



HAL
open science

**L'élaboration d'une culture artistique régionale :
Grenoble et ses artistes de 1796 à 1853 : (volume 1 -
texte)**

Candice Humbert

► **To cite this version:**

Candice Humbert. L'élaboration d'une culture artistique régionale : Grenoble et ses artistes de 1796 à 1853 : (volume 1 - texte). Art et histoire de l'art. Université Grenoble Alpes, 2016. Français. NNT : 2016GREAH020 . tel-01497820

HAL Id: tel-01497820

<https://theses.hal.science/tel-01497820>

Submitted on 29 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTE UNIVERSITÉ
GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **HISTOIRE DE L'ART**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par **Candice HUMBERT**

Thèse dirigée par **Monsieur Alain BONNET**
et codirigée par **Madame Marianne CLERC**

préparée au sein du **Laboratoire de Recherche
Historique Rhône-Alpes (LARHRA)**
dans l'**École Doctorale Sciences de l'homme, du
politique et du territoire**

L'ÉLABORATION D'UNE CULTURE ARTISTIQUE RÉGIONALE : GRENOBLE ET SES ARTISTES DE 1796 À 1853 (VOLUME 1 – TEXTE)

Thèse soutenue publiquement le **15 décembre 2016**
devant le jury composé de :

Monsieur Laurent BARIDON

Professeur, Lyon II (Membre)

Monsieur Alain BONNET

Professeur, Université Grenoble-Alpes (Directeur)

Madame Marianne CLERC

Maître de conférences HDR, Université Grenoble-Alpes (Co-directrice)

Monsieur Jean NAYROLLES

Professeur, Toulouse – Jean Jaurès (Président et Rapporteur).

Monsieur Dominique POULOT

Professeur, Paris I - Panthéon Sorbonne (Rapporteur).

Monsieur Pierre VAISSE

Professeur honoraire, Genève (Membre)



L'ÉLABORATION D'UNE CULTURE
ARTISTIQUE RÉGIONALE :
GRENOBLE ET SES ARTISTES
DE
1796 À 1853

REMERCIEMENTS

Pour commencer, je souhaite adresser mes remerciements les plus sincères à mes deux directeurs de thèse. Merci à Monsieur Alain Bonnet de l'intérêt qu'il a porté à mon étude, pour son aide et ses remarques bienveillantes qui ont contribué à sa réalisation ainsi que pour son soutien sans faille. Merci à Madame Marianne Clerc de m'avoir orientée vers ce sujet à l'issue de mon master et de m'avoir sans cesse encouragée durant ce long parcours d'édification. Sa gentillesse, sa patience et ses conseils ont été déterminants dans l'aboutissement de mon entreprise. Merci également à Madame Anne-Marie Granet-Abisset pour son soutien.

Mes remerciements vont aussi à Monsieur Georges Flandrin, médecin honoraire des Hôpitaux de Paris et Professeur Émérite de l'Université de Paris V, collectionneur, passionné d'art dauphinois, sans qui une partie de cette étude n'aurait pas existé. Grâce à sa générosité, j'ai pu accéder à son important fonds d'archives familial et découvrir de nombreuses œuvres inédites de sa collection. Chaque échange partagé avec M. Flandrin fut un enrichissement tant sur le plan scientifique que personnel et pour cela je l'en remercie vivement.

En outre, je remercie chaleureusement Madame Marie-Françoise Bois-Delatte, conservatrice en chef à la Bibliothèque Municipale de Grenoble, qui m'a conseillée et guidée ainsi que Madame Isabelle Lazier, conservatrice en chef du musée de l'Ancien Évêché. Leur volonté de m'associer à plusieurs projets relatifs aux institutions artistiques grenobloises m'a conduit à fortifier ma réflexion, à élargir mes connaissances et mon questionnement dans le domaine de l'art régional

Que soient aussi remerciées pour leur amabilité et leur serviabilité les équipes des différents établissements : bibliothèques, archives et musées qui ont facilité mon enquête dans les fonds et collections publics.

Messieurs Claude Brémond, Dominique Piollet, Jean-Louis Vaujany et Maurice Wantellet, collectionneurs, et pour certains descendants d'artistes, reçoivent également toute ma gratitude pour les précieux renseignements communiqués lors de nos multiples entretiens.

Enfin, parce qu'au cours de ces années de recherches, les rencontres ont été nombreuses et que parfois ma mémoire peut faire défaut, j'adresse un grand merci à tous ceux qui ont participé directement ou indirectement à l'accomplissement de cette étude. À mes proches, qui m'ont soutenu, soyez certains de mon affection et de ma reconnaissance.

SOMMAIRE

VOLUME 1 : Texte

INTRODUCTION.....	8
1^{ère} PARTIE : DE L'OUBLI À LA RECONNAISSANCE, L'IDENTITE CULTURELLE GRENOBLOISE.....	18
2^{ème} PARTIE : LE PARCOURS DES ARTISTES ET LA CIRCULATION DES OEUVRES.....	143
3^{ème} PARTIE : ESSOR ET DIVERSITE DE LA PRODUCTION DAUPHINOISE	263
CONCLUSION.....	361
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	365
INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....	420
TABLE DES MATIERES	437

VOLUME 2 :

- **Annexes.....**438
- **Catalogue.....**523

VOLUME 3 :

- **Dictionnaire biographique.....**713
- **Liste des artistes.....**999

LISTE DES ABREVIATIONS :

- **S.** : Signé
- **D.** : Daté
- **B.** : Bas
- **H.** : Haut
- **G.** : Gauche
- **Dr.** : Droite
- **M.** : Milieu
- **MO.** : Monogrammé
- **s.d.** : Sans date
- **D.** : Diamètre
- **Dim.** : Dimensions
- **H.** : Hauteur
- **L.** : Largeur
- **P.** : Profondeur
- **h/t** : Huile sur toile
- **h/c** : Huile sur carton
- **h/p** : Huile sur papier
- **h/b** : Huile sur bois
- **lith.** : Lithographie
- **aq.** : aquarelle
- **aq./p.** : Aquarelle sur papier
- **coll.** : Collection
- **partic.** : Particulière
- **Rés.** : Réserve
- **t.** : Tome
- **vol.** : Volume
- **Cat.** : Catalogue

Nota bene : Les dimensions sont exprimées en centimètres.

