d'exemple parmi les contemporains ; l'art n'est pas chez lui cette fleur naturelle qui s'épanouit spontanément au printemps de la vie et couronne le front de Raphaël. Delaroche ne produit pas tout jeune et d'une manière presque inconsciente des chefs-d'œuvre que son âge mûr aura de la peine à surpasser, si même il les égale. Il n'a pas le sentiment inné de la forme, encore moins celui de la couleur, ni ce tempérament impérieux du peintre, qui se trahit dès les premiers barbouillages de l'enfant. Mais il possède à un haut degré la volonté intelligente ; il dirige vers un but choisi toutes les qualités persistantes de son esprit ; il étudie, il travaille, il corrige, il améliore, il ne s'arrête qu'à son extrême limite, et il repart reposé et plus fort, après une halte méditative²¹¹.

Malgré sa persévérance obstinée et son évolution vers le mieux, Delaroche n'en demeurait pas moins aux yeux de Gautier le « Casimir Delavigne » de la peinture²¹². La conclusion de Paul de Saint-Victor fut, elle, on ne peut plus catégorique : l'examen de l'ensemble de son œuvre permettait de « nier la vocation de Paul Delaroche [...] et de l'exclure définitivement du rang des vrais maîtres »²¹³.

Découlant d'une certaine manière du concept pervers de progrès, un autre caractère que faisait ressortir défavorablement l'exposition, fut l'absence d'une « puissante unité involontaire », pour reprendre les termes utilisés par Gautier un an plus tard²¹⁴. Pour ce dernier, la diversité de l'œuvre de Delaroche, observée dans la rétrospective, reflétait l'insatisfaction permanente du peintre, ses hésitations, ses incertitudes, qui là encore n'étaient pas le propre des grands maîtres,

²⁰⁷ Louis de Vermont [Louis Énault], « Paul Delaroche », *Figaro*, 4^e année, n° 233, 10 mai 1857, p. 5.

²⁰⁸ Alphonse de Calonne, « Paul Delaroche et son œuvre », *Revue contemporaine et Athenæum français*, 6^e année, t. XXXI, avril-mai 1857, p. 495-520 (p. 509).

²⁰⁹ Calonne 1857, p. 509.

²¹⁰ Vermont 1857, p. 5.

²¹¹ Gautier 1857b, p. 77.

²¹² Gautier 1857b, p. 80. Sur la comparaison avec Casimir Delavigne, voir p. 505, note 183.

²¹³ Saint-Victor 1857, n. p.

²¹⁴ Théophile Gautier, « Œuvre de Paul Delaroche photographié », *L'Artiste*, nouvelle série, t. III, 10^e livraison, 7 mars 1858, p. 153-155 (p. 154).

guidés par un « instinct infaillible » et inné²¹⁵. Dans la *Revue française*, Mantz attira également l'attention sur cet aspect. Selon lui, l'œuvre des grands artistes subissait inévitablement des transformations mais gardait toujours l'empreinte de leur personnalité ; à l'inverse, la réunion de la production de Delaroche montrait de trop nombreuses modifications pour pouvoir être l'expression d'un véritable tempérament²¹⁶. Sous la plume de Charles Blanc, l'évocation de l'unité qui caractérisait l'œuvre des grands maîtres prit toutefois une toute autre tonalité :

Si nous ouvrons l'histoire des grands artistes, nous les voyons tous annoncer leur supériorité dès la première jeunesse. Depuis Giotto jusqu'à Raphaël, depuis Raphaël jusqu'à Géricault, on citerait bien peu de peintres illustres en qui la révélation du génie se soit fait attendre. Nos contemporains eux-mêmes ont accusé de bonne heure leur personnalité tout entière. Ingres peignait, il y a un demi-siècle, comme aujourd'hui ; Delacroix avait dit son dernier mot, il y a trente ans. Seul, Paul Delaroche a donné le spectacle d'un peintre toujours en progrès ; seul il a pu dire : Mes dernières œuvres seront les plus belles. Et ce mouvement ascensionnel d'un homme d'élite, il est dû surtout aux efforts de sa volonté et de son esprit, à la haute idée qu'il avait de son art, au respect de sa gloire et de lui-même²¹⁷.

Chez Charles Blanc, le ton était à l'éloge, et non au reproche. En faisant ressortir les progrès faits par le peintre tout au long de sa vie, l'exposition de l'École des Beaux-Arts prouvait à son sens que Delaroche « était vraiment un artiste », et non cet infatigable ouvrier perçu par d'autres²¹⁸.

La critique rédigée par Charles Blanc, reprise dans le *Trésor de la curiosité*, fut indiscutablement l'un des écrits les plus marquants sur la rétrospective posthume de Delaroche, et l'un des plus favorables à l'artiste²¹⁹. Blanc partageait pourtant certaines opinions exprimées par des commentateurs moins enthousiastes : il reprochait à l'artiste le côté théâtral de certaines de ses œuvres, et à la « bourgeoisie *lettrée* », son ignorance dans son engouement pour celles-ci ; surtout, lui aussi considérait Delaroche comme dépourvu du don divin²²⁰. Mais la volonté dont était doté le peintre constituait à ses yeux « sa qualité la plus remarquable » : elle était sa

²¹⁵ Gautier 1858a, p. 153.

²¹⁶ Mantz 1857, p. 72 (« Les grands maîtres, les véritables tempéraments d'artistes ne sont pas exposés à de pareilles surprises ; certes, ils changent avec les années, ils se transforment, car le mouvement est la loi de la vie ; mais, au milieu de ces modifications constantes, il y a une personnalité qui persévère et qui persiste. »).

²¹⁷ Blanc 1858, p. 574-575.

²¹⁸ Blanc 1858, p. 561.

²¹⁹ Blanc 1858. Nous ne sommes pas parvenue à retrouver le périodique dans lequel l'article sur la rétrospective posthume était initialement paru.

²²⁰ Blanc 1858, p. 565-567 (p. 565). La peinture de Delaroche fut souvent considérée comme une peinture « bourgeoise », conçue pour satisfaire le goût de cette classe dominante (jugé médiocre et superficiel), et reflétant ce qui était considéré comme ses valeurs (le travail, la persévérance) et comme ses défauts. Pour Gautier par exemple, Delaroche partageait avec elle la primauté accordée à la recherche de l'intérêt, « chose tout à fait secondaire en art » (Gautier 1857b, p. 77). Voir également Calonne 1857, p. 520.

force et en faisait un artiste d'exception²²¹. Delaroche avait donné, dit-il, « cet exemple rare, peut-être unique, d'un artiste qui arrive, par la volonté, à conquérir de qu'il n'a pas reçu de Dieu »²²². L'exposition, grâce à son arrangement chronologique, dont Blanc félicitait les organisateurs, révélait un peintre « constamment en progrès », dans le sens le plus positif du terme :

Voyez d'où ce peintre est parti : quels faibles commencements, comme il ignore tout, et avec quelle bravoure, cependant, il ose de grands et de petits tableaux, sans se douter encore de son inexpérience profonde ! Mais à ne considérer même que les peintures exposées dans la première salle, on le voit à chaque pas se transformer, grandir²²³.

Gautier avait également fait du progrès le maître mot de son article, un progrès qu'il relevait dès les œuvres des années 1830. Bien que l'évolution du peintre ait été différemment comprise par les critiques, tous semblaient s'accorder sur un point : les années 1830 avaient vu l'éclosion d'une œuvre capitale dans la carrière de l'artiste.

Le Cardinal de Richelieu et *Le Cardinal Mazarin mourant*, tous deux présentés au Salon de 1831, marquaient « déjà un grand progrès » pour Gautier, comme pour Augustin-Joseph Du Pays dans *L'Illustration*²²⁴. Après avoir porté un jugement sévère sur les premiers tableaux, le second critique voyait dans les deux pendants « l'apogée de cette première manière » de l'artiste²²⁵. Mais le chef-d'œuvre de Delaroche restait bel et bien, aux yeux des commentateurs, *l'Assassinat du duc de Guise* : le tableau fit l'unanimité, même chez les plus réfractaires²²⁶. Pour le critique de *L'Illustration*, *l'Assassinat* constituait « non plus [...] l'apogée d'une manière du peintre, mais celle même de son talent »²²⁷. Il demeurerait un des rares tableaux appréciés par Mantz :

Il y a dans son œuvre un tableau mieux conçu que les autres, et où l'accent du drame est plus nettement inscrit : c'est la *Mort du duc de Guise* (1834). [...] l'exécution aussi est plus adroite, la main montre plus de prestesse et de liberté, le pinceau a plus d'esprit²²⁸.

²²¹ Blanc 1858, p. 561.

²²² Blanc 1858, p. 567.

²²³ Blanc 1858, p. 571, 561.

²²⁴ Gautier 1857b, p. 78 ; Du Pays 1857, p. 282. *La Barque du cardinal Richelieu sur le Rhône*, 1829, huile sur toile, 57,2 x 97,3 cm, Londres, The Wallace Collection (inv. P320) (n° 10) ; *La Dernière Maladie du cardinal Mazarin*, 1830, huile sur toile, 56,4 x 97,5 cm, Londres, The Wallace Collection (inv. P314) (n° 11).

²²⁵ Du Pays 1857, p. 282.

²²⁶ Lors de son exposition au Salon de 1835, le tableau, devant lequel la foule se pressait, avait divisé les critiques : admiré par certains, il avait été décrié par d'autres, notamment en raison de son petit format. Après la mort du peintre, il fut loué de toute part, comme en témoignent les articles publiés entre 1856 et 1858. Voir Sandrine Formentin, *Étude d'un tableau de Paul Delaroche, conservé au musée Condé (Chantilly) : L'Assassinat du duc de Guise (1835)*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Bruno Foucart, Paris, Université de Paris IV, 1993.

²²⁷ Du Pays 1857, p. 282. Du Pays regrettait même que ce tableau n'appartînt pas au musée du Luxembourg (p. 282).

²²⁸ Mantz 1857, p. 71.

Si Mantz se refusa à prononcer le mot « chef-d'œuvre », d'autres n'hésitèrent aucunement, tels Charles Blanc, Antoine Étex ou Étienne-Jean Delécluze²²⁹. Mais *L'Assassinat* avait désormais un sérieux concurrent dans le *Dernier Adieu des Girondins*. Alexandre Tardieu aboutit d'ailleurs, dans *Le Constitutionnel*, à la même conclusion que Delaborde dans la *Revue des deux mondes* : le tableau des *Girondins* surpassait celui du duc d'Aumale²³⁰. Charles Lenormant, qui consacra cette fois de longues lignes à l'œuvre tardive, partageait le même point de vue²³¹. Mantz ne décela certes pas dans la toile l'émotion qu'il aurait aimé y trouver, mais il lui reconnaissait « une composition ingénieuse et de l'esprit »²³². Pour Gautier, les *Girondins* étaient « une chose excellente » ; pour Charles Blanc, ils « réuniss[ai]ent » toutes les conditions d'une peinture excellente » ; et pour Alphonse de Calonne, il s'agissait de « la perle de l'œuvre »²³³.

La rétrospective Delaroche, en soulignant les progrès du peintre durant sa carrière, consacrait la renommée déjà acquise de *l'Assassinat du duc de Guise*, et établissait celle des *Girondins*, œuvre tardive que le public découvrait alors. Les tableaux exécutés par l'artiste dans les dernières années de sa vie furent bien la révélation tant annoncée. Le ressenti de Théophile Gautier exprimé dans *L'Artiste* est à ce titre évocateur :

Une chose frappante, et que fait ressortir de la façon la plus significative l'exposition du palais des Beaux-Arts, c'est le progrès non interrompu de l'artiste à mesure qu'il avance dans son œuvre : le mérite de ses tableaux pourrait se classer par dates, et qui voudrait prendre le meilleur, n'aurait qu'à emporter le dernier : si l'existence séculaire du Titien lui avait été accordée, il serait devenu indubitablement un grand peintre. Il y a quelque chose de touchant dans cette opiniâtreté intelligente et réfléchie, qui marche vers la perfection d'un pas lent, mais sûr, sans se décourager jamais, comprenant ce qui lui manque et tâchant de l'acquérir, et venant presque à bout, dans la *Jeune martyre noyée*, de produire un véritable chef-d'œuvre après tant de faux chefs-d'œuvre ! – À l'heure où pour beaucoup la décadence a commencé depuis longtemps, Paul Delaroche s'élevait, s'élevait toujours²³⁴.

²²⁹ Blanc 1858, p. 565 ; Étienne-Jean Delécluze, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1857, n. p. ; Antoine Étex, « Paul Delaroche. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts. Suite », *Le Siècle*, 22^e année, n° 8092, 15 mai 1857, n. p. (pour Étex, le tableau constituait le « chef-d'œuvre de la seconde manière » de Delaroche).

²³⁰ Tardieu 1857a, n. p. (« *La Mort du Duc de Guise* reste le tableau le plus réussi, le plus complet de cette première période de la vie de Delaroche, et ce serait son chef-d'œuvre dans cet ordre mixte de sujets, dans ce Genre historique où il a excellé, si, parmi ses productions les plus récentes, l'exposition ne nous montrait le tableau des *Girondins* »).

²³¹ Charles Lenormant, *Beaux-Arts et voyages*, Paris, Michel Lévy frères, 1861 (« Exposition des ouvrages de Paul Delaroche », p. 268-277), p. 272-273.

²³² Mantz 1857, p. 75.

²³³ Gautier 1857b, p. 79 ; Blanc 1858, p. 574 ; Calonne 1857, p. 517.

²³⁴ Gautier 1857b, p. 78.

Deux mois après son éloge appuyé de *La Jeune Martyre*, Gautier décelait « d'énormes progrès » dans les derniers tableaux du peintre²³⁵. Mais plus qu'un progrès – terme dont l'ambivalence était pleinement attestée face à l'œuvre de Delaroche –, certains critiques préférèrent voir, comme Louis Énault, la « révélation d'un talent nouveau »²³⁶.

2. Révélation, transformation, apparition : Delaroche transfiguré ?

La révélation s'imposa aux yeux de tous, même de ceux qui n'avaient guère de mots louangeurs à l'égard de Delaroche. Paul Mantz, dans des propos certes mesurés, considéra les derniers tableaux du peintre comme supérieurs à ses précédents ouvrages : Delaroche y avait été « plus lui-même »²³⁷. Dans certains d'entre eux, il observa une « conception ingénieuse », une « idée heureuse », ou encore une « intention [...] excellente »²³⁸. Alphonse de Calonne, dont le regard sur l'artiste était tout aussi sévère que celui de Mantz, ne s'extasia pas davantage devant la production tardive du peintre, mais il lui trouva de nombreuses qualités qu'il n'avait pas perçues auparavant : la poésie, le charme, la grâce, l'originalité et la sensibilité²³⁹. Pour Du Pays, si l'œuvre de Delaroche avait jusqu'alors éprouvé des changements liés « aux conquêtes de l'expérience, aux progrès d'une pratique qui s'affermir », il avait connu sa « transformation la plus sérieuse » au crépuscule de sa vie, avec l'introduction de « ce demi-jour favorable à la rêverie »²⁴⁰. Paul de Saint-Victor considéra lui aussi très favorablement les derniers ouvrages du peintre, dans lesquels celui-ci, enfin inspiré, avait « touch[é] au sentiment, à la poésie, à la grâce »²⁴¹. Il est vrai que, pour chacun de ces critiques, les qualités nouvelles manifestées par Delaroche à la fin de sa vie ne modifiaient en rien leurs conclusions implacables²⁴². De même, en attribuant à l'artiste, dans l'avenir de la peinture, la place de

²³⁵ Gautier 1857b, p. 79.

²³⁶ Vermont 1857, p. 5.

²³⁷ Mantz 1857, p. 75.

²³⁸ Mantz 1857, p. 75. Mantz ne put toutefois s'empêcher d'accompagner de remarques cinglantes son commentaire des tableaux sur la Passion du Christ : « Ai-je besoin de dire que ce que je loue, dans ces petites compositions dramatiques, c'est la pensée et non l'exécution ? Je l'ai noté vingt fois déjà et je n'y veux pas revenir : le pinceau de Delaroche est mesquin, son inspiration a l'aile courte, elle vole terre-à-terre, et parfois même elle rampe... Mais ces derniers tableaux ne sont pas terminés ; ce sont des indications et non des œuvres ; ils ont l'inévitable poésie de toute création inachevée ; ne semble-t-il pas enfin qu'ils soient protégés par la mort ? » (p. 75)

²³⁹ Calonne 1857, p. 517-519.

²⁴⁰ Du Pays 1857, p. 283. Alphonse de Calonne associa lui aussi les derniers travaux du peintre à cette « rêverie » : « Sur la pente de la poésie, Delaroche se laisse doucement entraîner. La rêverie, venue tard, ne le quittera plus. » (Calonne 1857, p. 518)

²⁴¹ Saint-Victor 1857, n. p.

²⁴² Le jugement de Mantz était sans appel : « Tempérament raisonnable et froid, il s'est essayé aux choses violentes, et n'y a réussi qu'à moitié ; imagination intermédiaire, il n'a voulu faire ni trop, ni trop peu, et il n'a pas

Casimir Delavigne en poésie, Gautier persistait dans son opinion prononcée vingt ans plus tôt. Le mérite incontesté des dernières œuvres ne semblait pas suffisant pour renverser la réputation du peintre. Mais si ces ouvrages ne faisaient pas oublier le reste de sa carrière à ses détracteurs, ils n'en reconnaissaient pas moins une évolution honorable de l'artiste, et davantage : « c'est plus qu'un progrès, c'est une transformation », certifiait Paul de Saint-Victor²⁴³.

Pour Gautier, ce n'était pas là non plus une simple évolution, comme son article sur *La Jeune Martyre* l'avait déjà fait entendre : la mort avait interrompu la main de l'artiste au moment où celui-ci « entrait dans une sphère nouvelle » et était en passe de devenir un grand peintre²⁴⁴. Cette idée d'un artiste arraché à la vie alors qu'il s'apprêtait à entrer dans un autre monde, réservé aux grands maîtres, se retrouvait dans l'article de Louis Énault : Delaroche avait selon lui entrevu « cette terre promise de l'art vrai où il ne lui fut point donné d'entrer »²⁴⁵. Avec *La Jeune Martyre*, le peintre avait quitté « la convention et l'arrangement du drame bourgeois, pour entrer dans la simplicité et dans la vérité de l'art », laissant entrevoir la venue d'un peintre nouveau à la manière « transfigurée », joignant aux « qualités acquises » le don qui lui avait jusqu'alors tant manqué²⁴⁶. Mais sa disparition, âprement regrettée, ne lui en avait pas laissé le temps : tel était le sentiment du critique, identique à celui de Gautier. Un an après la rétrospective, ce dernier révisa cependant une conclusion sans doute atténuée par la vue de l'ensemble de l'œuvre. Gautier estima finalement que Delaroche avait bel et bien « eu la consolation à la fin de sa carrière de mettre le pied sur la terre promise » : l'auréole de la jeune martyre s'était posée « sur son front et [l'avait] sacr[é] peintre »²⁴⁷.

D'autres n'attendirent pas pour exalter les mérites d'une transformation pleinement consommée. Pour Charles Blanc, les portraits et les derniers tableaux du peintre étaient ses « meilleurs ouvrages »²⁴⁸. Mais alors que les premiers montraient « moins de différence entre

fait assez. » (Mantz 1857, p. 76) Pour Alphonse de Calonne, Delaroche devait rester un « metteur en scène plein d'esprit, de tact et de sagesse », à l'imagination médiocre, n'ayant fort heureusement pas fait école (Calonne 1857, p. 520). Du Pays considérait également que Delaroche aurait peu d'influence dans l'avenir, car « [à] moins de qualités exquises et tout à fait supérieures, – écrivait-il – l'empire n'y appartient pas aux prudents et aux flegmatiques, mais aux excessifs et aux violents. » (Du Pays 1857, p. 283) Selon Paul de Saint-Victor, les dernières œuvres du peintre « réhabilit[ai]ent son talent longtemps compromis par les rubriques et les procédés du faux art », mais si elles « honor[ai]ent et recommand[ai]ent sa mémoire », cela n'était pas suffisant pour le faire entrer « dans le groupe dominant des maîtres. » (Saint-Victor 1857, n. p.)

²⁴³ Saint-Victor 1857, n. p.

²⁴⁴ Gautier 1857b, p. 80.

²⁴⁵ Vermont 1857, p. 5.

²⁴⁶ Vermont 1857, p. 5.

²⁴⁷ Gautier 1858a, p. 154, 153.

²⁴⁸ Blanc 1858, p. 571.

le commencement et la fin », les tableaux religieux, exécutés par l'artiste dans ses dernières années, accusaient un changement colossal :

Ici, le peintre se transforme tout à coup, il entre dans une autre sphère. Jusqu'à présent, nous l'avons vu chercher le succès dans les épisodes les plus dramatiques de l'histoire, produire l'émotion par un simple calcul de l'esprit, je veux dire par l'emploi de certains moyens qui, même chez l'artiste le plus froid, ne manqueraient point de remuer la foule. Maintenant, Delaroche arrive à l'émotion, non plus par un effort de l'intelligence, mais par le cœur²⁴⁹.

Dans un article exclusivement consacré aux derniers tableaux, Jules Barbey d'Aurevilly insista, comme Paul de Saint-Victor après lui, sur le fait qu'il ne s'agissait plus là « d'un simple progrès, mais d'une transformation réelle »²⁵⁰. Il percevait désormais, à la manière de Gautier dans son article sur *La Jeune Martyre*, « deux artistes distincts », le second ayant été frappé du sceau du génie :

C'est [...] un véritable phénomène que l'apparition d'un talent inouï, sortant tout à coup par le travail, ou par le fait de circonstances plus fécondantes que le travail même, d'un autre talent, qu'à la profusion de ses œuvres on aurait pu croire épuisé, et montant du rang qu'on assigne depuis longtemps à ces derniers, soit qu'on grandisse ou qu'on diminue ses mérites, à cette hauteur où ce qui s'y élève change de nom et s'appelle Génie²⁵¹ !

L'exposition posthume du peintre avait offert le lieu à cette apparition. Elle l'avait rendu possible en mettant en lumière les derniers tableaux de Delaroche, méconnus du public, et en présentant l'ensemble avec soin, selon la chronologie de la vie du peintre. Quelque soit la teneur des conclusions tirées par les critiques, la nouvelle facette du talent de l'artiste, dévoilée dans la dernière salle, avait attiré des louanges unanimes. La rétrospective révélait ainsi, pour Barbey d'Aurevilly, un artiste « mort au moment où il venait de naître »²⁵².

Les tableaux concernés par cette révélation étaient, dans une certaine mesure, *Moïse sauvé des eaux* et *La Cenci marchant au supplice*, mais surtout *La Jeune Martyre* et les scènes de la Passion, dans lesquels l'écrivain voyait non « plus la transformation [...], mais la définitive et suprême transfiguration »²⁵³. Pour Paul de Saint-Victor, la première était un « poème de mélancolie et de sainteté », et les secondes, de « pathétiques élégies » respirant un

²⁴⁹ Blanc 1858, p. 571, 572-573. Si les talents de portraitiste de Delaroche furent régulièrement soulignés, les opinions divergeaient sur les derniers portraits. Celui de Thiers ne rencontra pas le succès que certains articles publiés après la mort du peintre pouvaient laisser présager, mais celui d'Émile Pereire, qui, comme le précédent, n'avait pas été reproduit en gravure et demeurait inconnu du public, fut très apprécié (*Portrait d'Émile Pereire*, 1855, huile sur toile, 176 x 122 cm, non localisé [n° 54]).

²⁵⁰ Jules Barbey d'Aurevilly, « Des derniers tableaux de Paul Delaroche et de la pensée dans les arts », *Le Pays*, 9^e année, n° 141, 21 mai 1857, n. p.

²⁵¹ Barbey d'Aurevilly 1857, n. p.

²⁵² Barbey d'Aurevilly 1857, n. p.

²⁵³ Barbey d'Aurevilly 1857, n. p.

« sentiment sincère »²⁵⁴. Les mots d'Alphonse de Calonne, de Louis Énault ou encore de Charles Blanc exprimaient tous la même idée : après d'habiles compositions, judicieusement pensées pour séduire la foule – et de là impersonnelles pour Calonne –, Delaroche était parvenu à créer des œuvres pleines de poésie et de tendresse, empreintes d'une sensibilité nouvelle. L'évolution du peintre était également visible dans l'exécution : pour Charles Blanc, la manière de l'artiste « se détendait comme son cœur », ce qui expliquait l'excellence du *Dernier Adieu des Girondins*, à la touche « libre, assouplie » et à l'arrangement harmonieux et unitaire – qualités qu'il ne retrouvait pas dans tous ses ouvrages historiques précédents²⁵⁵. *La Jeune Martyre* fut d'ailleurs autant applaudie pour son sentiment que pour son exécution ; Barbey d'Aurevilly y apercevait le « cachet arrêté d'une perfection complète »²⁵⁶.

En 1859, dans un article consacré à l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer et publié dans *Le Siècle*, Anatole de La Forge revint en quelques mots sur la précédente rétrospective²⁵⁷. Celle-ci, écrivait-il, avait « soulevé des tempêtes » si bien que certains amis du défunt avaient pu la regretter²⁵⁸. Le journaliste pensait néanmoins que la manifestation n'avait pas nui à l'artiste. À la fin de son sévère compte-rendu de l'exposition, Mantz admettait d'ailleurs que son opinion divergeait fort de ce qu'il avait entendu lors de sa visite ; il reconnaissait que, si la discussion était ouverte, l'enthousiasme dominait²⁵⁹. L'œuvre de Paul Delaroche semble en effet avoir échappé aux dangers propres à la pratique de la rétrospective posthume, plus tard dénoncés par les critiques. Il est vrai que, selon eux, la *Jane Grey* était regardée avec moins d'entrain que par le passé. Mais la foule continuait de s'y presser, et les critiques, dans leur condamnation du tableau, ne firent que répéter des reproches déjà entendus depuis sa première présentation publique. De la même manière, la dureté de certains discours n'était pas un fait nouveau engendré par la rétrospective, même si celle-ci put fournir des critiques supplémentaires à leurs auteurs. La mise en évidence des progrès de l'artiste, via l'accrochage chronologique, l'absence d'unité générale ou encore les dessins, furent autant d'éléments susceptibles, sous leur plume, de desservir le peintre²⁶⁰. En cela, la rétrospective n'opérait pas

²⁵⁴ Saint-Victor 1857, n. p.

²⁵⁵ Blanc 1858, p. 574.

²⁵⁶ Barbey d'Aurevilly 1857, n. p.

²⁵⁷ Anatole de La Forge, « Œuvres de Ary Scheffer », *Le Siècle*, 4 août 1859, 24^e année, n° 8880, n. p.

²⁵⁸ La Forge 1859, n. p.

²⁵⁹ Mantz 1857, p. 77.

²⁶⁰ Ces éléments pouvaient être autant favorables que défavorables à l'artiste. D'après Mantz par exemple, les dessins, dont certains étaient « délicats et charmants », révélaient « des idées excellentes parfois » chez le peintre. Néanmoins, ne retrouvant pas celles-ci dans les tableaux, il se montra intransigeant dans la conclusion qu'il tira de cette observation : « il est bon d'avoir des idées, mais il faut trouver la force et le courage de les mener à bien. L'art ne saurait se déclarer satisfait d'aspirations vagues ou d'intentions généreuses. La conscience est vénérable sans doute, mais la science vaut mieux encore. » (Mantz 1857, p. 76 ; voir p. 493, note 128.)

une déconstruction, mais une consolidation de jugements antérieurement formulés. Cette consolidation touchait aussi le tableau de l'*Assassinat du duc de Guise*, qui se vit confirmer son statut de chef-d'œuvre, malgré le succès éclatant des *Girondins*, nouveau venu parmi les tableaux dits majeurs. Pour certains critiques, les derniers ouvrages du peintre venaient en quelque sorte ajouter des pierres à l'édifice de la réputation de l'artiste, qui le haussaient vers le territoire privilégié des grands maîtres. Pour d'autres, il y eut bien déconstruction, mais dans un sens très favorable à l'artiste. La révélation de ces dernières œuvres amena les critiques à reconsidérer Delaroche sur une base nouvelle, et à reconstruire son image à partir de celles-ci. La réévaluation entraînée par l'exposition portait donc moins sur les œuvres que sur l'artiste lui-même. Barbey d'Aurevilly estimait toutefois que cette révélation dévaluait les œuvres antérieures, jugées à l'aune de la production tardive du peintre.

Devant les dernières œuvres de Delaroche, Barbey d'Aurevilly déclarait avec assurance : « Voilà l'éclair qui ne passera pas ! C'est à sa lueur fixée qu'on regardera les autres œuvres du peintre et qu'on les jugera inférieures, malgré leur mérite, dans la splendeur de cet éclair²⁶¹. » Pour l'écrivain, *La Jeune Martyre*, *La Vierge chez les Saintes Femmes*, *Le Retour du Golgotha* ou encore *La Vierge en contemplation devant la couronne d'épines* étaient destinées à marquer durablement les esprits et par là, l'historiographie du peintre. Qu'en fut-il réellement ? Il est très probable que l'immense succès de *La Jeune Martyre* incita Adolphe d'Eichthal à procéder la même année à son acquisition. En 1895, le tableau rejoignit le musée du Louvre suivant sa volonté, par un don de ses enfants Rose, Adolphe et Louis. Le parcours du tableau des mains d'Adolphe Goupil aux collections nationales prouve sans doute le potentiel de la rétrospective, comme de toute exposition publique, à jouer sur le destin des œuvres, en contribuant à la construction de leur valeur telle que l'a définie Howard Becker dans ses *Mondes de l'art*²⁶². Pour autant, en 1997, le spécialiste de Delaroche, Stephen Bann, soutenait que « cette dernière phase de la carrière du peintre paraiss[ait] encore quasiment inconnue et sous-évaluée »²⁶³. Une

²⁶¹ Barbey d'Aurevilly 1857, n. p. L'idée que les derniers ouvrages devaient survivre à la postérité se retrouvait également chez Tardieu, le critique considérant *La Jeune Martyre* comme l'une des œuvres « qui durer[aien]t le plus longtemps. » (Tardieu 1857a, n. p.)

²⁶² Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (Berkeley, University of California Press, 1982). Howard Becker identifie l'œuvre d'art comme le produit d'une activité collective : la valeur de celle-ci est établie conjointement par différents acteurs, qui forment les mondes de l'art. La construction de la valeur de l'œuvre induit impérativement son introduction dans un système de distribution, dont l'exposition publique constitue l'un des rouages.

²⁶³ Stephen Bann, *Paul Delaroche. History painted*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 23. Un fait significatif, rapporté par Stephen Bann, est l'achat en 1995 lors d'une vente publique du *Retour du Golgotha* par le musée départemental de l'Oise de Beauvais, pour le faible prix d'adjudication de 15 100 francs, alors que 25 000 en avaient été proposés du vivant du peintre (Bann 1997, p. 22-23).

vingtaine d'années plus tard, malgré la mise en lumière apportée par la rétrospective de Nantes et Montpellier en 1999-2000, la situation ne semble pas avoir beaucoup changé²⁶⁴. Si *La Jeune Martyre*, reproduite en couverture de cette dernière rétrospective, connaît depuis un regain d'intérêt relatif, Delaroche reste d'abord le peintre de *Jane Grey*, des *Enfants d'Édouard* et de l'*Assassinat du duc de Guise*²⁶⁵. Malgré le caractère éphémère de sa réception critique, la première rétrospective du peintre joua un rôle indiscutable dans la pérennisation d'une pratique d'exposition prometteuse. Les rétrospectives sont en effet autant d'occasions de reconsidérer les artistes, de se réapproprier leurs ouvrages, de reformuler les jugements, et de bouleverser la définition des œuvres dites capitales, dans un processus simultané de construction et de déconstruction des valeurs.

²⁶⁴ Signalons, dans le catalogue de la rétrospective de 1999-2000, la publication par Isabelle Julia d'un ensemble de textes, à la fois sources et articles de presse, relatifs aux derniers tableaux de Paul Delaroche : Isabelle Julia (éd.), « Les derniers tableaux de Paul Delaroche : sources et textes critiques », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 221-245.

²⁶⁵ *La Jeune Martyre* a notamment été reproduite dans l'ouvrage *L'art français. Le XIX^e siècle*, publié sous la direction d'Henri Loyrette (Paris, Flammarion, 2009, p. 124-125) et plus récemment, dans le livre *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité, 1789-1914*, dirigé par Bertrand Tillier (Paris, Citadelles et Mazenod, 2016, p. 44). Mais si on regarde par exemple la notice en ligne du *Portrait d'Horace Delaroche* (1838, huile sur panneau parqueté, 95 x 56,4 cm) acquis en 2014 par le Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (inv. PPP4983), la gloire de Delaroche et sa postérité sont associées par l'auteur, Christophe Leribault, à des tableaux « dont le choix des sujets et l'efficacité narrative [...] ont fait de véritables icônes », à savoir les *Enfants d'Édouard*, la *Jane Grey* et l'*Assassinat du duc de Guise* (<<http://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/portrait-d-horace-delaroche>>).

Conclusion

Lorsque nous avons entrepris cette thèse, notre but était de retracer les origines et l'émergence d'une pratique d'exposition qui connaît aujourd'hui un immense succès, mais dont la définition nous a semblé poser question. Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune a mis en garde contre les dangers d'une telle démarche : « Les recherches de type généalogique qui isolent un élément actuellement pertinent pour suivre sa trace en remontant l'histoire ont [...] un caractère illusoire, exactement comme les recherches d'étymologie et de sémantique historiques qui portent sur un mot isolé », écrit-il¹. Si nous avons rapidement écarté la question du vocabulaire, il fallait nécessairement, comme le préconise Philippe Lejeune pour l'étude des genres littéraires, « lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation »². Le théoricien, prenant l'exemple de la « lettre », réfute l'idée d'une « essence éternelle » du genre, et affirme « l'existence fluctuante et contingente d'un certain mode de communication par écrit, qui, combiné avec d'autres traits, a pu remplir des fonctions différentes dans des systèmes différents »³. De même, pour reprendre ses mots, nos recherches nous ont conduite à analyser l'apparition d'un mode d'exposition qui, au cours du temps, a pu remplir des fonctions différentes dans des systèmes différents.

L'émergence de la rétrospective en France fut étroitement liée au contexte historique. Dans la période étudiée, la plupart des rétrospectives rendaient hommage à des artistes dans l'année suivant leur décès ; elles étaient généralement entreprises par l'entourage du défunt, ou du moins avec son concours. Peut-être cette origine « nécrologique » de la rétrospective explique-t-elle, en partie, l'idée persistante selon laquelle ce type d'exposition serait d'abord réservé aux artistes morts. Ces manifestations commémoratives, qui avaient souvent lieu à l'École des Beaux-Arts, contribuaient à un culte des morts en plein essor. Le culte patriotique fédérait la population française autour de ses « grands hommes » ; l'artiste après l'écrivain, intégra ce panthéon. La ferveur manifestée par la société envers ses gloires disparues contribua indéniablement à l'accueil favorable que la rétrospective reçut auprès du public, mais aussi auprès de l'État. Si celui-ci restait globalement en retrait, il encouragea la pratique par le prêt d'œuvres et de locaux. Certaines rétrospectives, par leurs liens avec l'actualité politique,

¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1975), p. 316.

² Lejeune 1996, p. 8.

³ Lejeune 1996, p. 315-316.

présentaient à ses yeux un intérêt plus marqué, mais seule l'exposition des œuvres de l'architecte Viollet-le-Duc, en 1880, au musée de Cluny, suscita son implication directe. L'efficacité de la réunion d'œuvres d'un même artiste, comme instrument politique, n'en avait pas moins été reconnue dès 1855 : l'Exposition universelle, événement visant à légitimer la restauration de l'Empire, exaltait au moyen d'accrochages individuels les figures des grands artistes vivants de la nation, et proclamait la supériorité de la peinture française.

L'idée d'une supériorité de l'art français contemporain constitue également un facteur important de la naissance du phénomène. La disparition, dans les années suivant l'Exposition universelle, de peintres extrêmement populaires qui s'étaient abstenus d'y paraître, puis d'artistes mis à l'honneur dans la manifestation, fut l'occasion de poursuivre la démonstration de l'hégémonie artistique du pays. Alors qu'une ville comme Florence honorait Michel-Ange, et Anvers, Rubens, par des expositions recourant à des copies, en raison des difficultés inhérentes à la réunion des œuvres de ces maîtres, la France pouvait célébrer ses contemporains illustres par de grandes rétrospectives. Des artistes moins populaires ou moins reconnus par les instances traditionnelles bénéficièrent, dans les années 1870, de rétrospectives à l'École des Beaux-Arts. Le directeur des Beaux-Arts, Philippe de Chennevières, regardait alors l'avenir avec inquiétude et regrettait l'absence de véritables figures de proue capables de maintenir, à ses yeux, la suprématie de la nation française. Les rétrospectives fournirent l'occasion de réécrire une histoire de l'art officielle et d'ériger des artistes en modèles pour les nouvelles générations, avec l'appui bienveillant du directeur de l'école, Eugène Guillaume. Son successeur, Paul Dubois, se montra quant à lui réticent à l'idée d'accueillir des expositions dans l'institution, et surtout celles qu'il ne jugeait pas profitables à ses élèves. Néanmoins, au début des années 1880, des personnalités politiques influentes parvinrent à imposer des rétrospectives d'artistes qu'ils défendaient et à faire valoir une vision de l'art peu partagée au sein de l'établissement. Les expositions posthumes, malgré leurs enjeux particuliers, reflétaient ainsi les préoccupations des institutions qui les autorisaient, leurs craintes et leurs contradictions, dans une période de bouleversements artistiques et structurels.

Le phénomène de la rétrospective entre 1855 et 1885 est symptomatique des transformations qui affectèrent le monde de l'art, en particulier sur le plan de ses acteurs. Aux côtés des proches des disparus, l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs occupa un rôle capital dans l'établissement durable de la pratique de l'exposition posthume, après avoir institué celle de l'exposition payante. Indépendante de tout programme esthétique, elle poursuivait essentiellement, dans les manifestations qu'elle

entreprenait, un résultat financier : alimenter sa caisse de secours aux artistes. Menée activement par le baron Taylor, membre de l'Institut et proche du pouvoir – un personnage respecté et écouté –, elle parvint à s'imposer dans le paysage artistique. Constamment sollicitée, elle fut l'une des puissantes instances de ce « temps des sociétés », décrit par Jean-Paul Bouillon en 1986⁴. L'historien de l'art considère la société d'artistes comme une « structure de transition entre l'organisation du Salon d'État tout puissant et le règne du marchand, ou plus exactement du 'système marchand-critique' »⁵. À partir des années 1850, l'activité de multiples sociétés est bel et bien attestée dans le domaine des expositions ; elles offraient aux artistes un moyen, alternatif au Salon, de montrer leurs ouvrages et de les vendre. Hormis l'Association des artistes, plusieurs d'entre elles s'impliquèrent, dans une moindre mesure, dans la préparation ou dans l'accueil de rétrospectives. Ce fut le cas de la Société nationale des Beaux-Arts de Louis Martinet, soucieuse d'attirer l'attention sur ses galeries, et de différents cercles artistiques qui présentèrent, dans leurs prestigieux espaces privés, des expositions souvent à même de satisfaire les goûts de leurs membres. Le marchand était cependant parvenu à prouver, avant son « règne », son efficacité à monter de grandes manifestations.

En 1857, Adolphe Goupil joua un rôle crucial dans l'importation en France d'un modèle d'exposition anglo-saxon, en organisant la première rétrospective posthume, consacrée à Paul Delaroche. Ses activités commerciales lui permettaient à la fois de maîtriser ce modèle, de maintenir des relations constantes avec le milieu des collectionneurs, et de connaître l'œuvre entier du peintre. Associé à l'exécuteur testamentaire de Delaroche et à une « confraternité d'affliction », Goupil parvint, avec détermination et audace, à établir son exposition au sein même de l'École des Beaux-Arts. Deux ans après le franc succès rencontré par l'événement, dont les bénéfices revinrent à l'Association des artistes, la société de secours mutuel confia l'entière réalisation de son premier projet d'exposition posthume à un autre marchand, Francis Petit, qui devint ultérieurement un de ses précieux alliés. Étienne-François Haro fut également mis à contribution, mais il se distingua dans l'organisation de rétrospectives extérieures à la société, nombreuses au début des années 1880. Ces marchands polyvalents, actifs dans l'édition, la vente de toiles et de couleurs, la restauration ou encore l'expertise, jouissaient d'une compétence reconnue. L'Association des artistes se retrouva progressivement écartée des

⁴ Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme* [en ligne], vol. 16, n° 54 (Être artiste), 1986, p. 89-113 (p. 89), <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4847> (consulté le 14 mai 2019).

⁵ Bouillon 1986, p. 106.

rétrospectives posthumes, à leur avantage : pour la société de secours mutuel, une page se tournait. En même temps, une nouvelle génération de marchands, aux ambitions différentes, apparaissait. Georges Petit, succédant à son père Francis, érigea une galerie qui devint un haut lieu de la vie artistique de la capitale. Dans les années qui suivirent son ouverture en 1882, il y présenta deux rétrospectives d'artistes, dont l'une réunissait l'œuvre d'un peintre vivant, Ernest Meissonier. Si les rétrospectives posthumes continuèrent d'occuper, pour la très grande majorité, l'École des Beaux-Arts, l'émergence du nouveau système, avec ses expositions montées par des marchands, à leur initiative et dans leurs propres espaces, affecta surtout, fort logiquement, la présentation des œuvres des artistes vivants.

Le recours à la rétrospective, parfois au titre de contre-exposition, fut une initiative marginale de la part d'artistes qui tentaient de s'émanciper du circuit traditionnel, de manière généralement provisoire. Les expositions qu'ils montèrent, avec des intentions commerciales, devaient avant tout attirer l'attention sur leur personne et interpeller l'opinion publique sur leur œuvre. En donnant à voir un ensemble important d'ouvrages, elles dessinaient une identité construite par leur auteur, que le Salon ne permettait pas d'offrir à la vue du public. Pour autant, ces artistes demeuraient attachés à l'exposition officielle, qui restait un instrument inégalé de reconnaissance et de distinction. Les expositions individuelles d'artistes vivants attestent toutefois, par leur géographie, de changements importants dans les pratiques, et confirment le caractère transitoire de la période étudiée. Après des entreprises coûteuses et sujettes à polémiques, conduites indépendamment par des artistes dans des pavillons édifiés par leur soin, l'exposition personnelle trouva une place au sein des cercles, pour des artistes à la réputation déjà établie. Leur cadre privé semblait les protéger des critiques qui avaient touché les premières manifestations, et leur garantissait une visibilité auprès d'un public choisi. Le marchand, après quelques expériences singulières, devint dans la première moitié des années 1880 un véritable instigateur de ces expositions, propres à promouvoir des artistes dont il partageait les convictions esthétiques (Paul Durand-Ruel), ou à célébrer une gloire contemporaine, dont l'éclat rejaillirait sur son établissement (Georges Petit). Si en 1883, Paul Gauguin déclarait : « Un artiste fait une exposition de ses œuvres une fois dans sa vie [...] mais ce doit être tout et encore je crois qu'il vaut mieux la faire à sa mort », l'exposition personnelle, parfois rétrospective, parfois à caractère rétrospectif, devait occuper une place grandissante

dans les stratégies de promotion des artistes, désormais élaborées en étroit partenariat avec les marchands⁶.

Les expositions que nous avons étudiées, rétrospectives posthumes et exhibitions individuelles d'artistes vivants, entraient en rupture avec d'autres types d'expositions. À de rares exceptions près, la production des artistes n'avait été montrée que par fragments, au sein de manifestations collectives. Toutes les expositions analysées ici introduisaient donc un mode de perception novateur, en favorisant la contemplation et l'interprétation d'un ensemble d'œuvres, anciennes et récentes, amenées à être comparées. Dans la majorité des cas, et dans une proportion plus ou moins grande, elles reposaient sur une même pratique : l'emprunt aux collectionneurs. Mais les différences entre expositions posthumes et expositions d'artistes vivants étaient nombreuses, à la fois dans leurs enjeux, dans leur conception et dans leur contenu. Parmi cette constellation d'expositions dotées d'une dimension rétrospective, on distingue clairement un modèle d'exposition posthume qui avait vocation à donner une vision d'ensemble de la carrière d'un artiste, ponctuée par la présentation des œuvres dites majeures⁷. « [R]écapitulation de la vie toute entière », pour reprendre les mots de Charles Timbal, l'exposition posthume avait pour but de faire ressortir l'évolution de l'artiste au cours de sa vie, le développement de son œuvre depuis ses débuts ou presque, et jusqu'à son terme⁸. En cela, elle constituait un phénomène bien particulier, qui correspond à la définition actuelle de la rétrospective, donnée par les dictionnaires.