Institutions et associations :

- **ACMAD** : Association pour la Création d'un Musée des Artistes Dauphinois
- **ANF** : Archives nationales de France
- **ADI** : Archives Départementales de l'Isère
- **AMG** : Archives Municipales de Grenoble
- **BNF** : Bibliothèque Nationale de France
- **BMG** : Bibliothèque Municipale de Grenoble
- ***Explication ou Notice [...], Musée de Grenoble*** : Livrets du Salon de Grenoble.
- ***Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*** : Livrets du Salon de Paris (nous adapterons l'intitulé en fonction de la couverture de chaque édition).

Nota bene :

Pour la rédaction de notre texte, nous avons utilisé la bibliographie abrégée, système Harvard. Les ouvrages manuscrits conservés dans les sources sont également mentionnés de cette manière, accompagnés de la mention « source ».

INTRODUCTION

Si l'art en France du premier XIXe siècle fait l'objet depuis une vingtaine d'années d'une recrudescence d'attention de la part des historiens de l'art¹, en revanche concentrer cet intérêt à l'échelle régionale reste une démarche beaucoup moins fréquentée par les approches historiographiques sur la période. Notre étude sur *L'Élaboration d'une culture artistique régionale [...] se propose d'explorer le fait artistique en Dauphiné au cours de la première moitié du XIXe siècle et se donne pour projet de saisir comment s'élabore une culture artistique régionale. En effet, cette période, pourtant délaissée à l'échelle locale, fut généreuse en expérimentations. L'appropriation de techniques nouvelles, telles la lithographie et la photographie poussant à l'exploration de nouveaux univers graphiques et picturaux, témoignent de ces multiples ouvertures exploitées avec enthousiasme par les artistes de province. Par ailleurs, la création d'un musée et d'une École d'art à Grenoble attestent des puissantes avancées en matière d'institutions culturelles. De même, la Société des Amis des Arts comme les ateliers de peinture et de sculpture, constitués en marge de l'enseignement académique, confirment le développement d'une solide sociabilité artistique dans la région alpine à cette époque. Quant aux investissements individuels, initiés par les collectionneurs et les donateurs, ils ne cessent d'augmenter depuis la fin du XVIIIe siècle. Ce potentiel structurel et humain, tout à la fois prolongeant, mais aussi en rupture avec l'héritage artistique du siècle précédent, pose les bases régionales de ce qui sera appelée la « modernité » dans la seconde moitié du XIXe siècle.*

Le territoire considéré par notre enquête est le Dauphiné, qui, depuis le décret du 26 février 1790, regroupe les départements de l'Isère, de la Drôme et des Hautes-Alpes². Malgré l'étendue de nos recherches à l'ensemble de ces territoires, le principal département analysé demeure l'Isère et plus particulièrement la ville de Grenoble qui concentre l'activité artistique régionale. De fait, notre étude n'ignore pas

¹ « La période de la Révolution, du Directoire, du Consulat et de l'Empire est la plus négligée » écrivaient en 1996 Marie-Claude Chaudonneret et Ségolène Le Men. Elles regrettaient « le manque de publications sur la première moitié du XIXe siècle ». Chaudonneret et Le Men, « Arts et institutions », *Romantisme*, année 1996, vol. 26, n°93, p. 3. Parmi l'historiographie récente, nous citerons : Bonnet, Pire et Poulot, 2010. Lobstein, 2006. Chaudonneret, 1999. Cabanne, 1998. Pour les ouvrages antérieurs, on peut citer comme référence : Benoît, 1897 et Rosenthal, 1987.

² Favier (dir.), 2007.

l'existence des peintres et des sculpteurs natifs du reste de la province. L'examen de leurs parcours, comme la venue d'artistes étrangers en Dauphiné ou encore l'exploration du patrimoine local, ont permis de considérer l'étendue des richesses artistiques régionales mais également de comprendre le rôle joué par la ville de Grenoble.

Aussi, à la vision d'un monde artistique apparemment « immobile » et stable de la province, et de sa « capitale » Grenoble, se substitue une dimension nouvelle de la « mobilité » et de la richesse d'expériences³. Alors que notre recherche se condense initialement sur l'analyse d'un territoire localisé, plus précisément sur une région, elle nous conduit progressivement à déplacer l'interrogation sur d'autres échelles nationale et transnationale. Au niveau national, Paris concentre toutes les attentions en raison de la formation qu'elle offre aux artistes provinciaux mais également pour l'émulation culturelle qui la caractérise. Au niveau transnational, l'Italie, par sa proximité géographique avec le Dauphiné et par sa forte présence dans l'imaginaire artistique, attire la venue de nombreux artistes dauphinois. Notre recherche croise donc naturellement les questions de circulation des hommes et des œuvres, de relations et d'échanges artistiques entre les différents territoires. Ces interactions artistiques se définissent également dans le cadre de lieux de sociabilité tels que les Salons, dans l'existence de réseaux amicaux, tangibles notamment dans la fréquentation des ateliers. Les marchands d'art constituent aussi une donnée majeure du contexte artistique local parce qu'ils fixent des prix et établissent une idée de la valeur attribuée à l'art local. Le marché de l'art, les Salons et expositions enregistrent les changements du goût et permettent de s'interroger, au niveau de la province, sur la prégnance et le maintien de la hiérarchie traditionnelle des genres. La réception de nouvelles sensibilités, le romantisme par exemple, et leur assimilation par les artistes mais aussi la connaissance des débats esthétiques parisiens posent également la question du temps et des voies de la diffusion des idées et des styles entre la capitale et la province dans une société d'avant le chemin de fer⁴.

³ Roche, 2003, p. 49, 188-235.

⁴ La première ligne de chemin de fer de la région est inaugurée en juin 1856, elle reliait Saint-Rambert d'Albon à Rives puis Rives à la station Pique-Pierre de Saint-Martin-le-Vinoux, commune située à l'entrée de Grenoble. Ce n'est qu'en 1858 que cette ligne passe par la ville de Grenoble.

Pour le resituer dans l'historiographie régionale, notre travail s'inscrit dans le sillage de l'ouvrage de Jean-Guy Daigle, *La Culture en partage : Grenoble et son élite au milieu du XIXe siècle*⁵, étudiant l'évolution culturelle et sociale d'une ville de province sous le Second Empire. En sa qualité d'historien, J.-G. Daigle analyse les différents aspects de la vie culturelle grenobloise se concentrant sur une élite agissante, sur les communications et les échanges de ceux qui la constituent⁶. S'il est évident et reconnu que les travaux de Jean-Guy Daigle définissent une étape fondamentale de la découverte de la culture grenobloise, toutefois, il nous est apparu essentiel de remonter le temps et de ne pas nous en tenir au constat de l'auteur de ne considérer l'apparition d'une vie culturelle – et donc artistique – grenobloise qu'à partir des années 1840-1845. Pour poursuivre sur les études spécifiques à Grenoble, hormis les précieux ouvrages de René Favier, parmi lesquels *Grenoble, histoire d'une ville*⁷, paru en 2010, la dimension artistique de cette période a été peu prise en considération. Si l'on se réfère à la province, au Dauphiné, les travaux de Pierre Vaillant, conservateur de la bibliothèque de Grenoble, qui signe en 1947 un ouvrage remarqué sur *Le Dauphiné et ses artistes*⁸ et ceux de Maurice Wantellet qui, trente ans plus tard, relate *Deux siècles et plus de peinture dauphinoise [...]*⁹, résumant à eux seuls l'aspect lacunaire de la bibliographie sur l'histoire de l'art régional dans la première moitié du XIXe siècle. L'approche globale des artistes régionaux disparaît dans les publications plus récentes consacrées à ce territoire¹⁰.

Dans cette perspective de poursuivre l'enquête sur le terrain artistique, et à la différence de Jean-Guy Daigle, nous nous fondons sur l'acceptation du terme « culture »¹¹ comme l'« ensemble de connaissances acquises dans un domaine », c'est-à-dire pour nous, le domaine des arts. L'étude de ce domaine établit l'intérêt croissant des Dauphinois pour les arts et confirme la contribution de ceux-ci à la

⁵ Daigle, 1977. Cet ouvrage est la version abrégée et remaniée d'une thèse de doctorat soutenue par Jean-Guy Daigle à l'Université de Grenoble en 1972 sous la direction d'Ambroise Jobert. Le document original, intitulé *Culture et société en province : Grenoble sous le second empire* est conservé à la Bibliothèque Droit-Lettres de Grenoble, sous la cote 205143/D/1972/1 et 2 (source). Son accès libre et sa proximité géographique nous ont permis de le consulter longuement, de même que les notes référencées par son auteur nous ont permis d'accéder à de nombreuses sources en rapport avec notre sujet.

⁶ Daigle, 1977, p. 9, préface d'Ambroise Jobert.

⁷ Favier (dir.), 2010.

⁸ Vaillant, 1947.

⁹ Wantellet, 1979.

¹⁰ Favier (dir), 2007.

¹¹ *Le Petit Larousse illustré*, 2006, p. 321.

naissance d'une identité locale. Pour ce faire, notre champ d'étude a été circonscrit à la peinture, la sculpture et au dessin, en raison de leur présence majoritaire dans les Salons. Les limites chronologiques de notre recherche correspondent à deux moments charnière de l'histoire artistique grenobloise, d'une part l'année 1796 qui voit l'arrivée à Grenoble de Louis-Joseph Jay, professeur de dessin à l'École centrale de l'Isère, pour devenir, peu après, l'instigateur et le premier conservateur du musée de peinture de Grenoble¹² ; d'autre part l'année 1853 où une autre personnalité marquante de la scène culturelle locale, le peintre Benjamin Rolland, élève de Jacques-Louis David et successeur de Louis-Joseph Jay, quitte ses fonctions à la tête de l'institution muséale, après avoir contribué à l'essor considérable des collections du musée. En amont de cette période, la biographie de *Jacques-André Treillard (1712-1794), peintre dauphinois*¹³, permet d'éclairer la période pré-révolutionnaire avec l'existence de l'école publique et gratuite de dessin et en aval les travaux, déjà cités, de Jean-Guy Daigle explorent la société culturelle grenobloise sous le Second Empire. Selon ce dernier auteur, sa « documentation pour le moins consistante ne remonte guère au-delà de la seconde moitié du règne de Louis-Philippe »¹⁴ et sur ce point, il faut reconnaître que depuis la parution de *La Culture en partage [...]*, l'accès aux sources s'est considérablement accru et modernisé, ouvrant la voie à de nouvelles explorations et interprétations de l'histoire de l'art régional. Ces évolutions significatives, associées aux progrès de l'informatique et à la multiplication de publications et d'expositions monographiques d'artistes dauphinois depuis la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle, ont porté à notre connaissance de nombreux documents manuscrits, imprimés et iconographiques jusque-là ignorés. Précisons que la production artistique dauphinoise dans la seconde moitié du XIXe siècle, qui voit s'affirmer toute une génération de peintres locaux, notamment les paysagistes avec l'école de Proveyzieux¹⁵, a fait l'objet de plusieurs ouvrages scientifiques et d'expositions régionales ces dernières années¹⁶. Pour ces raisons

¹² Breton et Gaudibert, 1983. Hammarberg, 2004-2005.

¹³ Clerc, 1995.

¹⁴ Daigle, 1977, p. 17.

¹⁵ À l'image de l'école de Barbizon, l'école de Proveyzieux fait référence aux artistes qui se regroupent dans le petit village de Proveyzieux en Chartreuse à partir de 1863. Bien que ce rassemblement ne soit pas une « école » à proprement parlé, nous maintiendrons l'expression « école de Proveyzieux » dans l'intégralité de notre texte. Wantellet, « Proveyzieux, école de peinture : mythe ou réalité ? », Lazier (dir.), 2003, p. 15-24.