Les spécificités de la rétrospective posthume résident d'abord dans son rapport à des pratiques savantes. La réunion physique des ouvrages d'un même artiste relevait d'un idéal ancien, lorsque les collectionneurs s'efforçaient de rassembler ses estampes (reproductions de ses ouvrages et gravures de sa main). La rétrospective rendit possible cette appropriation du « corps formel » de l'artiste, c'est-à-dire de son œuvre⁹. Au milieu du XIX^e siècle, le concept d'œuvre occupa le cœur d'une nouvelle littérature artistique, conjuguant biographie et catalogue. Plus généralement, les développements de la monographie au cours du XIX^e siècle, empreints de

⁶ Lettre de Paul Gauguin à Camille Pissarro, Paris, janvier-février 1883, in Victor Merlhès (éd.), *Correspondance de Paul Gauguin. Documents, témoignages*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984, p. 39-41 (p. 39), citée dans Sylvie Patry, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », in Sylvie Patry (dir.) *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 76-93 (p. 76).

⁷ Ce modèle pouvait cependant connaître une appropriation au profit d'artistes vivants, comme lors de l'exposition Meissonier chez Georges Petit en 1884.

⁸ Ch[arles] Timbal, « Les œuvres de Barye », *Le Français*, 8^e année, n° 343, 15 décembre 1875, n. p.

⁹ Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 211.

l'héritage vasarien, furent significatifs de l'attention portée à l'artiste comme individu, dont la vie et l'œuvre étaient considérés comme étroitement imbriqués. Marquée par cette approche, la rétrospective contribua également à ce changement de paradigme : elle invitait les critiques à examiner l'œuvre d'un artiste en termes de progrès, d'évolution et de phases, selon une lecture organique, et suscitait la constitution de catalogues. La rétrospective peut elle-même être perçue comme une modalité de la monographie : elle formait un dispositif historiographique en soi, entièrement visuel, à un moment où l'histoire de l'art commençait à s'écrire sur les murs du musée.

La rétrospective procédait par inclusion et exclusion, et par rassemblement et juxtaposition. La sélection des œuvres pouvait révéler des prises de position significatives de la part des organisateurs, dans des tentatives d'orienter la réception critique. L'arrangement général, selon les quelques éléments dont on dispose, se caractérisait par un dispositif tantôt esthétique, tantôt chronologique – l'emprise du modèle biographique est évidente dans ce dernier cas –, les deux pouvant se trouver mêlés. Les œuvres considérées comme majeures, censées focaliser les regards, étaient mises en exergue par leur réunion ou par leur isolement. À partir des années 1860, les travaux préparatoires, études et esquisses, furent présentés en grand nombre dans certaines expositions ; il s'agit là d'un aspect capital de l'évolution des rétrospectives. Ces ouvrages étaient parfois accrochés aux côtés des œuvres définitives, dans le but de dévoiler le processus créatif. Cette mise en scène inédite répondait à un désir particulièrement vif au milieu du XIX^e siècle, et fut par conséquent très appréciée des critiques, qui pouvaient suivre le cheminement de la pensée de l'artiste. En isolant l'œuvre, en permettant sa saisie globale, et en provoquant des comparaisons entre les pièces exposées, la rétrospective renouvelait le regard sur l'artiste.

Un autre trait distinctif et fondamental de la rétrospective posthume est son rapport à la critique. Devant ce panorama général d'une carrière, face à une production définitivement arrêtée, les critiques étaient appelés à formuler un jugement sous forme de bilan, et à désigner la place de l'artiste dans l'histoire de l'art français. La rétrospective confrontait ainsi l'artiste au tribunal de la postérité. L'exercice était périlleux : l'exposition pouvait produire une impression de monotonie, révéler des ouvrages jugés défavorables à la réputation de l'artiste, et favoriser la réapparition d'œuvres louées dans le passé, mais qui auraient gagné à rester un souvenir fixé dans les mémoires et sur le papier. Les risques, pointés du doigt par les commentateurs, étaient nombreux et transmuèrent l'hommage en épreuve. Cette forme de célébration posthume n'en fut pas moins sollicitée par l'entourage des artistes, qui recherchait à la fois l'approbation de la

foule et le jugement des spécialistes. L'exposition Delaroche fut exemplaire, autant en raison de l'efficacité de sa disposition et de la précision de son catalogue, que de son immense succès public et critique. La rétrospective proposait alors une expérience inédite au visiteur, avant de se banaliser, au fur et à mesure de la multiplication des expositions posthumes et des exhibitions en général, qui allaient bientôt rythmer la carrière des artistes, dans le cadre de sociétés ou au sein des galeries.

La compréhension du phénomène de la rétrospective engage donc celle d'une époque. Nous avons essayé d'analyser son émergence en dégagant ses spécificités. Au vu de ses acteurs et de ses enjeux, la rétrospective, dans ses premiers développements, semble avoir peu de choses en commun avec nos expositions actuelles. De nos jours, les rétrospectives consacrées à des artistes contemporains récemment disparus sont rares. La programmation des lieux culturels est fixée longtemps à l'avance, et laisse peu de place à des événements imprévisibles. L'exposition commémorative existe, mais elle s'inscrit dans un temps long, comme la majorité des rétrospectives, qui sont souvent le résultat de patientes recherches de la part des conservateurs de musées. On pourrait sans doute, malgré tout, distinguer des traits qui perdurent : sa dimension patriotique, sa capacité d'instrumentalisation politique, sa double fonction de promotion et de consécration, ou encore son ancrage dans les pratiques sociales. En 1867, il était « du bon ton » de visiter l'exposition Ingres, selon Charles Yriarte ; « sous peine de ne pas être du public lettré et artiste qui est la gloire de Paris, il faut avoir l'air de s'être fait une opinion à ce sujet », affirmait le critique d'un ton railleur¹⁰. Aujourd'hui, l'immense succès des rétrospectives du Grand Palais doit vraisemblablement autant à l'intérêt sincère des amateurs et à la curiosité du public qu'aux pratiques culturelles d'une certaine partie de la société. Mais surtout, ce qui subsiste, c'est un format, un mode de visibilité, avec lequel nous sommes aujourd'hui totalement familiarisés. Non qu'il ne s'agisse là d'une forme figée et immuable : la pluralité des propositions en atteste. En dépit de son apparente objectivité, trompeuse à maints égards, la rétrospective reste soumise aux opinions et intentions de ses organisateurs. À l'heure actuelle, elle est devenue un véritable discours sur l'œuvre, formulé par les commissaires d'exposition dans une visée scientifique, à l'aide de dispositifs visuels et textuels. Malgré ses évidentes transformations, son rapport à un modèle biographique résiste. Reposant sur l'emprunt de pièces de collections publiques et privées, elle doit faire face aux mêmes difficultés qu'à ses débuts. Contrairement à l'exposition thématique, au propos plus facilement modulable, la rétrospective requiert la présence de certaines œuvres, considérées

¹⁰ Charles Yriarte, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 11^e année, n° 523, 20 avril 1867, p. 234-235 (p. 235).

comme capitales. En cas de refus de prêt, les œuvres absentes continuent d'être évoquées par différents moyens, au sein même de l'exposition mais aussi dans le catalogue, devenu un véritable support de connaissance et un complément indispensable.

Au milieu du XIX^e siècle, l'emprunt aux collectionneurs, et surtout aux musées, était une pratique relativement nouvelle en France, même si elle avait connu quelques précédents. Aussi, en analysant l'émergence de la rétrospective monographique, c'est à la fois celle de l'exposition temporaire, aujourd'hui au cœur des musées, que nous avons décrite. Dès les années 1860, alors que les expositions collectives d'artistes vivants commençaient à se multiplier, les expositions mobilisant des prêts se diversifièrent, regroupant notamment des tableaux de maîtres anciens issus de collections privées¹¹. Le nombre de manifestations explosa dans la décennie suivante, et le succès fut régulièrement au rendez-vous. Énumérant, en mai 1874, les différentes expositions en cours, Jules Noriac déclarait : « Après, peut-être avant, la fièvre des courses et des pèlerinages, il faut placer la manie des expositions. [...] Est-ce à dire que les Français deviennent artistes ? Pas le moins du monde ; question de mode, et voilà tout¹². » Si le critique percevait dans la ferveur de la foule, sa « nature moutonnaire à s'extasier » devant les chefs-d'œuvre qu'on lui désignait, il regardait avec satisfaction « ce goût naissant » pour les expositions¹³. Charles Timbal, lui, constatait avec entrain ce public d'« inlassables curieux », un « public éclectique et sans parti-pris, répondant à tous les appels, pourvu qu'on l'intéresse ou qu'on l'amuse »¹⁴. À l'inverse, cette attitude fut durement condamnée par Joris-Karl Huysmans qui, se rappelant l'égal succès des expositions Bastien-Lepage et Delacroix, tenues simultanément à l'École des Beaux-Arts en 1885, dénonça la « promiscuité dans l'admiration », suscitée par la multiplication des expositions¹⁵.

Pendant les dix années précédentes, la fréquentation des rétrospectives posthumes avait cependant été très variable, comme leur écho dans la presse. Face à ce foisonnement des événements artistiques, les critiques ne pouvaient être présents sur tous les fronts. Des voix s'élevaient pour signaler un mode d'exposition non toujours favorable à l'artiste. Certains décrièrent le tournant pris, dans les années 1870, par les rétrospectives, désormais consacrées à

¹¹ Voir par exemple le catalogue d'exposition suivant : Exposition rétrospective. Tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, palais des Champs-Élysées..., Paris, J. Claye, 1866.

¹² Jules Noriac, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18^e année, n° 891, 9 mai 1874, p. 282-283 (p. 282).

¹³ Noriac 1874, p. 282.

¹⁴ Ch[arles] Timbal, « L'exposition de peinture du Palais-Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains », *Revue des deux mondes*, XLIV^e année, 3^e période, t. III, 15 mai 1874, p. 444-464 (p. 444).

¹⁵ Joris-Karl Huysmans, *Certains. G. Moreau – Degas – Chéret – Whistler – Rops – Le monstre – Le fer, etc.*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1889, p. 7. « Et personne, non, personne ne tressaillait devant cette ridicule familiarité d'un office et d'un salon, devant cet incroyable coudoisement d'un laquais et d'un maître ! » (p. 11)

des artistes de notoriété inégale. Pierre Véron porta ainsi un regard désapprouvateur sur l'évolution de la pratique, dont il avait prévu la « dégénère[scence] en banales manifestations »¹⁶. En 1875, devant le projet d'une exposition des œuvres d'Octave Tassaert, il se récriait :

Ne comprenez-vous pas que le public agacé tournera le dos à vos exhibitions, si vous les multipliez sans discernement ? Il est de cela comme des statues. Quand il s'agit d'un véritable grand homme, elle le rehausse ; dans le cas contraire, elle l'écrase. Il n'y a pas que le pavé, il y a le piédestal de l'ours¹⁷.

Véron avançait les mêmes arguments dans sa condamnation de la « statuomanie », « abus d'enthousiasmes rétrospectifs », comme on « fai[sai]t abus » des « solennités récapitulatives », dont l'honneur aurait dû être réservé « pour les maîtres de tout premier ordre »¹⁸. Ces deux phénomènes se développèrent en effet de manière prodigieuse sur la même période. En 1855, un critique comme Augustin-Joseph Du Pays saluait la réunion des œuvres de plusieurs artistes, « occasion qui, probablement, ne se reproduira[it] plus », pensait-il¹⁹. Trente ans plus tard, une troisième exposition de l'œuvre de Delacroix était offerte au public parisien, et cinq autres rétrospectives posthumes ouvraient la même année. La pluralité des espaces qu'elles occupèrent laissait présager la diversification prochaine de leurs organisateurs.

L'histoire des développements ultérieurs de la rétrospective en France reste à écrire. La période que nous venons d'étudier ouvre elle-même des pistes à approfondir. D'autres pratiques d'exposition méritent d'être analysées avec la plus grande attention, en considérant à la fois leurs enjeux, leurs mécanismes et leur réception, ainsi que le fonctionnement des structures à leur initiative. Les cercles d'amateurs et d'artistes réclament encore, à notre connaissance, une analyse approfondie, malgré la pénurie des sources. L'action de l'Association des artistes, que nous avons pour la première fois détaillée ici, serait aussi à appréhender dans son ensemble : ses nombreux projets, à Paris comme en région, au caractère souvent innovant, font d'elle un précurseur de l'événementiel dans le domaine de l'art. En ce qui concerne la pratique de la rétrospective, de patientes recherches sur les expositions d'artistes vivants sont encore à entreprendre ; exploitant en grande partie des travaux existants, nous avons proposé une première réflexion globale, qui pourrait être complétée. Certaines rétrospectives posthumes

¹⁶ Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 19^e année, n° 958, 21 août 1875, p. 114-115 (p. 115).

¹⁷ Véron (Pierre) 1875, p. 115.

¹⁸ Pierre Véron, « La statue de David », *La Petite Presse*, 14^e année, n° 5215, 17 août 1880, n. p. (pour les deux premières citations) ; Pierre Véron, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22^e année, n° 1092, 3 mars 1878, p. 146-147 (p. 147).

¹⁹ A[ugustin-J][oseph] Du Pays, « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Eugène Delacroix », *L'Illustration*, vol. XXV, n° 643, 23 juin 1855, p. 391-394 (p. 391).

pourraient quant à elles faire l'objet d'études plus détaillées. La situation à l'étranger constitue une autre piste de recherche à poursuivre. Si nous nous sommes intéressée au modèle anglo-saxon, indispensable à la compréhension de l'émergence de la pratique en France, nous avons pu constater lors de nos recherches un phénomène en pleine expansion dans une grande partie du monde occidental. Nos dépouillements de la *Chronique des arts et de la curiosité* et de *The Academy* ont notamment montré l'usage croissant, dans les années 1870, de la rétrospective comme célébration posthume, à Londres, Liverpool, Édimbourg, Bruxelles, Lausanne, Genève, Berlin, Munich, Stuttgart, Weimar, Vienne ou encore Oslo²⁰. Une étude du phénomène à l'échelle européenne serait une vaste entreprise à mener.

Enfin, à partir de l'histoire des expositions, d'autres histoires sont à écrire : des histoires d'artistes et des histoires d'œuvres. L'exposition comme « situation de rencontre » ouvre des perspectives d'un grand intérêt²¹. Par exemple, l'impact des rétrospectives sur les artistes qui les visitèrent engage potentiellement la compréhension de leur œuvre, au stade de sa conception. Ainsi, après avoir admiré les portraits d'Ingres dans la rétrospective de 1867, Frédéric Bazille exécuta sa *Réunion de famille*, dont les visages rappellent, par leur traitement, les tableaux du maître²². Mais la rétrospective a d'abord un impact sur l'œuvre de l'artiste exposé : entre les mains des organisateurs, sous le regard du public et sous la plume des critiques, ses ouvrages prennent une signification et une valeur nouvelles. Dans les dernières lignes de son ouvrage *L'art, une histoire d'expositions*, Jérôme Glicenstein invite à une histoire des pratiques qui ne se limiterait pas « de manière mécanique aux structures », mais « prendr[ait] en compte les œuvres », « [n]on plus à la manière naïve des histoires traditionnelles de l'art [...], mais en pensant l'œuvre comme indissociable des différents dispositifs d'exposition »²³. Si nous avons pu montrer l'intérêt d'une telle démarche lors de notre analyse de l'exposition Delaroche et de sa réception, chacune des rétrospectives devrait être prise en considération dans sa dimension historiographique, comme contribution à la

²⁰ Le cas berlinois a notamment été étudié dans : Saskia Pütz, « Max Jordan's First Monographic Exhibitions at the Royal National Gallery in Berlin – Rewriting the Canon of Art History and Creating the Artist as a National Role Model at the Beginning of the German Empire », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 83-102.

²¹ Jérôme Glicenstein, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 251.

²² Voir Paul Perrin, « Portraits de la famille », in Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille (1841-1870). La jeunesse de l'impressionnisme*, cat. exp. (Montpellier, musée Fabre, 25 juin-16 octobre 2016, Paris, musée d'Orsay, 15 novembre 2016-5 mars 2017, Washington, National Gallery of Art, 9 avril-9 juillet 2017), Paris, Flammarion, musée d'Orsay, 2016, p. 126-132 (p. 131-132). Frédéric Bazille, *Réunion de famille dit aussi Portraits de famille*, 1867-1868, huile sur toile, 152 x 230 cm, Paris, musée d'Orsay (inv. RF 2749).

²³ Glicenstein 2009, p. 251.

construction de la valeur des œuvres et de leur signification, qui fluctuent au cours du temps.
Au travers de l'histoire des expositions, c'est aussi une nouvelle histoire de l'art qui s'écrit.

Archives et bibliographie

Archives

Bucarest, Archives nationales de Roumanie

BU-F-00764. Fonds Paolo Mercuri (lettre de Goupil à Mercuri, Paris, 20 novembre 1856).

Charenton-le-Pont, médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine

80/27/3. Archives du musée de Cluny. Années 1880-1882. Fonctionnement : état des dépenses pendant l'année 1880 pour l'exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc.

2012/024/111. Dossier 5. Exposition des œuvres de Viollet-le-Duc, 1880.

Los Angeles, Getty Research Institute [archives en ligne]

900239. The Dieterle Family Records of French Art Galleries (1846-1986). The Goupil & Cie / Boussod, Valadon & Co. Stock Books. Livre n° 1, 1846-1861.

Marseille, Archives municipales

1 D 107. Registre des procès-verbaux des séances du conseil municipal de Marseille, 17 avril 1871-17 juin 1872.

Nîmes, Archives municipales

1 D 49. Registre des procès-verbaux des séances du conseil municipal de Nîmes, 6 mai 1853-3 août 1858.

2 D 30.1*. Registre des correspondances.

2 R 165. Dossier « Demande du prêt d'un tableau à la Ville de Nîmes pour l'exposition Paul Delaroche, 1857 ».

Paris, Archives nationales de France

MC/ET/XVII/1296, 17600. Minutes de Henri Joseph Yver. Inventaire après le décès de M. Paul Delaroche, 12 novembre 1856.

Paris, Archives de Paris

Étude Saturnin Alphonse Pouchet, D42E3 36, n° 109 et 110 (ventes Delaroche).

Étude de M^e Pillet, D48E3 58, n° 1549, 1550 et 1557 (ventes Ingres).

Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, collections Jacques Doucet et bibliothèque centrale des Musées nationaux

Ms 297. *Société nationale des Beaux-Arts... Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix*, Paris, Impr. de J. Claye, 1864, catalogue auquel on a interfolié deux extraits du *Courrier artistique* et un « Historique de l'exposition de l'œuvre d'Eugène Delacroix » de la main d'Alfred Robaut.

Ms 742. *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier*, Paris, L. Baschet, 1883 – *Vente après décès. Tableaux... dépendant de la succession de C.-A. Sellier*, Drouot, 12 février 1884. Exemple de Roger Marx, enrichi de lettres autographes de Jules Claretie à Roger Marx (1883) et de sa notice originale manuscrite.

Archives 078, 04, 079. Prud'hon, Pierre-Paul (1874) (fonds Paul Mantz).

Archives 078, 04, 081. Raffaëlli, Jean-François (fonds Paul Mantz).

Archives 166, 4, 1-2. Documentation relative au commerce et à l'exposition des œuvres de Barye après sa mort, 1875-1914 et n. d. (fonds Antoine-Louis Barye).

Autographes 087bis, 01. Documents de Victor Doiteau pour la publication sur Chintreuil.

Autographes 090, 40. Meissonier, Jean-Louis Ernest.

Autographes 121, 24, Chintreuil, Antoine.

Autographes 185, 58. Marjolin, René.

Autographes 202, 20. Viollet-le-Duc, Adolphe-Étienne.

Collections numérisées :

NUM 4 PHOT 20. Eugène Chéron, album de l'exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts, 1882, 23 planches.

NUM 0290 (28-02). Liste des tableaux envoyés à l'exposition universelle de 1855 par Vernet.

NUM0468 (2). Correspondance d'Étienne-François Haro et dossier le concernant.

NUM AU MF04 C009. Autographes, carton 9. Cogniet, Léon.

NUM AU MF08 C017. Autographes, carton 17. Huet, Paul.

NUM AU MF09 C019. Autographes, carton 19. Lalanne, Maxime.

NUM AU MF21 C036. Autographes, carton 36. Barye, Antoine-Louis.

NUM MS 216 (1). Correspondance d'artistes avec A. Bruyas (lettres de M^{me} Barye, Eugène Véron, Eugène Guillaume).

NUM MS 216 (2). Correspondance d'artistes avec A. Bruyas (lettres de Bès fils).

NUM MS 237. Lettres d'artistes à la famille Haro : Delacroix, Ingres et divers.

Paris, bibliothèque du musée des Arts décoratifs, archives de l'Union centrale des arts décoratifs

D1/9. Exposition Thomas Couture, 1880.

D1/12. Exposition Paul Baudry, 1882.

D1/16. Organisations d'expositions.

Paris, Bibliothèque nationale de France

Département des estampes et de la photographie

Yb3-1525-Pet.Fol. Documents sur Daumier rassemblés par Ernest Maindron en 1878.

Rés. YB3-754-4. « Histoire du monument d'Eugène Delacroix, 1894-1890 et suite », registre des procès-verbaux du comité rédigés par son secrétaire Alfred Robaut, et accompagné de documents.

RES PHOTO VE-611-FOL. André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Exposition universelle des Beaux-Arts. MBCCCLV, avenue Montaigne*, 1855, album de dix-huit photographies.

DC-300 (F, 1)-4. Anatole Godet, album de l'exposition des œuvres d'Édouard Manet à l'École des Beaux-Arts, 1884, 20 photographies.

Département des manuscrits

NAF 28428 (10). Papiers de Geneviève Vaudoyer-Bréton, journal intime, 3 février-1^{er} juin 1872.

NAF 28420. Fonds Hippolyte Taine, carnets de note, notes diverses, 3, 1866-1867.

Paris, Fondation Custodia

7745 d. Concernant Ary Scheffer.

1973-1-948. Lalanne, Maxime.

1993-A.679/682. Ingres.

2005-A.357. Jadin, Louis-Godefroy.

Paris, Fondation Taylor

Procès-verbaux des séances du comité de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs.

Volume 1 : 7 décembre 1844-20 août 1847

Volume 2 : 27 août 1847-21 avril 1848

Volume 3 : 16 avril 1848-6 avril 1850

Volume 4 : 28 janvier 1850-28 juillet 1854

Volume 5 : 29 septembre 1854-4 juillet 1856

Volume 6 : 18 juillet 1856-19 juin 1861

Volume 7 : 21 juin 1861-20 juillet 1866

Volume 8 : 12 octobre 1866-7 février 1873

Volume 9 : 14 février 1873-28 décembre 1877

Volume 10 : 4 janvier 1878-17 juin 1881

Volume 11 : 24 juin 1881-15 mai 1885

Volume 12 : 29 mai 1885-15 mars 1889

Paris, Institut de France

2E14. Procès-verbaux des séances de l'Académie des Beaux-Arts, 1864-janvier 1872.

Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, réserve des autographes

BSb3L78. Decamps Alexandre. 6 avril 1855, Fontainebleau, à Godefroy Jadin.

Paris, musée de la Vie romantique

Photographies de l'exposition des œuvres d'Ary Scheffer, 1859 (tirages modernes réalisés à partir de négatifs conservés au Dordrechts Museum).

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales de France

Archives de l'École des Beaux-Arts

AJ/52/15. Procès-verbaux originaux des délibérations du conseil d'administration et des commissions temporaires, 1856-1878.

AJ/52/23. Rapports annuels du directeur de l'École, 1874-1891.

AJ/52/792. Assemblées générales des professeurs, 1850, 1853-1860.

AJ/52/794. Conseil d'administration, 1853-1858.

AJ/52/838. Activités diverses sous le contrôle de la bibliothèque, dont prêts de salles pour des expositions. Correspondance chronologique, 1831-1890.

Archives de l'administration des Beaux-Arts

F/21/71. Travaux d'art. Commandes et acquisitions. Dossier « M. Clésinger. Sculpture : *Andromède* ».

F/21/204. Travaux d'art. Commandes et acquisitions. Dossier « Feu Chintreuil. Achat tableau *Bosquet aux chevreuils* ».

F/21/450. Musées. Dossier « Rouen. 1861-1870 ».

F/21/492-494. Papiers de Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts.

F/21/497. Affaires diverses traitées à l'administration des Beaux-Arts.

F/21/519. Exposition universelle de 1855 : organisation générale, règlements, personnel, jurys, œuvres exposées.

F/21/520. Exposition universelle de 1855 : les exposants.

F/21*/2793-2796. Exposition universelle de 1855 : jury d'admission.

F/21/2199. Musées. Dossier « Nîmes, 1851-1860 ».

F/21/4079. Expositions artistiques diverses à Paris.

F/21/4462. 5. Affaires diverses. Dossier « Affaire des caisses de Gustave Courbet, et exposition de ses œuvres à l'École nationale des Beaux-Arts ».

Archives des musées nationaux

20144785/26. Musée du Luxembourg et musée national d'Art moderne. 1857-1945.

Département des peintures du musée du Louvre. Dossiers des peintres :

20144790/146. Dossier « Bellangé, Hippolyte ».

20144790/154. Dossiers « Courbet, Gustave » et « Court, Joseph-Désiré ».

20144790/155. Dossiers « Decamps, Alexandre » et « Delacroix, Eugène ».

20144790/159. Dossier « Flandrin, Hippolyte ».

- 20144790/162. Dossier « Gudin, baron Jean-Antoine ».
- 20144790/178. Dossier « Regnault, Henri ».
- 20144790/183. Dossier « Vernet, Horace ».
- 20144790/184. Fonds Delaroche Vernet.
- 20144790/95. Département des peintures du musée du Louvre. Concessions à titre de prêts, 1821-1865.
- 20144790/98/1. Département des peintures du musée du Louvre. Prêts aux expositions, 1807-1927.
- 20144793/7. Propositions d'acquisitions et commandes, non acceptées ou sans suite, 1794-1855.
- 20144793/8. Propositions d'acquisitions et commandes, non acceptées ou sans suite, 1856-1860.
- Département des sculptures du musée du Louvre. Dossiers des sculpteurs :
- 20144793/44. Dossier « Clésinger, Jean-Baptiste ».
- 20144793/48. Dossier « Lechesne, Auguste ».
- 20150042/124. 2. Salon de 1855.
- 20150044/164. Associations, sociétés. Paris. Dossier « Société nationale des Beaux-Arts ».
- 20150044/296. Musées de province, dossiers par ville. Dossier « Lille – Musée des Beaux-Arts ».
- 20150282/21. Commandes et acquisitions, 1853-1870.

Strasbourg, musée d'Art moderne et contemporain

Fonds Gustave Doré. Correspondance de l'artiste avec James Fairless et George Beeforth.

Bibliographie avant 1900

Ouvrages et articles

ABOUT Edmond, *Voyages à travers l'exposition des Beaux-Arts (peinture et sculpture)*, Paris, Hachette, 1855.

ABOUT Edmond, « L'exposition de Bida », *Le XIX^e siècle*, 13^e année, n° 4100, 24 mars 1883, n. p.

ABOUT Edmond, « Manet à l'École des Beaux-Arts », *Le XIX^e siècle*, 14^e année, n° 4836, 7 janvier 1884, n. p.

ALLEURS Charles des, *Boissy-d'Anglas président de la Convention nationale saluant la tête de Penaud assassiné par les révoltés le 1^{er} prairial an 3. Tableau de M. Court exposé à Rouen en 1835*, Rouen, Émile Periaux fils aîné, 1835.

- ANDRÉ, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, n° 8, 6 juin 1857, p. 2-3. [Delaroche]
- ANDRÉÏ, « Chronique. L'exposition d'Ary Scheffer », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 11, [1^{er} juin] 1859, p. 127. **(a)**
- ANDRÉÏ, « Chronique », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 15, [1^{er} août] 1859, p. 176-178. **(b)** [Scheffer]
- ANDRÉÏ, « Exposition des œuvres de M. Court », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 23, [1^{er} décembre] 1859, p. 272-273. **(c)**
- ANDRÉÏ, « Chronique. Encore l'exposition des œuvres de M. Court », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 4^e année, 4^e vol., n° 24, [15 décembre] 1859, p. 283. **(d)**
- ANDRÉÏ, « Galerie anthropologique et ethnographique de M. Cordier », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 5^e année, 5^e vol., n° 16, 1860, p. 188-189.
- ANONYME, « Une école en Turquie », *L'Artiste*, 1^{re} série, t. IX, 26^e livraison, 1835, p. 303-304. **(a)**
- ANONYME, « Variétés », *L'Artiste*, t. X, 11^e livraison, 1835, p. 119. **(b)**
- ANONYME, « The British Institution. Exhibition of the Works of the Late Sir David Wilkie, R.A. », *The Art-Union*, vol. IV, 1^{er} juillet 1842, p. 159-160.
- ANONYME, « General Notices », *New York Daily Tribune*, vol. V, n° 236, 4 février 1846, n. p. **(a)** [Inman]
- ANONYME, « Exposition des ouvrages de peinture dans la galerie des Beaux-Arts », *L'Illustration*, vol. VI, n° 155, 14 février 1846, p. 576-579. **(b)**
- ANONYME, « Exhibition of the Sculptures and Paintings of M. Antoine Étex », *The Art-Journal*, vol. XI, 1849, p. 197.
- ANONYME, « Sale of the Pictures of H.R.H. the Duchess of Orléans », *The Art-Journal*, nouvelle série, vol. V, 1853, p. 81.
- ANONYME, *Guide dans l'Exposition universelle des produits de l'industrie et des Beaux-Arts de toutes les nations*, 1855, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1855. **(a)**
- ANONYME, « Exposition universelle de 1855 », *Le Magasin pittoresque*, t. XXIII, juillet 1855, p. 209-216. **(b)**
- ANONYME, « Chronique, documents, faits divers », *Revue universelle des arts*, t. I, avril-septembre 1855, p. 70-71. **(c)**
- ANONYME, « Chronique, documents, faits divers », *Revue universelle des arts*, t. I, avril-septembre 1855, p. 300-316. **(d)** [Courbet]
- ANONYME, « 'L'Exposition universelle des Beaux Arts' at Paris », *The Art-Journal*, nouvelle série, vol. I, 1855, p. 201-203. **(e)**
- ANONYME, « Création d'une école de sculpture à Caen, sous la direction de M. Auguste Lechesne », *Bulletin de la Société des Beaux-Arts de Caen*, 1^{er} vol., 6^e cahier, juin 1859, Caen, Chez A. Hardel, 1859.
- ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 73, 20 août 1864, p. 230-231. [Delacroix]
- ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 136, 11 mars 1866, p. 77. **(a)**
- ANONYME, « Exposition des tableaux de Versailles, par M. Th. Gudin », *Journal de Bordeaux, politique, commercial et littéraire*, n° 2214, 26 juin 1866. **(b)**
- ANONYME, « [Exposition Gudin] », *Journal de Bordeaux, politique, commercial et littéraire*, 2 août 1866. **(c)**

- ANONYME, « Nouvelles du jour », *La Presse*, 32^e année, 15 février 1867, n. p. **(a)** [Bellangé]
- ANONYME, « Petits événements », *Figaro*, 14^e année, 2^e série, n° 125, 20 mars 1867, p. 3. **(b)** [Bellangé]
- ANONYME, « Mouvement des arts et de la curiosité. Vente H. Bellangé. Tableaux », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 177, 24 mars 1867, p. 89. **(c)**
- ANONYME, « Nouvelles des lettres et des arts », *La Presse*, 32^e année, 24 mars 1867, n. p. **(d)** [Bellangé]
- ANONYME, « Exposition des œuvres d'Ingres », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 180, 14 avril 1867, p. 116-117. **(e)**
- ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 185, 19 mai 1867, p. 159. **(f)** [Rousseau]
- ANONYME, *Antoine Wiertz, sa vie et ses œuvres. Analyse d'une série de documents laissés par l'auteur*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix-Verboeckhoven et C^{ie}, 1869. **(a)**
- ANONYME, « Nouvelles de l'art et de la curiosité », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, t. II, n° 6, 15 décembre 1869, p. 526-527. **(b)** [Dupré]
- ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 1, 2 janvier 1870, p. 3. **(a)** [Dupré]
- ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 17, 24 avril 1870, p. 66. **(b)** [Dupré]
- ANONYME, « Expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 3, 24 décembre 1871, p. 34. [Jacquemart]
- ANONYME, « Expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 8, 28 janvier 1872, p. 89. **(a)** [Français]
- ANONYME, « Une toile d'Henri Regnault », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 5, 1^{er} février 1872, p. 2. **(b)**
- ANONYME, « Nouvelles », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 12, 21 mars 1872, p. 5. **(c)** [Regnault]
- ANONYME, « Chronique de Paris », *Le Temps*, 12^e année, n° 4401, 25 mars 1872, n. p. **(d)** [Regnault]
- ANONYME, « Chronique parisienne », *Le Temps*, 24 avril 1872, 12^e année, n° 4030, n. p. **(e)** [Bertin]
- ANONYME, « L'exposition de M. Bertin », *La Liberté*, 25 avril 1872, n. p. **(f)**
- ANONYME, « Nouvelles », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 33, 15 août 1872, p. 7. **(g)** [Bertin]
- ANONYME, « L'œuvre du peintre Ricard », *Le Moniteur universel*, n° 125, 7 mai 1873, n. p. **(a)**
- ANONYME, « Correspondance », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 19, 10 mai 1873, p. 187. **(b)**
- ANONYME, « Exposition », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 24, 20 juin 1874, p. 231. **(a)** [Lalanne]
- ANONYME, « Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne », *Le Siècle*, 39^e année, n° 15 186, 27 juin 1874, n. p. (également publié dans *Le Constitutionnel*, 59^e année, n° 179, 28 juin 1874, n. p.). **(b)**
- ANONYME, « Exposition des œuvres de Prud'hon, au bénéfice de sa fille, à l'École des Beaux-Arts », *L'Illustration*, 32^e année, vol. LXIV, n° 1637, 11 juillet 1874, p. 25. **(c)**
- ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 27, 10 août 1874, p. 261. **(d)** [Lalanne]

ANONYME, « Notes and News », *The Academy*, vol. VI, nouvelle série, n° 135, 5 décembre 1874, p. 620. **(e)** [Carolus-Duran]

ANONYME, « Informations », *Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 36, 5 février 1875, p. 2. **(a)** [Chintreuil]

ANONYME, « Revue des ventes publiques », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 7, 13 février 1875, p. 58. **(b)** [Chintreuil]

ANONYME, « Fine Art. Notes and News », *The Academy*, vol. VII, nouvelle série, n° 157, 8 mai 1875, p. 490. **(c)** [Corot]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 22, 29 mai 1875, p. 195. **(d)** [Lalanne]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 26, 17 juillet 1875, p. 237. **(e)** [Lalanne]

ANONYME, « Actes et documents officiels. Distribution des récompenses aux artistes du Salon de 1875 », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 28, 14 août 1875, p. 249-251. **(f)** [Lalanne]

ANONYME, « Gazette du jour », *La Presse*, 40^e année, 17 août 1875, n. p. **(g)** [Tassaert]

ANONYME, « Faits divers », *Le Temps*, 15^e année, n° 5236, 18 août 1875, n. p. **(h)** [Tassaert]

ANONYME, « Informations », *Le Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 253, 11 septembre 1875, n. p. **(i)** [Tassaert]

ANONYME, « Gazette du jour », *La Presse*, 40^e année, 12 septembre 1875, n. p. **(j)** [Tassaert]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 31, 25 septembre 1875, p. 278. **(k)** [Barye]

ANONYME, « Informations », *Le Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 300, 28 octobre 1875, n. p. **(l)** [Tassaert]

ANONYME, « Cercle artistique de Marseille. Exposition des œuvres de Maxime Lalanne », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 115. **(m)**

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 15, 8 avril 1876, p. 127. **(a)** [Lalanne]

ANONYME, « Expositions », *Zigzags à la plume à travers l'art*, 1^{re} année, n° 1, 30 avril 1876, p. 15. **(b)** [Manet]

ANONYME, « Faits divers », *Le Constitutionnel*, 61^e année, n° 265, 19 septembre 1876, n. p. **(c)** [Lalanne]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 23 décembre 1876, p. 365. **(d)** [Doré]

ANONYME, « Champ-de-Mars et Trocadéro », *Le Rappel*, n° 2999, 27 mai 1878, p. 2-3. **(a)** [Gudin]

ANONYME, « Fine Art. Notes and News », *The Academy*, vol. XIII, nouvelle série, n° 320, 22 juin 1878, p. 566. **(b)** [Gudin]

ANONYME, « Léon Belly », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de L. Belly à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1878, p. 9-30. **(c)**

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 14, 5 avril 1879, p. 110. [Riesener, Régamey]

ANONYME, « Actes officiels », *Le Temps*, 20^e année, n° 6942, 22 avril 1880, n. p. [Viollet-le-Duc]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 2, 8 janvier 1881, p. 9. **(a)** [Jacquemart]

ANONYME, « Nouvelle », *Le Figaro*, 27^e année, 3^e série, n° 49, 18 février 1881, p. 2. **(b)** [Muller]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 8, 19 février 1881, p. 57. **(c)** [Jacquemart]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 9, 26 février 1881, p. 71. **(d)** [Meissonier]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 23, 11 juin 1881, p. 184. **(e)** [Courbet]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 39, 10 décembre 1881, p. 311-312. **(f)** [Courbet]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 24 décembre 1881, p. 326. **(g)** [Salomé]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 41, 24 décembre 1881, p. 327-328. **(h)** [Courbet]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 42, 31 décembre 1881, p. 333. **(i)** [Meissonier]

ANONYME, « Nouvelles diverses », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 avril 1882, n. p. [Courbet]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 2, 13 janvier 1883, n° 2, p. 10. [Bourgerel]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 21, 24 mai 1884, p. 167. **(a)**

ANONYME, « Chronique », *L'Univers*, n° 6026, 25 mai 1884, n. p. **(b)** [Meissonier]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 24, 28 juin 1884, p. 195. **(c)**

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 5, 31 janvier 1885, p. 33. **(a)**

ANONYME, « Chronique des expositions », *Courrier de l'art*, 5^e année, 6 février 1885, n° 6, p. 63-64. **(b)** [Bastien-Lepage]

ANONYME, « Partie officielle », *Journal officiel de la République française*, 17^e année, n° 44, 14 février 1885, p. 809-811. **(c)**

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, 28 février 1885, n° 9, p. 66-67. **(d)** [Bashkirtseff, Delacroix, Doré]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 10, 7 mars 1885, p. 73. **(e)** [Doré]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 10, 7 mars 1885, p. 74. **(f)** [Bastien-Lepage]

ANONYME, « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 11, 14 mars 1885, p. 83. **(g)** [Bastien-Lepage]

ANONYME, « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 25, 11 juillet 1885, p. 193. **(h)** [de Neuville]

ASSOCIATION DES ARTISTES, *Annuaire de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, Paris, Jules Juteau, V^e Jules-Juteau & fils, V^e Édouard Vert (successivement), 1845-1885.

ASTRUC Zacharie, « Hippolyte Bellangé et son œuvre », *L'Étendard*, 2^e année, n° 44, 13 février 1867, n. p.

AUBERT Francis « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *Le Pays*, 16^e année, n° 277, 3 octobre 1864, n. p.

AUBERT Francis, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé », *Le Pays*, 19^e année, n° 59, 8 février 1867, n. p. **(a)**

AUBERT Francis, « L'exposition des œuvres d'Ingres », *Le Pays*, 19^e année, n° 115, 25 avril 1867, n. p. **(b)**

AUVRAY Louis, « Chronique des Beaux-Arts », *Revue artistique et littéraire*, 7^e année, t. X, 15 février 1866, p. 77-85. [Dutilleux]

AUVRAY Louis, « Les expositions à l'École nationale des Beaux-Arts », *Le Moniteur des Architectes*, 8^e vol., 2^e série, n° 7, 31 juillet 1874, colonnes 120 à 125.

B. C., « Causerie artistique », *La Revue politique et littéraire*, 5^e année, 2^e série, t. X, n° 28, 8 janvier 1876, p. 43-45. [Barye]

B. R., « Exposition du Cercle de l'Union artistique », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 2, 13 janvier 1877, p. 9-10. [Doré]

BACHAUMONT, « Chronique parisienne », *Le Constitutionnel*, 63^e année, n° 157, 6 juin 1878, n. p. [Gudin]

BALLU Roger, « Les artistes contemporains. Diaz », *Gazette des Beaux-Arts*, 19^e année, t. XV, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} mars 1877, p. 290-304.

BALLU Roger, « Essai sur Th. Couture », in *Catalogue des œuvres de Th. Couture exposées au Palais de l'industrie...*, Paris, A. Quantin et C^{ie}, 1880, p. III-XXVI.

BALLU Roger, « Octave Tassaert », in *Galerie Georges Petit... Exposition O. Tassaert au bénéfice de l'Association des artistes...*, ouverture : le mardi 29 décembre 1885, Paris, Impr. V^{ve} Renou et Maulde, 1885, p. III-XIV.

BALTARD Victor, « Exposition d'une collection de dessins de Félix Duban à l'École nationale des Beaux-Arts », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, XXIX^e vol., 1877, colonnes 22-29.

BANVILLE Théodore de, « Français », *Le National*, 4^e année, n° 1125, 8 mars 1872, n. p. **(a)**

BANVILLE Théodore de, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *Le National*, 4^e année, n° 1146, 29 mars 1872, n. p. **(b)**

BARBEY D'AUREVILLY Jules, « Des derniers tableaux de Paul Delaroche et de la pensée dans les arts », *Le Pays*, 9^e année, n° 141, 21 mai 1857, n. p.

BAUDELAIRE Charles, « Ingres », *Le Portefeuille*, 1^{re} année, n° 13, 12 août 1855, p. 130-131.

BAUDOT Anatole de, « Notice sur Viollet-le-Duc lue dans la séance de la commission des Monuments historiques du 12 avril 1880 », in *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny...*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et C^{ie}, 1880, p. 9-19.

BAUER E., « Nouvelles des arts », *La Presse*, 32^e année, 27 avril 1867, n. p.

BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, *Isidore-Alexandre-Auguste Pils, sa vie et ses œuvres*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876. **(a)**

BECQ DE FOUQUIÈRES Louis, « Avertissement », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts. Catalogue*, Paris, Typ. Lahure, 1876, p. 1-4. **(b)**

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Étienne, *Les artistes français du XVIII^e siècle, oubliés ou dédaignés. Pahin de la Blancherie et le Salon de la Correspondance*, Paris, Vve J. Renouard, 1864-1865.

BELLOY Auguste de, « Exposition universelle. Peinture : M. Ingres, M. E. Delacroix », *L'Assemblée nationale*, 8^e année, n° 161, 10 juin 1855, n. p.

BERGERAT Émile, « Exposition posthume des œuvres d'Antoine-Louis Barye », *Journal officiel de la République française*, 7^e année, n° 321, 23 novembre 1875, p. 9598-9599.

BERGERAT Émile, « Exposition des œuvres d'Isidore Pils », *Journal officiel de la République française*, 8^e année, n° 17, 18 janvier 1876 (supplément), p. 521-522.

BERGERAT Émile, « Revue artistique », *Journal officiel de la République française*, 9^e année, n° 8, 9 janvier 1877, p. 206-207. [Doré]

BERGERAT Émile, « Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École des Beaux-Arts », *Journal officiel de la République française*, 10^e année, n° 57, 27 février 1878 (3^e supplément), p. 2127-2128.

BERGERAT Émile, « Claude Monet », *Le Voltaire*, 26 mars 1883, n. p.

BEULÉ Charles Ernest, *Éloge de M. Ingres, prononcé dans la séance publique de l'Académie des Beaux-Arts, le 14 décembre 1867*, Paris, Typ. de Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867.

BIGOT Charles, « Isidore Pils », *La Revue politique et littéraire*, 5^e année, 2^e série, t. X, n° 35, 26 février 1876, p. 208-212.

BIGOT Charles, « Peintres français contemporains. Eugène Fromentin », *La Revue politique et littéraire*, 6^e année, 2^e série, t. XII, n° 42, 14 avril 1877, p. 989-995.

BLANC Charles, *L'œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, Paris, Gide et J. Baudry, 1853-1858.

BLANC Charles, *Le trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, vol. II, Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1858 (« Paul Delaroche », p. 558-577).

BLANC Charles, « Mouvement des arts et de la curiosité. Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} année, t. II, 2^e livraison, 15 avril 1859, p. 126.

BLANC Charles, *L'œuvre complet de Rembrandt... Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures, orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte*, 2 vol., Paris, Chez Gide, 1859-1861.

BLANC Charles, *Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1848-1876 (fascicules) ; Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1861-1876 (14 vol.).

BLANC Charles, « Le Salon des Arts Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, t. IX, 3^e livraison, 1^{er} février 1861, p. 189-192.

BLANC Charles, « Du style et de M. Ingres », *Gazette des Beaux-Arts*, 5^e année, t. XIV, 1^{re} livraison, 1^{er} janvier 1863, p. 5-23.

BLANC Charles, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *L'Avenir national*, 1^{re} année, n° 56, 6 mars 1865, n. p.

BLANC Charles, « Ingres », *Le Temps*, 7^e année, n° 20, 18 janvier 1867, n. p.