¹⁶ Lazier (dir.), 2003. Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, *et. al.*, 2005.

aussi, il était inutile d'étendre plus loin notre chronologie. Faire le lien entre les deux périodes, avant 1796 et après 1853, nous incitait à explorer un temps trop souvent cantonné à un fonds ancestral de traditions provinciales. Il fallait donc indéniablement interroger cette période pour comprendre l'origine du succès des peintres locaux après 1850 et plus généralement l'essor des beaux-arts en Dauphiné au XIXe siècle.

Dans une approche similaire à celle de Gérard Monnier, qui entend dans *Artistes, Société, Territoire. Les arts en Provence et sur la Côte d'Azur aux XIXe et XXe siècles*, « établir que les œuvres ne sont pas hors d'une histoire, d'un territoire, et de pratiques sociales, et que c'est ensemble que ces composantes participent, pour une part essentielle, à l'identité régionale »¹⁷, notre dessein est d'explicitier la corrélation entre les « composantes » artistiques, institutionnelles et sociales du milieu culturel dauphinois dans la première moitié du XIXe siècle. Pour ce faire, notre premier objectif a été de constituer un dictionnaire biographique des artistes dauphinois¹⁸, comme celui élaboré par Edmond Maignien en 1887, *Les Artistes grenoblois [...]*¹⁹, d'une grande utilité encore aujourd'hui. La parution récente de dictionnaires sur les peintres provinciaux, nous a confortée dans l'intérêt de notre démarche d'identification et d'inventaire²⁰. Pour commencer, nous avons consulté ce qui est appelé le *Dictionnaire biographique des artistes dauphinois*²¹, rédigé dans les années 1950 par Jean-Aimé Sainson. Il s'agit en fait d'une amorce de dictionnaire resté sous la forme d'un fichier manuscrit. Cette somme, bien que jamais éditée, conservée à la Bibliothèque municipale de Grenoble dans le fonds dauphinois, a servi de base à l'élaboration de notre première liste. Le *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs du Dauphiné*²², issu de la collaboration entre Maurice Wantellet et Yves Deshairs, édité en 2008, nous a fourni quelques indications

¹⁷ Monnier, 2012, p. 13.

¹⁸ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁹ Maignien E., *Les Artistes grenoblois [...]*, 1887.

²⁰ Gouttenoire, 2000. *Histoire de la peinture en Corse [...]*, 2010. Bonnet E., 2004. Beauflet, 2015. Un dictionnaire des artistes bordelais a également été constitué par Didier Cousin dans la cadre de son master d'histoire de l'art. N'ayant pas fait l'objet de publication, ce travail est rendu accessible par son auteur sur un site internet entièrement dédié à ce thème. Didier Cousin, *Dictionnaire des artistes bordelais (1850-1950)*, master 2 d'histoire de l'art contemporain, sous la direction de Dominique Jarrassé, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2009, <http://www.lespeintresbordelais.com/>.

²¹ Sainson, [XXe siècle] (source).

²² Wantellet et Deshairs, 2008.

complémentaires. Cependant, ces premiers renseignements restaient bien insuffisants, il nous fallait être plus ambitieuse et faire converger davantage de données pour tenter de redonner un peu de vie à la communauté artistique locale de la première moitié du XIXe siècle.

La recherche s'est donc poursuivie par la lecture systématique des livrets d'exposition du Salon de Grenoble²³. Cela nous a permis de regrouper les artistes qui y avaient exposé mais également de déterminer la fréquence de leur participation et le genre d'œuvres qu'ils y avaient présenté. La consultation d'autres livrets, parmi lesquels ceux du Salon de Paris, de Lyon, de Lille et du Nord de la France, a permis de confirmer la présence ponctuelle, voire régulière de certains artistes dans ces lieux mais aussi renseigne sur leur absence²⁴. Le croisement de ces informations nourrit notre réflexion et autorise une approche à la fois individuelle et collective de la vie artistique dauphinoise. Grâce aux indications recueillies, telles les adresses, les lieux de naissance et les dates d'exposition, nous sommes parvenue à déterminer l'origine de certains artistes, à reconstituer leurs carrières jusque-là approximatives, à désigner leurs amitiés et leurs réseaux d'appartenance et à apprécier les différentes facettes de leur production artistique²⁵.

À ces lectures minutieuses s'ajoutent celles de plusieurs dictionnaires biographiques anciens et contemporains²⁶, de catalogues d'expositions²⁷ et de collections muséales²⁸ qui renferment une multitude de détails, de notes et commentaires sur les artistes et leurs œuvres. Le dépouillement de la presse locale²⁹ a aussi permis d'évaluer l'engouement du public pour le Salon régional et pour ses artistes. De même, l'interrogation des bases de données sur le patrimoine artistique dauphinois,

²³ *Explication [...], Musée de Grenoble, 1832-1853.*

²⁴ *Explications des ouvrages de peinture, sculpture [...], Salon de Paris, 1798-1853*, BNF, département Littérature et art, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399593695>. Sanchez et Seydoux, 1999-2002. Maës, 2004. Dumas, 2007. Haudiquet (dir.), 1993.

²⁵ Certains noms d'artistes, comme ceux de Victor Sappey, d'Alexandre Debelle, d'Ernest Hébert ou encore Diodore Rahoult, reviennent régulièrement dans notre texte en raison de l'importance qu'ils ont eu sur la scène artistique locale mais également par rapport aux témoignages écrits qu'ils ont laissés.

²⁶ Gabet, 1831. *Dictionnaire biographique de l'Isère*, 1907. Brun-Durand, 1900. Bénézit, 1999. Schurr et Cabanne, 1^{ère} éd. 1993, rééd. 2003.

²⁷ Bois-Delatte, Clerc, Guiffault, *et. al.* (dir), 2013, p. 14-17. Vincent S. (dir.), 2005. Lazier (dir.), 2007.

²⁸ Chomer, 2000. Chevillot, 1995.