BLANC Charles, « L'exposition de Régnault », *Le Temps*, 12^e année, n° 4407, 31 mars 1872, n. p. **(a)**

BLANC Charles, « Félix Duban et ses dessins », *Le Temps*, 12^e année, n° 4010, 4 avril 1872, n. p. **(b)**

BLANC Charles, « Léon Vaudoyer et l'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Le Temps*, 13^e année, n° 4337, 27 février 1873, n. p. **(a)**

BLANC Charles, « Léon Vaudoyer et l'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Le Temps*, 13^e année, n° 4338, 28 février 1873, n. p. **(b)**

BLANC Charles, « Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille à l'École des Beaux-Arts », *Le Temps*, 14^e année, n° 4803, 9 juin 1874, n. p.

BLANC Charles, « Exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts », *Le Temps*, 15^e année, n° 5538, 28 novembre 1875, n. p.

BLANC Charles, *Les artistes de mon temps*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1876. **(a)**

BLANC Charles, « Isidore Pils », *Le Temps*, 16^e année, n° 5399, 28 janvier 1876, n. p. **(b)**

BLOCHE Arthur, « La mort de M. Haro », *Le Gaulois*, 31^e année, 3^e série, n° 5574, 6 février 1897, p. 4.

BOISSEAUX Henry, « Eugène Delacroix », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 10, 23 août 1863, p. 38-39.

BOLNEY H., « Henri Regnault. Son œuvre », *Paris-journal*, 5^e année, n° 85, 25 mars 1872, p. 2.

[BONAPARTE Louis-Napoléon], « Discours prononcé par le Prince Louis-Napoléon à Bordeaux, le 9 octobre », *Le Moniteur universel*, n° 186, 12 octobre 1852, n. p.

[BONAPARTE Napoléon-Jérôme], *Visites et études de S. A. I. le prince Napoléon au Palais des Beaux-Arts, ou description complète de cette exposition (peinture, sculpture, gravure, architecture)...*, Paris, Henri et Charles Noblet, 1856.

[BONAPARTE Napoléon-Jérôme], *Rapport sur l'Exposition universelle de 1855, présenté à l'Empereur par S. A. I. le prince Napoléon, président de la commission*, Paris, Imprimerie impériale, 1857.

BONIFACE L., « Nouvelles diverses. Paris, 19 avril », *Le Constitutionnel*, 42^e année, n° 110, 20 avril 1857, n. p.

BONIFACE L., « Nouvelles diverses », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 351, 17 décembre 1859. [Court]

BONNIN A., « L'œuvre d'Henri Regnault », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 11, 14 mars 1872, p. 3-4. **(a)**

BONNIN A., « La semaine », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 12, 21 mars 1872, p. 1-2. **(b)** [Regnault]

BONNIN A., « La semaine », *Paris-artiste*, 1^{re} année, n° 13, 28 mars 1872, p. 1. **(c)** [Regnault]

BOURGEOIS DE MERCEY Frédéric, « L'Exposition universelle des Beaux-Arts en 1855 », *Revue contemporaine et Athenæum français*, 6^e année, t. 31, avril-mai 1857, p. 466-494.

BRASSEUR-WIRTGEN, « Beaux-Arts. Exposition particulière de M. Court », *Le Siècle*, 24^e année, n° 9011, 4 décembre 1859, n. p.

BRICHANTEAU, « Échos du jour », *Le XIX^e siècle*, 17^e année, n° 5233, 8 mai 1886, n. p. [de Nittis]

BRIÈRE Mathilde, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *L'Europe artiste*, 7^e année, n° 22, 29 mai 1859, p. 2.

BRILLOUIN Georges, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1878 », in *Annuaire de l'Association des artistes... 1879, trente-cinquième année*, Paris, V^{ve} Jules-Juteau & fils, 1879, p. 33-50.

BRUNEEL Henry, « Croquis et tableaux », *L'Illustration*, vol. XXVI, n° 647, 21 juillet 1855, p. 37-38.

BURTY Ph[ilippe], « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{re} année, t. III, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1859, p. 40-57.

BURTY Ph[ilippe], « Mouvement des arts et de la curiosité. Vente Raffet », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e année, t. VI, 5^e livraison, 1^{er} juin 1860, p. 313-316.

BURTY Philippe, « L'exposition du Cercle de la rue de Choiseul et de la Société nationale des Beaux-Arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e année, t. XVI, 4^e livraison, 1^{er} avril 1864, p. 366-372.

B[URTY] Ph[ilippe], « Mouvement des arts et de la curiosité », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 105, 21 mai 1865, p. 185-186. [Flandrin]

BURTY Ph[ilippe], « Notice », in *Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau exposées au Cercle des arts*, Paris, J. Claye, 1867, p. 3-14. **(a)**

BURTY Ph[ilippe], « L'exposition d'Ingres », *La Liberté*, 21 avril 1867, n. p. **(b)**

BURTY Philippe, *Paul Huet. Notice biographique et critique suivie du catalogue de ses œuvres exposées en partie dans les salons de l'Union artistique*, Paris, J. Claye, 1869. **(a)**

BURTY Philippe, « Paul Huet », *Gazette des Beaux-Arts*, 11^e année, t. I, 2^e période, 4^e livraison, 1^{er} avril 1869, p. 297-315. **(b)**

BURTY Ph[ilippe], « L'œuvre de Paul Huet au Cercle de l'Union artistique », *Le Rappel*, 24 décembre 1869, n° 220, p. 2. **(c)**

BURTY Ph[ilippe], « L'œuvre de Paul Huet au Cercle de l'Union artistique (Deuxième article.) », *Le Rappel*, n° 222, 26 décembre 1869, p. 2. **(d)**

BURTY Ph[ilippe], « L'œuvre de Paul Huet au Cercle de l'Union artistique (Troisième et dernier article.) », *Le Rappel*, n° 232, 5 janvier 1870, p. 2-3.

BURTY Ph[ilippe], « Exhibition of the Works of Prud'hon », *The Academy*, vol. V, 20 juin 1874 p. 699-700. **(a)**

BURTY Ph[ilippe], « The Exhibition of the Paintings of Carolus Duran », *The Academy*, vol. VI, nouvelle série, n° 138, 26 décembre 1874, p. 694-695. **(b)**

BURTY Ph[ilippe], « Camille Corot », in *Exposition de l'œuvre de Corot à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Typ. Jules-Juteau et fils, 1875, p. 5-26. **(a)**

BURTY Ph[ilippe], « Barye the Sculptor », *The Academy*, vol. VIII, nouvelle série, n° 188, 11 décembre 1875, p. 611-612. **(b)**

BURTY Ph[ilippe], « Exhibition of Fromentin's Works, & C. », *The Academy*, vol. XI, nouvelle série, n° 257, 7 avril 1877, p. 304-305.

BURTY Ph[ilippe], « Exposition Manet », *La République française*, 14^e année, n° 4418, 7 janvier 1884, n. p.

BURTY Ph[ilippe], [Préface], in *Salons de la « Vie moderne ». Catalogue des peintures et pastels de Eva Gonzalès...*, Le Havre, Impr. de Ch. Delevoye, 1885, p. 5-15.

BURTY Philippe, « La vie de Meissonier », in Gustave Larroumet, *Meissonier*, Paris, Librairie d'art, Ludovic Baschet, 1890, p. 45-86.

BUSQUET Alfred, « Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. II, 22^e livraison, 30 novembre 1856, p. 317-321

CALONNE Alphonse de, « Exposition universelle des Beaux-Arts. Peinture. Les peintres français. I. M. Ingres et ses élèves », *Revue contemporaine*, 4^e année, t. XXI, août-septembre 1855, p. 107-137.

CALONNE Alphonse de, « Paul Delaroche et son œuvre », *Revue contemporaine et Athenæum français*, 6^e année, t. XXXI, avril-mai 1857, p. 495-520.

CANTALOUBE Amédée, *Eugène Delacroix, l'homme et l'artiste, ses amis et ses critiques. Liste des tableaux de l'exposition du boulevard*, Paris, E. Dentu, 1864.

CANTALOUBE Amédée, « Exposition d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *Le Grand Journal*, n° 50, 12 mars 1865, p. 2.

CANTALOUBE Amédée, « L'exposition des œuvres d'Ingres », *Revue libérale, politique, littéraire, scientifique & financière*, t. I, 4^e livraison, 25 mai 1867, p. 523-540.

CARDON Émile, « Stanislas Lépine », in *Exposition rétrospective d'œuvres de S. Lépine, galeries Durand-Ruel, du 28 novembre au 17 décembre 1892*, Paris, Impr. de l'Art, E. Ménard et C^{ie}, 1892, p. 3-9.

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition de tableaux peints par M. Court », *L'Opinion nationale*, 1^{re} année, n° 86, 26 novembre 1859, n. p. **(a)**

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition de tableaux par M. Court. (Suite.) », *L'Opinion nationale*, 1^{re} année, n° 91, 1^{er} décembre 1859, n. p. **(b)**

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition des œuvres de M. Ingres », *La Liberté*, 2 mai 1867, n. p. **(a)**

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition des œuvres de M. Ingres (2^e article) », *La Liberté*, 4 mai 1867, n. p. **(b)**

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition des œuvres de M. Ingres (3^e article) », *La Liberté*, 15 mai 1867, n. p. **(c)**

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Exposition des œuvres de M. Ingres (4^e et dernier article) », *La Liberté*, 18 mai 1867, n. p. **(d)**

[CASTAGNARY Jules-Antoine], [Sans titre], *Le Siècle*, 45^e année, n° 16 859, 9 février 1879, n. p.

CASTAGNARY [Jules-Antoine], « Gustave Courbet », in *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 3-28. **(a)**

C[ASTAGNARY Jules-Antoine], [Avertissement], in *Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882)*, Paris, Impr. Émile Martinet, 1882, p. 29-30. **(b)**

CAYLUS comte de, « Sur les dessins [conférence du 7 juin 1732] », in Henry Jouin (éd.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, A. Quantin, 1883, p. 369-377.

CH[AALONS] D'ARGÉ [Auguste-Philibert], « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École impériale des Beaux-Arts », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 9^e livraison, 1857, p. 172-175.

CHAMPFLEURY [Jules François Félix Husson], « La galerie des dessins au Louvre », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 7^e livraison, 16 février 1845, p. 99-101. **(a)**

CHAMPFLEURY [Jules François Félix Husson], « La galerie des dessins au Louvre. II », *L'Artiste*, 4^e série, t. III, 10^e livraison, 9 mars 1845, p. 150-152. **(b)**

CHAMFLEURY [Jules François Félix Husson], « Du Réalisme. Lettre à Madame Sand », *L'Artiste*, V^e série, t. XVI, 1^{re} livraison, 2 septembre 1855, p. 1-5.

CHAMPIER Victor, « Nouvelles des arts », *Revue de France*, 8^e année, 2^e période, t. XXVIII, 1^{er} mars 1878, p. 164-175. [Belly]

CHAMPIER Victor, *L'année artistique 1878*, Paris, A. Quantin, 1879.

CHAMPIER Victor, *L'année artistique, troisième année, 1880-1881*, Paris, A. Quantin, 1881,

CHARAVAY FRÈRES, « Avertissement des éditeurs », in Alfred Robaut, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay frères, 1885, p. V-VII.

CHARDIN Léon, « Retour à Eugène Delacroix », *L'Artiste*, t. II, 7^e livraison, 1^{er} octobre 1864, p. 147-150.

CHASREL T., « L'exposition de N. Diaz », *L'Art*, 3^e année, t. II, t. IX de la coll., 1877, p. 189-190. **(a)**

CHASREL T., « L'exposition de Fromentin », *L'Art*, 3^e année, t. I, t. VIII de la coll., 1877, p. 257. **(b)**

CHAUMELIN Marius, « Henri Regnault », *Le Bien public*, n° 359, 25 mars 1872, n. p. **(a)**

CHAUMELIN Marius, « Henri Regnault (Deuxième article) », *Le Bien public*, n° 364, 30 mars 1872, n. p. **(b)**

CHAVESNE, « Henri Regnault », *Le Figaro*, 19^e année, 3^e série, n° 97, 6 avril 1872, p. 2.

CHENNEVIÈRES Philippe de, *Lettres sur l'art français en 1850*, Argentan, Impr. de Barbier, 1851.

CHENNEVIÈRES marquis Philippe de, « Rapport au ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Paris, le 16 mai 1874 », *Journal officiel de la République française*, 6^e année, n° 137, 20 mai 1874, p. 3377-3778.

CHENNEVIÈRES marquis Philippe de, « Avant-propos. Lettre sur le paysage », in Frédéric Henriet, *Les campagnes d'un paysagiste*, Paris, H. Laurens, 1891, p. III-XIX.

CHESNEAU Ernest, « Hippolyte Flandrin », *Le Constitutionnel*, 49^e année, n° 97, 6 avril 1864, n. p.

CHESNEAU Ernest, « Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin et d'Horace Vernet », *Le Constitutionnel*, 21 février 1865, n. p.

CHESNEAU Ernest, « La vente Court », *Le Constitutionnel*, 51^e année, n° 65, 6 mars 1866, n. p.

CHESNEAU Ernest, « M. Ingres », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 22, 22 janvier 1867, n. p. **(a)**

CHESNEAU Ernest, « Jules Klagmann. Exposition de l'œuvre d'Hippolyte Bellangé », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 29, 29 janvier 1867, n. p. **(b)**

CHESNEAU Ernest, « Hippolyte Bellangé. Exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Le Constitutionnel*, 52^e année, n° 36, 5 février 1867, n. p. **(c)**

CHESNEAU Ernest, « L'œuvre d'Henri Regnault à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCVIII, 1^{er} avril 1872, p. 734-736.

CHESNEAU Ernest, « Gustave Ricard. Exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 6^e année, n° 123, 4 mai 1873, p. 2.

CHESNEAU Ernest, « Carolus Duran au Cercle de la place Vendôme », *Paris-journal*, 7^e année, n° 339, 8 décembre 1874, n. p. **(a)**

CHESNEAU Ernest, « Les portraits exposés par M. Carolus Duran au Cercle de l'Union Artistique », *Paris-journal*, 7^e année, n° 354, 23 décembre 1874, n. p. **(b)**

CHESNEAU Ernest, « Notes sur les arts. L'exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 8^e année, n° 323, 23 novembre 1875, n. p.

CHESNEAU Ernest, « I. Pils. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Paris-journal*, 9^e année, n° 18, 19 janvier 1876, n. p.

CHEVALIER Michel, *L'Exposition universelle de Londres considérée sous le rapport philosophique, technique, commercial et administratif au point de vue français*, Paris, L. Mathias, 1851.

CHRYSALE [Albert Blanquet], « Hommes et choses », *La Liberté*, 21 mars 1872, n. p.

CLARETIE Jules, « Courrier de Paris », *L'Illustration*, 24^e année, vol. XLVII, n° 1201, 3 mars 1866, p. 130-131. [Courbet]

CLARETIE Jules, *L'art et les artistes français contemporains*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1876.

CLARETIE Jules, « N. Diaz de la Peña », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de N. Diaz de la Peña à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin successeur, 1877, p. 9-27.

CLARETIE Jules, « Le baron Taylor », *L'Illustration*, 37^e année, vol. LXXIV, n° 1907, 13 septembre 1879, p. 163.

CLARETIE Jules, *La vie à Paris, 1881, deuxième année*, Paris, Victor Havard, [1882].

CLARETIE Jules, « Léon Gambetta, amateur d'art », *Gazette des Beaux-Arts*, 25^e année, t. XXVII, 2^e période, 2^e livraison, 1^{er} février 1883, p. 123-126. **(a)**

CLARETIE Jules, « Charles Sellier (1830-1882) », in *Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883, p. 7-11. **(b)**

CLÉMENT Charles, « Exposition de tableaux et de dessins d'Eugène Delacroix au boulevard des Italiens », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 août 1864, n. p.

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 5 mars 1865, n. p.

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres d'Ingres à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1867, n. p.

CLÉMENT Charles, *Géricault. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & C^{ie}, 1868

CLÉMENT Charles, « École des Beaux-Arts. Les envois de Rome », *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 novembre 1871, n. p.

CLÉMENT Charles, « Édouard Bertin », in *Catalogue des tableaux et dessins de Édouard Bertin exposés à l'École des Beaux-Arts, précédé d'une notice*, Paris, J. Claye, 1872, p. 3-27. **(a)**

CLÉMENT Charles, « Édouard Bertin (Premier article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 avril 1872, n. p. **(b)**

CLÉMENT Charles, « Édouard Bertin (Deuxième article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 21 avril 1872, n. p. **(c)**

CLÉMENT Charles, « École des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de feu Léon Vaudoyer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 17 février 1873, n. p. **(a)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Gustave Ricard à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 8 mai 1873, n. p. **(b)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (premier article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 mai 1874, n. p. **(a)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (deuxième article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 août 1874, n. p. **(b)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (troisième article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 août 1874, n. p. **(c)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Barye à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 novembre 1875, n. p.

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 janvier 1876, n. p.

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Léon Belly à l'École des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 février 1878, n. p. **(a)**

CLÉMENT Charles, *Gleyre. Étude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & C^{ie}, 1878. **(b)**

CLÉMENT Charles, « Exposition des œuvres de Jules Grenier », *Journal des débats politiques et littéraires*, 4 janvier 1884, n. p.

CLÉMENT DE RIS Louis, « Remarques sur le musée du Louvre », *L'Artiste*, 4^e série, t. XI, 16^e livraison, 20 février 1848, p. 248-250. (a)

CLÉMENT DE RIS Louis, « Nouvelle galerie française du musée du Louvre », *L'Artiste*, V^e série, t. II, 7^e livraison, 1^{er} décembre 1848, p. 110-112. (b)

CLÉMENT DE RIS Louis, « Musée du Louvre. Grande Galerie », *L'Artiste*, 5^e série, t. II, 10^e livraison, 15 janvier 1849, p. 149-152.

CLÉMENT DE RIS Louis, « Mouvement des arts », *L'Artiste*, 5^e série, t. XIII, 2^e livraison, 15 août 1854, p. 29.

CLÉMENT DE RIS Louis, « Exposition universelle des Beaux-Arts », *Le Palais de l'exposition. Revue hebdomadaire illustrée*, n° 2, 26 mai 1855, p. 19.

COLIGNY Charles, « Portrait d'Eugène Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens », *L'Artiste*, t. II, 6^e livraison, 15 septembre 1864, p. 123-124.

COLIGNY Charles, « Les peintres de batailles. Hippolyte Bellangé », *L'Artiste*, t. II, 5^e livraison, 15 février 1867, p. 112-114.

COURHAUT Léon, « Peinture », *L'Appel*, 2^e année, n° 27, 29 juillet 1855, p. 92-93.

[CROZAT Pierre et MARIETTE Pierre-Jean], *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France... divisé suivant les différentes écoles ; avec un abrégé de la vie des peintres, & une description historique de chaque tableau*, t. I (école romaine) et t. II (suite de l'école romaine et école vénitienne), Paris, Imprimerie royale, 1729 et 1742.

D. G., « Henri Regnault », *Le Radical*, 2^e année, n° 75, 15 mars 1872, n. p.

D'A. [Lecoq d'Arpentigny ?], « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin », *Le Courrier artistique*, 5^e année, n° 38, 19 février 1865, p. 150.

DALIPHARD Édouard, « Exposition des œuvres de Corot », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 109-111. (a)

DALIPHARD Édouard, « Exposition des œuvres de Corot (suite) », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 157-160. (b)

DALIPHARD Édouard, « Exposition des œuvres de Corot (suite) », *L'Art*, 1^{re} année, t. II, 1875, p. 257-259. (c)

DALY César, *Funérailles de Félix Duban, architecte du gouvernement... rédigé sur l'invitation de la commission générale des funérailles et du monument de Félix Duban*, Paris, Librairie générale de l'architecture et des travaux publics, Ducher et C^{ie}, 1871.

DARCEL Alfred, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix au boulevard des Italiens », *L'Illustration*, 22^e année, vol. XLIV, n° 1126, 24 septembre 1864, p. 202-203.

DARCEL Alfred, « L'exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin », *L'Illustration*, vol. XLV, n° 1148, 25 février 1865, p. 123-125.

DARET Pierre, *Abrégé de la vie de Raphaël Sansio d'Urbino... où il est traité de ses œuvres, des Stampes qui en ont été gravées...*, Paris, Chez l'auteur, 1651.

DARGENTY G., « Chronique des expositions. Exposition des œuvres de Bida », *Courrier de l'art*, 3^e année, n° 14, 5 avril 1883, p. 159.

DAUZATS Adrien, « Compte-rendu des travaux de 1849 », in *Année 1850. Annuaire de l'Association des artistes...*, 6^e année, Paris, Impr. de Jules-Juteau et C^{ie}, 1850, p. 16-50.

DAUZATS Adrien, « Rapport... », in *Année 1852. Annuaire de l'Association des artistes...*, 8^e année, Paris, Impr. de Jules-Juteau et C^{ie}, 1852, p. 22-39.

DAUZATS Adrien, « Rapport... », in *Année 1853. Annuaire de l'Association des artistes...*, 9^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et C^{ie}, 1853, p. 12-40.

DAVID Louis, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1875 », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 1876, trentième-deuxième année, Paris, Jules-Juteau & Fils, 1876, p. 30-41.

DAVILIER baron, *Fortuny, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Auguste Aubry, 1875.

DAVILIER baron et BINGHAM Robert J., *Œuvres choisies de Fortuny, reproduites en photographies*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1875.

DAX Pierre, « Chronique », *L'Artiste*, 1874, XLIV^e année, nouvelle période, t. I, 1^{er} avril 1874, p. 372-383.

DEBILLEMONT J.-J., « Première réunion artistique dans les galeries de l'Exposition nationale des Beaux-Arts », *Le Courrier artistique*, 2^e année, n^o 21, 15 avril 1863, p. 84.

DELABORDE Henri, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. Paul Delaroche », *Revue des deux mondes*, XXVII^e année, seconde période, t. VIII, 1^{er} mars 1857, p. 5-32.

DELABORDE Henri, « Les dessins de M. Ingres au Salon des Arts Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, t. IX, 5^e livraison, 1^{er} mars 1861, p. 257-269.

DELABORDE Henri, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin, accompagnées de notes et précédées d'une notice biographique et d'un catalogue des œuvres du maître par le V^e Henri Delaborde*, Paris, H. Plon, 1865.

DELABORDE Henri, « Félix Duban. L'exposition de ses dessins à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCVII, 1^{er} février 1872, p. 606-629. **(a)**

DELABORDE Henri, « L'exposition des œuvres de M. Édouard Bertin », *Revue des deux mondes*, XLII^e année, seconde période, t. XCIX, 15 mai 1872, p. 462-470. **(b)**

DELABORDE Henri, GODDÉ Jules et BINGHAM Robert J., *Œuvre de Paul Delaroche reproduit en photographie par Bingham, accompagné d'une notice sur la vie et les ouvrages de Paul Delaroche et du catalogue raisonné de l'œuvre par Jules Goddé*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1858.

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition de 1853 (sixième et dernier article) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 16 juillet 1853, n. p.

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Paul Delaroche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 novembre 1856, n. p.

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 24 avril 1857, n. p.

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 18 mai 1859, n. p. **(a)**

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition des tableaux de M. Court », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30 octobre 1859, n. p. **(b)**

DELÉCLUZE Étienne-Jean, « Exposition de peinture d'artistes contemporains et loterie au profit de la Société des amis de l'enfance (boulevard des Italiens, 26) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 avril 1861, n. p.

DESBROSSES Jean, « Notice », in *Tableaux, études et dessins de Chintreuil, exposés à l'École des Beaux-Arts du 25 avril au 15 mai 1874*, Paris, Impr. de J. Claye, 1874, p. 7-8.

DESCHAUMES Edmond, « Chronique parisienne. L'exposition Meissonier », *La Presse*, 49^e année, n^o 144, 23 mai 1884, n. p.

DESNOYERS [François-Edmond], *Revue de l'exposition rétrospective qui a eu lieu dans l'hôtel de la mairie d'Orléans en mai 1868*, Orléans, Impr. de Georges Jacob, 1868.

DESPREZ L[ouis], « Bibliographie – Livres. *Notice sur la vie de Gustave Ricard*, par M. Paul de Musset, suivie du *Catalogue des œuvres de Ricard*, etc. In-8°, Paris, 1873 », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 19, 10 mai 1873, p. 189.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un cabinet curieux », *Mercure de France*, juin 1727, t. II, p. 1294-1330.

DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les dessins des grands maîtres, première partie*, Paris, Chez De Bure l'aîné, 1745.

DEZOBRY Charles, *Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque du règne d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère*, Paris, L. Hachette, 1835.

DEZOBRY Charles, *Martyre de sainte Agnès dans le forum romain... peint par J.-D. Court...*, Paris, Impr. de J. Claye, 1858.

DEZOBRY Charles, « Avis essentiel sur le tableau du Forum », in *Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859, p. 2. **(a)**

DEZOBRY Charles, « Forum romain. Description scénographique et historique », in *Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes...*, 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859, p. 27-41. **(b)**

DIDEROT Denis, *Lettre sur le commerce de la librairie...*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1861.

D[UBOIS] Lucien, « Voyage à travers les œuvres d'Ary Scheffer », *Revue de Bretagne et de Vendée*, t. VI, 2^e semestre, juillet 1859, p. 70-85.

DUBOIS Paul, *Direction générale des Beaux-Arts. École nationale et spéciale des Beaux-Arts. Conseil supérieur. Rapport présenté au conseil par le directeur de l'école au commencement de l'année scolaire 1878-1879*, Paris, Imprimerie nationale, 1879.

DUBOIS Paul, *Direction générale des Beaux-Arts. École nationale et spéciale des Beaux-Arts. Conseil supérieur. Rapport présenté au conseil par le directeur de l'école au commencement de l'année scolaire 1879-1880*, Paris, Imprimerie nationale, 1880.

DUBUFE Guillaume, [Rapport], in *Annuaire de l'Association des artistes...*, 1885, quarante-unième année, Paris, Impr. brevetée V^{ve} Édouard Vert, 1885, p. 42-65.

DU CAMP Maxime, *Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie nouvelle, 1855.

DULONG Alphonse, « M. Paul Delaroche, de l'Institut », *L'Illustration*, vol. XXVIII, n° 717, 22 novembre 1856, p. 323-326.

DUMAS Alexandre, « L'Andromède de Clésinger », *Le Figaro, supplément littéraire du dimanche*, 4^e année, n° 17, 28 avril 1878, p. 65.

DUMAS Alexandre, « À Monsieur Ludovic Baschet », in Bernard Prost, *Artistes modernes. Octave Tassaert, notice sur sa vie et catalogue de son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1886, p. I-VII.

DUPARC Arthur, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de H. Regnault...*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1872.

DU PAYS A[ugustin-]J[oseph], « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Eugène Delacroix », *L'Illustration*, vol. XXV, n° 643, 23 juin 1855, p. 391-394. **(a)**

DU PAYS A[ugustin-]J[oseph], « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Ingres », *L'Illustration*, vol. XXV, n° 644, 30 juin 1855, p. 419-422. **(b)**

DU PAYS A[ugustin-]J[oseph], « Exposition universelle des Beaux-Arts. M. Horace Vernet », *L'Illustration*, vol. XXVI, n° 645, 7 juillet 1855, p. 11-14. **(c)**

DU PAYS A[ugustin-]J[oseph], « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-Arts », *L'Illustration*, vol. XXIX, n° 740, 2 mai 1857, p. 282-283.

DU PAYS A[ugustin-]J[oseph], « Exposition de peinture de M. Court », *L'Illustration*, vol. XXXIV, n° 867, 8 octobre 1859, p. 263-265.

DURANTY Edmond, *La nouvelle peinture. À propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, Paris, E. Denty, 1876.

DU SEIGNEUR Maurice, « L'art et les artistes au Salon de 1882, avec une introduction sur les expositions particulières », *L'Artiste*, 52^e année, t. I, mai 1882, p. 535-556.

DU SOMMERARD Edmond, *Exposition universelle de 1867 à Paris. Commission de l'histoire du travail. Rapport*, Paris, Imprimerie et librairie administratives de Paul Dupont, 1867.

DU SOMMERARD Edmond, [Préface], in *Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Clugny...*, Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et C^{ie}, 1880, p. 3-8.

DUVERNOIS Alexandre, « Aujourd'hui », *Figaro*, 15^e année, 3^e série, n° 156, 4 juin 1868, p. 2. [Clésinger]

ÉCOLE IMPÉRIALE ET SPÉCIALE DES BEAUX-ARTS, *Funérailles de M. Delaroche*, Paris, Firmin Didot frères et C^{ie}, 1856.

ÉNAULT Louis, « Exposition universelle. II », *Figaro*, 2^e année, n° 58, 6 mai 1855, p. 2-4. **(a)**

ÉNAULT Louis, « Exposition universelle. Beaux-Arts. III », *Figaro*, 2^e année, n° 61, 27 mai 1855, p. 6. **(b)**

ÉNAULT Louis, « Exposition universelle. Beaux-Arts. V. M. Horace Vernet », *Figaro*, 2^e année, n° 63, 10 juin 1855, p. 4-5. **(c)**

ÉNAULT Louis, « Exposition des œuvres de Barye », *Le Constitutionnel*, 60^e année, n° 336, 2 décembre 1875, n. p.

ÉNAULT Louis, « Isidore Pils, sa vie et ses œuvres », *Le Constitutionnel*, 61^e année, n° 25, 25 janvier 1876, n. p.

ÉNAULT Louis, « Léon Belly, l'homme et les œuvres. Exposition au palais des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 24^e année, 3^e série, n° 65, 6 mars 1878, p. 1-2.

ÉNAULT Louis, « Thomas Couture », *La Presse*, 45^e année, n° 253, 12 septembre 1880, n. p.

ÉNAULT Louis, *Paris-Salon*, Paris, E. Bernard et C^{ie}, 1883.

ÉNAULT Louis, « Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Meissonier », *La Presse*, 49^e année, n° 154, 2 juin 1884, n. p.

[voir Louis de Vermont]

ÉTEX Antoine, « Paul Delaroche. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Le Siècle*, 22^e année, n° 8079, 2 mai 1857, n. p. **(a)**

ÉTEX Antoine, « Paul Delaroche. Exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *Le Siècle*, 22^e année, n° 8092, 15 mai 1857, n. p. **(b)**

ÉTEX Antoine, *Ary Scheffer. Étude de sa vie et ses ouvrages. Exposition des œuvres au boulevard des Italiens*, n° 26, Paris, A. Lévy fils, 1859.

ÉTEX Antoine, *Les souvenirs d'un artiste*, Paris, E. Denty, 1877.

FERRARI C., « Nouvelles diverses », *Courrier franco-italien*, 5^e année, n° 27, 8 juillet 1858, n. p. [Lechesne]

FERRY Jules, « Discours prononcé à la distribution des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1879 », in *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, 1880*, Paris, Imprimerie nationale, 1880, p. V-XIV.

FEYDEAU Ernest, « Causerie », *Revue de France*, 2^e année, t. I, 31 mars 1872, p. 477-487. [Regnault]

FEYRNET X., « Chronique », *Le Temps*, 7^e année, n° 2203, 21 mai 1867, n. p. [Clésinger]

FEYRNET X., « Chronique », *Le Temps*, 8^e année, n° 2574, 31 mai 1868, n. p. [Clésinger]

FILLONNEAU Ernest, « Les œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École des Beaux-Arts », *Le Moniteur des arts*, 8^e année, n° 466, 7 mars 1865, n. p.

FILLONNEAU Ernest, « Exposition des œuvres de Henri Regnault », *Le Moniteur des arts*, 15^e année, n° 940, 22 mars 1872, n. p.

FILLONNEAU Ernest, « Exposition des œuvres de Barye », *Le Moniteur des arts*, 18^e année, n° 1133, 3 décembre 1875, n. p.

FILLONNEAU Ernest, « Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts », *Le Moniteur des arts*, 18^e année, n° 1141, 28 janvier 1876, n. p.

FOUCART Paul, *Catalogue de sculptures, peintures, eaux-fortes et dessins composant le musée Carpeaux*, Paris, Société anonyme des imprimeries réunies, 1882.

FOUQUIER Henry, *Études artistiques*, Marseille, Typ. et lith. Arnaud et Comp^e, 1859 (« L'œuvre d'Ary Scheffer », p. 81-94).

FOUQUIER Henry, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 9^e année, n° 2711, 24 mai 1879, n. p. [Clésinger]

FOUQUIER Henry, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 10^e année, n° 3035, 17 avril 1880, n. p. [Gudin]

FOURCAUD Louis de, « Exposition des œuvres de Bastien-Lepage à l'hôtel de Chimay », *Gazette des Beaux-Arts*, 27^e année, t. XXXI, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} mars 1885, p. 251-267. (a)

FOURCAUD Louis de, « Préface », in *École nationale des Beaux-Arts, hôtel de Chimay. Exposition des œuvres de Jules Bastien-Lepage, Paris, mars-avril 1885*, Paris, Imp. réunies C, 1885, p. 7-26. (b)

FOURNEL Victor, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CX de la coll., nouvelle série, t. LXXIV, 6^e livraison, 25 mars 1878, p. 1086-1113. [Belly]

FOURNEL Victor, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CXIX de la coll., nouvelle série, t. LXXXIII, 3^e livraison, 10 mai 1880, p. 505-525. [Gudin]

FOURNEL Victor, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, t. CXXXI de la coll., nouvelle série, t. XCVIII, 1^{re} livraison, 10 janvier 1884, p. 148-174. [Sellier, Manet]

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, t. II (L-Z), La Haye et Rotterdam, Chez Arnout & Reinier Leers, 1690.

FURETIÈRE Antoine, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts...*, corrigé et augmenté par Henri Basnage de Beauval puis par Jean-Baptiste Brutel de la Rivière, t. III (L-P), La Haye, Chez Pierre Husson, Thomas Johnson, Jean Swart, Jean Van Duren, Charles Le Vier, La Veuve Van Dole, 1727.

GAGNEUX Émile, « Mouvement artistique », *Revue des Beaux-Arts*, 29^e année, t. X, 19^e livraison, 1859, p. 393-401. [Court] (a)

GAGNEUX Émile, « Mouvement artistique », *Revue des Beaux-Arts*, 29^e année, t. X, 20^e livraison, 1859, p. 413-419. [Court] **(b)**

GALICHON Émile, « Description des dessins de M. Ingres exposés au Salon des Arts-Unis », *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, t. IX, 6^e livraison, 15 mars 1861 p. 343-362.

GALICHON Émile, « Un monument à élever à la mémoire d'Hippolyte Flandrin », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 70, 10 juillet 1864, p. 201-202.

GALLERY DES GRANGES P., « Exposition des œuvres de Pils », *Le XIX^e siècle*, 6^e année, n° 1502, 18 janvier 1876, n. p.

GARDISSAL C., « Compte rendu des travaux du comité de l'Association des inventeurs et artistes industriels », *Annuaire de 1850-51. Association des inventeurs et artistes industriels*, 2^e année, Paris, Impr. de Jules-Juteau, 1851, p. 28-93.

GARNIER Charles, « Exposition des œuvres de Henri Regnault », *La Liberté*, 14 mars 1872, n. p.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1834 », *La France industrielle*, 1^{re} année, t. I, n° 1, avril 1834, p. 17-22.

GAUTIER Théophile, *Mademoiselle de Maupin, Double Amour*, t. I, Paris, Eugène Renduel, 1836 (1835). **(a)**

GAUTIER Théophile, « De la composition en peinture », *La Presse*, n° 133, 22 novembre 1836, n. p. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Salon de 1837. Paul Delaroche », *La Presse*, n° 240, 10 mars 1837, n. p.

GAUTIER Théophile, « Troisième exposition de l'Association des artistes. Bazar Bonne-Nouvelle », *La Presse*, n° 4294, 13 février 1848, n. p. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Concours pour la figure de la République », *La Presse*, 13^e année, n° 4391, 21 mai 1848, n. p. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Galerie du Luxembourg », *La Presse*, 15^e année, 2 septembre 1850, n. p.

GAUTIER Théophile, « Salon de 1852 », *La Presse*, 16^e année, 26 mai 1852, n. p.

GAUTIER Théophile, « La vente de Decamps », *L'Artiste*, 5^e série, t. X, 7^e livraison, 1^{er} mai 1853, p. 100-101.

GAUTIER Théophile, *Les Beaux-Arts en Europe. 1855*, 2 vol., Paris, Michel Lévy frères, 1855-1856.

GAUTIER Théophile, « Introduction », *L'Artiste*, 6^e série, t. III, 1^{re} livraison, 14 décembre 1856, p. 3-5.

GAUTIER Théophile, « Une Martyre. Dernier tableau de Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. III, 10^e livraison, 15 février 1857, p. 145-146. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche au palais des Beaux-arts, » *L'Artiste*, nouvelle série, t. I, 5^e livraison, 3 mai 1857, p. 77-80. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Œuvre de Paul Delaroche photographié », *L'Artiste*, nouvelle série, t. III, 10^e livraison, 7 mars 1858, p. 153-155. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Ary Scheffer », *L'Artiste*, nouvelle série, t. IV, 7^e livraison, 20 juin 1858, p. 97-99. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Revue des arts », *L'Artiste*, nouvelle série, t. IV, 8^e livraison, 27 juin 1858, p. 113-115. **(c)** [Lechesne]

GAUTIER Théophile, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Moniteur universel*, n° 156, 5 juin 1859, n. p. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Exposition de l'œuvre de M. Court », *Le Moniteur universel*, n° 288, 15 octobre 1859, n. p. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Exposition du boulevard des Italiens », *Le Moniteur universel*, n° 65, 6 mars 1862, p. 311-312.

GAUTIER Théophile, « Exposition du boulevard des Italiens. Eugène Delacroix », *Le Moniteur universel*, n° 322, 17 novembre 1864, n. p. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Exposition du boulevard des Italiens. Eugène Delacroix », *Le Moniteur universel*, n° 323, 18 novembre 1864, n. p. **(b)**

GAUTIER Théophile, « Revue des théâtres », *Le Moniteur universel*, n° 35, 4 février 1867, n. p. [Bellangé]

GAUTIER Théophile, « Cercle de l'Union artistique. Exposition de peinture », *L'Illustration*, 30^e année, vol. LIX, n° 1514, 2 mars 1872, p. 134-135. **(a)**

GAUTIER Théophile, « Henri Regnault », in *Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, J. Claye, 1872, p. 3-49 [suivi de « Salon de 1869. Juan Prim », p. 9-12, « Judith et Holopherne, 1869. Envoi de Rome », p. 13-16, « Salon de 1870. Salomé », p. 17-25, « 1870. Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade. Envoi de Rome », p. 26-31, « Trois aquarelles », p. 32-35, et « Henri Regnault. Tableaux, esquisses, études et dessins », p. 36-49]. **(b)**

GENEVAY Antoine, « A.-L. Barye, 1796-1875 », in *Catalogue des œuvres de Antoine-Louis Barye... exposées à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Impr. de J. Claye, 1875, p. 7-43.

GERSAINT Edme-François, *Catalogue raisonné des diverses curiosités du cabinet de feu M. Quentin de Lorangère...*, Paris, Chez Jacques Barois, 1741.

GERSAINT Edme-François, HELLE Pierre-Charles-Alexandre et GLOMY Jean-Baptiste, *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forme l'Œuvre de Rembrandt*, Paris, Chez Hochereau, l'aîné, 1751.

GODDÉ Jules, [Préface], in *Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au palais des Beaux-Arts...*, Paris, Charles de Mourgues Frères, 1857, p. XIII-XV.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Études d'art. Le Salon de 1852 – La peinture à l'Exposition de 1855*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1893.

GONSE Louis, « Exposition des œuvres de Prud'hon », *L'Art universel*, 2^e année, n° 8, 4 juin 1874, p. 120-121.

GONSE Louis, « Exposition des œuvres de Barye », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 37, 27 novembre 1875, p. 329-330.

GONSE Louis, « Exposition de Pils », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 4, [22 janvier] 1876, p. 25.

GONSE Louis, « Eugène Fromentin », in *Association des artistes... Exposition des œuvres de Eugène Fromentin à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais...*, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1877. p. 9-25.

GONSE Louis, « Manet », *Gazette des Beaux-Arts*, 26^e année, t. XXIX, 2^e période, 2^e livraison, 1^{er} février 1884, p. 133-152.

GONSE Louis, « Exposition d'Adolphe Menzel à Paris (1^{er} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 27^e année, t. XXXI, 2^e période, 6^e livraison, 1^{er} juin 1885, p. 512-522.

GONZAGUE-PRIVAT, « Exposition de cinquante dessins de Ribot », *L'Événement*, 2^e année, n° 391, 2 mai 1873, n. p.

GRANGES DE SURGÈRES marquis de, *Les dessins de M. Bourgerel*, Nantes, Chez l'Auteur, rue royale, 13, 1883 (également publié dans *La Revue de Bretagne et de Vendée*, 27^e année, sixième série, t. III (t. LIII de la coll.), année 1883, premier semestre, p. 166-173).

GRIMM Thomas, « L'art en 1876 », *Le Petit Journal*, 14^e année, n° 4886, 12 mai 1876, p. 1. [Doré]

GROSIER Abbé, « Coup d'œil sur les ouvrages de peinture, sculpture et gravure de Messieurs de l'Académie royale, exposés au Salon de cette année », *Journal de littérature, des sciences et des arts*, t. V, 1779, p. 73-109.

[GUDIN Théodore], [Lettre à Monsieur le Rédacteur, Beaujon, 9 août 1851], Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1851.

GUIFFREY Georges, « Rapport des travaux de l'Association des artistes », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 22^e année, Paris, Jules-Juteau et fils, 1866.

[GUIFFREY J. J.], « Exposition des œuvres de H. Flandrin », *Le Courrier artistique*, 5^e année, n° 40, 5 mars 1865, p. 158 [initialement publié dans le *Journal des Beaux-Arts et de la littérature*, n° 4, 28 février 1865, p. 29-31].

GUILLAUME Eugène, *Études d'art antique et moderne*, Paris, Perrin et C^{ie}, 1888.

GUYOT DE FÈRE François-Fortuné, *Annuaire statistique des artistes français, année 1836*, Saint-Germain-en-Laye, Impr. de Beau, 1836.

HALÉVY Fromental, *Institut impérial de France. Académie des Beaux-Arts. Notice sur la vie et les ouvrages de M. Paul Delaroche par M. F. Halévy... lue dans la séance publique annuelle du samedi 2 octobre 1858*, Paris, Firmin Didot frères et C^{ie}, 1858.

HANS Ludovic, « Petite chronique. Exposition de l'œuvre d'Henry Regnault », *L'Opinion nationale*, 14^e année, n° 77, 18 mars 1872, n. p. (a)

HANS Ludovic, « Petite chronique. Exposition des œuvres d'Édouard Bertin », *L'Opinion nationale*, 14^e année, n° 114, 25 avril 1872, n. p. (b)

HENRIET Frédéric, « L'exposition Chintreuil », *Le Monde illustré*, 18^e année, n° 890, 2 mai 1874, p. 271.

HERBAUT E., « Inauguration du monument de Corot », *L'Univers illustré*, 23^e année, n° 1315, 5 juin 1880, p. 358-359.

HERVÉ Alfred, « M. Paul Delaroche », *Revue française*, 2^e année, t. VII, 1856, p. 125-128.

HOUSSAYE Arsène, « La fosse commune. Octave Tassaërt », *L'Artiste*, XLIV^e année, nouvelle période, t. I, 1^{er} juin 1874, p. 385-390.

HOUSSAYE Henry, « La peinture de batailles. Le nouveau tableau de Meissonier et l'exposition des œuvres de Pils », *Revue des deux mondes*, XLVI^e année, 3^e période, t. XIII, 15 février 1876, p. 864-889.

HOUSSAYE Henry, « Eugène Fromentin. L'exposition de son œuvre à l'École des Beaux-Arts », *Revue des deux mondes*, XLVII^e année, 3^e période, t. XX, 15 avril 1877, p. 882-895.

HUYSMANS Joris-Karl, *Certains. G. Moreau – Degas – Chéret – Whistler – Rops – Le monstre – Le fer, etc.*, Paris, Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, 1889.

IVOI Paul, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 6^e année, n° 443, 14 mai 1859, p. 1-3. [Scheffer]

JANNET Claudio, *Hippolyte Flandrin, sa vie et son œuvre*, Marseille, Impr. de V^{ve} M. Olive, 1866.

JAHYER Félix, « Beaux-Arts. Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé », *Messager des théâtres et des arts*, 20^e année, n° 20, 10 mars 1867, p. 1-2.

JOUVE Eugène, *Lettres sur l'Exposition universelle de 1855*, Lyon, Impr. de V^e Mougins-Rusand, 1855.

[JULLIENNE Jean de (dir.)], *Figures de différents caractères, de paysages, & d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau... gravées à l'eau forte par des plus habiles peintres et graveurs du temps, tirées des plus beaux cabinets de Paris*, 2 vol., Chez Audran, Chez F. Chéreau, [1726-1728].

JULLIENNE Jean de (dir), *L'œuvre d'Antoine Watteau... gravé d'après ses tableaux et desseins originaux tirés du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe...*, 2 vol., Paris, [Chez Gersaint], [1735].