²⁹ *Le Journal de Grenoble*, (1798-1832) ; *Le Dauphinois*, (1830-1835) ; *Courrier de l'Isère*, (1833-1876) ; *Le Patriote des Alpes*, (1836-1851), *Le Dauphiné* (1897, 1898, 1926).

sur le patrimoine national³⁰ sont un autre moyen de recherche auquel nous avons eu recours. Le plus souvent, cela nous a permis d'obtenir des explications supplémentaires sur une œuvre, sinon parfois de découvrir des reproductions dont nous ignorions jusqu'alors l'existence. L'accès à quelques collections particulières et l'utilisation d'archives familiales ont été d'une aide précieuse, nous avons ainsi bénéficié du fonds exceptionnel d'archives familiales et d'œuvres de Georges Flandrin³¹.

De ces investigations résulte la constitution d'un dictionnaire biographique qui recense soixante-douze artistes dauphinois, actifs à Grenoble et en Dauphiné dans la première moitié du XIXe siècle. Pour chacun, différentes rubriques présentent successivement leur formation, leur carrière artistique et les Salons auxquels ils ont participé. En raison de la quantité d'œuvres réalisées et exposées à cette époque, nous nous sommes bornée exclusivement à la production correspondant à notre période, soit entre 1796 et 1853. Il paraissait toutefois indispensable d'inclure dans ce volume les noms des artistes qui n'étaient pas originaires de la région mais qui avaient marqué, d'une manière ou d'une autre, la vie artistique locale. Il faut préciser également que la constitution de ce dictionnaire, qui compte au total cent quarante-six artistes, ne s'inscrit pas dans un projet prosopographique, le groupe que constituent les artistes régionaux étant hétéroclite et les informations les concernant d'ordres très divers.

Comment la vie artistique locale s'est-elle structurée à partir d'institutions et quelle a été l'importance des actions individuelles pour son développement ? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre tout au long de notre développement. Dans la première partie, nous essayons de vérifier nos premières intuitions, qui contredisent l'idée admise de l'absence d'une identité culturelle grenobloise et qui tendent à interroger l'idée tenace d'un traditionnel retard provincial. En ce sens,

³⁰ Base de données Arcade, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>; Moteur-Collections, site du ministère de la culture et de la communication, <http://www.culture.fr/eng/Ressources/Moteur-Collections>. Base de données Joconde, portail des collections des musées de France, <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm#http://www.culture.gouv.fr/public/mistral>. Base de données Architecture & Patrimoine, www.inventaire.culture.gouv.fr.

³¹ Les archives familiales conservées par le docteur Georges Flandrin, médecin honoraire des Hôpitaux de Paris et Professeur Émérite de l'Université de Paris V, ainsi que sa collection de peintures et de dessins représentent notamment une part importante de nos sources.

l'étude de la genèse et des fondements des institutions grenobloises où se révèlent l'existence d'une classe de dessin, d'un musée, d'un Salon et d'une Société des Amis des Arts, montre que Grenoble se souciait de l'enseignement et de la diffusion des beaux-arts. En nous appuyant notamment sur les écrits de Philippe de Chennevières³² pour le XIXe siècle, nous mettons en perspective les débuts du musée de Grenoble en comparant la genèse de l'institution grenobloise avec celles des autres musées de province. En outre, les recherches de Dominique Poulot³³, sur l'institution de la culture et les phénomènes de patrimonialisation, participent à notre réflexion. Une question également importante est celle de la naissance de la Société des Amis des Arts de Grenoble qui s'inscrit dans un mouvement plus large, de création de Sociétés des Amis des Arts³⁴. L'ouvrage de Dominique Dussol, *Art et bourgeoisie. La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*³⁵, paru en 1997, nous a guidée dans l'appréhension du développement de la Société des Amis des Arts de Grenoble.

Par ailleurs, nous avons souhaité approfondir les positions des différentes politiques culturelles locales. À l'image de la classe politique provençale, qui « n'était pas à la hauteur des talents ni des enjeux de l'art contemporain » selon Boris Grésillon³⁶, le Dauphiné avait-il à déplorer le manque de soutien de la part des autorités municipales et départementales ? Quant au(x) public(s) grenoblois, souvent critiqué pour son indifférence aux arts, méritait-il vraiment une telle réputation ? De l'oubli à la reconnaissance, il s'agit de définir les composants d'une identité culturelle grenobloise et d'en confirmer l'existence dès la fin du XVIIIe siècle.

Dans une seconde partie, nous nous intéressons aux trajectoires individuelles et à la carrière des artistes ainsi qu'à la circulation des œuvres. Nous évaluons le problème de l'isolement que certains Dauphinois avancent pour justifier la suprématie parisienne. Le milieu artistique dauphinois n'est-il pas plus « ouvert » qu'il n'y paraît ? La question primordiale de la présence des artistes dauphinois à Paris s'inscrit dans

³² Chennevières, 1865, p. 118-131.

³³ Poulot, 1997 et 2008.

³⁴ En témoigne le programme en cours à l'Institut national d'histoire de l'art, intitulé « Sociétés des Amis des Arts, 1789-1914 », qui confirme le crédit apporté à ces associations dès la fin du XVIIIe siècle.

³⁵ Dussol, 1997.

³⁶ Monnier, 2012, postface de Boris Grésillon, p. 157.

un ensemble d'études récentes sur les artistes du XIXe siècle³⁷ ; elle atteste de l'ambition de plusieurs d'entre eux de rejoindre la capitale et suggère paradoxalement, un sentiment d'obligation éprouvé par certains à l'égard du *cursus studiorum* académique. De même et en partie lié au séjour parisien, l'attrait pour l'Italie est grandissant. À l'instar de leurs contemporains, les artistes dauphinois s'y rendent pour un voyage initiatique ou pour trouver l'inspiration nécessaire à leur art³⁸. Les témoignages et correspondances conservés montrent qu'ils furent beaucoup plus nombreux que ce que l'on pouvait soupçonner.

Tandis que les artistes régionaux explorent d'autres lieux et d'autres cultures, un mouvement inverse se repère, le Dauphiné ne cesse de recevoir la visite d'« étrangers ». Nous présentons le profil et les motivations de ces artistes nationaux et internationaux qui choisirent de s'arrêter en Dauphiné à cette époque. Leurs apports est une question fondamentale qu'il nous faut tenter de renseigner. En quoi ont-ils influé sur les changements esthétiques dans la production dauphinoise ? Par ailleurs la géographie des lieux de conservation des œuvres dauphinoises permet d'apprécier l'étendue de leur réception hors du Dauphiné, et d'identifier les thèmes alors particulièrement recherchés.

Enfin, notre troisième partie met en évidence l'essor et la diversité de la production artistique dauphinoise du « grand » genre aux « petits » genres. En quoi se caractérise la production artistique dauphinoise et comment suit-elle les fluctuations de la production nationale ? L'étude de la peinture d'histoire et de la peinture de genre, peu traitée par ailleurs pour cette période³⁹, permet de resituer les artistes locaux dans une sphère plus large de connaissances et de sensibilité contemporaines. *Le Renouveau de la peinture religieuse en France [...]*, explicité par Bruno Foucart⁴⁰, s'applique-t-il au Dauphiné ? Quant au portrait, pratiqué et célébré depuis des décennies par les artistes et le public dauphinois, se développe-t-il dans

³⁷ Bonnet, Goarin, Jagot, Schwartz, 2007. Cet ouvrage collectif, qui met en relief la formation et le parcours de trois artistes contemporains, nous a inspiré sur de nombreux points notamment celui de vouloir comparer les stratégies de carrière des artistes locaux. Bonnet A., 2007. Lethuillier (dir.), 2002. Garcia et Schwartz, 2009.

³⁸ Toscano (dir.), 2014. Marchesseau et Chazal (dir.), 2009. Alaux, 1993. Pour une approche globale du phénomène du voyage, bien que sur une période légèrement antérieure, Bertrand, 2008.

³⁹ L'ouvrage de Mickaël Vottero, *La Peinture de genre en France, après 1850*, fait partie des rares études proposées sur ce sujet. Toutefois, celle-ci débute après 1850 et donc ne traite pas de notre période. Vottero, 2012. Lavezzi, 2009.

⁴⁰ Foucart, 1987.

la région autant qu'il se modernise⁴¹ ? En marge des représentations traditionnelles, quelle place était accordée au portrait-charge, qui qualifie une partie de la production locale⁴² ainsi qu'aux « petits » genres, parmi lesquels sont regroupés les décors, la peinture de fleurs et d'autres activités artistiques secondaires ? Pour finir, le paysage, qui domine la production artistique locale⁴³, fait l'objet d'une attention particulière. Qu'il soit urbain ou champêtre, il reflète les nouveaux centres d'intérêts stylistiques et iconographiques de la première moitié du XIXe siècle.

« Les faits et les choses que nous ignorons le plus sont celles qui se sont passées dans les lieux où nous vivons, nos traditions provinciales périssent faute d'être recueillies, en un mot, notre propre pays est pour nous une énigme vivante »⁴⁴. S'attacher à un moment de l'histoire artistique du Dauphiné, jusque-là guère étudié, permet de soulever un peu le voile de l'énigme, non seulement en faisant surgir des hommes, des œuvres et des institutions au caractère novateur, mais en offrant une possibilité de resituer, et de « réhabiliter » le Dauphiné artistique parmi les autres régions de la France contemporaine.

⁴¹ Allard et Scherf, 2006.

⁴² Humbert, 2008.

⁴³ Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, Moiroud, 2005. Lazier (dir.), 2003.

⁴⁴ Revillot, 1851, p. 765.

1^{ère} PARTIE : DE L'OUBLI À LA RECONNAISSANCE, **L'IDENTITE CULTURELLE GRENOBLOISE**

L'identité culturelle, sans en faire une étude psycho-sociale, est la première notion qui distingue la créativité des acteurs sociaux, leur ancrage historique ainsi que les circonstances de leur rencontre. Ce concept, « à construire »⁴⁵ selon Geneviève Vinsonneau, auteure de nombreuses recherches sur ce sujet⁴⁶, peut être associé à la vie artistique dauphinoise dans la première moitié du XIXe siècle. En effet l'*identité*, comprise comme une « dynamique évolutive par laquelle l'acteur social, individuel ou collectif donne un sens à son être [...] en reliant le passé, le présent et l'avenir »⁴⁷, se construit par le moyen de la *culture*. Cette dernière, qui rassemble les phénomènes matériels et idéologiques se rapportant à un groupe, en se perpétuant et en se renouvelant, assure entre les générations la transmission de valeurs communes produites par ces interactions. Dans cette perspective, l'identité culturelle grenobloise présente des aspects considérables, c'est pourquoi il semble nécessaire de les étudier plus en détail. Si la création d'une école publique de dessin, instruite par Jacques-André Treillard⁴⁸ à la fin du XVIIIe siècle, apparaît comme la première manifestation de l'enseignement artistique local, ce sont surtout l'obstination et la singularité de ses successeurs qui ramènent à la conscience collective les dispositions et les ressources qui constituaient l'identité culturelle grenobloise. Compte tenu de leur importance, nous reviendrons longuement sur ces personnalités, sur leurs intentions, sur leurs ambitions et leur parcours au sein de la vie artistique locale. Par ailleurs, la multiplication des institutions, de même que les manifestations en lien avec les arts justifient également le dynamisme des activités entreprises à ce sujet pendant plus d'un demi-siècle. Mais un tel engouement pouvait-il perdurer ? Enfin, la question des publics répondra

⁴⁵ Vinsonneau, 2002/2, n°14, p. 2.

⁴⁶ Vinsonneau, 2002.

⁴⁷ Vinsonneau, 2002/2, n°14, p. 2.