KATOW Paul de, « Beaux-Arts », *Gil Blas*, 1^{re} année, n° 8, 26 novembre 1879, n. p. [Feyen]

KATOW Paul de, « L'exposition des œuvres de Meissonier », *Gil Blas*, 6^e année, n° 1649, 24 mai 1884, p. 1-2. **(a)**

KATOW Paul de, « L'exposition de Z. Astruc. Salons de la Vie moderne », *Gil Blas*, 6^e année, n° 1856, 17 décembre 1884, p. 3. **(b)**

LABORDE Comte Léon de, *Exposition universelle de 1851. Travaux de commission française sur l'industrie des nations publiés sur ordre de l'Empereur*, t. VIII, Paris, Imprimerie impériale, 1856.

LABOURIEU Théodore, « *L'Amour domptant les bêtes féroces* par M. Lechesne (de Caen) », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 3^e année, 3^e vol., n° 13, 1858, p. 157-159.

LABROUSTE Henri, DUC Joseph-Louis, VAUDOYER Léon *et al.*, [Préface], in *Notice des dessins de Félix-Jacques Duban exposés à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts*, 1872, Paris, Impr. Adolphe Lainé, 1872, p. 3.

LA BRUYÈRE Jean de, *Les caractères de Théophraste traduits du grec : avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*, 6^e édition, Paris, Chez Estienne Michallet, 1691.

LAFENESTRE Georges, « Exposition des œuvres de Henri Regnault à l'École des Beaux-Arts », *L'Illustration*, 30^e année, vol. LIX, n° 1518, 30 mars 1872, p. 198-199.

LAFENESTRE Georges, « Eugène Fromentin », *Le Moniteur universel*, n° 106, 18 avril 1877, n. p. **(a)**

LAFENESTRE Georges, « Eugène Fromentin (Suite et fin.) », *Le Moniteur universel*, n° 107, 19 avril 1877, n. p. **(b)**

LAFENESTRE Georges, « Les expositions d'art. Les indépendans et les aquarellistes », *Revue des deux mondes*, XLIX^e année, 3^e période, t. XXXIII, 2^e livraison, 15 mai 1879, p. 478-485.

LA FIZELIÈRE Albert de, « Exposition d'Ary Scheffer », *L'Artiste*, nouvelle série, t. VII, 6^e livraison, 5 juin 1859, p. 91-93.

LA FIZELIÈRE Albert de, « Causerie parisienne », *L'Opinion nationale*, 16^e année, n° 189, 10 juillet 1874, n. p. [Papeuleu]

LA FIZELIÈRE Albert de, CHAMPFLEURY et HENRIET Frédéric, *La vie et l'œuvre de Chintreuil*, Paris, Cadart, 1874.

LA FORGE Anatole de, « Œuvres de Ary Scheffer », *Le Siècle*, 4 août 1859, 24^e année, n° 8880, n. p.

LA FORGE Anatole de, « Exposition des œuvres d'Eug. Delacroix », *Le Siècle*, 29^e année, n° 10 839, 9 novembre 1864, n. p.

LAGRANGE Léon, « Artistes contemporains. Horace Vernet », *Gazette des Beaux-Arts*, 5^e année, t. XV, 4^e livraison, 1^{er} octobre 1863, p. 297-327.

LAGRANGE Léon, « « Hippolyte Flandrin », *Le Correspondant*, t. LVI de la coll., nouvelle série, t. XXV, 4^e livraison, 25 avril 1864, p. 740-769.

LAGRANGE Léon, « Bulletin mensuel – Février 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, 7^e année, t. XVIII, 3^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 291-296. **(a)** [Flandrin]

LAGRANGE Léon, « Bulletin mensuel – mars 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, 7^e année, t. XVIII, 4^e livraison, 1^{er} avril 1865, p. 383-384. **(b)** [Flandrin]

LAGRANGE Léon, « Ingres », *Le Correspondant*, t. LXXI de la coll., nouvelle série, t. XXXV, 1^{re} livraison, 25 mai 1867, p. 33-76.

LA MADELÈNE Henry de, *Eug. Delacroix à l'exposition du boulevard des Italiens*, Paris, Typ. de Ad. Lainé et J. Havard, 1864.

LA MADELÈNE Henry de, « Chronique du jour », *Le Temps*, 6^e année, n° 1817, 25 avril 1866, n. p. [Gudin]

LAMBERT Louis, « L'œuvre de Meissonier », *Le Gaulois*, 18^e année, 3^e série, n° 537, 5 janvier 1884, p. 1.

LA RÉDACTION, « Projet d'exposition de l'œuvre de Prud'hon », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 21, 24 mai 1873, p. 209.

LAQUEUILLE E[dmund] de, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts », *Les Beaux-Arts. Revue de l'art ancien et moderne*, t. X, 5^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 129-130.

LAVALLEY Gaston, *Le peintre et aquarelliste Septime Le Pippre. Sa vie, son œuvre*, Caen, Louis Jouan, [1899].

LAVERGNE Claudius, « Beaux-Arts », *L'Univers*, n° 2, 17 avril 1867, n. p. [Ingres]

LAVOIX Henri, « Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin », *Le Moniteur universel*, 28 mars 1865, p. 331.

LE COMTE Florent, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure. Ou introduction à la connoissance des plus beaux arts, figurés sous les tableaux, les statuës, & les estampes...*, 3 vol., Paris, Chez Étienne Picart et Nicolas Le Clerc, 1699-1712.

LECOMTE Jules, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 2^e année, n° 63, 26 juin 1858, p. 402-403. [Lechesne]

LECOMTE Jules, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 3^e année, n° 109, 14 mai 1859, p. 306-307. [Scheffer]

LECOQ D'ARPENTIGNY, « Préface », in *Société nationale des Beaux-Arts... Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix*, Paris, Impr. de J. Claye, 1864, p. 5-12.

LECOUTY Léon, « Au jour le jour. L'exposition de Bastien-Lepage à l'hôtel de Chimay », *Le Temps*, 25^e année, n° 8722, 17 mars 1885, n. p.

LE GALLAIS Armand, « Exposition des œuvres de Ary Scheffer », *La Vérité contemporaine*, 3^e année, n° 80, 15 juin 1859, p. 2-3.

LE MASQUE DE FER, « À travers Paris », *Le Figaro*, 22^e année, 3^e série, n° 326, 23 novembre 1875, p. 1. [Barye]

LENORMANT Charles, « Paul Delaroche », *Le Correspondant*, t. XXXIX de la coll., nouvelle série, t. III, 2^e livraison, 25 novembre 1856, p. 331-339.

LENORMANT Charles, *Ary Scheffer*, Paris, Charles Douniol, 1859 (publié dans *Le Correspondant*, t. XLVI de la coll., nouvelle série, t. XI, 3^e livraison, 15 juillet 1859, p. 459-482).

LENORMANT Charles, *Beaux-Arts et voyages*, Paris, Michel Lévy frères, 1861 (« Exposition des ouvrages de Paul Delaroche », p. 268-277).

LEROI Paul, « Le musée de la Bibliothèque royale de Belgique », *L'Art*, 20^e année, deuxième série, t. IV (t. LIX de la coll.), 1894-1900, p. 892-905.

LEROUX Alcide, *Notice sur les travaux de M. Bourgerel...*, Nantes, M^{me} V^{ve} Camille Mellinet, L. Mellinet et C^{ie}, succ^{rs}, 1883.

LEROY Louis, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Charivari*, 28^e année, 1^{er} juin 1859, n. p.

LEROY Louis, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *Le Charivari*, 33^e année, 30 septembre 1864, n. p.

LEROY Louis, « Choses et autres », *Le Charivari*, 34^e année, 17 mars 1865, n. p. [Flandrin]

LEROY Louis, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé », *Le Charivari*, 36^e année, 3 février 1867, n. p. **(a)**

LEROY Louis, « Exposition des œuvres d'Ingres », *Le Charivari*, 36^e année, 17 avril 1867, n. p. **(b)**

LESCURE M. de, « Hippolyte Flandrin, d'après son œuvre et sa correspondance », *Revue contemporaine*, 2^e série, tome XLIV, 15 avril 1865, p. 509-532.

LESTELLEY A. de, « Revue des arts. L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle », *La Revue indépendante*, 6^e année, 2^e série, t. I, 25 janvier 1846, p. 256-260.

LEVESQUE Pierre-Charles, « Œuvre », in Pierre-Charles Levesque et Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts...*, t. I, Paris, Chez Panckoucke, Liège, Chez Plomteux, 1788, p. 570.

LORA Léon de, « L'œuvre de Léon Belly », *Le Gaulois*, 11^e année, n° 3411, 23 février 1878, n. p.

LOSTALOT Alfred de, « L'exposition des œuvres de Courbet », *Gazette des Beaux-Arts*, 24^e année, 2^e période, t. XXV, 6^e livraison, 1^{er} juin 1882, p. 572-582.

L[OUVRIER DE] L[AJOLAIS] A[uguste], « Mouvement des arts et de la curiosité », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 14, 10 mars 1872, p. 166. **(a)** [Regnault]

L[OUVRIER DE] L[AJOLAIS] Auguste, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 16, 24 mars 1872, p. 186. **(b)** [Regnault]

LUCAS Charles, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... pendant l'année 1877... », *Annuaire de l'Association des artistes... 1878, trente-quatrième année*, Paris, V^{ve} Jules-Juteau & fils, 1878, p. 31-40.

LYDEN E.-M. de, « Cercle de l'Union artistique. Exposition de tableaux, dessins, aquarelles par M. Gustave Doré », *Le Monde artiste*, 16^e année, n° 2, du samedi 13 au samedi 20 janvier 1877, p. 1.

[MAGIMEL Albert], *Œuvres de J. A. Ingres, membre de l'Institut, gravées au trait sur acier par A^{le} Reveil, 1800-1851*, Paris, Chez Firmin Didot Frères, 1851.

MAHIAS J., « Faits divers », *La Presse*, 24^e année, 18 juin 1859, n. p. [Scheffer]

MALTE C. de, « La Société des amis des arts. II. L'œuvre de Chintreuil », *Paris à l'eau-forte*, vol. 4, n° 56, 3 mai 1874, p. 28-29.

MALVASIA Carlo Cesare, *Felsina pittrice, vite de' pittori bolognesi...*, 2 vol., Bologne, Per l'erede di Domenico Barbieri, 1678.

MANTZ Paul, « Salon de 1855. VI », *Revue française*, t. II, 1855, p. 257-268.

MANTZ Paul, « Artistes contemporains. Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. I, 14^e livraison, 25 mai 1856, p. 183-186. **(a)**

MANTZ Paul, « Artistes contemporains. Paul Delaroche », *L'Artiste*, 6^e série, t. I, 15^e livraison, 1^{er} juin 1856, p. 199-202. **(b)**

MANTZ Paul, « L'œuvre de Paul Delaroche », *Revue Française*, 3^e année, t. IX, 1857, p. 65-77.

MANTZ Paul, « Artistes contemporains. Hippolyte Flandrin », *Revue française*, 4^e année, t. VIII, 43^e livraison, 1^{er} mai 1864, p. 71-86.

MANTZ Paul, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin », *Revue française*, 5^e année, t. X, 53^e livraison, 1^{er} mars 1865, p. 400-406.

MANTZ Paul, « Henri Regnault », *Gazette des Beaux-Arts*, 14^e année, t. V, 2^e période, 175^e livraison, 1^{er} janvier 1872, p. 66-83.

MANTZ Paul, « Gustave Courbet (1^{er} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 20^e année, t. XVII, 2^e période, 5^e livraison, 1^{er} mai 1878, p. 514-527. **(a)**

MANTZ Paul, « Gustave Courbet (2^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 20^e année, t. XVIII, 2^e période, 1^{re} livraison, 1^{er} juillet 1878, p. 17-30. **(b)**

MANTZ Paul, « Gustave Courbet (troisième et dernier article) », *Gazette des Beaux-Arts*, 20^e année, t. XVIII, 2^e période, 3^e livraison, 1^{er} septembre 1878, p. 371-384. **(c)**

MANTZ Paul, « Eugène Delacroix », in *École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril*, Paris, Impr. Pilliet et Dumoulin, 1885, p. 11-32.

MAR Léopold, « Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École des Beaux-Arts », *Le Monde illustré*, 11^e année, n° 513, 9 février 1867, p. 84.

MARCHANDON DE LA FAYE Pierre, « Mosaïque », *Revue des Beaux-Arts*, 27^e année, t. VIII, 12^e livraison, 15 juin 1857, p. 242. [Delaroche]

MARTINET Louis, « Aux artistes et aux amateurs », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 1, 15 juin 1861, p. 1. **(a)**

MARTINET Louis, « L'exposition permanente du boulevard des Italiens », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 4, 1^{er} août 1861, p. 13. **(b)**

MARTINET Louis, « Des droits d'auteur en peinture », *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 17, 15 février 1862, p. 66. **(a)**

MARTINET Louis, [sans titre], *Le Courrier artistique*, 1^{re} année, n° 19, 15 mars 1862, p. 73. **(b)**

MARTINET Louis, [sans titre], *Le Courrier artistique*, 4^e année, n° 14, 4 septembre 1864, p. 53.

MARX Roger, « Le comité Sellier », *Courrier de l'art*, 3^e année, n° 48, 29 novembre 1883, p. 577. **(a)**

MARX Roger, « C.-A. Sellier (1830-1882) et l'exposition de ses œuvres à l'École des Beaux-Arts », *L'Art*, 9^e année, t. IV, t. XXXV de la coll., 1883, p. 226-231. **(b)**

MARX Roger, *L'art à Nancy en 1882, avec une lettre d'Alexandre Hepp...*, Nancy, René Wiener, Grosjean-Maupin, 1883. **(c)**

MARX Roger, *Les artistes célèbres. Henri Regnault, 1843-1871*, Paris, J. Rouam, 1886.

MASCK, « En redingote noire. Une première à la rue de Sèze », *Le Gaulois*, 18^e année, 3^e série, n° 677, 24 mai 1884, p. 2. [Meissonier]

MECHEL Chrétien de [Christian von Mechel], *Catalogue des tableaux de la galerie impériale et royale de Vienne*, Bâle, Chez l'auteur, 1782.

MECHEL Christian von et PIGAGE Nicolas de, *La galerie électorale de Düsseldorf ou catalogue raisonné et figuré de ses tableaux...*, Bâle, Christian von Mechel, 1778.

MÉNARD René, « Le Cercle des Beaux-Arts. Exposition de dessins et aquarelles de M. Français », *Gazette des Beaux-Arts*, 14^e année, t. V, 2^e période, 5^e livraison, 1^{er} mai 1872, p. 438-444.

MERSON Olivier, « Exposition des œuvres d'Horace Vernet », *Le Monde illustré*, 7^e année, n° 310, 21 mars 1863, p. 192.

MERSON Olivier, « À propos de l'exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *L'Opinion nationale*, 6^e année, n° 322, 23 novembre 1864, n. p.

MERSON Olivier et BELLIER DE LA CHAVIGNERIE Émile, *Ingres, sa vie et ses œuvres, avec un portrait photographié... et le catalogue de ses œuvres...*, Paris, J. Hetzel, 1867, p. 97.

MÉRY, « Exposition d'Augustin Lechesne », *Le Monde illustré*, 2^e année, n° 64, 3 juillet 1858, p. 16.

MICHELET Jules, « La vente de Paul Huet », *Le Temps*, 9^e année, n° 3229, 29 décembre 1869, n. p.

MIEL François, *Annales de la Société libre des Beaux-Arts depuis son origine*, t. I, années 1830 et 1831, Versailles, Impr. de Marlin, 1836.

MIRECOURT Eugène de, *Les contemporains. Paul Delaroche*, Paris, Gustave Havard, 1856.

MONTIFAUD Marc de, « Exposition des œuvres de Prud'hon au palais des Beaux-Arts », *L'Artiste*, XLIV^e année, nouvelle période, t. II, 1^{er} juillet 1874, p. 28-31.

MONTROSIER Eugène, « Ingres », *Messenger des théâtres et des arts*, 20^e année, n° 36, 9 mai 1867, p. 2.

MONTROSIER Eugène, « Henri Regnault », *La Cloche*, 3^e année, n° 710, 21 mars 1872, n. p.

MONTROSIER Eugène, « Les expositions à l'École des Beaux-Arts. L'œuvre de Prud'hon – L'œuvre de Chintreuil – Les peintures de M. Gustave Boulanger », *La Chronique illustrée*, 4^e année, n° 29, 16 mai 1874, p. 1-3.

MOREAU Adolphe, *E. Delacroix et son œuvre, avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873.

MOREL Henry, « L'exposition des œuvres d'Isidore Pils », *Le Moniteur universel*, n° 18, 19 janvier 1876, n. p.

MOULTAT L.-M., « Chronique », », *L'Art au dix-neuvième siècle*, 3^e année, 3^e vol., n° 10, 1858, p. 129-130. [Lechesne]

MUSÉE CENTRAL DES ARTS, *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la Grande Galerie...*, Paris, Imprimerie des sciences et arts, 1801.

MUSSET Paul de, « Notice sur la vie de Gustave Ricard », in *Notice sur la vie de Gustave Ricard par M. Paul de Musset suivie du catalogue des œuvres de Ricard exposées à l'École des Beaux-Arts, le 1^{er} mai 1873...*, Paris, Impr. Gautier-Villars, 1873, p. 1-23.

NADAR, « Revue du troisième trimestre de 1855 », *Le Journal pour rire*, nouvelle série, n° 211, 13 octobre 1855, p. 1-5.

NAUDÉ Gabriel, *Advis pour dresser une bibliothèque*, Paris, François Targa, 1627.

NODON Ernest de, « Exposition des tableaux de M. Court », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 288, 15 octobre 1859, n. p.

NORAC Jules, « Des expositions particulières », *Revue des Beaux-Arts*, 28^e année, t. IX, 17^e livraison, 1858, p. 381-383.

NORAC Jules, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18^e année, n° 891, 9 mai 1874, p. 282-283.

PAGÈS Alphonse, « L'exposition de Bellangé », *Le Camarade*, n° 15, 29 janvier 1867, n. p. (a) [Bellangé]

PAGÈS Alphonse, « L'exposition Ingres », *Le Camarade*, n° 89, 13 avril 1867, n. p. (b)

PANNIER Edmond, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Causeur*, vol. I, mars-août 1859, p. 202-206.

PARENT P.-C., « L'exposition prochaine de l'œuvre d'Eugène Delacroix au boulevard des Italiens », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 38, 6 mars 1864, p. 149-150.

PARIS Jean de, « Nouvelles diverses », *Le Figaro*, 23^e année, 3^e série, n° 110, 19 avril 1876, p. 2. [Manet]

PASSAVANT Johann David, *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, traduction de Jules Luntzeschutz, revue et annotée par Paul Lacroix, 2 vol., Paris, V^{ve} Jules Renouard, 1860 (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1839).

PAUL Eugène, « Travaux de la Société. Rapport de M. Eugène Paul au nom de la commission chargée de l'examen des œuvres de sculpture de M. Lechesne », *Revue des Beaux-Arts*, 28^e année, t. IX, 16^e livraison, 1858, p. 371.

PAULON A., « Exposition André Gill », *Le Tintamarre*, 42^e année, 23 décembre 1883, p. 4.

PEISSE Louis, « Beaux-Arts. Exposition universelle », *Le Constitutionnel*, 40^e année, n° 110, 29 avril 1855, n. p.

PÉLADAN Sâr [Joséphine], « Gustave Moreau », *L'Ermitage*, vol. X, 6^e année, n° 1, janvier 1895, p. 29-34.

PÉRIGNON Alexis Joseph, *À propos de l'exposition de peinture*, Paris, Impr. de F. Malteste et C^{ie}, 1856.

PERRAULT Charles, *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle : avec leurs portraits au naturel*, 2 vol., Paris, Antoine Dezallier, 1696-1700.

PERRIER Charles, « Exposition universelle des Beaux-Arts. I. Coup d'œil général », *L'Artiste*, 5^e série, t. XIV, 3^e livraison, 20 mai 1855, p. 29-31. **(a)**

PERRIER Charles, « Exposition universelle des Beaux-Arts. II. La peinture française. – M. Ingres », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 4^e livraison, 27 mai 1855, p. 43-46. **(b)**

PERRIER Charles, « Exposition universelle. III. La peinture française. – M. Ingres », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 5^e livraison, 5 juin 1855, p. 57-60. **(c)**

PERRIER Charles, « Exposition universelle. IV. La peinture française. – M. Eugène Delacroix », *L'Artiste*, 5^e série, t. XV, 6^e livraison, 10 juin 1855, p. 71-75. **(d)**

PERRIER Charles, « Exposition universelle des Beaux-Arts. Peinture – Conclusion », *L'Artiste*, 5^e série, t. XVI, 10^e livraison, 4 novembre 1855, p. 127-130. **(e)**

PÉTROZ Pierre, « Exposition universelle des Beaux-Arts », *La Presse*, 19^e année, 5 mai 1855, n. p. **(a)**

PÉTROZ Pierre, « Exposition universelle des Beaux-Arts. II. M. Ingres », *La Presse*, 19^e année, 30 mai 1855, n. p. **(b)**

PÉTROZ Pierre, « Exposition universelle des Beaux-Arts. III. M. Eugène Delacroix », *La Presse*, 19^e année, 5 juin 1855, n. p. **(c)**

PILES Roger de, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages, et un traité du peintre parfait, de la connaissance des desseins, & de l'utilité des estampes*, Paris, Chez François Muguet, 1699.

PILES Roger de, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

PILLET Charles, [Préface], in *Exposition Meissonier, 24 mai-24 juillet 1884, au profit de l'œuvre de l'hospitalité de nuit*, Paris, galerie Georges Petit..., Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1884, p. 5-7.

PLANCHE Gustave, « Peintres et sculpteurs modernes de la France. M. Barye », *Revue des deux mondes*, XXI^e année, nouvelle période, t. XI, 1^{er} juillet 1851, p. 47-75.

PLANCHE Gustave, « *L'Apothéose de Napoléon et le salon de la Paix. Les deux écoles de peinture à l'hôtel-de-ville* », *Revue des deux mondes*, XXIV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. VI, 15 avril 1854, p. 305-321.

PLANCHE Gustave, « Exposition des Beaux-Arts. L'école française », *Revue des deux mondes*, XXV^e année, seconde série de la nouvelle période, t. XI, 15 septembre 1855, p. 1137-1165.

POTHEY Alexandre, « Chronique », *La Presse*, 41^e année, 25 avril 1876, n. p. [Manet]

PRIVAT Jules de, « L'exposition de Maxime Lalanne », *L'Art universel*, 2^e année, n° 9, 18 juin 1874, p. 140-141.

PROST Bernard, *Artistes modernes. Octave Tassaert, notice sur sa vie et catalogue de son œuvre*, Paris, L. Baschet, 1886.

PROUST Antonin, « Discours prononcé à l'Assemblée générale », *Bulletin officiel de l'Union centrale des arts décoratifs*, supplément au numéro de la *Revue des arts décoratifs* du 20 mai 1883, p. 167-170. [Sauvrez]

PROUST Antonin, *L'art sous la République*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892.

QUEVILLY V^{te} de, [Sans titre], *Figaro*, 3^e année, n° 193, 21 décembre 1856, p. 2. [Étex]

R. A., « Exposition des Vernet à l'École des Beaux-Arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 21, 21 mai 1898, p. 178-179.

RAYSSAC Saint-Cyr de, « Exposition publique des œuvres de Gustave Ricard », *Revue des deux mondes*, XLIII^e année, 2^e période, t. CV, 1^{er} juin 1873, p. 729-733.

RÉGNIER Antony, « Cercle artistique. Exposition rétrospective des œuvres de Gustave Ricard », *Journal de Marseille commercial et politique*, n° 9521, 19 février 1873, n. p. **(a)**

RÉGNIER Antony, « Cercle artistique. Exposition rétrospective des œuvres de Gustave Ricard (2^e article) », *Journal de Marseille commercial et politique*, n° 9525, 23 février 1873, n. p. **(b)**

RENAN Ernest, « *La Tentation du Christ*, par M. Ary Scheffer », *Journal des débats politiques et littéraires*, 25 avril 1855, n. p.

RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, Paris, Calmann Lévy, 1882.

RENAUDIN Ed[mond], « Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *L'Europe artiste*, 5^e année, n° 20, 17 mai 1857, n. p. **(a)**

RENAUDIN Ed[mond], « Exposition des œuvres de Paul Delaroche (Suite.) », *L'Europe artiste*, 5^e année, n° 21, 24 mai 1857, n. p. **(b)**

ROBAUT Alfred, *Eugène Delacroix. Fac-simile de dessins et croquis originaux*, 2 vol., Paris, Dusacq, Moureau, Cadart et Luquet, 1864-1865.

ROBAUT Alfred, *L'œuvre complet de Eugène Delacroix, peintures, dessins, gravures, lithographies*, Paris, Charavay frères, 1885.

ROBERT, « Nouvelles de l'art et de la curiosité », *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, t. III, n° 5, 15 mai 1870, p. 348-352. [Dupré]

ROCHET Charles, « Résumé historique des travaux de l'association depuis sa fondation en 1844 et rapport des travaux de l'année 1864 faits au comité », in *Annuaire de l'Association des artistes...*, 21^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et Fils, 1865, p. 41-69.

ROGER-MILÈS L., *Les artistes célèbres. Corot*, Paris, Librairie de l'art, 1891.

RONCHAUD Louis de, « L'œuvre d'Ingres. Exposition du palais des Beaux-Arts », *Revue moderne* 10^e année, t. XLI, 2^e livraison, 1^{er} mai 1867, p. 430-447.

ROUSSEAU Jean, « L'exposition-Delacroix au boulevard des Italiens », *L'Univers illustré*, 7^e année, n° 362, 10 septembre 1864, p. 579.

ROUSSEAU Jean, « Exposition Flandrin », *L'Univers illustré*, 4 mars 1865, p. 143. **(a)**

ROUSSEAU Jean, « La question Flandrin », *Le Figaro*, 12^e année, n° 1051, 12 mars 1865, p. 2-3. **(b)**

ROUSSEAU Jean, « Exposition Bellangé à l'École impériale des Beaux-Arts », *L'Univers illustré*, 10^e année, n° 617, 20 février 1867, p. 118.

S., « Lettres sur l'Exposition universelle des Beaux-Arts à Paris », *Revue universelle des arts*, t. I, 1855, 15 juin 1855, p. 226-230.

S[AGLIO] E[dmond], « Mouvement des arts et de la curiosité. [Exposition Cordier] », *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e année, t. VII, 1^{er} août 1860, 3^e livraison, p. 190-191.

SAINT-VICTOR Paul de, « Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Paul Delaroche », *La Presse*, 22^e année, 4 juin 1857, n. p.

SAINT-VICTOR Paul de, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *La Presse*, 24^e année, 21 mai 1859, n. p.

SAINT-VICTOR Paul de, « Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix », *La Presse*, 29^e année, 26 septembre 1864, n. p.

SAINT-VICTOR Paul de, « M. Ingres », *La Presse*, 31^e année, 21 janvier 1867, n. p.

SALGUES, « Beaux-Arts », *L'Observateur des spectacles de la littérature et des arts*, n° 108, 25 Prairial an 10 (14 juin 1802), p. 4-5.

SILVESTRE Armand, « Zacharie Astruc », *La Vie Moderne*, 13 décembre 1884, p. 789-790.

SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants, français et étrangers... Études d'après nature. Portrait des artistes et reproduction de leurs principaux ouvrages par la photographie*, Paris, E. Blanchard, ancienne maison Hetzel, 1853.

SILVESTRE Théophile, *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature, première série, illustrée de 10 portraits pris au daguerréotype...*, Paris, E. Blanchard, 1856.

SMITH John, *A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters...*, 9 vol., Londres, Smith and Son, 1829-1842.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS, « Comité de la Société nationale des Beaux-Arts, séance du 12 janvier 1864 » et « Assemblée générale des artistes sociétaires, vendredi 15 janvier 1864 », *Le Courrier artistique*, 3^e année, n° 32, 24 janvier 1864, p. 125.

SORIN Élie, *Les martyrs du siège de Paris*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven & C^{ie}, 1872.

SUPERSAC Auguste, « Exposition des œuvres de M. Court », *Le Pays*, 11^e année, n° 298, 25 octobre 1859, n. p.

SUTAIN Max., « Quelques réflexions au sujet de Paul Delaroche et de l'exposition de ses œuvres », *Travaux de l'Académie impériale de Reims*, t. XXVI, année 1856-1857, n°s 3-4, p. 262-275.

TAYLOR baron Isidore, *Voyages pittoresques dans l'ancienne France. Ancienne Normandie*, vol. III, Paris, Impr. de Firmin-Didot et C^{ie}, 1878.

TARDIEU Alexandre, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École des Beaux-arts. I », *Le Constitutionnel*, 42^e année, n° 122, 2 mai 1857, n. p. **(a)**

TARDIEU Alexandre, « Exposition des œuvres de Paul Delaroche à l'École des Beaux-arts. II », *Le Constitutionnel*, 42^e année, n° 126, 6 mai 1857, n. p. **(b)**

TARDIEU Alexandre, « Exposition des œuvres d'Ary Scheffer », *Le Constitutionnel*, 44^e année, n° 160, 9 juin 1859, n. p.

TIMBAL Ch[arles], « Exposition des dessins de M. Duban. Les dernières aquarelles de H. Regnault », *Le Français*, 5^e année, n° 39, 8 février 1872, n. p. **(a)**

TIMBAL Charles, « Henri Regnault », *Le Français*, 5^e année, n° 81, 21 mars 1872, n. p. **(b)**

TIMBAL [Charles], « Henri Regnault. 2^{me} article », *Le Français*, 5^e année, n° 82, 22 mars 1872, n. p. **(c)**

TIMBAL Charles, « Henri Regnault. Troisième article », *Le Français*, 5^e année, n° 83, 23 mars 1872, n. p. **(d)**

T[IMBAL] Ch[arles], « Exposition des œuvres de Ricard », *Le Français*, 6^e année, n° 137, 17 mai 1873, n. p.

TIMBAL Ch[arles], « L'exposition de peinture du Palais-Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains », *Revue des deux mondes*, XLIV^e année, 3^e période, t. III, 15 mai 1874, p. 444-464. **(a)**

TIMBAL C[harles], « L'exposition des œuvres de Prud'hon », *Le Français*, 7^e année, n° 166, 15 juin 1874, n. p. **(b)**

TIMBAL Ch[arles], « Les œuvres de Barye », *Le Français*, 8^e année, n° 343, 15 décembre 1875, n. p.

TIMBAL Ch[arles], « Exposition des œuvres de E. Fromentin », *Le Français*, 10^e année, n° 77, 19 mars 1877, n. p.

TIMBAL Charles, *Notes et causeries sur l'art et sur les artistes*, Paris, E. Plon et Cie, 1881.

THORÉ Théophile, « Revue des arts », *Le Constitutionnel*, n° 18, 18 janvier 1846, p. 1.

TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien. L'Hospitalité de nuit à la rue de Sèze », *Le Gaulois*, 18^e année, 13^e série, n° 676, 23 mai 1884, p. 1. [Meissonier]

TREILLE André, « L'œuvre de Pils », *La France*, 15^e année, 28 janvier 1876, n. p.

ULBACH Louis, « Paul Delaroche », *Revue de Paris*, t. XXXVI, 1^{er} avril 1857, p. 349-372.

UN DOMINO, « Nos Échos. Le monde et la ville », *Le Gaulois*, 18^e année, 13^e série, n° 675, 22 mai 1884, p. 1. [Meissonier]

UN HOMME DE RIEN [Louis de Loménie], *Galerie des contemporains illustres*, t. VII, Paris, A. René et C^{ie}, 1844 (9^e livraison, « Paul Delaroche »).

UZANNE Jules, « Rapport des travaux de l'Association des artistes... », *Annuaire de l'Association des artistes...*, 15^e année, Paris, Impr. de Jules Juteau et C^{ie}, 1859, p. 35-49.

V. E., « Concours et expositions. Exposition de M. Maxime Lalanne, à Bordeaux », *Chronique des arts et de la curiosité*, n° 2, 9 janvier 1875, p. 11.

VACHON M[arius], « L'exposition Corot », *La France*, 14^e année, 28 mai 1875, n. p. **(a)**

VACHON Marius, « L'exposition des œuvres de Barye », *La France*, 14^e année, 23 novembre 1875, n. p. **(b)**

VACHON Marius, « H. Daumier », *La France*, 17^e année, 25 avril 1878, p. 3.

VACHON Marius, « L'exposition de l'œuvre de Couture », *La France*, 2 septembre 1880, p. 3.

VACQUERIE Auguste, « La vie et l'œuvre de Chintreuil », *Le Rappel*, n° 1571, 29 juin 1874, p. 3.

V[ACQUERIE] A[uguste], [sans titre], *Le Rappel*, n° 5151, 17 avril 1884, n. p. [Delacroix].

VACQUERIE Auguste, « Eugène Delacroix à l'École des Beaux-Arts », in *École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever*

un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885, p. 5-9.

VALLET DE VIRIVILLE, « Bulletin des lettres et des arts [exposition Ary Scheffer] », *Revue française*, 5^e année, t. XVII, 1859, p. 60-63.

VAN DER VINCK Adolphe, « Salomé », in *Ville de Lille, Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé...*, Lille, Impr. Le Bigot Frères, 1881, p. V-VIII.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains*, Paris, L. Hachette, 1858.

VASARI Giorgio, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri*, Florence, L. Torrentino, 1550.

VASARI Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florence, Appresso i Giunti, 1568.

VAUQUELIN Ernest, « Le banquet Manet », *L'Intransigeant*, n° 1639, 8 janvier 1885, p. 3.

VERMONT Louis de [Louis Énault], « Paul Delaroche », *Figaro*, 4^e année, n° 233, 10 mai 1857, p. 5.

VERNET Horace, *Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages*, Paris, Impr. Édouard Proux, 1841.

VÉRON Eugène, *Du progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Paris, Guillaumin et C^{ie}, 1862.

VÉRON Eugène, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, 1^{re} année, t. III, 1875, p. 44. **(a)**

VÉRON Eugène, « Exposition des œuvres de Barye », *L'Art*, 1^{re} année, t. III, 1875, p. 309. **(b)**

VÉRON Eugène, « Exposition des œuvres de Barye au palais des Beaux-Arts », *L'Art*, 2^e année, t. I (t. IV de la coll.), 1876, p. 25-30. **(a)**

VÉRON Eugène, « Exposition des œuvres de Barye au palais des Beaux-Arts (fin) », *L'Art*, 2^e année, t. I (t. IV de la coll.), 1876, p. 33-37. **(b)**

VÉRON Eugène, « Th. Ribot. Exposition générale de ses œuvres dans les galeries de *L'Art* », *L'Art*, 6^e année, t. II (t. XXI de la coll.), 1880, p. 127-131.

VÉRON Eugène, « Th. Ribot. Exposition générale de ses œuvres dans les galeries de *L'Art* (fin) », *L'Art*, 6^e année, t. II (t. XXI de la coll.), 1880, p. 155-161.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 19^e année, n° 958, 21 août 1875, p. 114-115. [Tassaert]

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21^e année, n° 1048, 12 mai 1877, p. 290-291. [Diaz]

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 22^e année, n° 1092, 3 mars 1878, p. 146-147.

VÉRON Pierre, « La statue de David », *La Petite Presse*, 14^e année, n° 5215, 17 août 1880, n. p.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 28^e année, n° 1417, 24 mai 1884, p. 322-323. [Meissonier]

VEUILLOT Louis, « L'orgueil de la vie », *L'Univers*, n° 1742, 25 mars 1872, n. p. [Regnault]

VIARDOT Louis, « Courrier des Beaux-Arts », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 44^e année, n° 148, 28 mai 1874, n. p. **(a)** [Lalanne]

VIARDOT Louis, « Courrier des Beaux-Arts », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 44^e année, n° 174, 23 juin 1874, n. p. **(b)** [Prud'hon]

VIARDOT Louis, « Courrier des Beaux-Arts. À propos de l'exposition des œuvres du sculpteur Barye », *L'Indépendance belge* (édition du matin), 45^e année, n° 344, 10 décembre 1875, n. p.

VIGNON Claude, *Exposition universelle de 1855. Beaux-Arts*, Paris, A. Fontaine, 1855.

VIGNON Claude, « À propos de la vente de Paul Delaroche. Marie-Antoinette après sa condamnation », *Figaro*, 4^e année, n° 243, 14 juin 1857, p. 6.

VILLEMÉR marquis de, « Revue de Paris », *Figaro*, 13^e année, n° 1163, 8 avril 1866, p. 1-2. [Gudin]

VILLOT Frédéric, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du musée national du Louvre. 1^{re} partie, écoles d'Italie*, Paris, Vinchon, 1849.

VIOLLET-LE-DUC Adolphe, « Exposition des tableaux d'Hippolyte Bellangé », *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 février 1867, n. p.

VIOLLET-LE-DUC Adolphe, « Exposition de l'œuvre de Henri Regnault au palais des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 23 mars 1872, n. p.

VIOLLET-LE-DUC Adolphe, « Exposition de l'œuvre de Corot à l'Ecole des Beaux-Arts », *Journal des débats politiques et littéraires*, 26 mai 1875, n. p.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « L'enseignement des arts. Il y a quelque chose à faire. II », *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e année, t. XII, 6^e livraison, 1^{er} juin 1862, p. 525-534.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Élections municipales de Paris. Quartier du faubourg Montmartre », *La République française*, 4^e année, n° 1108, 25 novembre 1874, n. p.

VITET Louis et BINGHAM Robert J., *Œuvre de Ary Scheffer reproduit en photographie par Bingham, notice sur la vie et les ouvrages de Ary Scheffer par Louis Vitet*, Paris, Goupil et C^{ie}, 1860.

WATELET Claude-Henri, « Esquisse », in Pierre-Charles Levesque et Claude-Henri Watelet, *Encyclopédie méthodique. Beaux-Arts...*, t. I, Paris, Chez Panckoucke, Liège, Chez Plomteux, 1788, p. 267-269.

WEY Francis, « Exposition des œuvres de Ary Scheffer », *Le Pays*, 11^e année, n° 140, 20 mai 1859, n. p. **(a)**

WEY Francis, « Exposition des œuvres de Ary Scheffer. II », *Le Pays*, 11^e année, n° 143, 23 mai 1859, n. p. **(b)**

WEY Francis, « Hippolyte Bellangé et son œuvre », in *Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École impériale des Beaux-Arts...*, Paris, Typ. Jules-Juteau et C^{ie}, 1867, p. 5-39.

WOLFF Albert, « Gazette de Paris », *Le Figaro*, 14^e année, 2^e série, n° 152, 16 avril 1867, p. 1. [Ingres]

WOLFF Albert, « Deux artistes au musée des Arts décoratifs », *Le Figaro*, 29^e année, 3^e série, n° 59, 28 février 1883, p. 1.

WOLFF Albert, « Édouard Manet au palais des Beaux-Arts », *Le Figaro*, 30^e année, 3^e série, n° 3, 5 janvier 1884, p. 1.

WOLFF Albert, « Meissonier et son œuvre », *Le Figaro*, 30^e année, 3^e série, n° 143, 22 mai 1884, p. 1.

Y. Z. et C^e, « Un cercle artistique », *Le Gaulois*, 6^e année, n° 1901, 25 décembre 1873, n. p.

YRIARTE Charles, *Les cercles de Paris, 1828-1864*, Paris, Librairie parisienne, Dupray de la Mahérie, 1864. **(a)**

YRIARTE Charles, « L'entrée des Croisés à Constantinople par Eugène Delacroix. Actualité », *Le Monde illustré*, t. XV, 8^e année, n° 392, 15 octobre 1864, p. 247-249. **(b)**

YRIARTE Charles, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 11^e année, n° 523, 20 avril 1867, p. 234-235. [Ingres]

ZOLA Émile, « Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet », *Revue du XIX^e siècle*, t. IV, n° 10, 1^{er} janvier 1867, p. 43-64. **(a)**

ZOLA Émile, *Éd. Manet. Étude biographique et critique*, Paris, E. Dentu, 1867. **(b)**

[ZOLA Émile], « Lettre de Paris, 19 août », *Le Sémaphore de Marseille*, 48^e année, n° 14 575, 21 août 1875, n. p. [Tassaert]

ZOLA Émile, « Édouard Manet », in *École nationale des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Édouard Manet... Catalogue*, Paris, Impr. de A. Quantin, janvier 1884, p. 7-29.

Catalogues d'exposition (classement ville/année/artiste)

Amiens 1866

Musée Napoléon à Amiens. Exposition rétrospective... Catalogue de peintures anciennes, empruntées à des galeries particulières, Amiens, Lemer aîné, 1866.

Anvers 1877 [Rubens]

L'œuvre de P. P. Rubens. Catalogue de l'exposition organisée sous les auspices de l'administration communale d'Anvers par l'académie d'archéologie de Belgique. Gravures, photographies, dessins, documents, etc., Anvers, Impr. Guil. Van Merlen, 1877.

Arras 1866 [Dutilleux]

Catalogue des tableaux, études et dessins composant l'exposition des œuvres de C. Dutilleux, artiste peintre..., Arras, Typ. et Lith. d'Alphonse Brissy, 1866.

Beauvais 1869

Catalogue de l'exposition rétrospective organisée par la ville de Beauvais, Arras, Typ. Rousseau-Leroy, 1869.

Bordeaux 1866 [Gudin]

Catalogue des tableaux exposés au profit des pauvres à Bordeaux par M. T. Gudin, Bordeaux, Impr. G. Gounouilhou, 1866.

Bordeaux 1874 [Lalanne]

Galleries de la Société des amis des arts... Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne, au profit des pauvres et d'œuvres charitables de Bordeaux, du lundi 9 novembre au jeudi 10 décembre..., Bordeaux, Impr. de J. Delmas, 1874. [Préface de Maxime Lalanne]

Dublin 1853

Official Catalogue of the Great Industrial Exhibition (in Connection with the Royal Dublin Society), Dublin, John Falconer, 1853.

Dublin 1862 [Court]

Paintings by M^r Court, [s. l.] [s. n.] [1862].

Lille 1881

Ville de Lille, Palais Rameau... Exposition posthume des œuvres de Salomé..., Lille, Impr. Le Bigot Frères, 1881. [Van der Vinck 1881]

Londres 1775

Nathaniel Hone, *The Exhibition of Pictures, by Nathaniel Hone, R.A., Mostly the Works of His Leisure, and Many of Them in His Own Possession*, Londres, [s. n.], 1775.

Londres 1809

William Blake, *A Descriptive Catalogue of Pictures, Poetical and Historical Inventions, Painted by William Blake...*, Londres, D. N. Shury, 1809.

Londres 1851

Official, Descriptive and Illustrated Catalogue of the Industry of All Nations, Londres, Spicer & Clowes, 1851.

Londres 1861 [Cordier]

Ethnographical Gallery of Sculpture, by M^r Cordier, Illustrating the Most Prominent Types of the Human Race at The Gallery, 121, Pall Mall, Londres, [s. n.], [1861].

Marseille 1875 [Lalanne]

Cercle artistique de Marseille... Exposition des œuvres de M. Maxime Lalanne, du 15 mai au 30 juin, Paris, Impr. C. Morel & L. Daubras, 1875.

New York 1848 [Cole]

Exhibition of the Paintings of the Late Thomas Cole, at the Gallery of the American Art-Union, New York, Snowden & Prall, 1848.

Paris 1783 [Vernet]

« Catalogue des Tableaux & des Dessins de M. Vernet, Peintre du Roi, exposés à l'émulation & aux hommages du public dans le Salon de la Correspondance », *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, supplément au n° XIII, 26 mars 1783, p. 105-106.

Paris 1790

Société des amis des arts. Explication des peintures, sculptures et gravures exposées cette année dans une des salles au rez-de-chaussée de la cour du Louvre, Paris, Impr. P.-F. Didot Jeune, 1790.

Paris 1797

Notice des dessins originaux, cartons, gouaches, pastels, émaux et miniatures, du Musée central des arts, exposés pour la première fois dans la galerie d'Apollon, le 28 thermidor de l'an V de la République française, Paris, Impr. des Sciences et Arts, [1797].

Paris 1798

Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement français..., Paris, Imprimerie des sciences et arts, [1798].

Paris 1799 [David]

Jacques-Louis David, *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais national des sciences et des arts, salle de la ci-devant académie d'architecture, par le C^{en} David, membre de l'Institut national*, Paris, Impr. de P. Didot l'ainé, an VIII [1799].

Paris 1800 [Regnault]

Jean-Baptiste Regnault, *Exposition de trois tableaux dans une des salles du Palais national des sciences et des arts...*, Paris, Impr. de Delange, an VIII [1800]).

Paris 1822 [Vernet]

Étienne de Jouy et Antoine Jay, *Salon d'Horace Vernet. Analyse historique et pittoresque des quarante-cinq tableaux exposés chez lui en 1822*, Paris, Ponthieu, 1822.

Paris 1824 [du Pavillon]

I. P. du Pavillon, *Un mot sur le tableau d'Iphigénie, refusé par le jury de peinture, au Salon de 1824*, Paris, Impr. de J. Mac Carthy, 1824.