⁴⁸ Jacques-André Treillard est un peintre-graveur né à Valence en 1712. Il travaille notamment pour les cours princières italiennes et réalise de nombreux portraits et paysages durant la première moitié du XVIIIe siècle. Il s'installe à Grenoble en 1763 où il crée six ans plus tard l'école publique de dessin. Il meurt le 5 novembre 1794 à Grenoble. Clerc, 1995.

directement aux points de vue divergents avancés par les auteurs qui se sont intéressés à la ville de Grenoble depuis la fin du XIXe siècle. Sensibles ou insensibles, comment pouvait-on vraiment qualifier le sentiment des Grenoblois vis-à-vis des arts ? Ainsi, de la mise en place des institutions artistiques à la réception des publics en passant par l'élaboration des politiques patrimoniales, nous montrerons comment et pourquoi Grenoble vit au début du XIXe siècle l'un des épisodes les plus féconds de son histoire culturelle.

1° / Fondation et éveil des institutions artistiques

Jacques-André Treillard, en créant la première école publique de dessin à Grenoble en 1769, établit les bases de l'enseignement institutionnel des beaux-arts dans la province du Dauphiné. L'établissement, qui bénéficie de la protection du duc d'Orléans⁴⁹ depuis sa fondation, attire progressivement de nombreux artistes et artisans venus se former aux rudiments du dessin. Bien que l'école ait révélé quelques talents locaux au cours de ces années d'ouverture, son modèle ne perdurera pas après 1795. Il faut alors attendre l'arrivée à Grenoble, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, de plusieurs personnalités marquantes pour que ce type d'enseignement soit à nouveau consacré et que de nouvelles institutions artistiques apparaissent. Aussi, nous montrerons l'ampleur des efforts engagés par ces acteurs de premier ordre mais aussi l'impact culturel de leur action en analysant la naissance et l'évolution de ces établissements originaux à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle, notamment avec l'école gratuite de dessin, le musée de Grenoble et la Société des Amis des Arts.

⁴⁹ Clerc, « Peindre à Grenoble au XVIIIe siècle », Lethuillier (dir.), 2002, p. 107-112.

A) L'enseignement artistique à travers ses institutions et les prémices du musée

L'enseignement artistique, qui était considéré comme inexistant à Grenoble depuis l'éviction de Jacques-André Treillard et le départ de son adjoint et successeur Pierre-Alexandre Parisot⁵⁰ en 1792, suscite toujours l'intérêt des Grenoblois en 1795. En effet, des cours de dessin dispensés par M. Villioné, « professeur de l'école de dessin » et adjoint au génie, se déroulent régulièrement « chez l'émigré De Pina »⁵¹ dans une salle de l'ancien collège des Jésuites⁵². Devant l'affluence grandissante à ses séances artistiques, le professeur emménage dans un nouveau local que le département de l'Isère lui concède afin d'améliorer ses conditions d'apprentissage. Rappelons à ce sujet que Jacques-André Treillard, dans les premières années de son enseignement à Grenoble, donnait ses cours de dessin dans une salle située à côté de son appartement, au deuxième étage d'une petite maison voisine du collège, alors Collège royal. Face aux difficultés qu'il rencontre quotidiennement dans l'exercice de ses fonctions (insalubrité, promiscuité), J.-A. Treillard réclame et obtient de la part des consuls la permission d'aménager le troisième étage de la maison. Après quelques travaux de rénovation réalisés entre 1770 et 1773, le professeur s'installe dans un atelier plus fonctionnel qui peut désormais accueillir jusqu'à cinquante élèves environ. Pourtant, l'école publique de dessin, malgré son développement, vit en 1795 ses dernières heures. Le Directoire vient d'ordonner la mise en place d'un nouveau système d'instruction publique: l'École centrale.

Les Écoles centrales, empreintes de l'esprit révolutionnaire, sont créées le 25 février 1795 et organisées par la loi du 25 octobre de la même année. Ces établissements, qui mettent fin aux collèges de l'Ancien Régime, dispensent un enseignement laïc

⁵⁰ Pierre-Alexandre Parisot (1750 - 1820) est un peintre, miniaturiste, dessinateur et graveur au burin. Il occupe la fonction de professeur-adjoint à l'école de dessin de Grenoble de 1785 à 1792, date à laquelle il succède à J.-A. Treillard.

⁵¹ Jean-François Calixte de Pina (1779-1842), marquis de Saint-Didier, émigre pendant la Révolution. « Jésuite profond », « royaliste et bien pensant », il devient maire de Grenoble de 1816 à 1818 et de 1824 à 1830. Par la suite, il sera député de l'Isère de 1827 à 1830. Carbonell, 1984, p. 29.

⁵² Cette salle se situe rue Neuve, à la place de l'actuel lycée Stendhal.

basé sur la pluridisciplinarité⁵³. Ils sont le fruit d'une volonté républicaine d'offrir à tous, quelles que soient leurs origines sociales, une formation scientifique appliquée à différentes matières. Dans cette perspective, l'apprentissage libre est classé par section d'âge. Entre douze et quatorze ans, le jeune élève développe son sens de l'observation et ses facultés d'analyse en s'adonnant à la pratique du dessin et de la peinture. Puis, il s'attèle aux mathématiques et à la physique-chimie entre quatorze et seize ans. Enfin, les sciences morales et politiques, les belles-lettres et la grammaire viennent achever sa formation vers l'âge de dix-huit ans.

Bien que l'École centrale de l'Isère soit officiellement créée par arrêté administratif le 21 août 1796, l'enseignement artistique à Grenoble ne semble jamais s'être vraiment interrompu depuis la fin de l'école publique de dessin de Jacques-André Treillard en 1792 et les quelques « soubresauts » qui s'en suivirent. En effet, la municipalité grenobloise, avant-même qu'elle inaugure l'École centrale, le 22 novembre 1796, recrute le nouveau professeur de dessin de la ville, l'artiste dauphinois Louis-Joseph Jay⁵⁴.