Paris 1826

Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, galerie Lebrun... le 15 mai 1826, Paris, Impr. de Firmin Didot, 1826.

Paris 1829

Explication des ouvrages de peinture et sculpture exposés au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité, galerie Lebrun, Paris, Impr. A. Coniam, 1829.

Paris 1846

Explication des ouvrages de peinture exposés dans la galerie des Beaux-Arts... au profit de la caisse de secours et pensions de la Société des artistes..., Paris, Impr. de Jules-Juteau et C^{ie}, 1846.

Paris 1855

Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français exposés au Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Vinchon, 1855.

Paris 1855 [Courbet]

Gustave Courbet, *Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de l'œuvre de M. Gustave Courbet, avenue Montaigne, 7, Champs-Élysées*, Paris, Impr. de Simon Raçon, 1855.

Paris 1855 [Galimard]

Auguste Galimard, *Exposition particulière des œuvres de M. Auguste Galimard, refusées par le jury de l'Exposition universelle*, Paris, Typ. de Jules-Juteau, 1855.

Paris 1857 [Delaroche]

Exposition des œuvres de Paul Delaroche. Explication des tableaux, dessins, aquarelles et gravures exposés au palais des Beaux-Arts, le 21 avril 1857, Paris, Charles de Mourgues frères, 1857.

Paris 1859 [Court]

Tableaux peints par M. Court exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes..., 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859. [Dezobry 1859a ; Dezobry 1859b]

Paris 1859 [Scheffer]

Catalogue des œuvres de Ary Scheffer exposés au profit de la caisse de secours de l'Association des artistes..., 26, boulevard des Italiens, Paris, Impr. de J. Claye, 1859.

Paris 1860

Tableaux de l'école moderne tirés de collections d'amateurs et exposés au profit de la caisse de secours des artistes..., Paris, J. Claye, 1860.

Paris 1860 [Cordier]

Marc Trapadoux, *L'œuvre de M. Cordier. Galerie anthropologique et ethnographique pour servir à l'histoire des races. Catalogue descriptif*, Paris, Impr. de Ch. Lahure et C^{ie}, 1860.

Paris 1861

Catalogue de dessins tirés de collections d'amateurs et exposés dans les salons des Arts-Unis, 26, rue de Provence, Paris, Renou et Maulde, 1861.

Paris 1864 [Delacroix]

Société nationale des Beaux-Arts... Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix, Paris, Impr. de J. Claye, 1864. [Lecoq d'Arpentigny 1864]

Paris 1865

Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1865, Palais de l'industrie. Musée rétrospectif, Paris, Librairie centrale, Julien Lemer, 1867.

Paris 1865 [Flandrin]

Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Flandrin à l'École impériale des Beaux-Arts, Paris, Typ. Jules Juteau et fils, 1865.

Paris 1866

Exposition rétrospective. Tableaux anciens empruntés aux galeries particulières, palais des Champs-Élysées..., Paris, J. Claye, 1866.

Paris 1867 [Bellangé]

Comité de l'Association des artistes... Exposition des œuvres d'Hippolyte Bellangé à l'École impériale des Beaux-Arts..., Paris, Typ. Jules-Juteau et C^{ie}, 1867. [Wey 1867]

Paris 1867 [Clésinger]

Catalogue des œuvres inédites de sculpture, peinture & dessins de J. Clésinger... exposées rue royale, n° 9, Paris, Typ. E. Panckoucke et C^{ie}, 1867.

Paris 1867 [Courbet]

Gustave Courbet, *Exposition des œuvres de M. G. Courbet, rond-point du pont de l'Alma (Champs-Élysées)*, Paris, Lebigre-Duquesne Frères, 1867.

Paris 1867 [Ingres]

Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres... exposés dans les galeries du palais de l'École impériale des Beaux-Arts, Paris, Impr. de Ad. Lainé et J. Havard, 1867.

Paris 1867 [Manet]

Édouard Manet, *Catalogue des tableaux de M. Édouard Manet exposés avenue de l'Alma en 1867*, Paris, Impr. L. Poupart-Davyl, 1867.

Paris 1867 [Rousseau]

Notice des études peintes par M. Théodore Rousseau exposées au Cercle des arts, Paris, J. Claye, 1867. [Burty 1867a]

Paris 1869 [Huet]

Philippe Burty, *Paul Huet. Notice biographique et critique suivie du catalogue de ses œuvres exposées en partie dans les salons de l'Union artistique*, Paris, J. Claye, 1869.

Paris 1872 [Bertin]

Catalogue des tableaux et dessins de Édouard Bertin exposés à l'École des Beaux-Arts, précédé d'une notice, Paris, J. Claye, 1872. [Clément 1872a]

Paris 1872 [Duban]

Notice des dessins de Félix-Jacques Duban exposés à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, Paris, Impr. Adolphe Lainé, 1872. [Labrouste, Duc et Vaudoyer 1872]

Paris 1872 [Regnault]

Œuvres de Henri Regnault exposées à l'École des Beaux-Arts, Paris, J. Claye, 1872. [Gautier 1872b]

Paris 1873 [Ricard]

Notice sur la vie de Gustave Ricard par M. Paul de Musset suivie du catalogue des œuvres de Ricard exposées à l'École des Beaux-Arts, le 1^{er} mai 1873..., Paris, Impr. Gautier-Villars, 1873. [Musset 1873]

Paris 1873 [Vaudoyer]

Notice des œuvres de Léon Vaudoyer... exposées à l'École nationale et spéciale des Beaux-Arts, février 1873, Paris, Typ. Georges Chamerot, 1873.

Paris 1874 [Chintreuil]

Tableaux, études et dessins de Chintreuil, exposés à l'École des Beaux-Arts du 25 avril au 15 mai 1874, Paris, Impr. de J. Claye, 1874. [Desbrosses 1874]

Paris 1874 [Lalanne]

Cercle artistique et littéraire... Exposition des œuvres de Maxime Lalanne, membre du cercle, du 17 mai au 30 juin..., Paris, Impr. Richard-Berthier, 1874.

Paris 1874 [Prud'hon]

Exposition des œuvres de Prud'hon au profit de sa fille, à l'École des Beaux-Arts, du 4 mai au 4 juillet, Paris, Impr. de J. Claye, mai 1874. [Préface d'Eudoxe et Camille Marcille]

Paris 1875 [Barye]

Catalogue des œuvres de Antoine-Louis Barye... exposées à l'École des Beaux-Arts, Paris, Impr. de J. Claye, 1875. [Genevay 1875]

Paris 1875 [Corot]

Exposition de l'œuvre de Corot à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais..., Paris, Typ. Jules-Juteau et fils, 1875. [Burty 1875a]

Paris 1876 [Pils]

Association des artistes... Exposition des œuvres de Pils à l'École des Beaux-Arts. Catalogue, Paris, Typ. Lahure, 1876. [Becq de Fouquières 1876b]

Paris 1877 [Diaz]

Association des artistes... Exposition des œuvres de N. Diaz de la Peña à l'École des Beaux-Arts, quai Malaquais..., Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin successeur, 1877. [Claretie 1877]

Paris 1877 [Fromentin]

Association des artistes... Exposition des œuvres de Eugène Fromentin à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais..., Paris, Imprimerie Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1877. [Gonse 1877]

Paris 1878

Exposition rétrospective de tableaux et dessins des maîtres modernes, Paris, galeries Durand-Ruel, Paris, Impr. D. Dumoulin et C^{ie}, 1878.

Paris 1878 [Belly]

Association des artistes... Exposition des œuvres de L. Belly à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais, Paris, Impr. Jules Claye, A. Quantin, successeur, 1878. [Anonyme 1878c]

Paris 1878 [Daumier]

Exposition des peintures et dessins de H. Daumier, galeries Durand-Ruel... Notice biographique par Champfleury, Paris, Gauthier-Villars, 1878.

Paris 1879

Charles Ephrussi et Gustave Dreyfus, *Catalogue descriptif des dessins de maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts, mai-juin 1879*, Paris, Typ. Georges Chamerot, 1879.

Paris 1879 [Feyen]

Cercle artistique et littéraire... Exposition des tableaux de Eugène Feyen, ouverte du 1^{er} au 30 novembre 1879. Catalogue, Paris, Impr. et stéréotypie de Poissy, S. Lejay et C^{ie}, 1879.

Paris 1880 [Couture]

Catalogue des œuvres de Th. Couture exposées au Palais de l'industrie..., Paris, A. Quantin et C^{ie}, 1880. [Ballu 1880]

Paris 1880 [Viollet-le-Duc]

Exposition de l'œuvre de Viollet-le-Duc ouverte au musée des thermes et de l'hôtel de Cluny..., Paris, Impr. centrale des chemins de fer, A. Chaix et C^{ie}, 1880. [Baudot 1880 ; Du Sommerard 1880]

Paris 1881

Tentures artistiques. Première exposition, 1881. Palais de l'École des Beaux-Arts (salle Melpomène). Catalogue illustré, Paris, Ateliers de reproductions artistiques, 1881.

Paris 1881 [Jacquemart]

Exposition Jules Jacquemart, 1881, 16, rue Laffitte, Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1881.

Paris 1882

Galerie Georges Petit... Société internationale de peintres et sculpteurs. Première exposition, 1882. Catalogue, Paris, Impr. de A. Quantin, 1882.

Paris 1882 [Baudry]

Union centrale des arts décoratifs. Notice des œuvres de M. Paul Baudry... exposées à l'Orangerie des Tuileries, juin-juillet 1882, Paris, A. Quantin, 1882.

Paris 1882 [Courbet]

Exposition des œuvres de Gustave Courbet à l'École des Beaux-Arts (mai 1882), Paris, Impr. Émile Martinet, 1882. [Castagnary 1882a et Castagnary 1882b]

Paris 1882 [Imer]

Association des artistes... Exposition des œuvres de Édouard Imer, à l'École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais, Paris, Impr. de A. Quantin, 1882.

Paris 1883 [Boudin]

Exposition des œuvres de Eugène Boudin, 9, boulevard de la Madeleine, Paris, Impr. Charles Schlaeber, [1883], fac simile reproduit dans Robert Schmit, *Eugène Boudin, 1824-1898*, t. III, Paris, [galerie Schmit], 1973, p. XLVII-XLVIII.

Paris 1883 [Lehmann]

Exposition des œuvres de Henri Lehmann... à l'École nationale des Beaux-Arts (janvier 1883). Catalogue, Paris, Motteroz, 1883.

Paris 1883 [Monet]

Catalogue de l'exposition des œuvres de Claude Monet, 9, boulevard de la Madeleine, ouverte du 1^{er} au 25 mars, [s. l.], [s. n.], [1883].

Paris 1883 [Renoir]

Catalogue de l'exposition des œuvres de P.-A. Renoir, 9 boulevard de la Madeleine, ouverte du 1^{er} au 25 avril, [s. l.], [s. n.], [1883]. [Préface de Théodore Duret]

Paris 1883 [Sellier]

Catalogue illustré des œuvres de C.-A. Sellier (1830-1882), exposées à l'École des Beaux-Arts, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1883. [Claretie 1883b]

Paris 1884 [Gill]

Catalogue de l'exposition And. Gill, galerie Vivienne... Tableaux, ébauches, esquisses, dessins et caricatures célèbres..., Paris, Impr. de Lutèce, 1884.

Paris 1884 [Manet]

École nationale des Beaux-Arts. Exposition des œuvres de Édouard Manet... Catalogue, Paris, Impr. de A. Quantin, 1884. [Zola 1884]

Paris 1884 [Meissonier]

Exposition Meissonier, 24 mai-24 juillet 1884, au profit de l'œuvre de l'hospitalité de nuit, Paris, galerie Georges Petit..., Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1884. [Pillet 1884]

Paris 1884 [Raffaëlli]

Jean-François Raffaëlli, *Catalogue illustré des œuvres de Jean-François Raffaëlli, exposées 28 bis, avenue de l'Opéra, suivi d'une étude des mouvements de l'art moderne et du beau caractériste*, Poissy, Impr. de S. Lejay et C^{ie}, 1884.

Paris 1885 [Bashkirtseff]

Union des femmes peintres & sculpteurs. Catalogue des œuvres de M^{lle} Bashkirtseff, Paris, Librairie d'art Ludovic Baschet, 1885. [Préface de François Coppée]

Paris 1885 [Bastien-Lepage]

École nationale des Beaux-Arts, hôtel de Chimay. Exposition des œuvres de Jules Bastien-Lepage, Paris, mars-avril 1885, Paris, Impr. réunies C, 1885. [Fourcaud 1885b]

Paris 1885 [Delacroix]

École nationale des Beaux-Arts, quai Malaquais. Exposition Eugène Delacroix au profit de la souscription destinée à élever un monument à sa mémoire, ouverte du 6 mars au 15 avril, Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1885. [Mantz 1885 ; Vacquerie 1885]

Paris 1885 [Doré]

Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré exposés dans les salons du Cercle de la librairie (mars 1885)..., Paris, Cercle de la librairie, de l'imprimerie et de la papeterie, 1885. [Notice biographique de G. Duplessis]

Paris 1885 [Gonzalès]

Salons de la « Vie moderne ». Catalogue des peintures et pastels de Eva Gonzalès..., Le Havre, Impr. de Ch. Delevoye, 1885. [Burty 1885]

Paris 1885 [Menzel]

Pavillon de la Ville de Paris... Exposition des œuvres de Adolphe Menzel, ouverte du 26 avril au 15 juin 1885. Catalogue illustré, Paris, Librairie d'art L. Baschet, Galerie des artistes modernes, 1885. [Préface de F.-G. Dumas]

Paris 1885 [Tassaert]

Galerie Georges Petit... Exposition O. Tassaert au bénéfice de l'Association des artistes..., ouverture : le mardi 29 décembre 1885, Paris, Impr. V^{ve} Renou et Maulde, 1885. [Ballu 1885]

Paris 1886 [Nittis]

Exposition J. de Nittis. Tableaux, pastels, aquarelles, dessins, études et croquis, du 11 au 29 mai 1886..., Paris, galerie Bernheim Jeune..., Paris, Impr. de l'art, E. Menard et J. Augry, 1886.

Paris 1892 [Lépine]

Exposition rétrospective d'œuvres de S. Lépine, galeries Durand-Ruel, du 28 novembre au 17 décembre 1892, Paris, Impr. de l'Art, E. Ménard et C^{ie}, 1892. [Cardon 1892]

Catalogues de vente avant 1900 (classement année/artiste)

Vente 1849 [Diaz]

Catalogue d'une jolie collection d'esquisses peintes, sujets de figures, et études de paysages... par M. Diaz... hôtel des ventes mobilières, rue des jeunes... 3 mars 1849..., M^e Ridel, commissaire-priseur, Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1849.

Vente 1850 [Fratin]

Catalogue de tous les modèles en bronze publiés et inédits de M. Fratin, sculpteur... 16, 17 et 18 avril 1850... rue des jeunes, 42... M^e Bonnefons de Laviolle..., Paris, Impr. et lith. de Maulde et Renou, 1850.

Vente 1850 [Rousseau]

Catalogue d'une collection de tableaux et études peintes d'après nature par M. Théodore Rousseau... hôtel des ventes mobilières, rue des jeunes... 2 mars 1850... M^e Ridel, commissaire-priseur, Paris, Impr. et lith. Maulde et Renou, 1850.

Vente 1856 [Étex]

Catalogue des tableaux, statues en marbre et en bronze, bronzes d'art, bas-reliefs, statuettes en marbre et bronze, etc., etc., de M. Antoine Étex... dont la vente aux enchères aura lieu le 9 décembre... en son atelier... par le ministère de M^e Charles Pillet..., Paris, Impr. de L. Martinet, 1856.

Vente 1857 [Delaroche]

Catalogue des tableaux, esquisses, dessins & croquis de M. Paul Delaroche, dont la vente aura lieu par suite de son décès, hôtel des commissaires-priseurs, rue Drouot... les vendredi 12 et samedi 13 juin 1857... par le ministère de M^e Pouchet, commissaire-priseur... et de M^e Lefeuvre... assistés de M. Francis Petit, expert, Paris, Maulde et Renou, 1857.

Vente 1864 [Delacroix]

Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eugène Delacroix, hôtel Drouot, commissaires-priseurs M^e Charles Pillet..., M^e Charles Laigné..., experts M. Francis Petit..., M. Tedesco... [17-29 février 1864], Paris, Impr. de J. Claye, 1864.

Vente 1865 [Biard]

Catalogue de tableaux et études peintes d'après nature par M. Biard... hôtel Drouot... lundi 6, mardi 7 & mercredi 8 mars 1865... M^e Escribe, commissaire-priseur... Francis Petit, expert..., Paris, Renou et Maulde, 1865.

Vente 1865 [Cordier]

Catalogue de statues, bustes, statuettes et médaillons... : œuvres de M. Cordier... dont la vente aura lieu hôtel Drouot... le samedi 21 janvier 1865, par le ministère de M^e Charles Pillet... M. Francis Petit, expert..., Paris, Impr. de Pillet fils aîné, 1865.

Vente 1865 [Flandrin]

Catalogue des tableaux, esquisses, études, dessins & croquis laissés par H. Flandrin et quelques tableaux anciens, dont la vente aura lieu par suite de son décès, hôtel Drouot... lundi 15, mardi 16 et

mercredi 17 mai 1865, par le ministère de M^e Boulland... et de M^e Ch. Pillet... assistés de M. Francis Petit, expert..., [Paris], [s. n.], 1865.

Vente 1867 [Bellangé]

Catalogue de la vente qui aura lieu, par suite du décès de Hipp^{te} Bellangé, hôtel Drouot, salle n^o 8, commissaires-priseurs : M^e Boussaton..., M^e Charles Pillet..., experts : M. Francis Petit..., M. Clément... [18-20 mars 1867], Paris, J. Claye, 1867.

Vente 1867 [Clésinger]

Catalogue des marbres, bronzes et terres cuites de Clésinger provenant de ses ateliers de Rome et de Paris, dont la vente aura lieu 19, rue du Helder... M^e Charles Pillet commissaire-priseur..., M. Haro, peintre expert..., Paris, Typ. E. Panckoucke et C^{ie}, 1867.

Vente 1867 [Ingres (1)]

Catalogue des tableaux, dessins et œuvres en cours d'exécution dépendant de la succession de M. Ingres, et dont la vente aura lieu hôtel Drouot... le samedi 27 avril 1867... M^e Charles Pillet, commissaire-priseur..., M. Francis Petit, expert..., [Paris], [s. n.], 1867.

Vente 1867 [Ingres (2)]

Catalogue de la collection des tableaux, dessins, aquarelles et études peints par M. J. D. A. Ingres... La vente aura lieu hôtel Drouot... lundi 6 et mardi 7 mai 1867... par le ministère de M^e Charles Pillet..., assisté de M. Haro..., [Paris], [s. n.], 1867.

Vente 1868 [Clésinger]

Catalogue de marbres... et tableaux de M. Clésinger, provenant de ses ateliers de Rome & de Paris, et de tableaux anciens & modernes composant sa collection, dont la vente aux enchères publiques aura lieu hôtel Drouot... les lundi 6, mardi 7 & mercredi 8 avril 1868, par le ministère de M^e Charles Oudart... M. Émile Barre, expert..., Paris, J. Claye, 1868.

Vente 1872 [Regnault]

Catalogue des tableaux, aquarelles et dessins composant la vente après décès de Henri Regnault... vente hôtel Drouot... le vendredi 5 avril... le samedi 6 avril... M^e Escribe, commissaire-priseur..., M. Haro, peintre-expert..., Paris, J. Claye, 1872.

Vente 1875 [Chintreuil]

Catalogue de tableaux, études et dessins d'après nature par Chintreuil, vente hôtel Drouot... les jeudi 4 et vendredi 5 février 1875, M^e Boussaton, commissaire-priseur..., M. Haro, peintre-expert..., Paris, J. Claye, 1875.

Vente 1875 [Corot]

Catalogue des tableaux, études, esquisses, dessins et eaux-fortes par Corot, dressé par M. Alfred Robaut... hôtel Drouot... 26 mai 1875 et jours suivants... commissaires-priseurs M^e Boussaton... M^e Baubigny... experts M. Durand-Ruel... M. Ch. Mannheim..., Paris, J. Claye, [1875].

Vente 1876 [Barye]

Catalogue des œuvres de feu Barye, bronzes, aquarelles-tableaux, cires, terres cuites, marbres, plâtres, modèles avec droit de reproduction, dépendant de la succession de M. Barye... hôtel Drouot... les lundi 7, mardi 8, mercredi 9, jeudi 10, vendredi 11 et samedi 12 février 1876, par le ministère de M^e Charles Pillet..., assisté de M. Durand-Ruel... et de M. Wagner fils..., [Paris], [s. n.], 1876.

Vente 1877 [Diaz]

Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de N. Diaz de la Peña, hôtel Drouot... commissaire-priseur M^e Charles Pillet..., experts M. Francis Petit..., M. Ch. Mannheim... [22-27 janvier 1877], Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1877.

Vente 1877 [Fromentin]

Catalogue de la vente qui aura lieu par suite du décès de Eug. Fromentin, ses tableaux, études, aquarelles, dessins et croquis, hôtel Drouot... commissaire-priseur M^e Charles Pillet..., experts M. Francis Petit..., M. Brame... [30 janvier-3 février 1877], Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1877.

Vente 1881 [Courbet]

Catalogue de trente-trois tableaux et études par Gustave Courbet et dépendant de sa succession, vente hôtel Drouot... le vendredi 9 décembre 1881, commissaire-priseur M^e Paul Chevalier..., expert M. Durand-Ruel..., Paris, Impr. Pillet et Dumoulin, 1881.

Vente 1882 [Courbet]

Catalogue des tableaux, études, esquisses et dessins par Gustave Courbet, dépendant de sa succession et ayant en partie figuré à l'exposition de l'École des Beaux-Arts, deuxième vente, hôtel Drouot... le mercredi 28 juin 1882, commissaire-priseur M^e Paul Chevallier..., expert M. Durand-Ruel..., Paris, Typ. Pillet et Dumoulin, 1882.

Bibliographie après 1900

ABELÈS Luce, *Champfleury, l'art pour le peuple*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 13 mars-17 juin 1990), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1990.

AGULHON Maurice, « La 'statuomanie' et l'histoire », *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n° 2-3, 1978, p. 142-172.

ALEXANDRE Arsène, *Jean-François Raffaëlli, peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury, 1909.

ALLARD Sébastien et CHAUDONNERET Marie-Claude, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2010.

ALLEMAND-COSNEAU Claude et JULIA Isabelle (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999.

ALTICK Richard, *The Shows of London: A Panorama History of Exhibitions, 1600-1862*, Cambridge et Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

ALTSHULER Bruce, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History, 1863-1959*, Londres, Phaidon Press Limited, 2008.

AMBILLE Paul, « Du 7 décembre 1844 au 29 mars 1846 ou les débuts de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs, L'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle et le bal de l'Odéon. Notes historiques », in Bruno Foucart (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995, p. 9-19.

ANCEAU Éric, *Napoléon III. Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Éditions Tallandier, 2012 (2008).

ANTOINE Élisabeth et LE POGAM Pierre-Yves, « Du Sommerard, Edmond », *Dictionnaire critique des historiens d'art* [en ligne], Paris, INHA, mis en ligne le 23 mars 2010 <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/du-sommerard-edmond.html>> (consulté le 14 mai 2019).

ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

ARIÈS Philippe, *L'homme devant la mort, II. La mort ensauvagée*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

ARMELLINO René, *L'univers singulier de Charles Sellier, un peintre nancéien du XIX^e siècle*, cat. exp. (Vic-sur-Seille, musée départemental Georges de la Tour, 3 juin-4 novembre 2007), Metz, Édition Serpenoise, 2007.

ARMSTRONG Carol, *Manet Manette*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.

ARMSTRONG Chrisopher Drew, « Des 'Hommes illustres' aux 'Artistes célèbres'. La Grande Galerie du Louvre au XIX^e siècle : une histoire parlante de l'art », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 505-534.

ASSELAIN Jean-Charles, *Histoire économique. De la révolution industrielle à la première guerre mondiale*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Dalloz, 1985.

ATHANASSOGLU-KALLMYER Nina, « Cézanne and Delacroix's Posthumous Reputation », *The Art Bulletin* [en ligne], vol. 87, n° 1, mars 2005, p. 111-129, <<http://www.jstor.org/stable/25067158>> (consulté le 14 mai 2019).

AUBRUN Marie-Madeleine, *Henri Lehmann, 1814-1882. Portraits et décors parisiens*, cat. exp. (Paris, musée Carnavalet, 7 juin-4 septembre 1983), Paris, musée Carnavalet, 1983.

AUBRUN Marie-Madeleine, *Jules Bastien-Lepage, 1848-1884. Catalogue raisonné*, [s. l.], Chez l'auteur, 1985.

AURICCHIO Laura, « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-87) », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 36, n° 1, 2002, p. 47-61.

BAILEY Colin B., « Toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention. The Early Appreciation and Marketing of Watteau's Drawings, With an Introduction of Modern French Drawings During the Reign of Louis XV », in Alan Wintermute (dir.), *Watteau and His World. French Drawings From 1700 to 1750*, cat. exp. (New York, Frick Collection, 19 octobre 1999-9 janvier 2000, Ottawa, National Gallery of Canada, 11 février-8 mai 2000), Londres, Merrell Holberton, New York, American Federation of Arts, 1999, p. 68-92.

BAJOU Valérie, « Les expositions de la galerie Lebrun en 1826 », in Claire Constans (dir.), *La Grèce en révolte : Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, cat. exp. (Bordeaux, musée des Beaux-Arts, 14 juin-8 septembre 1996, Paris, musée national Eugène Delacroix, 8 octobre 1996-13 janvier 1997, Athènes, Pinacothèque nationale, musée Alexandre-Soutzos, 12 février-25 avril 1997), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 51-58.

BAJOU Valérie, *Monsieur Ingres*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1999.

BANN Stephen, *Paul Delaroche. History Painted*, Londres, Reaktion Books, 1997.

BANN Stephen, « Essor et déclin d'une réputation », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 19-34.

BANN Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2001.

BANN Stephen, « Entre philosophie et critique : Victor Cousin, Théophile Gautier et l'art pour l'art », in Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinot (dir.), *L'invention de la critique d'art*, actes du colloque international tenu à l'Université Rennes 2 les 24 et 25 juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 137-144.

BANN Stephen, « Paul Delaroche à l'hémicycle des Beaux-Arts. L'histoire de l'art et l'autorité de la peinture », *Revue de l'art*, n° 146, 2004-4, p. 21-34.

BANN Stephen, « Delaroche, Napoléon and English Collectors », *Apollo*, octobre 2005, p. 24-30.

BANN Stephen, « Reassessing Repetition in Nineteenth-Century Academic Painting: Delaroche, Gérôme, Ingres », in Eik Kahng (dir.), *The Repeating Image: Multiples in French Painting From David to Matisse*, cat. exp. (Baltimore, The Walters Art Museum, 7 octobre 2007-1^{er} janvier 2008, Phoenix, Phoenix Art Museum, 10 janvier-4 mai 2008), Baltimore, The Walters Art Museum, New Haven et Londres, Yale University Press, 2007, p. 27-51.

BANN Stephen, « Ingres et les graveurs : un rendez-vous manqué ? », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre à Paris du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 349-359.

BANN Stephen, « Introduction », in Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à la National Gallery of Art à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 1-6. **(a)**

BANN Stephen, « The Photographic Album as a Cultural Accumulator », in Stephen Bann (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à la National Gallery of Art à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011, p. 9-29. **(b)**

BANN Stephen, « Robert-Fleury's Delaroche and Delaroche's Raphael », *Artibus et Historiae. An Art Anthology*, n° 74 (XXXVII), 2016, p. 283-289.

BANN Stephen (dir.), *Art and the Early Photographic Album*, actes du colloque tenu à la National Gallery of Art à Washington, les 9 et 10 mars 2007, Washington, National Gallery of Art, 2011.

BANN Stephen Bann et WHITELEY Linda (dir.), *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*, cat. exp. (Londres, The National Gallery, 24 février-23 mai 2010), Londres, National Gallery Company, 2010.

BAKHUÿS Diederik, « Entre drame romantique et histoire de France, de Delaroche à Thirion », in Laurent Salomé (dir.), *Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire, 1820-1920*, cat. exp. (Rouen, musée des Beaux-Arts, 30 mai-1^{er} septembre 2003), Paris, Réunion des musées nationaux, 2003, p. 35-63.

BARBILLON Claire, « Le sculpteur et sa sculpture... sculptés », in Ruth Butler, Paul-Louis Rinuy, Marie Bouchard et al., *La sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pingeot*, Édition Nicolas Chaudun, 2008, p. 378-384.

BARBILLON Claire, « À la mémoire de Jean-Auguste-Dominique Ingres : l'hommage de la statuaire », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre à Paris du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 65-77.

BARBILLON Claire, « Un 'vaste musée [...] de jouissances artistiques' : L'Histoire des peintres de toutes les écoles depuis la Renaissance jusqu'à nos jours (1848-1876) de Charles Blanc », *Revue de l'art*, n° 182, 2013-4, p. 27-34.

BARBILLON Claire, DUREY Philippe et FLECKNER Uwe (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009.

BARREAU Claire-Marie, *Delacroix face à David. Fini et non fini dans la critique des Salons parisiens de 1810 à 1827*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2007.

BAS Quentin et TOBOLEM Jean-Michel, « Que nous dit le succès du Louvre sur les pratiques culturelles des Français ? » (entretien), *La Croix* [en ligne], 27 juillet 2018, <<https://www.la-croix.com>>

croix.com/Culture/Expositions/nous-dit-succes-Louvre-pratiques-culturelles-Francais-2018-07-27-1200958262> (consulté le 14 mai 2019).

BÄTSCHMANN Oskar, « Géricault artiste d'exposition », in Michel Régis (dir.), *Géricault*, actes du colloque organisé par le musée du Louvre et le musée des Beaux-Arts de Rouen à Paris du 14 au 16 novembre 1991 et à Rouen le 17 novembre 1991, t. II, Paris, La Documentation française, 1996, p. 679-699.

BÄTSCHMANN Oskar, *The Artist in the Modern World: A Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne, Dumont Buchverlag, 1997.

BÄTSCHMANN Oskar et GRIENER Pascal, *Hans Holbein*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

BAWIN Julie, *L'artiste commissaire : entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2014.

BAYER Thomas M. et PAGE John R., *The Development of the Art Market in England: Money as Muse, 1730-1900*, Londres, Pickering & Chatto, 2011.

BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2006 (Berkeley, University of California Press, 1982).

BELL David A., *The Cult of the Nation in France. Inventing Nationalism, 1680-1800*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.

BELLENGER Sylvain et HAMON Françoise (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996.

BENHAMOU Jean et LEVECQUE Alette, *La mutualité*, Paris, Presses universitaires de France, 1983.

BENICHOU Paul, *Romantisme français. I. Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 2004.

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Éd. du Cerf, 1989 (Frankfurt-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1982).

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011 (Frankfurt-sur-le-Main, 1955).

BENSON MILLER Peter, « Over Ingres's Dead Body: Obituaries of the Artist in 1867 », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 55-64.

BERCÉ Françoise, « Viollet-le-Duc et la Commission des Monuments historiques, 1860-1879 », in Jean-Pierre Piniès (dir.), *Eugène Viollet-le-Duc, regards croisés*, actes du colloque organisé par l'Ethnopôle Garas à Carcassonne les 5 et 6 juin 2014, Carcassonne, Garas Hésiode, 2015, p. 13-28.

BERGEON Annick, « Le temps ciselé. Correspondance autour d'une œuvre gravée : éditeurs, artistes, critiques (1829-1859) », in Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 37-88.

BERGDOLL Barry, DOUBLE Daphné et LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Les Vaudoyer, une dynastie d'architectes*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 22 octobre 1991-12 janvier 1992), Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

BERTIN Éric, « Alfred Robaut, éditeur de fac-similés », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 4, mars 2006, p. 6-12.

BERTINET Arnault, *Les musées de Napoléon III. Une institution pour les arts (1849-1872)*, Paris, Mare & Martin, 2015.

BOIME Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, New-York, Phaidon, 1971.

BOIME Albert, « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX^e siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales* [en ligne], n° 28, 1979, p. 57-75,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1979_num_28_1_2640>
(consulté le 14 mai 2019).

[BONAPARTE Louis-Napoléon], *Lettres de Napoléon III à Madame Cornu, en grande partie inédites*, texte intégral publié et commenté par Marcel Emerit, 2 vol., Paris, Éditions des Presses modernes, 1937.

BONGON Jacqueline, *Le sculpteur animalier Christophe Fratin. Essai sur sa vie et son œuvre*, Le Raincy, J.J.A. Bougon, 1983.

BONNET Alain, « Une histoire de l'art illustrée : l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts par Paul Delaroche », *Histoire de l'art*, n° 33-34, mai 1996, p. 17-30 . **(a)**

BONNET Alain, « La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 : Peinture et sculpture », *Romantisme* [en ligne], vol. 26, n° 93 (Arts et institutions), 1996, p. 27-38,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3124> (consulté le 14 mai 2019). **(b)**

BONNET Alain, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

BONNET Alain, « Le peintre statufié. Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIX^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 162, 2008-4, p. 21-31.

BONNET Alain, « Le prix du Salon et les bourses de voyage. L'intervention paradoxale de l'État dans la formation des artistes (1874-1940) », in Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire et Alain Bonnet (dir.), *L'éducation artistique en France, du modèle académique aux pratiques actuelles, XVIII^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 185-202.

BONNET Alain, « Ces Messieurs les Gros Bonnets : l'image des artistes officiels au XIX^e siècle », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 31, printemps/été 2011, p. 34-43.

BONNET Alain (dir.), *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, 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 éditions, 2012.

BONNET Alain et JAGOT Hélène, « L'hommage au grand peintre. Les commémorations sculptées de Paul Baudry », in Christophe Vital (dir.), *Paul Baudry, 1828-1886. Les portraits et les nus*, cat. exp. (La-Roche-sur-Yon, Historial de la Vendée, 26 octobre 2007-3 février 2008), Paris, Somogy éditions d'art ; La-Roche-sur-Yon, Conseil général de la Vendée, 2007, p. 302-316.

BONNET Jean-Claude, *La naissance du Panthéon : essai sur le culte des grands hommes*, Paris, Fayard, 1998.

BOTTE Marie-Paul et ZEDER Olivier, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Peintures-dessins*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, Douai, musée de Douai, 13 décembre 1992-15 mars 1993), Douai, Muse & Art, 1992.

BOUILLO Eva, *Le Salon de 1827, classique ou romantique ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme* [en ligne], vol. 16, n° 54 (Être artiste), 1986, p. 89-113,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1986_num_16_54_4847> (consulté le 14 mai 2019).

BOUILLON Jean-Paul (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque tenu à Clermont-Ferrand du 25 au 27 mai 1987, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

BOUILLON Jean-Paul, « Manet 1884 : un bilan critique », in Jean-Paul Bouillon (dir.), *La critique d'art en France, 1850-1900*, actes du colloque organisé par le Département d'histoire de l'art et d'archéologie et le Centre de recherches révolutionnaires et romantiques de l'Université Blaise Pascal à Clermont-Ferrand du 25 au 27 mai 1987, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 159-175.

BOUILLON Jean-Paul (dir.), *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990.

BOURGEOIS Romain, *Antoine Chintreuil (1814-1873), hommage à son œuvre peint : les années 1873 à 1875 et Jean Desbrosses*, mémoire de maîtrise sous la dir. de François Fossier, Lyon, Université Lumière Lyon II, 2002.

BOWNESS Alan, *Les conditions du succès. Comment l'artiste moderne devient-il célèbre ?*, traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris, Éditions Allia, 2011 (Londres, Thames and Hudson Ltd, 1989).

BOYER Laure, *Adolphe Braun (1812-1877) et la reproduction photographique des œuvres d'art*, mémoire de maîtrise sous la dir. d'Éric Michaud, Strasbourg, Université de Strasbourg II, 1998.

BOYER Laure, « Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire », *Études photographiques* [en ligne], n° 12, novembre 2002, <<http://etudesphotographiques.revues.org/index320.html>> (consulté le 14 mai 2019).

BOYER Laure, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX^e siècle en France, 1839-1919*, thèse sous la dir. de Roland Recht, Strasbourg, Université Marc Bloch, 2004.

BOYER Sylvain, « La peinture de Paul Delaroche à l'École des Beaux-Arts », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1996, p. 155-170.

BOYER D'AGEN [Auguste-Jean], *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris, H. Daragon, 1909.

BRAUNSTEIN Jean-François, « La religion des morts-vivants. Le culte des morts chez Auguste Comte », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, t. 87 (Auguste Comte et la religion positiviste), 2003, p. 59-73.

BRESC-BAUTIER Geneviève, « La mise en scène des personnalités historiques : quelques monuments factices au musée des monuments français », in Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016), Paris, Musée du Louvre, Hazan, 2016, p. 138-153.

BRESC-BAUTIER Geneviève et CHANCEL-BARDELOT Béatrice de (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 7 avril-4 juillet 2016), Paris, Musée du Louvre, Hazan, 2016.

BRUGEROLLES Emmanuelle, « Barye à l'École des Beaux-Arts et au Muséum », in Emmanuelle Brugerolles (dir.), *Antoine-Louis Barye. Le « Michel-Ange de la ménagerie »*, cat. exp. (Paris, École des Beaux-Arts, cabinet des dessins Jean Bonna, 22 octobre 2013-31 janvier 2014), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2013, p. 17-26.

BRUNEL Georges, CONSTANS Claire, DUREY Philippe et JULIA Isabelle, *Horace Vernet (1789-1863)*, cat. exp., (Rome, Académie de France, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, mars-juillet 1980), Rome, De Luca Editore, 1980.

BRYANT Barbara, « G. F. Watts at the Grosvenor Gallery, 'Poems Painted on Canvas' and the New Internationalism », in Susan P. Casteras et Colleen Denney (dir.), *The Grosvenor Gallery: a Palace of Art in Victorian England*, cat. exp. (Yale, Yale Center of British Art, 2 mars-28 avril 1996, Denver,

Denver Museum of Art, 1^{er} juin-25 août 1996, Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery, 13 septembre-3 novembre 1996), New Haven, Yale Center for British Art, New Haven et Londres, Yale University Press, 1996, p. 109-128.

BULCKENS Koen, « A Brief History of the Catalogue Raisonné », in Lieneke Nijkamp, Koen Bulckens et Prisca Valkeneers (dir.), *Picturing Ludwig Burchard, 1886-1960. A Rubens Scholar in Art-Historiographical Perspective*, Londres, Turnhout, Harvey Millers Publishers, 2015, p. 103-114.

BURZER Katja, DAVIS Charles, FESER Sabine et NOVA Alessandro (dir.), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione / Die Vite Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, actes du colloque tenu au Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Florence, du 13 au 17 février 2008, Venise, Parsilio Editori, 2010.

CACHIN Françoise, COFFIN HANSON Anne, MOFFETT Charles, *et al.*, *Manet, 1832-1883*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 22 avril-1^{er} août 1983, New York, Metropolitan Museum of Art, 10 septembre-27 novembre 1983), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.

CAHN Walter, *Masterpieces: Chapters on the History of an Idea*, Princeton, Princeton University Press, 1979.

CAIN HUNGERFORD Constance, « Les amateurs de peinture », in Philippe Durey et Constance Cain Hungerford (dir.), *Ernest Meissonier. Rétrospective*, cat. exp. (Lyon, musée des Beaux-Arts, 25 mars-27 juin 1993), p. 48-62.

CALDWELL John et RODRIGUEZ ROQUE Oswaldo, *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art. Vol. 1: A Catalogue of Works by Artists Born by 1815*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Princeton, Princeton University Press, 1994.

CANTARUTTI Stéphanie, *Les expositions rétrospectives et monographiques d'artistes organisées à l'École des Beaux-Arts de Paris au XIX^e siècle (1857-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Ségolène Le Men, Paris, École du Louvre, 2006.

CAPURRO Raquel, *Le positivisme est un culte des morts : Auguste Comte*, Éditions Epel, 2001.

CARON François, *Histoire des chemins de fer en France*, t. I (1740-1883), Paris, Librairie Arthème Fayard, 1997.

CARRINGTON SHELTON Andrew, « Ingres versus Delacroix », *Art History*, vol. 23, n° 5, décembre 2000, p. 726-742.

CARRINGTON SHELTON Andrew, *Ingres and His Critics*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2005.

CARRINGTON SHELTON Andrew, « Parodies and Panegyrics : The Early Biographical Writing on 'Monsieur Ingres' », in Claire Barbillon, Philippe Durey et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? Entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre du 25 au 28 avril 2006, Paris, École du Louvre, 2009, p. 29-37.

CASTERAS Susan P. et DENNEY Colleen (dir.), *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*, cat. exp. (New Haven, Yale Center for British Art, 2 mars-28 avril 1996, Denver, Denver Museum of Art, 1^{er} juin-25 août 1996, Newcastle upon Tyle, Laing Art Gallery, 13 septembre-3 novembre 1996), New Haven et Londres, Yale University Press, 1996.

CASTEX Jean-Gérald, « D'un mot et de ses usages : le recueil gravé », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 141-149.

CAZAUX Thierry, « Thomas Couture, ce grand inconnu », in Olivia Voisin (dir.), *Thomas Couture, romantique malgré lui*, cat. exp. (Amiens, musée de Picardie, 16 octobre 2015-21 février 2016, Senlis, musée d'Art et d'Archéologie, 17 octobre 2015-6 mars 2016, Beauvais, musée départemental de l'Oise, 17 octobre 2015-11 janvier 2016, Compiègne, musées et domaine nationaux du palais de

Compiègne, 17 octobre 2015-1^{er} février 2016, Compiègne, musée Vivenel, 17 octobre 2015-31 janvier 2016, Paris, musée de la Vie romantique, 5 octobre 2015-28 février 2016), Paris, Gourcuff Gradenigo, 2015, p. 7-19.

CHABANNE Laure, « La Lady, le King's Charles et la modernité : les Français et l'école anglaise à l'Exposition universelle de 1855 », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger *et al.*, *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 77-103.

CHARLE Christophe, *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015.

CHAPPEY Frédéric, « Antoine-Louis Barye à l'École des Beaux-Arts (1818-1825) », *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 49-50, 1991-1992, p. 119-129.

CHAPPEY Frédéric, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1873) », *Romantisme* [en ligne], vol. 26, n° 93 (Arts et institutions), 1996, p. 95-101, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3129> (consulté le 14 mai 2019).

CHAUDONNERET Marie-Claude, *L'État et les artistes, de la Restauration à la monarchie de Juillet (1814-1833)*, Paris, Flammarion, 1999.

CHAUDONNERET Marie-Claude, « Le Salon pendant la première moitié du XIX^e siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art » [en ligne depuis le 4 octobre 2007], <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804>> (consulté le 14 mai 2019).

CHAUDONNERET Marie-Claude, « The Conquest of Public Opinion, 1812-1824 », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 25-37.

CHAVE Isabelle, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t. IX (1850-1854), sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, Paris, École nationale des Chartes, 2015.

CHAZAL Gilles, BUROLLET Thérèse, HOFMANN Werner, *et al.*, *D'Ingres à Cézanne. Le XIX^e siècle dans les collections du musée du Petit Palais*, cat. exp. (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27 mai-27 septembre 1998), Paris, musée du Petit Palais, Paris-Musées, 1998, p. 88.

CHENNEVIÈRES Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, Paris, Arthena, 1979.

CLAIR Laura, *L'histoire de l'accrochage de la peinture italienne au musée du Louvre (1793-1914)*, mémoire de recherche sous la dir. de Cecilia Hurley Griener et François René Martin, Paris, École du Louvre, 2012.

COLRAT Jean, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890) », *Revue d'histoire des sciences humaines*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 203-228.

COLTON Judith, *The Parnasse François. Tilton du Tillet and the Origins of the Monument to Genius*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1979.

COMMENT Bernard, *Le XIX^e siècle des panoramas*, Paris, Société nouvelle Adam Biro, 1993.

CORDIER Céline, *Ingres et Delacroix à l'Exposition universelle de 1855 : la question du « display » et des dispositifs de présentation*, mémoire d'étude sous la dir. de Cecilia Hurley Griener, Paris, École du Louvre, 2009.

CORNIC Stefan, « Dalí II un peu moins fréquenté que Dalí I », *Le Journal des arts* [en ligne], 27 mars 2013, <<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/dali-ii-un-peu-moins-frequence-que-dali-i-117783>> (consulté le 14 mai 2019).

[COURBET Gustave], *Correspondance de Courbet*, éd. établie par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996 (Chicago, The University of Chicago, 1992).

CRARY Jonathan, *Techniques de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016 (Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990).

CROUZET François, *De la supériorité de l'Angleterre sur la France : l'économique et l'imaginaire, XVII^e-XX^e siècles*, Paris, Perrin, 1985.

DALON Laure, *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t. XII (1865-1869), sous la dir. de Jean-Michel Leniaud, Paris, École nationale des Chartes, 2009.

DARRAGON Éric, *Manet*, Paris, Fayard, 1989.

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

DEBUISSON France, CHEVILLOT Catherine, GEORGEL Chantal *et al.*, *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la seconde guerre mondiale* [Cédérom], Paris, musée d'Orsay, INHA, 2004 (augmenté et mis en ligne en 2018 sous la forme d'une base de données : <<https://anosgrandshommes.musee-orsay.fr>>).

DECOUR Armand, « Un grand peintre paysagiste du Mantois : Chintreuil », *Le Mantois. Bulletin de la société « Les amis du Mantois »*, 1963, n° 14, p. 24-35.

DESHAYES Olivier, *Paul Delaroche. Peintre du juste-milieu ? (1797-1856)*, Paris, L'Harmattan, 2016.

DELACROIX Eugène, *Journal*, 2 vol., nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris, Librairie Joseph Corti, 2009.

DELAFOND Marianne et GENET-BONDEVILLE Caroline, *Jean-François Raffaëlli*, cat. exp. (Paris, musée Marmottan, octobre 1999-janvier 2000), Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1999.

DE LA GORCE Jérôme, LEVAILLANT François et MÉROT Alain (dir.), *La condition sociale de l'artiste du XVI^e au XX^e siècle*, actes du colloque organisé par le CNRS à Saint-Étienne le 12 octobre 1985, Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine, 1987.

DÉMORIS René (dir.), *L'artiste en représentation*, actes du colloque organisé par le Centre de recherches Littérature et arts visuels de l'Université Sorbonne Nouvelle à Paris les 16 et 17 avril 1991, Paris, Desjonquères, 1993.

DEMOY Sophie, *Hippolyte Bellangé, conservateur du musée des Beaux-Arts de Rouen*, mémoire d'étude sous la dir. de Krzysztof Pomian et Anne-Marie Pessiot, Paris, École du Louvre, 1998.

DÉMY Adolphe, *Essai historique sur les Expositions universelles de Paris*, Paris, Librairie Alphonse Picard et Fils, 1907.

DENNEY Colleen, *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery, 1877-1890*, Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, Londres, Associated University Presses, 2000.

DESBUISSONS Frédérique, « A Ruin: Jacques-Louis David's Sabine Women », *Art History*, vol. 20, n° 3, septembre 1997, p. 432-448.

DESBUISSONS Frédérique, « Le citoyen Courbet », in Frédérique Desbuissons, Laurence des Cars, Fabrice Masanès, *et al.*, *Courbet et la Commune*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 13 mars-11 juin 2000), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, p. 9-27.

DIDEROT Denis, [Salons II.] *Salon de 1765*, édition critique et annotée, présentée par Else Marie Bukdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984.

DIDEROT Denis, *Salons III. Ruines et paysages, Salons de 1867*, textes établis et présentés par Else-Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1995.

DIDIER Béatrice, NEEFS Jacques et ROLET Stéphane (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2012.

DISTEL Anne, *Les collectionneurs des impressionnistes. Amateurs et marchands*, Paris, Bibliothèques des Arts, 1989.

[DORDRECHTS MUSEUM], *Museum Ary Scheffer. Catalogus der kunstwerken en andere voorwerpen, betrekking hebbende op Ary Scheffer en toebehoorende aan Dordrechts Museum*, Dordrecht, Dordrechtsche Drukkerij en Uitgevers Maatschappij, 1934.

DOTAL Christiane, « L'atelier d'artiste sur la scène au XIX^e siècle », in Jean Gribenski, Véronique Meyer et Solange Vemois (dir.), *La maison de l'artiste, construction d'un espace de représentations entre réalité et imaginaire, XVII^e-XX^e siècles* actes du colloque international organisé par le Groupe d'études et de recherches historiques du Centre-Ouest atlantique à Poitiers du 8 au 10 novembre 2005, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 219-229.

DOTAL Christiane, « L'Institut : temple de mémoire ? », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 451-467.

DREYFUS Michel, *La mutualité : une histoire maintenant accessible*, Paris, Mutualité française, 1988.

DREYFUS Michel, *Liberté, égalité, mutualité. Mutualisme et syndicalisme, 1852-1967*, Paris, Les Éditions de l'Atelier-Éditions ouvrières, Mutualité française, 2001.

DUPONT Christine A., « La vie avant l'œuvre ? Note sur les biographies de peintres et de sculpteurs en Belgique au XIX^e siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire* [en ligne], t. 83, fasc. 4, 2005, p. 1225-1239,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_2005_num_83_4_4971>
(consulté le 14 mai 2019).

DURAND-RÉVILLON Jeanine, « La galerie anthropologique du Muséum national d'histoire naturelle et Charles-Henri-Joseph Cordier », in Antoinette Le Normand-Romain, Anne Roquebert, Jeanine Durand-Révillon et al., *La sculpture ethnographique. De la Vénus hottentote à la Tehura de Gauguin*, cat. exp., (Paris, musée d'Orsay, 16 mars-12 juin 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 51-64.

[DURAND-RUEL Paul], *Mémoires*, ouvrage revu, corrigé et annoté par Paul-Louis Durand-Ruel et Flavie Durand-Ruel, Paris, Flammarion, 2014.

DURET Théodore, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre avec douze illustrations*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1906.

EDELMAN Bernard, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses universitaires de France, 2008 (1989).

ESNER Rachel, « Un prussien à Paris : l'exposition Menzel en 1885 », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 2, printemps 1996, p. 54-61.

ESNER Rachel, « Nos artistes chez eux. L'image des artistes dans la presse illustrée », in Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, 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 éditions, 2012, p. 139-149.

EWALS Leonardus Joseph Ignatius, *Ary Scheffer, sa vie et son œuvre*, Nimègue, [s. n.], 1987.

EWALS Leo[nardus Joseph Ignatius], *Ary Scheffer*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique, 10 avril-28 juillet 1996), Paris, Paris musées, 1996.

FALGUIÈRES Patricia, « Les raisons du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 5-20.

FAIZAND DE MAUPEOU Félicie, *Claude Monet. Une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2018.

FAROULT Guillaume, « L'exposition de tableaux et dessins de l'école française ancienne », in Guillaume Faroult (dir.), *La collection La Caze : chefs-d'œuvre des peintures des XVII^e et XVIII^e siècles*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 26 avril-9 juillet 2007, Pau, musée des Beaux-Arts, 20 septembre-10 décembre 2007, Londres, Wallace Collection, Hertford House, 14 février-18 mai 2008), Paris, Hazan, 2007, p. 107-125.

FERNIER Robert, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet. Catalogue raisonné*, 2 vol., Genève, Fondation Wildenstein, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1977-1978.

FINANCE Laurence de et LENIAUD Jean-Michel (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014.

FLESHER Sharon, *Zacharie Astruc. Critic, Artist and Japoniste*, New York et Londres, Garland Publishing, Inc., 1978.

FLETCHER Pamela M., « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide* [en ligne], vol. 6, n° 1, printemps 2007, <<http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-in-mid-victorian-london>> (consulté le 14 mai 2019).

FLETCHER Pamela et HELMREICH Anne (dir.), *The Rise of Modern Art Market in London, 1850-1839*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2011.

FOCILLON Henri, *Vie des formes, suivi de Éloge de la main*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (1943), « Éloge de la main » (1934), p. 101-128.

FONT-RÉAULX Dominique de, « Adolphe Moreau père, un collectionneur philanthrope », in Dominique de Font-Réaulx (dir.), *Delacroix en héritage. Autour de la collection Moreau-Nélaton*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 11 décembre 2013-17 mars 2014), Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2013, p. 17-35.

FONT-RÉAULX Dominique de, « 1855, à l'Exposition universelle », in Sébastien Allard et Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, Musée du Louvre, éditions Hazan, 2018, p. 357-365.

FORMENTIN Sandrine, *Étude d'un tableau de Paul Delaroche, conservé au musée Condé (Chantilly) : L'Assassinat du duc de Guise (1835)*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Bruno Foucart, Paris, Université de Paris IV, 1993.

FOSSIER François, « La gloire discrète de Chintreuil », in François Fossier, Nelly Catherin, Sylvie Carlier et al., *Brumes et rosées. Paysages d'Antoine Chintreuil, 1814-1873*, cat. exp. (Bourg-en-Bresse, musée de Brou, 21 juin-22 septembre 2002), Bourg-en-Bresse, musée de Brou, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 11-37.

FOUCART Bruno (dir.), *Adrien Dauzats et Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, Paris, Fondation Taylor, 1990. (a)

FOUCART Bruno, « La Mission Taylor-Dauzats dans l'ancienne France », in Bruno Foucart (dir.), *Adrien Dauzats et Les Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France du baron Taylor*, Paris, Fondation Taylor, 1990, p. 3-48. (b)

FOUCART Bruno (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995.

FOUCART Bruno, « La critique artistique devant l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle ou les retours de David et Ingres », in Bruno Foucart (dir.), *Le baron Taylor, l'association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, cat. exp. (Paris, Fondation Taylor, 14 septembre-29 octobre 1995), Paris, Fondation Taylor, 1995, p. 21-31.

FOUCART Bruno, « Duban, un peintre. Les aquarelles de fantaisie », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 206-209.

FOUCART Bruno, « Isidore Séverin Justin Taylor, découvreur et inventeur culturel », in Jérôme Farigoule, Vincent Laisney, Olivia Voisin et al., *La fabrique du romantisme. Charles Nodier et les Voyages pittoresques*, cat. exp. (Paris, musée de la vie romantique, 11 octobre 2014-15 février 2015), Paris musées, 2014, p. 69-77.

FOUCART Jacques et FOUCART Bruno (dir.), *Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin : une fraternité picturale au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 16 novembre 1984-10 février 1985, Lyon, musée des Beaux-Arts, 5 mars-19 mai 1985), Paris, Édition de la Réunion des musées nationaux, 1985.

FOUCART-WALTER Elisabeth, « Paul Delaroche et le thème du *Passage du Saint-Bernard par Bonaparte* », *La Revue du Louvre et des musées de France*, XXXIV^e année, n° 5/6, 1984, p. 367-384.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in Michel Foucault, *Dits et écrits, 1854-1988*, t. I (1954-1969), édition établie sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 789-821.

FOUCAULT Michel, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France, 1976*, Paris, Seuil / Gallimard, 1997.

FOUCAULT Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 2008 (1969).

FOUCAULT Michel, *Le corps utopique*, suivi de *Les hétérotopies*, [Fécamp], Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FRAENKEL Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

FRIEDENTHAL Antoinette, « Defining the Œuvre, Shaping the Catalogue Raisonné », in G. Ulrich Großmann et Petra Krutisch (dir.), *The Challenge of the Object / Die Herausforderung des Objekts*, vol. 2, actes du 33^e congrès de l'International Committee of the History of Art (CIHA), Nuremberg, 15-20 juillet 2012, Nuremberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, p. 723-727. **(a)**

FRIEDENTHAL Antoinette, « John Smith, his *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters* (1829-1842) and the 'Stigma of PICTURE DEALER' », *Journal of Art Historiography*, n° 9, décembre 2013, p. 1-20. **(b)**

FROMENTIN Édouard-Désiré, *Jean-Baptiste Carpeaux. Essai biographique : la vie, l'œuvre du statuaire valenciennois d'après sa correspondance*, [avant 1922], édité par Jean-Claude Poinssignon, *Valentiana. Revue d'histoire des Pays du Hainaut français*, n° 19, juin 1997.

GAEHTGENS Thomas W., *Versailles, de la résidence royale au musée historique : la galerie des batailles dans le musée historique de Louis-Philippe*, Paris, A. Michel, 1984.

GAEHTGENS Thomas W., « Du Parnasse au Panthéon : la représentation des *hommes illustres* et des *grands hommes* dans la France du XVIII^e siècle », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 135-171.

GAEHTGENS Thomas W. et MARCHESANO Louis, *Display and Art History: The Düsseldorf Gallery and Its Catalogue*, cat. exp. (Los Angeles, Getty Research Institute Exhibition Gallery, 31 mai-21 août 2011), Los Angeles, Getty Publications, 2011.

GAEHTGENS Thomas W. et WEDEKIND Gregor (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

GAËTAN Isabelle, « 'Il y a là-dedans l'expression de mes pensées les plus intimes'. Les carnets de croquis de Jean-Baptiste Carpeaux », in Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux, 1827-1875. Un sculpteur pour l'Empire*, cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Éditions Gallimard, 2014, p. 276-281.

GAËTAN Isabelle Gaëtan et NONNE Monique, « Chronologie. Paul Durand-Ruel et les impressionnistes », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 194-215.

GALENSON David et JENSEN Robert, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in Nineteenth-Century Paris », in Chris Stolwijk (dir.), *Current Issues in 19th Century Art. Van Gogh Studies 1*, Zwolle, Waanders ; Amsterdam, Van Gogh Museum, 2007, p. 137-166.

GALARD Jean, « Une question capitale pour l'esthétique », in Jean Galard et Matthias Waschek (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, actes du cycle de conférences tenues au musée du Louvre, Paris, du 16 mars au 6 avril 1998, Paris, Gallimard, 2000, p. 5-23.

GALARD Jean et WASCHEK Matthias (dir.), *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?*, actes du cycle de conférences organisé par le musée du Louvre à Paris du 16 mars au 6 avril 1998, Paris, Gallimard, 2000.

GAMBONI Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 71, 1991, p. 9-17.

GANZ James A., « Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century », *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, vol. 87, n° 370, printemps 1991, p. 1-24.

GARLEFF Jörn, « L'École des Beaux-Arts de Duban. La sublimation de l'antiquité à l'aube de l'historicisme », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 47-61.

GARRIC Jean-Michel, *Le musée Ingres de Montauban. Histoire d'une institution*, Albias, Le Mont du Saule 1993.

GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République : le système des Beaux-Arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme* [en ligne], vol. 26, n° 93 (Arts et institutions), 1996, p. 39-50, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3125> (consulté le 14 mai 2019).

GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « National Art and French Art: History, Art, and Politics during the Early Third Republic », in June Hargrove et Neil McWilliam, *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, actes du colloque tenu à Washington les 1^{er} et 2 février 2002, Washington, National Gallery of Art, 2005, p. 37-53.

GEORGEL Chantal, « Le musée Ingres de Montauban, mémorial de l'artiste », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mars 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 265-268.

GERBOD Paul, « Le baron Taylor et le mouvement mutualiste en France au XIX^e siècle », *La Revue de l'économie sociale*, janvier 1986 (La décentralisation), p. 27-40.

GIGNOUX Sabine, « Hopper et les expositions les plus fréquentées à Paris », *La Croix* [en ligne], 4 février 2013, <https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Hopper-et-les-expositions-les-plus-frequentees-a-Paris-_NG_-2013-02-04-907131> (consulté le 14 mai 2019).

GILMORE HOLT Elizabeth, *The Art of All Nations, 1850-1873. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton, Princeton University Press, 1982 (Anchor Books edition, 1981).

GIRARD Marie-Hélène, « Théophile Gautier et *La Presse*, ou les débuts d'un critique influent », in Lucie Lachenal et Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet* [en ligne], actes du colloque tenu à Paris le 26 novembre 2013, Paris, HICSA Éditions, 2015, p. 68-90 <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=775>> (consulté le 14 mai 2019).

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art, une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GLICENSTEIN Jérôme, « Histoires d'expositions : quelles questions ? », in Bernadette Dufrêne et Jérôme Glicenstein (dir.), *Histoire(s) d'exposition(s)*, Paris, Hermann Éditeurs, 2016, p. 15-21.

GLORIEUX Guillaume, *À l'enseigne de Gersaint. Edme-François Gersaint, marchand sur le pont Notre-Dame (1794-1750)*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.

GOLDSCHMIDT Fernande, *La vie, l'œuvre, l'action administrative du comte de Nieuwerkerke*, mémoire de recherche approfondie sous la dir. de Jean Chatelain, Paris, École du Louvre, 1989.

GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien, prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art international publ., 1997.

GOLDSTEIN Malcolm, *Landscape with Figures. A History of Art dealing in the United States*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, t. II (1864-1878), Paris, Fasquelle, Flammarion, 1956.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt*, t. III (1861-1864), 2 vol., éd. critique publiée sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, Paris, Honoré Champion, 2013.

GONOD Mathieu, « Le vivant, l'organisme et la morphologie : repenser la forme au début du XIX^e siècle. L'exemple de Goethe », *Épistémocritique* [en ligne], vol. 13 (littérature et savoirs du vivant), mis en ligne le 27 avril 2014 <<http://epistemocritique.org/le-vivant-lorganisme-et-la-morphologie-repenser-la-forme-au-debut-du-xixe-siecle-lexemple-de-goethe/>> (consulté le 14 mai 2019).

GOTLIEB Marc, « Legends of the Painter Hero », in June Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, actes du colloque tenu à Washington les 1^{er} et 2 février 2002, Washington, National Gallery of Art, 2005, p. 101-127.

GOTLIEB Marc, *The Deaths of Henri Regnault*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2016.

GRACIANO Andrew (dir.), *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999. Alternative Venues for Display*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2015.

GRANGER Catherine, « La liste civile de Napoléon III : le pouvoir impérial et les arts, Thèse de doctorat en histoire de l'art », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* [en ligne], n° 22, 2001, <<http://rh19.revues.org/288?&id=288>> (consulté le 14 mai 2019).

GRANGER Catherine, *L'Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005.

GRANGER Catherine Granger, « Napoléon III et Victoria, visites croisées », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger et al., *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 36-58.

GREEN Nicholas, « 'All the Flowers of the Field': The State, Liberalism and Art in France under the Early Third Republic », *Oxford Art Journal* [en ligne], vol. 10, n° 1 (Art and the French State), 1987, p. 71-84, <<http://www.jstor.org/stable/1360305>> (consulté le 14 mai 2019). **(a)**

GREEN Nicholas, « Dealing in Temperaments: Economic Transformation of the Artistic Field in France During the Second Half of the Nineteenth Century », *Art History*, n° 10, 1987, p. 59-78. **(b)**

GREEN Nicholas, « Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, vol. 48, n° 1, 1989, p. 29-34.

GREGERSEN Anna (dir.), *Echo Room: Thorvaldsen, Willumsen, Jorn and Their Collections*, cat. exp. (Frederikssund, J. F. Willumsen's Museum, 10 juin-30 décembre 2018), Berlin, Hatje Cantz Verlag GmbH, 2018.

GRIENER Pascal, « Holbein and the Paradigms of the Art-Historical Interpretation », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, année 55, 1998, p. 99-110.

GRIENER Pascal, « Le livre d'histoire de l'art en France (1810-1850) – une genèse retardée. Pour une nouvelle étude de la littérature historiographique », in Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, actes du colloque organisé par le Collège de France et l'Institut national d'histoire de l'art à Paris du 2 au 5 juin 2004, Paris, La documentation française, 2008, p. 167-185. **(a)**

GRIENER Pascal, « La 'période' comme entrave : le 'néoclassicisme' après Wölfflin », *Perspective*, 2008-4, p. 653-662. **(b)**

GRIENER Pascal, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010.

GRIENER Pascal et SCHNEEMANN Peter (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998.

GRIVEL Marianne, « Ouvrages, volumes ou recueils ? La constitution du recueil du Cabinet du Roi », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 65-79.

GRUNCHEC Philippe, « Édouard Bertin (1797-1871). Sa participation au Prix de Rome et des dessins au musée de Chartres », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n° 3, 1980, p. 138-146.

GRUNCHEC Philippe, *Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, cat. exp. (Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 8 octobre-14 décembre 1986), 2 vol., Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1986.

GUDIN Théodore, *Souvenirs du baron Gudin, peintre de la marine (1820-1870)*, publiés par Edmond Béraud, Paris, Librairie Plon, 1921.

GUÉGAN Stéphane, « Manet en vue, Manet à vue », in Stéphane Guégan (dir.), *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, musée d'Orsay, 2011, p. 27-42.

GUÉNOT Hervé, « La Correspondance générale pour les sciences et les arts de Pahin de La Blancherie (1779-1788) », *Les Cahiers Haut-Marnais*, n° 162, 3^e trimestre 1985, p. 49-61.

GUERCIO Gabriele, *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Londres, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006.

GUESLIN André, *L'invention de l'économie sociale. Idées, pratiques et imaginaires coopératifs et mutualistes dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Economica, 1998 (1987).

GUICHARD Charlotte, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques à Paris. Le Musée de Pahin de la Blancherie (1777-1788) », in Katia Béguin et Olivier Dautresme (dir.) *La ville et*

l'esprit de société, actes de la journée d'études organisée par le Centre d'histoire de la ville moderne et contemporaine (CEVHI) de Tours le 27 mai 2002, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2004, p. 55-72.

GUICHARD Charlotte, *Les amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.

GUILLERM Jean-Pierre, « Les maisons d'art. L'imaginaire du musée de peinture au XIX^e siècle », *Romantisme* [en ligne], vol. 31, n° 112, 2001, p. 31-43, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2001_num_31_112_6170> (consulté le 14 mai 2019).

HAMON Françoise, « Favori ou martyr, Duban vu par la presse », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 237-245.

HAMON Françoise, « Les fantaisies de Duban », in Bruno Foucart (dir.), *Félix Duban. Les couleurs de l'architecte, 1798-1870*, actes du colloque tenu les 21 et 22 septembre 1996 à Blois, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, p. 24-29.

HANNOOSH Michèle, « Achille Piron, compagnon fidèle, héritier biographe, ami choisi », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 9-13.

HANSON Katie, « Fantasy and Rivalry: Jean-Baptiste Regnault's Solo Exhibition, Paris 1800 », in Andrew Graciano (dir.), *Exhibiting Outside the Academy, Salon and Biennial, 1775-1999. Alternative Venues for Display*, Farnham et Burlington, Ashgate, 2015, p. 55-84.

HAQUETTE Jean-Louis, « La place de l'iconographie dans la réflexion sur la bibliothèque au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 66 (L'idée des bibliothèques à l'âge classique), automne 2008, p. 197-213.

HARKETT Daniel, « Revelation, Narrative, Rupture: Viewing David in Restoration Paris », in Mark Ledbury (dir.), *David after David. Essays on the Later Work*, actes du colloque tenu au Sterling and Francine Clark Art Institute à Williamstown les 24 et 25 juin 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 315-325.

HARKETT Daniel, « Revisiting Horace Vernet's Studio Exhibition », in Daniel Harkett et Katie Hornstein, *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 38-56.

HASKELL Francis, « Un monument et ses mystères. L'art français et l'opinion anglaise dans la première moitié du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 30 (Aspects de l'art anglais), 1975, p. 61-76.

HASKELL Francis (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981.

HASKELL Francis, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989 (New Haven, Yale University Press, 1987).

HASKELL Francis, *La difficile naissance du livre d'art*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992 (New York, Thames and Hudson, 1987).

HASKELL Francis, *La norme et le caprice : redécouvertes en art. Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 (Londres, Phaidon, 1976).

HASKELL Francis, *L'amateur d'art*, Paris, Librairie générale française, 1997.

HASKELL Francis, *Le musée éphémère. Les maîtres anciens et l'essor des expositions*, Paris, Gallimard, 2002 (New Haven et Londres, Yale University Press, 2000).

HAUPTMAN William, « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions Before 1850 », *The Art Bulletin*, vol. 67, n° 1, mars 1985, p. 95-109.

HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France. T. VI. La Restauration et le gouvernement de Juillet (1815-1848)*, Paris, A. et J. Picard et C^{ie}, 1955.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris, Presses universitaires de France, 1959.

HEINICH Nathalie, « À propos de l'exposition Watteau », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 59, n° 1, 1985, p. 94.

HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993.

HEINICH Nathalie, « L'accès à la dignité biographique : les premières mentions de peintres dans les dictionnaires biographiques français », in Matthias Waschek (dir.), *Les « vies » d'artistes*, actes du colloque tenu à Paris les 1^{er} et 2 octobre 1993, Paris, Musée du Louvre, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1996, p. 197-203.

HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HÉLARD-COSNIER Colette, « Les excès de la célébration posthume (Tombeaux de Marie Bashkirtseff) », in Jacques Dugast et Michèle Touret (dir.), *Tombeaux et monuments*, Rennes, Presses de l'Université Rennes 2, 1993, p. 113-119.

HELMREICH Anne, « The Goupil Gallery at the Intersection Between London, Continent, and Empire », in Pamela Fletcher et Anne Helmreich (dir.), *The Rise of Modern Art Market in London, 1850-1839*, Manchester et New York, Manchester University Press, 2011, p. 65-84.

HERDING Klaus, *Le réalisme comme contradiction. Visions, conflits et résistances dans l'œuvre de Courbet*, traduit de l'allemand par Anne-Marie Green, Besançon, Les Éditions du Sekoya, 2013 (Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1978, 1984 pour l'édition revue et corrigée).

HOOCK Holger, *The King's Artists. The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760-1840*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

HUEMER Christian, « Charles Sedelmeyer's Theatricality: Art and Speculation in Late 19th-Century Paris », in Ján Bakos (dir.), *Artwork Through the Market. The Past and the Present*, Bratislava, VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 2004, p. 109-123.

HUEMER Christian, « 'Une exposition (in)complète': Courbet in Vienna, 1873 », *Nineteenth-Century Art Worldwide* [en ligne], vol. 11, n° 2, été 2012, <<http://www.19thc-artworldwide.org/summer12/christian-huemer-courbet-in-vienna>> (consulté le 14 mai 2019).

HUET René Paul, *Paul Huet (1803-1869), d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1911.

HURLEY Cecilia, « Jalons pour une histoire du dispositif », *Culture & Musées*, n° 16, 2010 (La révolution des musées d'art), p. 207-218.

HUSTON Lorne, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)* [en ligne], thèse sous la dir. de Geoffrey Adams et Laurier Lacroix, Montréal, Université de Concordia, 1989, <<http://spectrum.library.concordia.ca/5833/>> (consulté le 14 mai 2019).

HUSTON Lorne, « Le Salon et les expositions d'art : réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXVI, n° 1458-1459, juillet-août 1990, p. 45-50.

JACQUES Annie, *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*, Paris, ENSBA, 2001.

JAMBUT Manon, *La légende du peintre et du patriote : la célébration d'Henri Regnault en France entre 1871 et 1914*, mémoire de recherche sous la dir. de Pierre Wat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016.

JAMMES Isabelle, *Blanquart-Évrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève et Paris, Librairie Droz, 1981.

JENSEN Robert, *Marketing Modernism in Fin-De-Siècle Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

JOHNSTON William R., « The Life and Career of Antoine-Louis Barye », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 2-15.

JOUBIN André, « M. Haro entre Ingres et Delacroix », *L'Amour de l'art*, XVII^e année, n° 3, mars 1936, p. 85-93.

JOUBIN André (éd.), *Correspondance générale de Eugène Delacroix*, t. III, Paris, Librairie Plon, 1937.

JOUËT-PASTRÉ Jacques, « Achille Piron, pionnier de la poste aux lettres et promoteur du timbre-poste en France », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 14-21.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « 'L'art mobilier'. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l'Europe », in Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 171-207.

JULIA Isabelle, « Les habits noirs », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 2000, p. 149-171.

JUNOD Philippe, « L'atelier comme autoportrait », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 83-99.

KAENEL Philippe, « Le plus illustre des illustrateurs... le cas Gustave Doré, 1832/1883 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 66-67, mars 1987, p. 35-46.

KAENEL Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Paris, Éditions Messene, 1996.

KAENEL Philippe, « Le vieillissement de l'artiste, l'exemple de Gustave Doré », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 161-175.

KAENEL Philippe, « Une vie d'artiste », in Philippe Kaenel (dir.), *Gustave Doré. L'imaginaire au pouvoir*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 18 février-11 mai 2014, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 13 juin-14 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Flammarion, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 2014, p. 13-33.

KEARNS James, « From Store to Museum: The Reorganisation of the Louvre's Painting Collections in 1848 », *The Modern Language Review*, vol. 102, n° 1, janvier 2007, p. 58-73.

KEARNS James et VAISSE Pierre (dir.), « *Ce Salon à quoi tout se ramène* ». *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Oxford, Bern, Berlin [etc.], Peter Lang, 2010.

KELLY Simon, « The Landscapes of Théodore Rousseau and Their Market », in Andreas Burmester, Christoph Heimann et Michael F. Zimmermann (dir.), *Barbizon, Malerei der Natur – Natur der Malerei*, Munich, Klinkhardt & Biermann, 1999, p. 419-436.

KELLY Simon, « Barye and the Critics », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 16-25. **(a)**

KELLY Simon, « Barye as Painter », in William R. Johnston et Simon Kelly (dir.), *Untamed. The Art of Antoine-Louis Barye*, cat. exp. (Baltimore, Walters Art Museum, 18 février-6 mai 2007), Baltimore, Walters Art Museum, Munich, Londres et New York Prestel, 2006, p. 42-51. **(b)**

KELLY Simon, « Quel marché pour Manet ? », in Stéphane Guégan (dir.), *Manet, inventeur du moderne*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 avril-3 juillet 2011), Paris, Gallimard, musée d'Orsay, 2011, p. 57-69.

KELLY Simon, « 'An Artist Focused on His Research': Théodore Rousseau and the Marketing of His Oil Sketches and Drawings », in Amy Kurlander, *The Untamed Landscape. Théodore Rousseau and the Path to Barbizon*, cat. exp. (New York, Morgan Library & Museum, 26 septembre 2014-18 janvier 2015), New York, The Morgan Library and Museum, 2014, p. 24-39. **(a)**

KELLY Simon, « Paul Durand-Ruel et 'la Belle École de 1830' », in Sylvie Patry (dir.), *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 46-59. **(b)**

KOBI Valérie, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

KRELL Alan, « Manet, Zola and the "Motifs d'une Exposition particulière", 1867. – A Note on a Manet Letter ; Public and Critics, 1865 », *Gazette des Beaux-Arts*, VI^e période, 124^e année, t. XCIX, 1358^e livraison, mars 1982, p. 109-115.

KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste, un essai historique*, préface de Ernest H. Gombrich, traduit de l'allemand par Laure Cahen-Maurel, Paris, Éditions Allia, 2010 (Vienne, éditions Krystall, 1934).

LABREUCHE Pascal, « Précisions sur les liens de parenté unissant les Haro à Étienne Rey, et nouvelles hypothèses sur la date de fondation de la boutique Haro », *Bulletin de la Société des amis du Musée national Eugène Delacroix*, n° 5, avril 2007, p. 38-41.

LABREUCHE Pascal, *Paris, capitale de la toile à peindre*, Paris, CTHS, INHA, 2011.

LACAMBRE Geneviève, *Le musée du Luxembourg en 1874*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974), Paris, Éditions des Musées nationaux, 1974.

LACAMBRE Geneviève, « Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 163-175.

LACAMBRE Geneviève, *Maison d'artiste, maison musée. L'exemple de Gustave Moreau*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 25 mai-30 août 1987), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

LACAMBRE Geneviève, « Corot et l'administration des Beaux-Arts », in Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens (dir.), *Corot et son temps*, actes des colloques organisés au musée du Louvre par le service culturel les 1^{er} et 2 mars et par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, le 9 mars 1996, Paris, Kincksieck, Musée du Louvre, Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998, p. 145-154.

LACAMBRE Geneviève, « De la maison au musée », in Thierry Cazaux, Geneviève Lacambre, Aurélie Peylhard et al., *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris, Somogy éditions d'art, musée Gustave Moreau, 2014, p. 25-47. **(a)**

LACAMBRE Geneviève, « Des œuvres pour le musée », in Thierry Cazaux, Geneviève Lacambre, Aurélie Peylhard *et al.*, *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris, Somogy éditions d'art, musée Gustave Moreau, 2014, p. 49-67. **(b)**

LACHENAL Lucie, « Introduction », in Lucie Lachenal et Catherine Méneux (dir.), *La critique d'art de la Révolution à la monarchie de Juillet* [en ligne], actes du colloque tenu à Paris le 26 novembre 2013, Paris, HICSA Éditions, 2015, p. 9-21, <<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=775>> (consulté le 14 mai 2019).

LAFENESTRE Georges, « Préface », in René Paul Huet, *Paul Huet (1803-1869) d'après ses notes, sa correspondance, ses contemporains*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens, 1911, p. I-VI.

LAFONT-COUTURIER Hélène, « 'Le bon livre' ou la portée éducative des images éditées et publiées par la maison Goupil », in Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 9-36.

LAFONT-COUTURIER Hélène, « La maison Goupil ou la notion d'œuvre d'art originale remise en question », *Revue de l'Art* [en ligne], n° 112, 1996, p. 59-69, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1996_num_112_1_348269> (consulté le 14 mai 2019).

LAFONT-COUTURIER Hélène, « Le mariage de l'art et de la raison commerciale », in Régine Bigorne, Hélène Lafont-Couturier, Chris Stolwijk *et al.*, *État des lieux, n° 2*, Bordeaux, musée Goupil, 1999, p. 41-71.

LAFONT-COUTURIER Hélène, BERGEON Annick, RENIÉ Pierre-Lin *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994.

LALOUETTE Jacqueline, *Un peuple de statues. La célébration sculptée des grands hommes (France 1801-2018)*, Paris, Éditions mare & martin, 2018.

LAMI Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, t. III (G-M), Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1919.

LAMOUREUX Johanne, « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 183-203.

LAPAUZE Henri, *Les dessins de J.-A. Ingres du musée de Montauban*, Paris, Imprimerie nationale, 1901.

LAPAUZE Henri, *Ingres, sa vie & son œuvre (1780-1867), d'après des documents inédits*, Paris, Impr. Georges Petit, 1911.

LAUBRIET Pierre (dir.), *Théophile Gautier. Correspondance générale, 1862-1864*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. VIII, Genève-Paris, Librairie Droz, 1993.

LAUBRIET Pierre (dir.), *Théophile Gautier. Correspondance générale. 1872 et compléments*, éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre, t. XII, Genève, Librairie Droz, 2000.

LAUGÉE Thierry, *Figures du génie dans l'art français (1802-1855)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2016.

LAUGTON Bruce, *Honoré Daumier*, traduction française d'Elizabeth Servan-Schreiber, [Saint-Ouen-l'Aumône], Éditions du Valhermeil, 1997.

LAUNAY Elisabeth, *Les frères Goncourt, collectionneurs de dessins*, Paris, Arthéna, 1991.

LAVEISSIÈRE Sylvain, « *Date obolum Picturae* : Prud'hon, David du Pauvre ? », in Régis Michel (dir.), *David contre David*, t. II, actes du colloque tenu au musée du Louvre du 6 au 10 décembre 1989, Paris, La Documentation française, 1993, p. 893-906.

LAVEISSIÈRE Sylvain, *Prud'hon ou le rêve du bonheur*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 23 septembre 1997-12 janvier 1998, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2 mars-7 juin 1998), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

LE BRET Hervé, *Les frères d'Eichthal. Gustave, penseur saint simonien et Adolphe, homme d'action. Leur influence sur l'ouverture à partir de 1830 de la société française aux réseaux financiers et industriels, aux échanges internationaux et aux sciences sociales*, thèse d'histoire moderne et contemporaine sous la dir. de Dominique Barjot, Université de Paris-Sorbonne, 2007.

LE BRET Hervé, *Les frères d'Eichthal. Le saint simonien et le financier au XIX^e siècle*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

LECA Benedict, « An Art Book and Its Viewers: The 'Recueil Crozat' and the Uses of Reproductive Engraving », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 38, n° 4, 2005, p. 623-649.

LECLERC Christophe, « Gustave Doré et le mythe du peintre maudit », in Cyril Devès (dir.), *Gustave Doré, 1883-2013*, actes du colloque organisé par le CRHI les 22 et 23 mars 2013 à Lyon, Lyon, Association Émile Cohl, [2014], p. 27-31.

LECOMTE Georges, *Raffaëlli*, Paris, Les Éditions Rieder, 1927.

LEDBURY Mark, *David after David: Essays on the Later Work*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute, New Haven, Yale University Press, 2007.

LEE Simon, « Napoleon Amongst the Shopkeepers: David's 1815 Exhibition in London », in Mark Ledbury (dir.), *David after David. Essays on the Later Work*, actes du colloque tenu au Sterling and Francine Clark Art Institute à Williamstown les 24 et 25 juin 2005, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven et Londres, Yale University Press, p. 327-341.

LE GAL Michèle, *Carolus Duran, sa vie, son œuvre dessiné*, mémoire de recherche approfondie sous la dir. de Roseline Bacou et de Maurice Sérullaz, Paris, École du Louvre, 1974.

LE GALL Guillaume, *La peinture mécanique. Le diorama de Daguerre*, Éditions mare & martin, 2013.

LEGUAY Jean-Loup, « Représentation de l'œuvre du peintre Joseph-Désiré Court (1797-1865) dans les collections publiques dijonnaises », *Bulletin des musées de Dijon*, n° 14, 2014-2015, p. 71-80.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1975).

LEMAIRE Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LE MEN Ségolène et MAGNIEN Aline (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Monum, 2005.

LE MEN Ségolène, *Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

LENIAUD Jean-Michel, « Les visions du grand duc », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 14-20.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, « Tombeaux d'artistes », *Revue de l'Art*, 1986, 4^e trimestre, n° 74, p. 55-63.

LE NORMAND-ROMAIN Antoinette, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, Paris, Mairie de Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.

LEPOITTEVIN Lucien (éd.), *Une chronique de l'amitié. Correspondance intégrale du peintre Jean-François Millet*, Le Vast, Jacqueline et Lucien Lepoittevin, 2005.

LERIBAULT Christophe, « D'un hommage l'autre », in Christophe Leribault (dir.), *Fantin-Latour, Manet, Baudelaire. L'hommage à Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 7 décembre 2011-19 mars 2012), Paris, Le Passage, Musée du Louvre, 2011, p. 107-141.

LEROY-JAY LEMAISTRE Isabelle, « Lions et serpents », in Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (dir.), *La griffe et la dent. Antoine Louis Barye (1795-1875), sculpteur animalier*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 14 octobre 1996-13 janvier 1997, Lyon, musée des Beaux-Arts, 16 octobre 1997-11 janvier 1998), Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 39-43.

LESEC Cédric, « Le coin d'atelier ou le portrait absent », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 31, 2011, p. 44-53.

LESEUR Frédérique, « L'universel et le singulier, les expositions de Courbet, Manet et Rodin », in Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Rodin en 1900, l'exposition de l'Alma*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 12 mars-15 juillet 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2001, p. 43-52.

LEVY Martin, « The Roman Gallery at the Egyptian Hall, Picadilly, and Some Tripods by William Bullock and George Bullock », *Furniture History*, vol. 33, 1997, p. 229-239.

LILTI Antoine, *Figures publiques. L'invention de la célébrité (1750-1850)*, Paris, Fayard, 2014.

LOBSTEIN Dominique, *Dictionnaire des Indépendants*, t. I (A-D), Dijon, Éditions de l'Échelle de Jacob, 2003.

LOBSTEIN Dominique, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.

LOBSTEIN Dominique, « Jules Bastien-Lepage (1848-1884) », in Serge Lemoine, Dominique Lobstein, Marie Lecasseur *et al.*, *Jules Bastien-Lepage (1848-1884)*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 6 mars-13 mai 2007, Verdun, Centre mondial de la Paix, 14 juin-16 septembre 2007), Paris, musée d'Orsay, N. Chaudun, 2007, p. 15-50.

LUCAS FIORATO Corinne et DUBUS Pascale (dir.), *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, actes du colloque tenu à l'INHA, Paris, du 27 au 29 octobre 2011, Genève, Droz, 2017.

LUCKHURST Kenneth W., *The Story of Exhibitions*, Londres et New York, The Studio Publications, 1951.

LUEZ Philippe, « Nieuwerkerke et l'exposition des artistes vivants », in Françoise Maison, *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 55-60.

LUGT Frits, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité*, vol. 1, 1600-1825, vol. 2, 1826-1860 et vol. 3, 1861-1900, La Haye, M. Nijhoff, 1938, 1953 et 1964.

LUXENBERG Alisa, *Secrets and Glory. Baron Taylor and his Voyage pittoresque en Espagne*, Madrid, Centro de estudios europa hispánica, New York, Center for Spain in America, The Hispanic Society of America, 2013.

MAAS Jeremy, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975.

MAINARDI Patricia, « Edouard Manet's "View of the Universal Exhibition of 1867" », *Arts Magazine*, n° 54 (5), janvier 1980, p. 108-115.

MAINARDI Patricia, « The Political Origins of Modernism », *Art Journal*, vol. 45, n° 1, printemps 1985, p. 11-17.

MAINARDI Patricia, « The Unbuilt Picture Gallery at the 1851 Great Exhibition », *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 45, septembre 1986, p. 294-299.

MAINARDI Patricia, *Art and Politics of the Second Empire, the Universal Expositions of 1855 and 1867*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1987.

MAINARDI Patricia, « The Double Exhibition in Nineteenth-Century France », *Art Journal* [en ligne], vol. 48, n° 1 (Nineteenth-Century French Art Institutions), printemps 1989, p. 23-28, <<http://www.jstor.org/stable/776915>> (consulté le 14 mai 2019).

MAINARDI Patricia, « Courbet's Exhibitionism », *Gazette des Beaux-Arts*, 133^e année, 6^e période, t. CXVIII, 1475^e livraison, décembre 1991, p. 253-266.

MAINARDI Patricia, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

MAINARDI Patricia, « Corot entre deux chaises », in Chiara Stefani, Vincent Pomarède et Gérard de Wallens (dir.), *Corot et son temps*, actes des colloques organisés au musée du Louvre par le service culturel les 1^{er} et 2 mars et par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, le 9 mars 1996, Paris, Kincksieck, Musée du Louvre, Rome, Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998, p. 157-171. (a)

MAINARDI Patricia, « L'«exposition complète» de Courbet », in Jörg Zutter (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1998-21 février 1999, Stockholm, Nationalmuseum, 25 mars-30 mai 1999), Paris, Flammarion, 1998, p.101-128. (b)

MAINGOT Éliane, *Le baron Taylor*, Paris, E. de Boccard, 1963.

MAISON Françoise (dir.), *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III*, cat. exp. (Compiègne, musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

MALLET Donald, *The Greatest Collector. Lord Hertford and the Founding of the Wallace Collection*, Londres, Macmillan, 1979.

MARCO Luc, *Histoire managériale du Bazar Bonne-Nouvelle. Galeries marchandes à Paris, 1835-1863*, Paris, L'Harmattan, 2009.

MARGERIE Laure de, « Chronologie », in Laure de Margerie, Édouard Papet, Christine Barthe et al., *Charles Cordier (1827-1905), l'autre et l'ailleurs*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 2 février-2 mai 2004, Québec, musée national des Beaux-Arts du Québec, 10 juin-6 septembre 2004, New York, Dahesh Museum of Art, 12 octobre 2004-9 janvier 2005), Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 141-129.

MARIONNEAU Charles, « Lalanne (François-Antoine-Maxime). Peintre, dessinateur, graveur-aqua-fortiste (1837-1886) », *La Gironde scientifique et littéraire*, n° 240, 29 août 1886, n. p. (également publié la même année sous forme de brochure par l'imprimerie G. Gounouilhou à Bordeaux).

MARTIN François-René, « 'Maîtres anciens d'État'. Quelques remarques sur l'histoire des expositions de maîtres anciens », in Dominique Viéville (dir.), *Histoire de l'art et musées*, actes du colloque organisé par l'École du Louvre et la Direction des musées de France à Paris les 27 et 28 novembre 2001, Paris, École du Louvre, 2005.

MARTIN-FUGIER Anne, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007.

MAYO ROOS Jane, « Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières ans the Salons of the Mid 1870s », *Art Journal*, vol. 48, n° 1 (Nineteenth-Century French Art Institutions), printemps 1989, p. 53-62.

MAZARSZAK Julie, *Sociabilités familiales, intellectuelles et artistiques d'une femme artiste au XIX^e siècle : Eva Gonzalès (1849-1883)*, thèse sous la dir. de Bertrand Tillier, Besançon, Université de Bourgogne-Franche-Comté, 2016.

McCLELLAN Andrew, « La série des 'Grands Hommes' de la France du comte d'Angiviller, et la politique des Parlements », in Guilhem Scherf (dir.), *Clodion et la sculpture française de la fin du XVIII^e siècle*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel les 20 et 21 mars 1992, Paris, La Documentation française, 1993, p. 223-249.

McCLELLAN Andrew, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

McCLELLAN Andrew, « Rapports entre la théorie de l'art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle », in Édouard Pommier (dir.), *Les musées en Europe*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris, Klincksieck, 1995, p. 567-589.

McCLELLAN Andrew, *The Art Museum From Boullée to Bilbao*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2008.

McWILLIAM Neil, « Une esthétique révolutionnaire ? La politique de l'art social aux alentours de 1820-1850 », *Arts et Sociétés* [en ligne], n° 1-1, séminaire du 11 octobre 2004 (Centre d'histoire de Sciences Po), <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3022>> (consulté le 14 mai 2019).

McWILLIAM Neil, « Lieu de mémoire, sites de contestation, le monument public comme enjeu politique de 1880 à 1914 », in Ségolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, Paris, Monum, 2005, p. 100-115.

MEIJERS Debora J., « La classification comme principe la transformation de la Galerie impériale de Vienne en 'histoire visible de l'art' », in Édouard Pommier (dir.), *Les musées en Europe*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 3, 4 et 5 juin 1993, Paris, Klincksieck, 1995, p. 591-606.

MELOT Michel, « Daumier and Art History: Aesthetic Judgement. Political Judgement », *The Oxford Art Journal*, vol. 11, n° 1, 1988, p. 3-24.

MELOT Michel, *Daumier, L'art et la République*, Paris, Les Belles lettres / Archimbaud, 2008, p. 16-49.

MÉNEUX Catherine, « Delacroix face à la critique », in Sébastien Allard et Côme Fabre (dir.), *Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 29 mars-23 juillet 2018, New York, The Metropolitan Museum of Art, 13 septembre 2018-6 janvier 2019), Paris, Musée du Louvre, éditions Hazan, 2018, p. 347-355.

MICHAUD Éric, MICHAUD Yves, ORWICZ Michael R., McWILLIAM Neil et BERTRAND DORLÉAC Laurence, « Art, État et idéologies aux XIX^e et XX^e siècles », *Perspective* [en ligne], 2012-1, mis en ligne le 30 décembre 2013, <<http://journals.openedition.org/perspective/484>> (consulté le 14 mai 2019).

MICHEL Christian, « Imagination et feu, l'esquisse dans la pensée du XVIII^e siècle », in Dominique Jacquot, Pierre Rosenberg, Christian Michel *et al.*, *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. exp. (Strasbourg, musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Palais Rohan, 7 juin-14 septembre 2003, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, 11 octobre 2003-11 janvier 2004), Strasbourg, Les musées de Strasbourg, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 39-47.

MIQUEL Pierre, *Art et Argent, 1800-1900*, Maurs-la-Jolie, Éd. de la Martinelle, 1987.

MOMIGLIANO Arnaldo, *The Development of Greek Biography*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

MOFFETT Charles S. (dir.), *The New Painting. Impressionism 1874-1886*, cat. exp. (Washington, The National Gallery of Art, 17 janvier-6 avril 1986, San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, 19 avril-6 juillet 1986), Washington, University of Washington Press, 1986.

MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Histoire de Corot et de ses œuvres*, Paris, H. Floury, 1905.

MOREAU-NÉLATON Étienne, *Millet raconté par lui-même*, Paris, Henri Laurens, 1921.

MOSBY Dewey F., *Alexandre-Gabriel Decamps, 1803-1860*, New York et Londres, Garland Publishing, 1977.

MOULIN Raymonde, « La genèse de la rareté artistique », *Ethnologie française*, t. 8, n°s 2-3 (Pour une anthropologie de l'art), 1978, p. 241-258.

MOULIN Jean-Marie (dir.), *L'art en France sous le Second Empire*, cat. exp. (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1^{er} octobre-26 novembre 1978, Détroit, Detroit Institute of Arts, 18 janvier-18 mars 1979, Paris, Grand Palais, 11 mai-13 août 1979), Paris, Réunion des musées nationaux, 1979.

MOUTON Coralie, *Isidore Pils (1815-1875), peintre et dessinateur*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillion, Paris, École du Louvre, 2015.

MUNHALL Edgar, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. exp. (Hartford, Wadsworth Atheneum, 1^{er} décembre 1976-23 janvier 1977, San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, 5 mars-1^{er} mai 1977, Dijon, musée des Beaux-Arts, 11 juin-7 août 1977), Dijon, musée des Beaux-Arts, 1977.

NERLICH France, *La peinture française en Allemagne, 1815-1870*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010.

NOCHLIN Linda, « The Depolitization of Gustave Courbet: Transformation and Rehabilitation under the Third Republic », *October*, vol. 22, automne 1982, p. 64-78.

NOTTER Annick, « Constant Dutilleux et la vie artistique arrageoise », in Marie-Paul Botte et Olivier Zeder, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Peintures-dessins*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, Douai, musée de Douai, 13 décembre 1992-15 mars 1993), Douai, Muse & Art, 1992, p. 18-20.

ORHAN Danielle, « Rétrospective », in Bertrand Tillier et Catherine Wermester (dir.), *Conditions de l'œuvre d'art de la Révolution française à nos jours*, Lyon, Fage éditions, 2011, p. 206-207.

ORWICZ Michael R., « Anti-academicism and State Power in the Early Third Republic », *Art History*, vol. 14, n° 4, décembre 1991, p. 571-592.

ORWICZ Michael R., « Reinventing Edouard Manet: Rewriting the Face of National Art in the Early Third Republic », in Michael R. Orwicz (dir.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 122-143.

ORWICZ Michael R., « La vie posthume d'Édouard Manet : l'art national et la biographie artistique au début de la III^e République », *Romantisme* [en ligne], vol. 26, n° 93 (Arts et institutions), 1996, p. 51-63,
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_93_3126> (consulté le 14 mai 2019).

ORY Pascal, *Les Expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982.

ORY Pascal, *Une nation pour mémoire. 1889, 1939, 1989, trois jubilés révolutionnaires*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1992.

ORY Pascal, « Naissance d'un phénomène », in Myriam Bacha (dir.), *Les Expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005.

ORY Pascal, « L'Exposition universelle, une bataille d'ego », *Enjeux. Les Échos*, n° 320, mai 2015, p. 84-85.

OURSEL Hervé, *Constant Dutilleux, 1807-1865. Commémoration du centenaire de la mort de l'artiste*, cat. exp. (Arras, musée d'Arras, août-novembre 1965), [s. l.] [s. n.], 1965.

PARISET Jean-Daniel, « Les aventures d'un fonds incomparable », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 22-29.

PARISET Jean-Daniel (éd.), *Procès-verbaux de la Commission des Monuments historiques de 1848 à 1950 conservés à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Charenton-le-Pont)* [en ligne], 2014, <<http://elec.enc.sorbonne.fr/monumentshistoriques/>> (consulté le 14 mai 2019).

PASSERA Marie, *Eugène Guillaume, un sculpteur au service de l'enseignement artistique. De la théorie à la pratique*, mémoire de recherche sous la dir. de Claire Barbillon, Paris, École du Louvre, 2018.

PASQUES Bénédicte, « Une jeunesse nancéienne », in Catherine Méneux, Blandine Chavanne, Bertrand Tillier *et al.*, *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin...*, cat. exp. (Nancy, musée des Beaux-Arts et musée de l'École de Nancy, 6 mai-28 août 2006), Nancy, Ville de Nancy, Paris, Artlys, 2006, p. 72-78.

PATENAUDE Troy, « 'The glory of a Nation': Recovering William Blake's 1809 exhibition », *The British Art Journal*, vol. 4, n° 1, printemps 2003, p. 52-63.

PATENAUDE Troy, « L'exposition de Blake à Londres en 1809-1810 », in Michael Phillips (dir.), *William Blake, 1757-1827. Le génie visionnaire du romantisme anglais*, cat. exp. (Paris, Petit Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2 avril-28 juin 2009), Paris, Paris Musées, Petit Palais, 2009, p. 160-163.

PATRY Sylvie, « Paul Durand-Ruel et les expositions particulières en 1883 », in Sylvie Patry (dir.) *Paul Durand-Ruel. Le pari de l'impressionnisme*, cat. exp. (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2014-8 février 2015, Londres, National Gallery, 4 mars-31 mai 2015, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 24 juin-13 septembre 2015), Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2014, p. 76-93.

PELTRE Christine, « Un 'métier de croque-mort' : les portraits posthumes dans la critique d'art du XIX^e siècle », in Emmanuelle Héran (dir.), *Le dernier portrait*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 5 mars-26 mai 2002), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002, p. 102-111.

PELTRE Christine, « Du document au trésor : la collection orientaliste », in Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, actes du colloque organisé par l'Institut national d'histoire de l'art à Paris du 4 au 6 décembre 2003, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 319-325.

PENOT Agnès, *La maison Goupil. Galerie d'art internationale au XIX^e siècle*, Paris, Éditions mare & martin, 2017.

PERRIN Paul, « Portraits de la famille », in Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille (1841-1870). La jeunesse de l'impressionnisme*, cat. exp. (Montpellier, musée Fabre, 25 juin-16 octobre 2016, Paris, musée d'Orsay, 15 novembre 2016-5 mars 2017, Washington, National Gallery of Art, 9 avril-9 juillet 2017), Paris, Flammarion, musée d'Orsay, 2016, p. 126-132.

PETEUIL Dominique, *Recherches sur le peintre Joseph Désiré Court (1797-1865)*, mémoire de maîtrise sous la dir. de Jean-Philippe Chimot, Paris, Université Paris I, 1987.

PETY Dominique, *Les Goncourt et la collection, de l'objet d'art à l'art d'écrire*, Genève, Droz, 2003.

PICHOIS Claude, *Lettres à Baudelaire*, Neuchâtel, À la Baconnière (Études Baudelairiennes 4-5), 1973.

PINGEOT Anne, « Les sculpteurs créent leur propre musée », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp. (Paris, musée d'Orsay, 7 février-8 mars 1994), Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 259-264.

[PISSARRO Camille], *Correspondance de Camille Pissarro*, éd. par Janine Bailly-Herzberg, Paris, Presses universitaire de France, 1980.

PLAZAOLA Juan, *Le baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

PLESSIS Alain, « De la défense du système protecteur à l'émergence d'une pensée économique protectionniste : Adolphe Thiers (1832-1851) », in Bertrand Blancheton et Hubert Bonin (dir.), *La croissance en économie ouverte (XVIII^e-XXI^e siècles). Hommages à Jean-Charles Asselain*, Bruxelles, P. I. E. Peter Lang, 2009, p. 169-187.

POGGI Jérôme, « Peinture à voir versus peinture à vendre : l'exposition payante comme alternative à la marchandisation de l'œuvre d'art sous le Second Empire », *Arts et Sociétés* [en ligne], n° 8-1, séminaire du 19 janvier 2006 (Centre d'histoire de Sciences Po), <<http://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2726>> (consulté le 14 mai 2019).

POGGI Jérôme, « Les galeries du boulevard des Italiens, antichambre de la modernité », *48/14 La revue du musée d'Orsay*, n° 27, automne 2008, p. 22-33.

POINSIGNON Jean-Claude, « Carpeaux et Valenciennes », in Édouard Papet et James David Draper (dir.), *Carpeaux, 1827-1875. Un sculpteur pour l'Empire*, cat. exp. (New York, The Metropolitan Museum of Art, 10 mars-26 mai 2014, Paris, musée d'Orsay, 24 juin-28 septembre 2014), Paris, musée d'Orsay, Éditions Gallimard, 2014, p. 18-22.

POISSON Georges et POISSON Olivier, *Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879*, Paris, éditions A. & J. Picard, 2014.

POLETTI Michel, *Monsieur Barye*, Lausanne, Acatos, 2003.

POLETTI Michel et RICHARME Alain, *Barye. Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000. (a)

POLETTI Michel et RICHARME Alain, *Fratin. Objets décoratifs & sculptures romantiques*, cat. exp. (Paris, galerie Univers du bronze, octobre-novembre 2000), Paris, Univers du bronze, 2000. (b)

POMARÈDE Vincent, *Étienne Moreau-Nélaton. Un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988.

POMARÈDE Vincent, *Eugène Delacroix. La Mort de Sardanapale*, Paris, Musée du Louvre, 1998.

POMARÈDE Vincent, GUÉGAN Stéphane, PRAT Louis-Antoine et BERTIN Éric (dir.), *Ingres, 1780-1867*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006), Paris, Gallimard, Musée du Louvre éditions, 2006.

POMMIER Édouard (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art*, vol. 2 (XVIII^e et XIX^e siècles), actes du cycle de conférences organisé par le musée du Louvre à Paris du 24 janvier au 7 mars 1994 et du 23 janvier au 6 mars 1995, Paris, Musée du Louvre, Klincksieck, 1997.

POMMIER Édouard, « Vienne 1780-Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... », *Revue germanique internationale*, n° 13, 2000, p. 67-86.

PRAT Louis-Antoine, *La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 mars-7 juin 2007), Paris, Musée du Louvre éditions, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2007.

PREVOST-MARCILHACY Pauline, « La collection de tableaux modernes des frères Pereire », in Leila El-Wakil, Stéphanie Pallini et Lada Umstätter-Mamedova (dir.), *Études transversales. Mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 139-157.

PRIGOT Aude, *La réception de Rembrandt à travers les estampes en France au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

PROPECK Lina, *L'an V. Dessins des grands maîtres*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 23 juin-26 septembre 1988), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1988.

PROUST Antonin, *Édouard Manet. Souvenirs*, publiés par A. Barthélemy, Paris, Librairie Renouard – H. Laurens, éditeur, 1913.

PÜNGEL Stefan Eric, *L'œuvre sculptée de Jean-Antoine Étex (1808-1888). L'expressivité comme source de l'inspiration artistique*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart et de Klaus Herding, Paris, Université Paris-Sorbonne, Francfort-sur-le-Main, Goethe-Universität, 2010.

PUPIL François, « La vogue des célébrités sculptées dans le contexte historiographique et littéraire », in *Le progrès des arts réunis, 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, actes du colloque international d'histoire de l'art, Bordeaux-Toulouse, 22-26 mai 1989, publiés sous la dir. de Daniel Rabreau et Bruno Tollon, Talence, Atelier du CERCAM, 1992, p. 317-327.

PÜTZ Saskia, « Max Jordan's First Monographic Exhibitions at the Royal National Gallery in Berlin – Rewriting the Canon of Art History and Creating the Artist as a National Role Model at the Beginning of the German Empire », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 83-102.

QUARRÉ-REYBOURBON L., *Émile Salomé, peintre de genre (1833-1881), Louis Salomé, graveur en taille-douce (1812-1863), Adolphe Vandervinck, décorateur (1833-1885)*, Paris, Typ. Plon-Nourrit et C^{ie}, 1905.

RABILLER Carole, « Réception critique d'une 'légende Doré', 'La légende veut que Gustave Doré ne soit pas peintre' », in Cyril Devès (dir.), *Gustave Doré, 1883-2013*, actes du colloque organisé par le CRHI les 22 et 23 mars 2013 à Lyon, Lyon, Association Émile Cohl, [2014], p. 18-26.

RAMADE Patrick, « Éloge du créateur », in Patrick Ramade (dir.), *Première idée*, cat. exp. (Rennes, musée des Beaux-Arts, 12 juin-14 septembre 1987), Rennes, musée des Beaux-Arts, p. 7-11.

RECHT Roland, « La mise en ordre. Note sur l'histoire du catalogue », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 56-57, été-automne 1996, p. 21-48.

RECHT Roland, « La fiction d'une 'histoire de l'art visible' », in Dominique Viéville (dir.), *Histoire de l'art et musées*, actes du colloque tenu à l'École du Louvre les 27 et 28 novembre 2001, Paris, École du Louvre, 2005, p. 193-201.

RECHT Roland, SÉNÉCHAL Philippe, BARBILLON Claire et MARTIN François-René (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, actes du colloque organisé par le Collège de France et l'Institut national d'histoire de l'art à Paris du 2 au 5 juin 2004, Paris, La documentation française, 2008.

RÉGNIER Philippe, « Les Saint-Simoniens, le prêtre et l'artiste », *Romantisme*, 1990, n° 67 (Avatars de l'artiste), p. 31-46.

REINAUD Émile, *Charles Jalabert. L'homme, l'artiste, d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1903.

RÉMOND Philippe, *Eugène Guillaume (1822-1925) et les institutions artistiques*, mémoire de sous la dir. de Gérard Monnier, Paris, Université Paris I, 1995.

RÉMOND Philippe, « La brillante carrière d'un artiste du XIX^e siècle : Eugène Guillaume (1822-1905) », *Annales de Bourgogne*, t. 71, n° 3, 1999, p. 367-388.

RÉMOND Philippe, « Le marquis de Chennevières, une grande figure du XIX^e siècle », *Cahiers percherons*, 2001-1, p. 1-16

RENAUDEAU Claudine, *Horace Vernet (1789-1863). Chronologie et catalogue raisonné de l'œuvre peint*, thèse sous la dir. de Bruno Foucart, Paris, Université Paris IV, 2000.

RENAUDEAU Claudine, « La maison du bonheur d'Horace Vernet », in Bruno Centorame (dir.), *La Nouvelle Athènes, haut-lieu du Romantisme*, cat. exp. (Paris, mairie du 9^e arrondissement, 18 octobre-2 décembre 2001, Paris, Fondation Taylor, 7 décembre 2001-10 février 2002), Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2001, p. 206-207.

RENIÉ Pierre-Lin, « Goupil & Cie à l'ère industrielle. La photographie appliquée à la reproduction des œuvres d'art », in Hélène Lafont-Couturier, Annick Bergeon, Pierre-Lin Renié *et al.*, *État des lieux, n° 1*, Bordeaux, musée Goupil, 1994, p. 89-114.

RENIÉ Pierre-Lin, « Delaroche par Goupil : portrait du peintre en artiste populaire », in Claude Allemand-Cosneau et Isabelle Julia (dir.), *Paul Delaroche, un peintre dans l'histoire*, cat. exp. (Nantes, musée des Beaux-Arts, 22 octobre 1999-17 janvier 2000, Montpellier, pavillon du musée Fabre, 3 février-23 avril 2000), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Nantes, musée des Beaux-Arts, Montpellier, musée Fabre, 1999, p. 173-199.

RIAT Georges, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, H. Floury, 1906.

RIBAS João, « Notes Towards a History of the Solo Exhibition », *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 38, 2015, p. 4-15.

RICHEBÉ Claude, *Constant Dutilleux, 1807-1865, d'Arras à Barbizon*, Paris, Somogy éditions d'art, 2003.

RIDING Christine, « Staging *The Raft of the Medusa* », *Visual Culture in Britain*, vol. 5, n° 2, hiver 2004, p. 1-26.

RIONNET Florence, *La Maison Barbedienne. Correspondances d'artistes*, Paris, Éditions du CTHS, 2008.

RIONNET Florence, *Les bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthena, 2016.

ROBIDA Michel, *Le Salon Charpentier et les impressionnistes*, Paris, Bibliothèque des Arts, 1958.

ROLET Stéphane, « Introduction », in Béatrice Didier, Jacques Neefs et Stéphane Rolet (dir.), *Composer, rassembler, penser les « œuvres complètes »*, Saint-Denis, PUV, Université Paris 8, 2012, p. 7-12.

ROSENBERG Pierre, « Qu'entend-on par esquisse ? », in Dominique Jacquot, Pierre Rosenberg, Christian Michel et al., *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, cat. exp. (Strasbourg, musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Palais Rohan, 7 juin-14 septembre 2003, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, 11 octobre 2003-11 janvier 2004), Strasbourg, Les musées de Strasbourg, Tours, musée des Beaux-Arts de Tours, Paris, Éditions Hazan, 2003, p. 25-37.

RUEDIN Pascal, *Beaux-arts et représentation nationale : la participation des artistes suisses aux expositions universelles de Paris (1855-1900)*, Bern, Berlin, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

SAHUT Marie-Catherine et RAYMOND Florence, *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 8 juillet-11 octobre 2010), Paris, Musée du Louvre, Le Passage Paris-New York Éditions, 2010.

SAINSAULIEU Marie-Caroline, « Expressive Red: Eva Gonzalès and Henri de Toulouse-Lautrec », in Ingrid Pfeiffer et Max Hollein (dir.), *Women Impressionists. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Braquemond*, cat. exp. (Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 22 février-1^{er} juin 2008, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 21 juin-21 septembre 2008), Francfort-sur-le-Main, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2008, p. 206-212.

SAINSAULIEU Marie-Caroline et MONS Jacques de, *Eva Gonzalès, 1849-1883. Étude critique et catalogue raisonné*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1990.

SANDT Udolpho van de, *La Société des amis des arts (1789-1798). Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, École Nationale des Beaux-Arts, 2006.

SEGRÉ Monique, *L'École des Beaux-arts, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

SCHELER Max, *Le saint, le génie, le héros, 1933*, Fribourg, Egloff, 1944.

SCHLANGER Judith, *Les métaphores de l'organisme*, Paris, L'Harmattan, 1995 (J. Vrin, 1971).

SCHLESSER Thomas, *Réceptions de Courbet. Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Dijon, Les presses du réel, 2007.

SCHLESSER Thomas, « Castagnary, Jules-Antoine », in Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* [en ligne], Paris, INHA, mis en ligne le 10 décembre 2010, <<http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html>> (consulté le 14 mai 2019).

SCHMIT Robert et SCHMIT Manuel, *Stanislas Lépine, 1835-1892. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Éditions galerie Schmit, 1993.

SCHNAPPER Antoine, « Raphaël, Vasari, Pierre Daret : à l'aube des catalogues », in Giuliano Briganti, Willibald Sauerländer, Giovanni Previtali, et al., « *Il se rendit en Italie* ». *Études offertes à André Chastel*, Rome, Edizioni dell'Elefante, Paris, Flammarion, 1987, p. 235-241.

SCOTT Katie, « Introduction – 'Pour la gloire des arts et l'honneur de France': Commemorating Poussin 1784-1995 », in Katie Scott et Genevieve Warwick (dir.), *Commemorating Poussin. Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 1-52.

SCOTTEZ-DE WAMBRECHIES Annie, AUGÉ Jean-Louis, PATRY Sylvie et al., *Carolus-Duran, 1837-1917*, cat. exp. (Lille, palais des Beaux-Arts, 9 mars-9 juin 2003, Toulouse, musée des Augustins, 27 juin-29 septembre 2003), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003.

SERREPUY Virginie, *Georges Charpentier (1846-1905). Éditeur de romans, roman d'un éditeur*, thèse de l'École des Chartres, Paris, 2005.

SÉRULLAZ Arlette, « Repères chronologiques », in Arlette Sérullaz, Vincent Pomarède et Joseph J. Rishel (dir.), *Delacroix, les dernières années*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 16-25.

SÉRULLAZ Arlette, « Étienne-François Haro, entre Ingres et Delacroix », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 4, mars 2006, p. 2-5.

SÉRULLAZ Arlette et ADAM-SIGAS Catherine, « Pierre Andrieu, le 'bien oublié' », *Bulletin de la Société des amis du musée national Eugène Delacroix*, n° 5, mai 2007, p. 22-24.

SÉRULLAZ Arlette, POMARÈDE Vincent et RISHEL Joseph J. (dir.), *Delacroix, les dernières années*, cat. exp. (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 7 avril-20 juillet 1998, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 10 septembre 1998-3 janvier 1999), Paris, Réunion des musées nationaux, p. 97-102.

SGARD Jean, « Des collections aux œuvres complètes, 1756-1798 », in Jean Sgard et Catherine Volpilhac-Auger (dir.), *La notion d'œuvres complètes*, actes du colloque tenu en 1994 à l'université de Grenoble, Oxford, Voltaire Foundation 1999, p. 1-12.

SGARD Jean et VOLPILHAC-AUGER Catherine (dir.), *La notion d'œuvres complètes*, actes du colloque tenu en 1994 à l'université de Grenoble, Oxford, Voltaire Foundation 1999.

SIMIER Amélie, « Vingt ans après... Le Monument à Delacroix de Jules Dalou », in Christophe Leribault (dir.), *Fantini-Latour, Manet, Baudelaire. L'hommage à Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée national Eugène Delacroix, 7 décembre 2011-19 mars 2012), Paris, Le Passage, Musée du Louvre, 2011, p. 143-157.

SMENTEK Kristel, « Entrepreneurial Art History: Pierre-Jean Mariette and the *Recueil d'estampes* in Eighteenth-Century Europe », in Cordélia Hattori, Estelle Leutrat et Véronique Meyer (dir.), *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVI^e-XVIII^e siècles)*, actes du colloque tenu à l'INHA et à l'Institut Néerlandais, Paris, les 20 et 21 octobre 2006, Milan, Silvana Editoriale, 2010, p. 131-139.

SNELL Robert, *A Romantic Critic of the Visual Arts*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

SOFIO Séverine, « Les marchands de couleurs au XIX^e siècle : artisans ou experts ? (Paris, Tours) », *Ethnologie française*, n° 165, 2017/1, p. 75-86.

SOUKHOMLINE Nicolas, *Joseph-Désiré Court, qui est-il ? Présentation de la biographie, de la bibliographie et du catalogue raisonné d'un peintre du XIX^e siècle*, mémoire de DEA sous la dir. d'Éric Darragon,, Paris, Université Paris I, 1996.

SOUKHOMLINE Nicolas, « Joseph-Désiré Court, peintre normand », *Études normandes*, n° 3, 1999, p. 9-35.

SOUSSLOFF Catherine M., *The Absolute Artist: the Historiography of a Concept*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

STEEGMANN John, « A Marine-Painter of the Second Empire », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 81, n° 474, septembre 1942, p. 230, 232-233.

STEFANIS Konstantinos, « Reasoned Exhibitions: Blake in 1809 and Reynolds in 1813 », *Tate Papers* [en ligne], n° 14, automne 2010, <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/reasoned-exhibitions-blake-in-1809-and-reynolds-in-1813>> (consulté le 14 mai 2019).

STEFANIS Konstantinos, *Artists in Retrospect: The Rise and Rise of the Retrospective Exhibition*, thèse, Londres, The London Consortium, Birkbeck College, University of London, 2011.

STEFANIS Konstantinos, « Nathaniel Hone's 1775 Exhibition: the First Single-Artist Retrospective », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 13-25.

TABARANT Adolphe, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963 (1942).

TABARANT Adolphe, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.

TAYLOR Brandon, *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « Courbet et la commercialisation de son œuvre », in Jörg Zutter (dir.), *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, cat. exp. (Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, 21 novembre 1998-21 février 1999, Stockholm, Nationalmuseum, 25 mars-30 mai 1999), Paris, Flammarion, 1998, p. 53-81. **(a)**

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « Portrait of the Artist as a Young Man: Self-Invention and Promotion in the Early Self-Portraits of Gustave Courbet », in Pascal Griener et Peter Schneemann (dir.), *Images de l'artiste = Künstlerbilder*, actes du colloque du Comité international d'histoire de l'art tenu à Lausanne du 9 au 12 juin 1994, Berne, Peter Lang, 1998, p. 59-80. **(b)**

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton et Oxford, Princeton University Press, 2007.

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « Courbet's Self-Portraits as Bildungsroman », in Mathilde Arnoux, Dominique de Font-Réaulx, Laurence des Cars, Stéphane Guégan et Scarlett Reliquet (dir.), *Courbet à neuf !*, actes du colloque international tenu à Paris les 3 et 7 décembre 2007, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 23-39.

TEN-DOESSCHATE CHU Petra, « The Courbet Retrospective of 1882. Harbinger of the Artist's First Major Monography and Catalogue Raisonné », in Maia Wellington Gahtan et Donatella Pegazzano (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, actes du colloque tenu à l'Università degli Studi di Firenze et à l'Istituto Lorenzo de' Medici, Florence, les 7 et 8 avril 2016, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 103-116.

TERNOIS Daniel (éd.), *Lettres d'Ingres à Marcotte d'Argenteuil*, Nogent-le-Roi, Librairie des Arts et Métiers et Éditions Jacques Laget, 1999 (*Archives de l'Art français*, nouvelle période, t. XXXV).

THEURIET André, *Jules Bastien-Lepage. L'homme et l'artiste, avec un portrait, un autographe et une vue de l'atelier*, introduction de Dominique Lobstein, La Rochelle, Rumeur des âges, 2007 (Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1885).

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, Édition du Seuil, 2001 (1999).

THOMA Julia, « Writing History. Horace Vernet's Œuvre Under the Second Empire », in Daniel Harkett et Katie Hornstein (dir.), *Horace Vernet and the Thresholds of Nineteenth-Century Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2017, p. 90-108.

THOMAS Kerstin, « Les panthéons d'artistes. Delaroche et Cornélius », in Thomas W. Gaehtgens et Gregor Wedekind (dir.), *Le culte des grands hommes, 1750-1850*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 371-408.

THOMAZEAU Anne-Marie, *Le pari solidaire. Histoire de la mutualité*, Montreuil, Viva éditions, 1998.

THOMINE-BERRADA Alice, « 'Observateur, penseur et politique' des débuts de la III^e République », in Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, cat. exp. (Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, 20 novembre 2014-9 mars 2015), Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine, Éditions Norma, 2014, p. 170-177.

TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

TILLIER Bertrand, « Gérôme et la 'cochonnerie' impressionniste », *Revista de história da arte e arqueologia*, n° 16, juin-décembre 2011, p. 57-71.

TILLIER Bertrand (dir.), *L'art du XIX^e siècle. L'heure de la modernité, 1789-1914*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2016.

TINTEROW Gary, « Paris, 1841-1867 », in Gary Tinterow et Philip Conisbee (dir.), *Portraits by Ingres. Image of an epoch*, cat. exp. (Londres, National Gallery, 27 janvier-25 avril 1999, Washington, The National Gallery of Art, 23 mai-22 août 1999, New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 octobre 1999-2 janvier 2000), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1999, p. 351-377.

TOUSSAINT Hélène, « Le dossier de 'L'atelier' de Courbet », in Alan Bowness, Marie-Thérèse de Forges, Michel Laclotte et Hélène Toussaint, *Gustave Courbet (1819-1877)*, cat. exp. (Paris, Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978, Londres, Royal Academy, 18 janvier-19 mars 1978), Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 241-271.

TOUSSAINT Hélène, *La Liberté guidant le peuple de Delacroix*, cat. exp. (Paris, musée du Louvre, 5 novembre 1982-7 février 1983), Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.

TRAPP Frank Anderson, « The Universal Exhibition of 1855 », *The Burlington Magazine* [en ligne], vol. 107, n° 747 (French Art in the Later Nineteenth Century), juin 1965, p. 300-305, <<http://www.jstor.org/stable/874679>> (consulté le 14 mai 2019).

VAISSE Pierre, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France (1871-1914) », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 141-156.

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

VAN ZANTEN David, « Félix Duban et les bâtiments de l'École des Beaux-Arts (1832-1840) », in Sylvain Bellenger et Françoise Hamon (dir.), *Félix Duban, 1798-1870. Les couleurs de l'architecte*, cat. exp. (Blois, château de Blois, 15 juin-29 septembre 1996), Paris, Gallimard, Electa, 1996, p. 40-46.

VASSEUR Édouard, « De la Great Exhibition de 1851 à l'Exposition universelle de 1855 : émulation et modèles nationaux », in Emmanuel Starcky, Antoine d'Arjuzon, Catherine Granger *et al.*, *Napoléon III et la reine Victoria, une visite à l'Exposition universelle de 1855*, cat. exp. (Compiègne, château de Compiègne, 4 octobre 2008-19 janvier 2009), Paris, Réunion des musées nationaux, 2008, p. 66-76.

VENTURI Lionello, *Les archives de l'impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand Ruel. Documents*, Paris et New York, Durand-Ruel, 1939.

VENTURI Lionello, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969 (Turin, Giulio Einaudi Editore, 1964).

VERGNIOL Marie-Hélène, « François-Édouard Bertin, peintre paysagiste (1897-1871) », *Bulletin du musée Ingres*, n° 8, janvier 1961, p. 135-145.

VERMEULEN Ingrid R., *Picturing Art History: The Rise of the Illustrated History of Art in the Eighteenth Century*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010.

VIÉVILLE Dominique (dir.), *Histoire de l'art et musées*, actes du colloque organisé par l'École du Louvre et la Direction des musées de France à Paris les 27 et 28 novembre 2001, Paris, École du Louvre, 2005.

VIGNE Georges, *Le peintre aux ciseaux d'acier*, Montauban, musée Ingres, 2000.

VILLET Jeffrey M., *The Complete Prints of Maxime Lalanne, Catalogue Raisonné, Lithographs and Etchings*, 4^e édition augmentée, St. Petersburg (FL), Jeffrey M. Villet, 2016 (Washington, 2003).

VOISIN Olivia, « L'esquisse et l'amateur. Du charnier romantique à la postérité d'une époque », in Sophie Eloy (dir.), *Esquisses peintes de l'époque romantique. Delacroix, Cogniet Scheffer...*, cat. exp. (Paris, musée de la Vie romantique, 17 septembre 2013-2 février 2014), Paris, Paris Musées, 2013, p. 25-33.

VOVELLE Michel, *La mort et l'Occident, de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000 (1983).

WARD Martha, « Impressionist Installations and Private Exhibitions », *Art Bulletin* [en ligne], vol. 73, n° 4, décembre 1991, p. 599-622, <<http://www.jstor.org/stable/3045832>> (consulté le 14 mai 2019).

WARD Martha, « What's Important about the History of Modern Art Exhibitions? », in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.), *Thinking About Exhibitions*, Londres, New York, Routledge, 1996, p. 451-464.

WARWICK Genevieve, « Connoisseurship and the Collection of Drawings in Italy c. 1700: the Case of Padre Sebastiano Resta », in Christopher Baker, Caroline Elam et Genevieve Warwick (dir.), *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500-1750*, actes du congrès tenu à la National Gallery de Londres en juin 1997, organisé par *The Burlington Magazine*, Aldershot, Burlington, Ashgate, en association avec *The Burlington Magazine*, 2003, p. 141-153.

WASCHEK Matthias (dir.), *Les « vies » d'artistes*, actes du colloque tenu à Paris les 1^{er} et 2 octobre 1993, Paris, Musée du Louvre, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1996.

WATERFIELD Giles, « The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europe, and its Manifestation in Victorian Britain », in Susan M. Pearce (dir.), *Art in Museums*, Londres, Athlone Press, 1995, p. 42-73.

WELLINGTON GAHTAN Maia et PEGAZZANO Donatella (dir.), *Monographic Exhibitions and the History of Art*, New York et Londres, Routledge, 2018, p. 103-116.

WILDENSTEIN Daniel, *Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné*, vol. II (1882-1886), Lausanne, Bibliothèque des arts, 1979.

WILDENSTEIN Daniel, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*, Cologne, Taschen, 2010 (1996).

WHITE Harrison et WHITE Cynthia, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (New York, Londres, Sydney, John Wiley and Sons, 1965).

WHITELEY Jon, « The Origin and the Concept of 'Classique' in French Art Criticism », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 39, 1976, p. 268-275.

WHITELEY Jon, « Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris, 1760-1860 », in Francis Haskell (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, actes du XXIV^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bologne du 10 au 18 septembre 1979, Bologne, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1981, p. 69-87.

WHITELEY Linda, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme* [en ligne], vol. 13, n° 40 (L'argent), 1983, p. 65-76, <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4633> (consulté le 14 mai 2019).

WHITELEY Linda, « Salons intimes, expositions permanentes », in Claire Barbillon, Catherine Chevillot et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'art du XIX^e siècle (1848-1914). Bilans et perspectives*, actes du colloque organisé par le musée d'Orsay et l'École du Louvre à Paris du 13 au 15 septembre 2007, Paris, École du Louvre, 2012, p. 137-142.

WINDHOLZ Angela, « 'Savior, Prince of Color'. The Collection of Raphael Copies in the Orangery at Potsdam (1858) », in Gail Feigenbaum et Sybille Ebert-Schifferer, *Sacred Possessions. Collecting Italian Religious Art, 1500-1900*, actes du colloque tenu à l'American Academy de Rome du 19 au 21 juin 2007, Los Angeles, Getty Research Institute, 2011.

WORLEY Michael Preston, *Pierre Julien, Sculptor to Queen Marie-Antoinette*, New York, iUniverse, 2003.

YEIDE Nancy, « Hector Brame: an art dealer in nineteenth-century Paris », *Apollo, The International Magazine of the Arts*, n° 147, mars 1998, p. 40-47.

ZIFF Norman D., *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*, New York et Londres, Garland Publishing Inc., 1977.

Index des noms de personnes

N'ont pas été indexés les noms figurant dans les références d'œuvres, dans les références d'archives et dans les références bibliographiques (à l'exception des références abrégées de catalogues d'exposition, dans la partie qui leur est consacrée, au chapitre 6), ainsi que les noms des chercheurs dont nous avons exploité les travaux.

- About, Edmond, 230, 247, 259, 280, 358
Aguillon, Louis, 130
Alaux, Pierre, 145
Albert, prince (von Sachsen-Coburg und Gotha), 354, 402
Albertini, Ed., 421
Aliamet, Jacques, 388
Alma-Tadema, Lawrence, 291
Amic, Henri, 291
Andréï, 322, 323
Andrieu, Pierre, 182, 184
Andrieux, 182
Angiviller, comte d', *voir* Flahaut de La Billarderie, Charles Claude
Antigna, Alexandre, 170
Apelle, 410, 417
Archer Shee, Martin, 43
Astruc, Zacharie, 208, 209, 352
Auber, Daniel-François-Esprit, 179
Aubert, Francis, 484
Aumale, duc d', *voir* Orléans, Henri d'
Bachaumont, 311
Baillièrre, Henri, 239
Ballu, Roger, 105, 192, 202, 204, 244, 270, 462, 463
Baltard, Victor, 112, 163, 254, 255, 436, 475
Balzac, Honoré de, 140
Balze, Paul, 448
Banville, Théodore de, 207, 281, 443, 461
Baragnon, Pierre, 246, 247
Barbedienne, Ferdinand, 105, 116, 259
Barbey d'Aurevilly, Jules, 516, 517, 518
Bardoux, Agénor, 282
Baroche, Jules, 233
Barrias, Louis-Ernest, 181, 238, 240, 423
Barroilhet, Paul, 157
Bartholdi, Auguste, 278
Bartsch, Adam von, 398
Barye, Amélie Antoinette (née Houdart), 116
Barye, Antoine-Louis, 99, 115, 116, 133, 203, 215, 226, 251, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 268, 270, 423, 426, 427, 434, 435, 451, 454, 456, 457, 460, 465, 477, 481, 487, 497, 498
Baschet, Ludovic, 466
Bashkirtseff, Marie, 211, 451, 454, 456, 461, 464, 465, 466
Bastien-Lepage, Émile, 291
Bastien-Lepage, Jules, 113, 114, 200, 201, 209, 215, 289, 290, 291, 292, 423, 451, 453, 454, 457, 458, 460, 528
Baude, Charles, 291
Baudelaire, Charles, 75, 191
Baudot, Anatole de, 460
Baudry, Paul, 115, 170, 201, 263, 283, 334, 340
Bazille, Frédéric, 530
Bazire, Edmond, 195, 287, 291, 428
Beau, Claude-Antoine, 314
Beauharnais, Hortense de, 47
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de, 140
Beauverie, Charles-Joseph, 108
Becq de Fouquières, Louis, 110, 171, 172, 251, 254, 430, 440, 453, 454, 460
Beeforth, George Lord, 328, 351
Béguin, Albert, 281
Bellangé, Eugène, 102, 127, 128, 163, 167, 168, 173, 233, 234, 444

Bellangé, Hippolyte, 99, 102, 126, 127, 128, 150, 163, 167, 168, 172, 173, 232, 233, 234, 236, 263, 268, 423, 432, 442, 445, 451, 452, 453, 459, 461
 Bellangé, M^{me} Hippolyte, 128
 Bellel, Jean-Joseph, 100
 Bellier de la Chavignerie, Émile, 111
 Belly, Léon, 102, 103, 118, 169, 192, 263, 264, 265, 268, 269, 274, 278, 453, 456, 461, 470, 473
 Belly, M^{me} Léon, 169, 192
 Bénézech, Pierre, 45
 Bennett, James Gordon, 353
 Béranger, Charles, 124
 Béraud, Jean, 291
 Berchère, Narcisse, 278
 Bergerat, Émile, 207, 350, 368, 461, 476, 487, 490, 491
 Bernheim, Alexandre, 209
 Bernstein, Marcel, 287
 Bertin, François Édouard, 100, 102, 103, 118, 143, 196, 265, 266, 267, 270, 280, 437, 451, 452, 454, 456, 459, 462, 483
 Bertin, M^{me} Édouard, 118
 Berville, Léon, 339
 Bès fils, A., 203, 204
 Beulé, Charles Ernest, 93, 115, 266
 Biard, Auguste-François, 330
 Bida, Alexandre, 334, 340, 358
 Biez, Jacques de, 291
 Bigot, Charles, 474
 Bingham, Robert J., 83, 108, 232, 403, 467
 Bird, Edward, 85
 Bismarck, Otto von, 234
 Bisson, Louis-Auguste et Auguste-Rosalie, 402
 Bizet, Charles Louis, 438
 Bizet, Georges, 229
 Blake, William, 366, 367, 368, 373
 Blanc, Charles, 79, 124, 166, 181, 263, 264, 267, 401, 402, 413, 425, 429, 478, 485, 489, 492, 511, 512, 513, 515, 517
 Blanc, Ennemond, 345, 352
 Blanc, Louis, 247
 Blanquart-Évrard, Louis-Désiré, 402, 408
 Blanquet, Albert, 443
 Blessington, Marguerite de, 154
 Bloche, Arthur, 197
 Blot, Eugène, 20
 Bohm, Auguste, 163
 Boileau, Nicolas (Despréaux), 219, 220
 Bolney, H., 497, 498
 Bonaparte, Charles Louis Napoléon, dit Louis-Napoléon (Napoléon III), 36, 38, 39, 40, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 74, 127, 140, 154, 187, 217, 231, 232, 233, 234, 235, 320, 328, 354, 364, 371, 372, 428, 445
 Bonaparte, Louis (roi de Hollande), 47
 Bonaparte, Mathilde (princesse Mathilde), 233
 Bonaparte, Napoléon (Napoléon I^{er}), 48, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 67, 68, 217, 218, 232, 234, 325, 372
 Bonaparte, Napoléon Eugène Louis Jean Joseph, dit Louis-Napoléon (prince impérial), 154, 233, 234
 Bonaparte, Napoléon Joseph Charles Paul, dit Napoléon-Jérôme (prince Napoléon), 36, 37, 40, 46, 50, 51, 58, 60, 62, 63, 68, 75, 76, 77, 187, 233, 428, 440
 Bonasone, Giulio, 387, 390
 Bonheur, Rosa, 356
 Bonington, Richard Parkes, 85
 Bonnard, Pierre, 18
 Bonnat, Léon, 283
 Bonvin, François, 115, 281
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 219, 483
 Botticelli, Sandro (Alessandro di Mariano Filipepi), 19
 Boucher de Perthes, Jacques, 36
 Boucher, François, 19
 Bouchot, François, 148
 Boudin, Eugène, 346, 350, 353, 359, 368
 Bouguereau, William, 202
 Boulanger, Georges, 244
 Boulanger, Gustave, 271
 Boulard, Auguste, 281
 Boulard, Auguste (fils), 281
 Bounieu, Michel-Honoré, 303
 Bourbon, Marie Caroline Ferdinande Louise de (duchesse de Berry), 56
 Bourgeois de Mercey, Frédéric, 37, 58, 64, 65, 66, 68, 76, 324
 Bourgerel, Gustave, 228, 450
 Boussaton, Auguste Jules, 194, 195
 Boussod, Léon, 210
 Bouton, Charles-Marie, 145
 Brame, Hector, 194, 195, 281, 343, 349
 Braun, Adolphe, 467, 468

Bréton, Geneviève, 198, 237, 460
 Breulier, Adolphe, 154
 Brian, Louis, 224
 Brillouin, Georges, 164, 166, 170
 Bruneel, Henri, 407, 408
 Bruyas, Alfred, 203, 204, 305, 307, 309, 317, 348, 370
 Bullant, Jean, 221
 Bullock, William, 327
 Burty, Philippe, 105, 107, 114, 123, 127, 181, 183, 267, 281, 287, 289, 291, 330, 344, 360, 448, 453, 457, 459, 461, 465, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 479
 Busquet, Alfred, 504
 Cabanel, Alexandre, 188, 201, 265, 290, 291, 334
 Cabrol, Élie, 334
 Cadart, Alfred, 211, 343
 Caillebotte, Gustave, 341
 Calamatta, Luigi, 122, 148
 Calame, Alexandre, 160, 161
 Callcott, Augustus, 51
 Callot, Jacques, 388, 390, 397
 Calmettes, Fernand, 114, 200
 Calonne, Alphonse de, 510, 513, 514, 515, 517
 Cambacérès, Marie Jean Pierre Hubert de, 54
 Cambon, Armand, 379
 Camille, Eudoxe, 166
 Camp, Maxime du, 479
 Canova, Antonio, 376
 Cantaloube, Amédée, 477
 Caraguel, Clément, 281
 Cardon, Émile, 209
 Carjat, Étienne, 465
 Carolus-Duran (Charles Émile Auguste Duran), 201, 291, 334, 335, 357, 360, 368, 494
 Caron, Adolphe, 122
 Carpeaux, Jean-Baptiste, 113, 168, 229, 273, 377, 379
 Carpentier, Charles Édouard, 196
 Carracci, Annibale, 221
 Carrier, Auguste, 184
 Caruelle d'Aligny, Théodore, 267
 Castagnary, Jules-Antoine, 114, 117, 118, 193, 198, 272, 273, 281, 284, 285, 286, 288, 289, 312, 321, 322, 364, 446, 450, 455, 458, 461, 463
 Castel de Saint-Pierre, Charles-Irénée, 218
 Cavelier, Jules, 153, 422
 Caylus, comte de (Anne Claude Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis), 407
 Cazalis, Henri, 239
 Cazin, Jean-Charles, 291
 César, Jules, 63, 217
 Chaalons d'Argé, Auguste-Philibert, 98, 441, 457, 476, 479
 Champfleury (Jules François Félix Husson), 107, 108, 114, 271, 281, 305, 319, 373, 409
 Champier, Victor, 19, 473
 Chapelle (Claude-Emmanuel Luillier), 220
 Chaplin, Charles, 207
 Chapu, Henri, 112
 Charavay, Étienne, 114
 Charbonnier, 230
 Chardin, Léon, 443
 Charles VII (Charles de Valois), 62
 Charles X (Charles-Philippe de France), 41
 Charlet, Nicolas-Toussaint, 148
 Charpentier, Georges, 206, 207, 208, 227
 Charpentier, Marguerite, 208
 Chasrel, T., 495, 496
 Chaudet, Antoine Denis, 221
 Chenavard, Paul, 259
 Chennevières-Pointel, Charles-Philippe de, 65, 203, 215, 261, 262, 263, 264, 268, 269, 271, 272, 273, 280, 396, 502, 522
 Chesneau, Ernest, 109, 110, 251, 258, 266, 268, 309, 360, 432, 472, 477, 480, 494
 Chintreuil, Antoine, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 118, 128, 129, 165, 169, 251, 265, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 420, 437, 453, 454, 457, 459, 477
 Christofle, Charles, 50
 Cibot, Édouard, 163
 Cicéri, Eugène, 168
 Clairin, Georges, 237
 Claretie, Jules, 203, 230, 269, 281, 291, 335, 343, 429, 462
 Claye, Jules, 362, 451
 Clément de Ris, Louis, 64, 70, 396, 446
 Clément, Charles, 100, 166, 403, 441, 461, 470, 471, 472, 475, 476, 478, 488, 491
 Clément, L., 402
 Clésinger, Auguste, 329, 330, 331
 Clouet, François, 19

Cogniet, Léon, 92, 148, 264, 269
 Cohl, Émile, 341
 Cole, Henry, 47, 50
 Cole, Thomas, 87
 Coligny, Charles, 423
 Colin, Alexandre, 148
 Collin, Raphaël, 291
 Collins, William, 51
 Colnaghi, 402
 Comte, Auguste, 89
 Constable, John, 51
 Constant-Dufeux, Simon-Claude, 94
 Copley, John Singleton, 326
 Coquart, Georges-Ernest, 112
 Corbon, Anthime, 281
 Cordier, Charles Henri Joseph, 324, 325, 329, 360
 Corneille, Pierre, 220
 Corrège (Antonio Allegri), 265
 Corot, Jean-Baptiste Camille, 99, 113, 133, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 173, 192, 195, 213, 226, 251, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 274, 345, 412, 421, 422, 423, 424, 426, 433, 440, 443, 451, 452, 454, 456, 457, 461, 464, 465
 Courbet, Ernest, 285
 Courbet, Gustave, 23, 26, 68, 99, 103, 116, 117, 118, 134, 186, 189, 193, 198, 242, 274, 277, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 292, 299, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 325, 331, 335, 336, 340, 341, 343, 348, 357, 358, 361, 362, 369, 370, 373, 374, 375, 422, 442, 446, 451, 452, 453, 455, 457, 458, 468
 Courbet, Juliette, 116, 117, 198, 277, 284, 285
 Courdouan, Vincent, 56
 Courhaut, Léon, 319
 Court, Joseph-Désiré, 148, 157, 232, 321, 322, 323, 326, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 373
 Courtois, Gustave, 291
 Cousin, Jean, 221
 Couture, Thomas, 104, 105, 134, 244, 286, 422, 433, 437, 443, 453, 454, 462, 463
 Crome, John, 85
 Crozat, Pierre, 386, 387, 394, 406, 409
 Cummings, Thomas Seir, 86
 Cumont, Arthur de, 262
 Dagnan-Bouveret, Pascal, 291
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 145
 D'Alembert (Jean Le Rond), 404
 Dalí, Salvador, 17
 Daligé de Fontenay, Alexis, 154
 Daliphard, Édouard, 422, 426, 440
 Dalligny, Auguste, 114
 Dalou, Jules, 115
 Daly, César, 257
 Darcy, Denis, 114
 Daret, Pierre, 389
 Daubigny, Charles-François, 281
 Daubigny, Karl, 281
 Daumier, Honoré, 206, 209, 281, 282, 345, 355, 357, 358, 367, 465
 Dauzats, Adrien, 148, 150, 151, 152, 173, 183
 David, Jacques-Louis, 59, 63, 64, 66, 148, 149, 151, 288, 314, 315, 319, 320, 327, 465
 David, Louis, 168
 David d'Angers (Pierre-Jean David), 376, 377
 Dax, Pierre, 271
 De Nittis, Giuseppe, 208, 209, 287, 348
 Debret, François, 96, 252
 Decamps, Alexandre-Gabriel, 39, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 87, 148, 160, 410, 494
 De Dreux, Alfred (Pierre-Alfred Dedreux), 171
 Dedreux, Thérèse Élisabeth, 171
 Deforge, Armand Auguste, 196
 Degas, Edgar, 209, 303
 Degeorge, Charles, 112
 Degotti, Ignazio, 144, 145
 Delaborde, Henri, 81, 93, 109, 112, 133, 194, 219, 256, 266, 417, 418, 435, 436, 483, 500, 501, 502, 508, 513
 Delacroix, Eugène, 17, 19, 28, 39, 51, 52, 53, 56, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 87, 99, 103, 110, 111, 113, 114, 115, 148, 153, 161, 166, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 196, 197, 199, 200, 226, 232, 235, 263, 264, 268, 275, 283, 288, 289, 290, 345, 346, 371, 372, 396, 421, 423, 424, 431, 433, 434, 439, 442, 443, 445, 446, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456,

457, 459, 463, 484, 494, 495, 496, 505,
 506, 511, 528, 529
 Delamarre, Théodore Casimir, 177, 178
 Delaroche, Horace, 90, 159, 160
 Delaroche, Hippolyte dit Paul, 19, 26, 29,
 57, 69, 70, 74, 79, 81, 82, 83, 87, 88, 89,
 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 108,
 109, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 135,
 148, 150, 152, 153, 155, 158, 159, 163,
 170, 189, 193, 209, 217, 218, 219, 231,
 232, 252, 262, 263, 322, 383, 384, 396,
 403, 414, 416, 417, 418, 419, 420, 422,
 424, 431, 440, 441, 442, 445, 447, 448,
 450, 451, 452, 453, 454, 457, 459, 467,
 470, 472, 473, 474, 476, 479, 480, 481,
 484, 485, 486, 489, 490, 493, 499, 500,
 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508,
 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516,
 517, 518, 519, 523, 527, 530
 Delaroche, Philippe, 90, 159, 160
 Delavigne, Casimir, 505, 506, 510, 515
 Delcominette, 230
 Delécluze, Étienne-Jean, 260, 319, 472,
 502, 503, 504, 513
 Delessert, Benjamin, 71, 72, 148, 438
 Delhius, 359
 Demidoff, Anatole, 157
 Déroulède, Paul, 235
 Desavary, Charles, 464
 Desbrosses, Jean, 101, 102, 107, 108, 109,
 110, 118, 128, 129, 169, 270, 271, 272,
 420, 437, 454, 459
 Descartes, René, 219
 Deschaumes, Edmond, 354
 Desjardins de Morainville, Jules, 153, 154
 Desprez, Louis, 221
 Detaille, Édouard, 291
 Détrimont, Alexis-Eugène, 369
 Deudon, Charles, 287
 Devéria, Eugène, 69
 Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph,
 388, 405, 406
 Dezobry, Charles, 364, 373
 Diaz de la Peña, Narcisse, 167, 168, 169,
 173, 174, 194, 195, 263, 265, 268, 269,
 270, 274, 331, 424, 429, 451, 453, 455,
 462, 465
 Diderot, Denis, 299, 404, 405, 406
 Didier, Henry-Paul-Marie, 181
 Disdéri, André Adolphe Eugène, 57, 58
 Doré, Gustave, 168, 175, 328, 334, 335,
 336, 351, 357, 367, 368
 Dou, Gerrit, 392
 Dreyfus, Gustave, 276, 277, 291, 433
 Drouais, Jean-Germain, 221
 Du Camp, Maxime, 56, 78, 79, 231, 319,
 372
 Du Pays, Augustin-Joseph, 79, 512, 514,
 515, 529
 Du Sommerard, Alexandre, 217, 250
 Du Sommerard, Edmond, 174, 192, 245,
 246, 265, 312, 446, 460
 Duban, Félix, 94, 95, 96, 97, 98, 103, 104,
 112, 114, 116, 162, 225, 252, 256, 257,
 435, 436, 452, 453, 459, 475
 Dubois Pillet, Albert, 211
 Dubois, Paul, 193, 234, 259, 274, 275, 276,
 277, 278, 279, 280, 289, 290, 291, 522
 Dubufe, Claude-Marie, 148
 Dubufe, Édouard, 278
 Duc, Joseph-Louis, 256
 Duchâtel, Tanneguy, 180
 Duez, Ernest Ange, 291
 Dufourny, Léon, 409
 Dufriche Desgenettes, René-Nicolas, 488
 Dulong, Alphonse, 217, 503, 504
 Dumas, Alexandre, 145, 190
 Dumas, Alexandre (fils), 203, 204, 330
 Dumas, François-Guillaume, 243
 Dumesnil, Henri, 259
 Dumont, Augustin Alexandre dit Auguste,
 94, 221, 258
 Dupanloup, Mgr, 62
 Duparc, Arthur, 237, 239
 Duplan, Jean, 441
 Duplat, Pierre Louis, 159
 Dupré, Jules, 281, 344, 345, 346, 347
 Durand-Ruel, Paul, 20, 71, 119, 130, 164,
 195, 200, 201, 205, 206, 207, 208, 209,
 239, 281, 287, 303, 312, 313, 342, 343,
 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351,
 353, 355, 357, 359, 368, 383, 524
 Duranty, Edmond, 207
 Dürer, Albrecht, 222
 Duret, Francisque, 94, 258
 Duret, Théodore, 195, 286, 287, 288, 308,
 428
 Dutilleux, Constant, 184, 225, 226, 228,
 451, 454, 456, 459
 Duval Le Camus, Pierre, 148

Duval, Mathias, 257
 Duvaux, Jules, 229, 230
 Egerton, Francis (Leveson-Gower, comte d'Ellesmere), 37, 70, 440
 Eichthal, Adolphe d', 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 124, 518
 Eichthal, Adolphe d' (fils), 90, 518
 Eichthal, Louis d', 90, 518
 Eichthal, Louisa Rose d', 90, 518
 Émeric-David, Toussaint-Bernard, 45
 Énault, Louis, 60, 75, 79, 89, 214, 355, 471, 477, 478, 483, 510, 514, 515, 517
 Ephrussi, Charles, 276, 277, 433
 Érasme, 390
 Étex, Antoine, 91, 116, 121, 225, 328, 329, 359, 418, 421, 470, 477, 513
 Etty, William, 51
 Fairless, James Liddle, 328, 351
 Falguière, Alexandre, 114, 259
 Fallières, Armand, 289, 290
 Fantin-Latour, Henri, 114, 287
 Farochon, Jean-Baptiste Eugène, 147
 Faure, Henri, 102, 129
 Faure, Jean-Baptiste, 287
 Fénelon, 218
 Ferrari, C., 321
 Ferry, Jules, 243, 245, 246, 248, 249, 280, 283, 284, 287, 288, 289, 353
 Fesch, Joseph (cardinal), 150
 Feuillet-Dumus, Auguste, 363
 Feyen, Eugène, 334, 358
 Fillonneau, Ernest, 497, 498, 499
 Flahaut de La Billarderie, Charles Claude (comte d'Angiviller), 44, 220, 221
 Flameng, Léopold, 131
 Flandrin, Aimée (née Ancelot), 162, 177
 Flandrin, Hippolyte, 81, 99, 100, 109, 110, 112, 126, 158, 160, 161, 162, 163, 167, 170, 174, 176, 189, 190, 194, 232, 233, 252, 253, 254, 255, 263, 267, 268, 420, 423, 424, 428, 431, 432, 433, 434, 448, 449, 453, 456, 459, 470, 472, 475, 476, 477, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 492, 493, 495
 Flandrin, Paul, 162, 163
 Fleury, Léon, 148
 Fontenay, Alexis de, 163, 168, 194
 Forbin, Louis Nicolas Philippe Auguste de, 45, 300, 302, 395
 Fortuny y Carbó, Mariano, 124, 125, 166, 215
 Foubert, Bernard Jacques, 409
 Foucou, Jean-Joseph, 221
 Fould, Achille, 39, 58, 65, 68, 93, 217, 324, 442, 444
 Fould, Édouard, 153
 Fouquier, Henry, 291, 470
 Fourcaud, Louis de, 287, 291, 460
 Fourdinois, Alexandre Georges, 50
 Fourdrin, Charles, 163, 168, 176, 275, 276
 Fournel, Victor, 104, 279, 338
 Fra Angelico (Guido di Pietro), 19
 Fraissinet, Léon, 238
 Français, François Louis, 165, 259, 307, 332, 333
 François, Alphonse, 122, 418
 François, Jules, 121, 122
 François de Neufchâteau (Nicolas François), 36, 49
 Fratin, Christophe, 329
 Fromentin, Eugène, 168, 169, 173, 174, 194, 195, 263, 264, 265, 269, 334, 424, 439, 451, 452, 453, 456, 462, 494, 495, 496
 Furetière, Antoine, 387
 Gache, Henri, 122
 Gaillard, Ferdinand, 465
 Gaillard, Théodore Eugène, 124
 Gainsborough, Thomas, 43
 Galimard, Auguste, 319
 Gallait, Louis, 153
 Gambart, Ernest, 84, 356
 Gambetta, Léon, 247, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 291
 Garnier, Charles, 426
 Gatteaux, Jacques Édouard, 57, 112, 115, 163, 254, 255, 379
 Gauguin, Henri, 302
 Gauguin, Paul, 524
 Gautier, Amand, 369
 Gautier, Théophile, 51, 79, 150, 181, 182, 183, 185, 188, 198, 207, 241, 321, 330, 365, 410, 460, 461, 469, 472, 479, 480, 483, 488, 490, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516
 Gavet, Émile, 167
 Genevay, Antoine, 259, 460
 Geoffroy, Adolphe, 281

Geoffroy-Dechaume, Adolphe Victor, 113, 281, 423
 Gérard, François, 59, 61, 148
 Géricault, Théodore, 92, 148, 288, 327, 403, 511
 Gérôme, Jean-Léon, 201, 207, 258, 259, 264, 265, 269, 278, 280, 290
 Gérôme, O., 168, 174
 Gersaint, Edme-François, 389, 390, 391, 397, 455
 Gervex, Henri, 287, 291
 Gigoux, Jean, 114, 291
 Gill, André, 341
 Gille, Philippe, 114, 200
 Giotto di Bondone, 511
 Girardet, Paul, 122
 Girardin, Émile de, 281
 Girodet, Anne-Louis, 61, 148, 266
 Glaize, Léon, 114
 Gleyre, Charles, 69, 403
 Goddé, Jules, 121, 219, 415, 417, 447, 459
 Goedhe, Richard, 190
 Goethe, Johann Wolfgang von, 401
 Goncourt, Edmond de, 237
 Goncourt, Edmond et Jules de, 69, 128, 166, 406, 496
 Gonse, Louis, 243, 279, 291, 422, 462, 471, 473, 474, 486, 499
 Gonzalès, Emmanuel, 208
 Gonzalès, Eva, 206, 207, 208, 209, 454, 456, 461, 465, 468
 Gonzalès, Jeanne, 208
 Gosselin, Charles, 446
 Goudchaux, Edmond, 291
 Goujon, Jean, 221
 Gounod, Charles, 235
 Goupil, Adolphe, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 108, 109, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 130, 135, 150, 152, 155, 160, 174, 193, 194, 209, 210, 383, 402, 414, 416, 417, 418, 419, 431, 439, 440, 445, 448, 449, 450, 452, 467, 501, 507, 518, 523
 Graff, Paul, 360
 Gramont, Antoine Alfred Amérius Théophile de, 334
 Granet, François-Marius, 262
 Granges de Surgères, Anatole Louis Théodore Marie, 228, 450
 Grenier, Claude Jules, 205, 278, 279
 Greuze, Jean-Baptiste, 148, 316, 408
 Grévy, Jules, 244, 248, 282, 285, 286, 288, 289, 353
 Grimm, Thomas, 367
 Grolig, Curtius, 158
 Gros, Antoine-Jean, 59, 61, 148, 175
 Gudon, Théodore, 39, 56, 59, 74, 75, 76, 275, 311, 312, 313, 334, 336, 337, 338, 357
 Guénepin, François-Jean-Baptiste, 168
 Guérard, Henri, 208, 287, 291, 465
 Guerchin (Giovanni Francesco Barbieri), 390, 394, 397
 Guérin, 167
 Guérin, Pierre-Narcisse, 61, 92, 148
 Guiffrey, Jules, 114
 Guillaume, Eugène, 103, 112, 116, 134, 164, 165, 167, 192, 215, 225, 238, 239, 251, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 264, 265, 269, 272, 273, 274, 275, 291, 467, 522
 Guillaumet, Gustave, 115, 291
 Guillemet, Antoine, 287
 Guillon Lethière, Guillaume, 327
 Guisard, Louis de, 62
 Guizot, François, 216
 Habsbourg, 393
 Hadamard, Auguste, 169, 174
 Halévy, Fromental, 92, 93, 179
 Harcourt, marquis d', 71
 Harlow, George Henry, 85
 Haro, Étienne-François, 65, 131, 132, 133, 181, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 210, 285, 432, 434, 523
 Haro, Jacques-François, 196
 Harou-Romain, Jean-Baptiste, 224
 Harpignies, Henri, 291
 Haydon, Benjamin, 51
 Hayem, Simon, 291
 Hayrion, Adolphe, 171
 Hébert, Ernest, 189, 201, 278, 290
 Hecht, Albert, 287
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 405
 Heim, François-Joseph, 74
 Henner, Jean-Jacques, 423
 Henriët, Frédéric, 102, 107, 108, 268, 272, 273
 Henriquel-Dupont, Louis-Pierre, 65, 74, 121, 153, 449
 Hersent, Louis, 148

Hertford, Lord, *voir* Seymour-Conway, Richard
 Hildebrandt, Eduard, 190
 Hilton, William, 51
 Hittorf, Jacques Ignace, 255
 Hogarth, William, 43
 Hohenlohe-Schillingsfürst, Chlodwig zu, 243
 Holbein, Hans, 390
 Holfeld, Hippolyte, 152
 Hone, Nathaniel, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 307, 326
 Hopper, Edward, 17
 Houssaye, Henry, 494, 495, 496
 Howard, Harriet (Elisabeth Ann Haryett), 154
 Huet, Paul, 105, 106, 107, 108, 183, 214, 267, 268, 344, 442, 451, 452, 453, 454, 465, 478
 Huet, René Paul, 105, 106, 107, 109, 267, 268
 Hugo, Victor, 142, 145, 281, 506
 Hurel, abbé, 287
 Huysmans, Joris-Karl, 528
 Imer, Édouard, 193, 278, 454, 456, 460
 Ingres, Delphine (née Ramel), 57, 115, 116, 130, 131, 132, 133, 379, 432
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 28, 39, 46, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 87, 99, 104, 111, 112, 115, 116, 130, 131, 132, 133, 147, 148, 149, 153, 161, 163, 168, 180, 196, 197, 225, 232, 252, 253, 255, 256, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 316, 371, 372, 378, 379, 396, 402, 409, 421, 425, 426, 432, 433, 434, 441, 448, 452, 453, 455, 459, 473, 474, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 491, 493, 502, 511, 527, 530
 Inman, Henry, 86, 87
 Isabey, Léon, 307, 317
 Jabach, Everhard, 409
 Jacquemart, Jules-Ferdinand, 200, 338, 356
 Jadin, Godefroy, 71, 72, 73
 Jalabert, Charles, 93, 414, 441, 444, 447, 448
 Janin, Jules, 37
 Jannet, Claudio, 470
 Jaÿ, Adolphe, 94, 95, 96, 97
 Jay, Antoine, 301
 Jeanne d'Arc, 62, 68
 Jeanron, Philippe-Auguste, 396
 Jobbé-Duval, Félix, 181
 Johann Wilhelm II (von Pfalz-Neuburg), 392, 393
 Jollivet, Jules, 144
 Jombert, Charles-Antoine, 397
 Jouffroy, François, 258
 Jourdain, Roger, 291
 Jouve, Eugène, 87
 Jouy, Étienne de, 301
 Jouy, Jules de, 287
 Julien, Pierre, 221
 Jullienne, Jean de, 387
 Junin, Augustin Lazare, 84
 Junius, Franciscus, 390
 Kaempfen, Albert, 278, 279, 286, 287, 289
 Karl Philip (von Pfalz-Neuburg), 392, 393
 Karl Theodor (von Pfalz-Sulzbach), 392, 393
 Karsch, Gerhard Joseph, 392
 Katow, Paul de, 352, 356
 Kauffmann, Angelica, 298
 Khalil Bey, 133
 Klotz, Victor, 291
 Knoedler, Michel, 86
 Knyff, Alfred de, 348
 Krahe, Lambert, 392
 La Bruyère, Jean de, 388
 La Fizelière, Albert de, 107, 108
 La Fontaine, Jean de, 220
 La Forge, Anatole de, 517
 La Madelène, Henry de, 187, 459
 Laborde, Léon de, 37, 50
 Labouchère, Pierre-Antoine, 93
 Labourieu, Théodore, 324
 Labrouste, Henri, 256
 Lafenestre, Georges, 106, 331, 477
 Laffitte, Jacques, 53, 438
 Laforgue, Jules, 243
 Lagrange, Léon, 263, 428, 475, 479
 Lalanne, Maxime, 338, 339, 340
 Lalauze, Adolphe, 108
 Landon, Charles Paul, 314
 Lansyer, Emmanuel, 331
 Lanzi, Luigi, 393
 Lapito, Louis-Auguste, 148
 Laqueuille, Edmond de, 484
 Larousse, Pierre, 257

Lauriston, Jacques Alexandre Bernard Law de, 300
 Lavalley, Gaston, 242
 Lavoix, Henri, 110
 Lawrence, Thomas, 44, 85
 Le Bas, Jacques-Philippe, 388
 Le Bouyer de Fontenelle, Bernard, 218
 Le Brun, Charles, 219, 220, 221
 Le Brun, Jean-Baptiste Pierre, 394
 Le Comte, Florent, 389, 390
 Le Gallais, Armand, 485
 Le Guillou, Jenny, 183
 Le Sueur, Eustache, 45, 221, 391
 Lebas, Hippolyte, 94
 Lechesne, Auguste, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 357, 358, 361
 Lecomte, 244
 Lecomte, Émile, 159
 Lecomte, Georges, 374
 Lecomte, Jules, 477
 Lecoq d'Arpentigny, A., 184, 188, 459
 Leenhoff, Ferdinand, 287
 Leenhoff, Léon, 208, 287, 291
 Lefebvre des Vallières, Ernest, 181
 Lefebvre, Charles, 154, 159, 162, 164, 168
 Lefuel, Hector-Martin, 39, 104, 255, 256, 258
 Lehmann, Henri, 39, 51, 67, 68, 74, 76, 103, 104, 193, 199, 255, 278, 290, 433, 449, 453, 454, 455, 456, 460
 Lehmann, M^{me} Henri, 199, 278
 Lejeune, Louis-François, 302
 Lejosne, Hippolyte, 191
 Leleu, 133
 Lemaire, Louis, 281
 Lenoir, Alexandre, 221
 Lenormant, Charles, 482, 503, 504, 513
 Léonard de Vinci (Leonardo di ser Piero Da Vinci), 399
 Lepic, Ludovic-Napoléon, 340, 341
 Lépine, Stanislas, 209
 Leplay, 168
 Lepoittevin, Eugène, 168
 Leroux, Alcide, 228
 Lescure, M. de, 100, 110, 486
 Lesueur, Jean-Baptiste, 94
 Letorey, A., 277
 Léveil, Jean-Arnoud, 363, 364
 Levesque, Pierre-Charles, 388
 Lévy, Michel, 359
 Leyden, Lucas van, 387
 Lhermitte, Léon, 291
 Lindsay, Coutts, 355
 Linné, Carl von, 392
 Liouville, Henri, 291
 Lipse, Juste, 221
 Loménie, Louis de, 505
 Lorangère, Quentin de, 390, 397
 Lorrain, Claude (Claude Gellée), 267, 396
 Lostalot, Alfred de, 274
 Louis, Aristide, 122
 Louis XVIII (Louis Stanislas Xavier de France), 300
 Louis-Philippe I^{er} (Louis-Philippe d'Orléans), 53, 54, 56, 61, 63, 140, 142, 216, 217, 221, 300, 302, 337, 445
 Louvrier de Lajolais, Auguste, 259
 Lucas père, 169
 Lully, Jean-Baptiste, 219, 220
 Luquet, Jules Joseph, 343
 Mac Mahon, Patrice de, 235, 236, 244, 247, 248, 281, 282
 Magimel, Albert, 57, 402
 Maindron, Ernest, 281
 Mainguet, Alfred, 84
 Maison, André, 153, 181
 Malvasia, Carlo Cesare, 389, 390
 Manet, Édouard, 17, 23, 27, 99, 103, 189, 193, 195, 196, 207, 208, 209, 215, 270, 273, 274, 278, 279, 280, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 291, 292, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 317, 318, 331, 335, 341, 348, 355, 359, 374, 375, 422, 428, 429, 450, 453, 454, 463, 465, 468
 Manet, Eugène, 287, 463
 Manet, Gustave, 287
 Manet, M^{me} (mère), 195
 Mantz, Paul, 107, 198, 199, 241, 243, 277, 278, 281, 284, 289, 291, 339, 446, 463, 474, 479, 480, 481, 482, 484, 486, 490, 493, 505, 508, 511, 512, 513, 514, 517
 Marc, Eugène, 414
 Marchandon de la Faye, Pierre, 135
 Marcille, Camille, 118, 166, 466
 Marcille, Eudoxe, 165, 166, 194, 271, 437, 466, 467
 Marcotte, Charles, dit Marcotte d'Argenteuil, 57, 58, 130, 148
 Marcotte, Edme, 164, 165

Mareschal, 118
 Mariette, Pierre-Jean, 386, 387, 389, 390, 406, 409
 Marjolin, René, 155, 157
 Marjolin-Scheffer, Cornélia, 155, 419, 467
 Marolles, Michel de, 389
 Martial, A.-P. (Adolphe Martial Potémont), 108, 340
 Martin, Émile, 258
 Martin, Henri, 281
 Martin, Pierre-Firmin, 209
 Martinet, Achille, 121
 Martinet, Louis, 150, 154, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 211, 308, 322, 345, 443, 444, 477, 523
 Marx, Roger, 104, 114, 120, 193, 229, 230, 231, 238, 289, 291, 462, 466
 Matout, Louis, 259
 Maximilien I^{er} (Ferdinand Maximilian Joseph von Habsburg-Lothringen), 234
 May, Ernest, 291
 Mechel, Christian von, 393, 394
 Médard, Eugène, 275
 Meissonier, Jean-Louis Ernest, 73, 74, 200, 283, 291, 312, 334, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 361, 468, 496, 524, 525
 Ménard, René, 332, 333
 Mène, Pierre-Jules, 168
 Menzel, Adolf von, 243
 Méray, Antony, 281
 Mercier, Charles, 168, 193, 194
 Mercier, Louis, 224
 Mercuri, Paolo, 81, 120, 121, 122, 414
 Mérimée, Prosper, 63, 64
 Merlin, Romain, 217
 Merson, Olivier, 111, 159
 Mesplès, Eugène, 281
 Meurice, Michel, 149
 Meurice, Paul, 114, 281
 Meyerbeer, Giacomo, 179
 Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti), 426, 522
 Michelet, Jules, 216, 478
 Millet, Aimé, 181, 217
 Millet, Jean-François, 115, 166, 167, 283, 284, 288, 345, 347, 348, 352
 Mirecourt, Eugène de, 91, 93, 480
 Mirès, Jules Isaac, 92
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 219, 220
 Mols, Robert, 348
 Monet, Claude, 17, 191, 201, 208, 273, 303, 346, 348, 349, 350, 351, 359, 360
 Montaiglon, Anatole de, 114
 Montfort, Antoine, 54, 119, 239
 Montijo, Eugénie de (Impératrice Eugénie), 37, 38, 57, 176, 233
 Montrosier, Eugène, 240, 482
 Moreau, Adolphe, 152, 153, 154
 Moreau, Adolphe (fils), 111, 153, 187
 Moreau, Gustave, 380, 381, 382
 Moreau-Nélaton, Étienne, 153
 Morel, Henry, 474
 Morel-Fatio, Antoine-Léon, 56
 Morny, Charles de, 62, 64, 71, 153, 231
 Moulin, Hippolyte, 259
 Muller, Camille, 210
 Müller, Charles-Louis, 59
 Munkácsy, Mihály, 350
 Murillo, Bartolomé Esteban, 19
 Musigny, M. de, 92
 Musset, Paul de, 101, 459
 Nadar (Félix Tournachon), 281, 303, 465
 Nanteuil-Lebœuf, Charles-François 94
 Napoléon I^{er}, *voir* Bonaparte, Napoléon
 Napoléon III, *voir* Bonaparte, Charles Louis Napoléon
 Natanson, Thadée, 18
 Naudé, Gabriel, 221
 Naylor, John, 418, 449
 Neuville, Alphonse de, 210, 291
 Nieuwerkerke, Alfred Émilien O'Hara van, 61, 72, 73, 127, 143, 154, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 168, 178, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 254, 255, 262, 264, 267, 268, 306, 325, 329, 334, 444, 445
 Nodon, Ernest de, 322
 Noriac, Jules, 324, 528
 Odescalchi, 387
 Ollendorff, Gustave, 291
 Onslow, Arthur George, 418
 Orléans, Ferdinand-Philippe d', 501
 Orléans, Hélène Louise Elisabeth d' (née Mecklenburg-Schwerin), 74, 88
 Orléans, Henri d' (duc d'Aumale), 254, 353, 513
 Orléans, Philippe II d', 387, 394
 Osmond, Rainulphe Marie Eustache d', 334
 Oudiné, Eugène-André, 112, 163
 Ouradou, Maurice, 245

Ouvrié, Justin, 148, 152, 168
 Pagès, Alphonse, 233
 Pahin de la Blancherie, Mammès-Claude, 40, 41, 44, 394, 438
 Pajou, Augustin, 221
 Pannier, Edmond, 477
 Papeuleu de Poelvoorde, Victor de, 334
 Parent, P.-C., 180, 181
 Parenteau, Fortuné, 228
 Pascal, Jean-Louis, 112
 Passavant, Johann David, 400, 401, 402, 403
 Pastoret, Amédée-David, 38
 Patin, Charles, 390
 Paul, Eugène, 323, 324
 Payne Knight, Richard, 42
 Péan du Pavillon, Isidore, 303
 Pesse, Louis, 39
 Péladan, Joséphin, 381
 Pelletan, Camille, 281
 Pelouze, Philippe-Eugène, 181
 Pereire, Émile, 91, 92, 95, 181, 516
 Pereire, Eugène, 128
 Pereire, Isaac, 153, 181
 Pérignon, Alexis Joseph, 152, 183, 483, 485, 487, 488
 Perrault, Charles, 220
 Perrier, Charles, 74, 77
 Perrin, Émile, 248
 Persigny, duc de (Jean-Gilbert Victor Fialin), 62
 Pérugin (Pietro di Cristoforo Vannucci), 395, 399
 Petit, Francis, 154, 156, 157, 167, 174, 176, 181, 189, 193, 194, 195, 201, 204, 210, 322, 356, 362, 429, 431, 443, 523, 524
 Petit, Georges, 20, 195, 200, 201, 202, 204, 287, 291, 342, 348, 353, 354, 355, 356, 524, 525
 Petroz, Pierre, 79
 Peyrat, Alphonse, 281
 Peyron, Alexandre, 353
 Phidias, 262
 Picot, François-Édouard, 152, 154, 254
 Pie IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti), 48
 Pietri, Franceschini, 127
 Pigage, Nicolas de, 393
 Piles, Roger de, 218, 385, 388, 394, 404, 405
 Pillet, Charles, 194, 195, 353
 Pilon, Germain, 221
 Pils, Isidore, 103, 104, 110, 134, 168, 171, 172, 173, 235, 236, 251, 252, 253, 254, 263, 265, 278, 413, 426, 429, 430, 431, 440, 443, 445, 451, 452, 453, 454, 460, 473, 474, 476, 478, 488, 490, 493, 499
 Pine, Robert Edge, 326
 Pinot Duclos, Charles, 216
 Piron, Achille, 181, 182, 183, 187
 Pissarro, Camille, 20, 303, 346, 348, 349, 350, 359, 368
 Planche, Gustave, 67, 70, 115, 260, 372
 Pline l'Ancien, 410
 Plutarque, 216
 Poitvin, Charles, 378
 Pomereux, marquis de, 317
 Poniatowski, Joseph, 334
 Portier, Alphonse, 341
 Poubelle, Eugène-René, 243
 Pougeard-Dulimbert, Henri, 442, 444
 Pourtalès, James-Alexandre de, 88, 148, 438
 Poussin, Nicolas, 219, 220, 221, 224, 265, 266, 267, 408
 Proust, Antonin, 193, 195, 201, 245, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 291, 375
 Prud'hon, Pierre-Paul, 148, 165, 166, 263, 271, 424, 433, 437, 446, 449, 453, 455, 459, 465, 466, 467, 471, 482, 492
 Prudhomme, Hippolyte, 121
 Puget, Pierre, 221
 Pujol, Abel de, 148, 225
 Puvis de Chavannes, Pierre, 291, 380
 Quantin, Albert, 451
 Quinault, Philippe, 219
 Quoyeser, M^{me}, 166
 Racan (Honorat de Bueil), 220
 Rachel (Élisabeth Félix), 489
 Racine, Jean, 219, 220
 Raeburn, Henry, 85
 Raffaëlli, Jean-François, 341, 373, 374
 Raffet, Auguste, 127, 487
 Raimondi, Marcantonio, 387
 Raphaël (Raffaello Santi ou Sanzio), 115, 221, 265, 378, 379, 388, 389, 395, 397, 399, 400, 402, 417, 426, 510, 511
 Raveau, Firmin-François, 168
 Régamey, Félix, 170, 275, 348
 Régamey, Guillaume, 105, 170, 205, 214, 275

Régis, Dom François, 55
 Regnault de Segrais, Jean, 220
 Regnault, Henri, 100, 103, 110, 112, 113, 119, 120, 196, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 256, 265, 266, 421, 423, 426, 429, 433, 437, 443, 448, 453, 459, 460, 472, 473, 497
 Regnault, Henri Victor, 110, 112, 118, 119, 197, 239, 429, 444
 Regnault, Jean-Baptiste, 148, 315
 Reiset, Frédéric, 146, 441, 446
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn), 265, 266, 388, 390, 397, 402, 455
 Renan, Ernest, 243, 427
 Renan-Scheffer, Cornélie, 427
 Renaudin, Edmond, 92, 447, 472
 Renoir, Auguste, 17, 208, 303, 346, 348, 350, 353, 359
 Renoir, Edmond, 207, 208
 Resta, Sebastiano, 385, 407
 Reynart, Édouard, 185, 186, 444
 Reynolds, Joshua, 40, 42, 43, 44, 298
 Ribot, Théodule, 291, 347, 348, 357, 358
 Ricard, Gustave, 101, 102, 103, 165, 225, 265, 270, 454, 455, 456, 459, 472, 478
 Richard, Laurent, 439, 440
 Richard, Maurice, 108, 312
 Rickards, Charles, 355
 Riesener, Léon, 181, 205, 275
 Riesener, M^{me} Léon, 275
 Rittner, Joseph-Henry, 84
 Rivet, Jean-Charles, 181
 Robaut, Alfred, 110, 111, 114, 182, 200, 439, 457
 Robert, Aurèle, 449
 Robert, Élias, 37
 Robert, Léopold, 148, 449
 Robert, M^{me} (née Imer), 193, 278
 Robert-Fleury, Joseph-Nicolas, 83, 153, 162, 164, 181, 201, 252, 254
 Roberts, Arthur, 168
 Rochet, Charles, 146, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 168, 169, 171, 174, 265
 Rochet, Louis, 157, 163, 168, 173
 Rodey, 291
 Rodin, Auguste, 113, 273, 314
 Roll, Alfred, 287, 291
 Ronchaud, Louis de, 441, 478
 Roques, Joseph, 378
 Rosa, Joseph, 393
 Rossini, Gioachino, 179
 Rothschild, 353
 Rothschild, Gustave de, 71
 Rousseau, Jean, 99, 254, 428, 471, 475, 495, 496
 Rousseau, Théodore, 73, 74, 76, 114, 331, 334, 343, 344, 345, 346, 347, 349, 360, 494
 Roux, Louis, 93, 414
 Roux, Paul, 108
 Rubens, Petrus Paulus, 45, 222, 265, 388, 392, 393, 522
 Rudder, Louis-Henri de, 181
 Ruisdael, Jacob van, 19
 Ruland, Carl, 402
 Rupp, Henri, 381
 Sabatier, Léon, 163, 168, 174
 Sadeler, 387
 Saffray, 108
 Saint-Martin, Paul, 168
 Saint-Pierre, abbé de, 220
 Saint-Victor, Paul de, 182, 281, 481, 484, 491, 509, 510, 514, 515, 516
 Salomé, Émile, 226, 227, 228, 238, 423, 424, 451, 453, 460
 Samosate, Lucien de, 218
 Sampayo, Osborne, 334
 Samson, Joseph, 144
 Sand, George (Aurore Dupin), 319, 485
 Santi, Giovanni, 400
 Sarcey, Francisque, 187
 Sarrazin, Jacques, 221
 Sartori, Giovanni Battista, 376
 Sauvrezey, Hippolyte, 341
 Savoie, Eugène de, 390
 Say, Marie (princesse de Broglie), 353
 Schaus, William, 86
 Scheffer, Ary, 69, 70, 74, 79, 81, 83, 87, 95, 99, 108, 109, 122, 123, 128, 148, 153, 155, 156, 157, 158, 160, 163, 176, 180, 181, 185, 189, 193, 194, 232, 262, 263, 268, 321, 322, 362, 396, 419, 420, 422, 424, 427, 431, 439, 440, 443, 445, 448, 451, 452, 453, 457, 459, 467, 468, 469, 470, 472, 474, 476, 480, 482, 499, 517
 Scheffer, Henry, 122, 155
 Schwiter, Auguste, 184
 Scribe, Eugène, 179
 Sedelmeyer, Charles, 210, 350
 Ségla, 221

Seiter, Louis Antoine, 226
 Selle, 108
 Sellier, Charles Auguste, 103, 104, 134, 193, 199, 228, 229, 230, 278, 279, 280, 424, 434, 451, 453, 456, 462, 465, 466
 Sensier, Alfred, 345, 348, 352
 Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges, 221
 Serveau, L.-N., 359
 Seurat, Georges, 211, 361
 Seymour, Henry, 71
 Seymour-Conway, Richard (Lord Hertford), 53, 60, 71, 148, 153, 154, 157, 416
 Sigalon, Xavier, 148
 Silvestre, Armand, 207
 Silvestre, Théophile, 203, 401, 464
 Simart, Pierre-Charles, 65
 Simon, Jules, 238
 Sisley, Alfred, 208, 303, 346, 348, 350, 368
 Smith, John, 391, 398
 Sollier, 268
 Soulange-Teissier, Louis-Emmanuel, 163
 Soulié, Eudore, 445, 446
 Souty, Pierre-Prosper, 154
 Spuller, Eugène, 285, 289
 Standish, Frank Hall, 141
 Steinheil, Adolphe, 281
 Steinheil, Louis, 281
 Stevens, Alfred, 114, 287
 Stevens, Arthur, 114
 Stirbey, Georges, 379
 Suède, Christine de, 387
 Sutherland Leveson-Gower, George Granville, 2^e duc de, 70
 Suvée, Joseph-Benoît, 144
 Tacite, 301
 Taiée, Alfred, 108
 Taine, Hippolyte, 410
 Tardieu, Alexandre, 489, 490, 513, 518
 Tassaert, Octave, 202, 203, 204, 451, 454, 456, 462, 463, 529
 Taylor, Isidore Justin Séverin, 29, 38, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 176, 179, 189, 191, 192, 194, 204, 215, 254, 255, 263, 264, 265, 269, 439, 523
 Theuriet, André, 291, 423
 Thiel, Charles (aîné), 339
 Thieriot, Nicolas-Claude, 219
 Thiers, Adolphe, 47, 96, 235
 Thomas, Antoine-Léonard, 216
 Thomas, Jules, 265
 Thoré, Théophile, 149
 Thorvaldsen, Bertel, 376
 Timbal, Charles, 19, 112, 163, 481, 492, 498, 525, 528
 Tintoret (Jacopo Robusti), 374
 Tissot, James, 341
 Titien (Tiziano Vecellio), 265, 374, 393, 513
 Titon du Tillet, Évrard, 220
 Tourneux, Maurice, 114
 Turret, Charles Gilbert, 36
 Trapadoux, Marc, 325
 Treille, André, 473, 478, 489, 493
 Trichon, Auguste, 235, 236
 Troyon, Constant, 171, 173, 438, 494
 Turner, William, 51
 Turquet, Edmond, 192, 244, 245, 275, 282
 Uchard, Mario, 334
 Ulbach, Louis, 219
 Uzanne, Jules, 154
 Vachon, Marius, 206
 Vacquerie, Auguste, 108, 114, 190, 281, 289, 290, 463
 Vaillant, Jean-Baptiste Philibert, 184, 185, 186, 330
 Vaïsse, Claude-Marius, 38
 Valadon, René, 210
 Vallou de Villeneuve, Julien, 152
 Van der Vinck, Adolphe, 227, 460
 Van der Werff, Adriaen, 392
 Van Dyck, Antoon, 393
 Van Marcke, Émile, 171
 Van Praet, Jules, 353
 Vapereau, Gustave, 92
 Vasari, Giorgio, 384, 385, 398, 399, 401, 409
 Vaudoyer, Léon, 103, 104, 252, 253, 256, 436, 437, 451, 453, 456, 459
 Vaux, Clotilde de, 89
 Vauxcelles, Louis, 20
 Velázquez, Diego, 266, 374
 Vercingétorix, 217
 Verdeau, Ossian, 37
 Verdrel, Charles, 186
 Verechtchaguine, Vassili, 348

Vernet, Carle, 53, 123, 160, 161
 Vernet, Horace, 39, 41, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 65, 69, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 83, 87, 94, 95, 123, 148, 153, 158, 159, 160, 161, 194, 263, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 319, 360, 371, 414, 415, 416, 417, 425, 445, 447
 Vernet, Joseph, 41, 44, 45, 123, 160, 161, 494
 Vernet, Louise, 95
 Vernet, Marie, 159, 160
 Véron, Eugène, 116, 259, 260, 261
 Véron, Louis-Désiré, 71, 73
 Véron, Pierre, 269, 270, 281, 381, 496, 529
 Viardot, Louis, 492, 498, 499
 Vibert, Théodore, 84
 Victoria, Alexandrina (reine Victoria), 54, 353, 354
 Viel, Jean-Marie Victor, 98
 Viel-Castel, Horace de, 61
 Vien, Jean-Marie Victor, 98
 Vierling, Antoine, 230
 Vignon, Claude, 73, 87, 122
 Vigny, Alfred de, 145
 Villot, Frédéric, 64, 396, 451
 Vinit, Charles-Léon, 93, 94, 98
 Viollet-le-Duc, Adolphe, 168
 Viollet-le-Duc, Eugène, 104, 192, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 412, 436, 451, 456, 460, 522
 Viollet-le-Duc, Eugène-Louis, 249
 Visconti, Louis, 65
 Vitet, Ludovic, 96
 Vivant Denon, Dominique, 395, 399
 Vogüé, Charles-Jean-Melchior de, 334
 Volland, François, 230
 Vollon, Antoine, 291
 Voltaire (François-Marie Arouet), 219, 220, 287, 479
 Waagen, Gustav Friedrich, 399
 Wagner, Richard, 243
 Walewski, Alexandre, 181, 184, 185
 Watelet, Claude-Henri, 404, 407, 496
 Watteau, Antoine, 169, 225, 377, 387
 Watts, George Frederick, 355, 356
 West, Benjamin, 43, 44, 85, 326, 327
 Wey, Francis, 316, 461, 464
 Whistler, James Abbot McNeill, 347
 Wicar, Jean-Baptiste, 227, 327
 Wiertz, Antoine, 215, 317, 377, 378
 Wilkie, David, 51, 85
 Williamson, 291
 Wilson, Daniel, 353
 Wilson, Richard, 43
 Winckelmann, Johann Joachim, 392
 Winterhalter, Franz Xaver, 59
 Wolff, Albert, 243, 287, 291, 354, 473, 474, 493
 Wright of Derby, Joseph, 326
 Wyatt, Richard James, 51
 Wyon, William, 51
 Yriarte, Charles, 333, 527
 Yver, Henri Joseph, 90
 Yves et Barret, 466
 Ziem, Félix, 56
 Zoffany, Johann, 43
 Zola, Émile, 208, 209, 287, 308, 309, 461, 463