Louis-Joseph Jay, en arrivant à Grenoble en 1795, entame une « seconde carrière » dans sa province natale⁵⁵. Né à Saint-Hilaire-de-la-Côte en Isère en 1755, L.-J. Jay est apprécié pour ses talents de peintre académique. Sa formation, peu renseignée jusqu'ici, semble avoir été basée sur la copie des antiques et l'imitation des grands maîtres de la sculpture et de la peinture. En 1787, il est reçu par concours public à l'Académie des arts de Montpellier où il enseigne le dessin jusqu'en 1795. Après cette date, Louis-Joseph Jay décide d'ouvrir un atelier à Grenoble.

Après une première biographie parue en 1946, *Un Dauphinois méconnu : Louis-Joseph Jay fondateur du Musée de Grenoble*⁵⁶, l'historien Victor Del Litto, rédige un article sur la « Réhabilitation de Louis-Joseph Jay » dans un ouvrage collectif daté de 1985. Dans ce document, intitulé *Louis-Joseph Jay et la fondation du musée de*

⁵³ Bonnet A., 2006, p. 31-40.

⁵⁴ Louis-Joseph Jay (1755-1836). Dictionnaire biographique, vol. 3. Augustin Pajou, *Portrait de Louis-Joseph Jay*, 1799, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 192, voir Cat. n°120.

⁵⁵ Gariel H., 1844, p. III-IV.

⁵⁶ Del Litto, 1946.

*Grenoble, 1795-1815*⁵⁷, V. Del Litto, spécialiste de Stendhal, relate le choix d'Henri Gagnon, grand-père de l'écrivain et membre du jury central d'instruction publique, chargé de désigner les différents professeurs. Il explique qu'« il se prononça (H. Gagnon), lui qui n'était suspect d'aucun extrémisme, en faveur d'un artiste dauphinois qui se signalait à la fois pour ses qualités professionnelles et son fervent jacobinisme ». Sachant que les Grenoblois, majoritairement républicains à cette époque, accueillent en la personne de Louis-Joseph Jay un fervent compagnon politique, il est nécessaire de s'interroger sur les motivations premières qui ont poussé l'élite grenobloise à faire le choix de ce peintre en particulier. En effet, la reconnaissance publique des aptitudes artistiques du Dauphinois ne peut, selon nous, justifier la seule et unique raison de sa nomination.

Le fait est que Louis-Joseph Jay est appelé au poste de professeur de dessin de l'École centrale de l'Isère le 7 mars 1796. Cependant, dès janvier de cette même année, il avait été nommé commissaire en charge d'inventorier les objets d'art du dépôt de La Tour-du-Pin. Peu après sa nomination, le nouvel arrivant dresse un constat accablant de l'état de l'enseignement artistique dans le Dauphiné : « le dénuement total dans lequel se trouvait ce département pour l'instruction des arts dépendant du dessin à l'époque et de l'organisation de l'École centrale, m'engagea à proposer à l'administration centrale de m'autoriser à faire un voyage à Paris pour y acheter en assignats, les divers genres originaux, rondes-bosses et statues que le gouvernement faisait mouler alors, pour le perfectionnement de l'enseignement des Arts de la république »⁵⁸. Après un premier voyage à Paris, du mois de mars au mois d'avril 1796, Louis-Joseph Jay constitue une collection de dessins originaux, gravures, rondes-bosses et moulages. Ces dernières œuvres, parfois de qualité médiocre selon ses élèves, ont un but pédagogique puisqu'elles serviront de modèles pour son cours de dessin. Le 21 novembre suivant, l'École centrale de l'Isère ouvre officiellement ses portes tandis que L.-J. Jay quitte à nouveau Grenoble pour se rendre en Italie. Grâce aux souscriptions lancées auprès des habitants de la région et des élèves de l'École centrale, le professeur en revient au début de l'année

⁵⁷ Del Litto, « Réhabilitation de Louis-Joseph Jay », Breton et Gaudibert, 1983, p. 3.

⁵⁸ Sylvie Legrand, « Louis-Joseph Jay, un conservateur de musée professeur de dessin à l'École centrale de l'Isère de 1796 à 1804 », Breton, Gaudibert, Legrand, *et. al.*, 1983, p. 35.

1797 avec cinquante-huit tableaux et cent quatre-vingt-quinze dessins et gravures⁵⁹ destinés à compléter sa collection commencée quelques mois auparavant.

En ce qui concerne le cadre institutionnel, l'École centrale de l'Isère dispose d'un jury composé de trois membres chargés d'élire dix professeurs après audition. En 1801, ce sont Benjamin Dausse, ingénieur en chef des ponts et chaussées, Jean-Jacques Bernardin Colaud de la Salcette, ancien inspecteur de l'Artillerie et futur préfet ainsi que Jean-Pierre Duport-Lavilette⁶⁰, juge à la Cour d'appel qui choisissent les nouveaux enseignants. Parmi les maîtres désignés par cette commission se repèrent entre autres, Dominique Villars, médecin et botaniste, Jacques Berriat Saint-Prix, jurisconsulte ou encore l'abbé Claude-Marie Gattel, professeur de grammaire générale et Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle, « homme de lettres qui honore le département »⁶¹.

Notons que la sélection du corps professoral, constituée pour la plupart de figures intellectuelles issues de l'ancienne noblesse, n'est pas sans conséquences sur l'apprentissage de certains élèves. Stendhal par exemple, semble avoir gardé un souvenir mitigé du républicain Louis-Joseph Jay de 1796 à 1799. Dans son œuvre autobiographique, *Vie de Henry Brulard*, il brosse un portrait peu flatteur de ce « grand hâbleur de cinq pieds dix pouces sans l'ombre d'un talent », « si nul comme peintre »⁶² et de ses travaux qu'il qualifie de « mauvaises académies [...] : les jambes, les bras, tout était en à peu près patauds ; bien lourds ; bien laids »⁶³. À l'inverse, Romain Colomb, le cousin de Stendhal, rend un hommage appuyé au professeur Louis-Joseph Jay dans son *Journal d'un voyage en Italie et en Suisse pendant l'année 1828* dans lequel il salue un « peintre fort honorable »⁶⁴.

Toutefois, il n'est pas évident de déterminer les qualités artistiques de L.-J. Jay car peu d'œuvres du peintre sont conservées à ce jour. Les plus connues demeurent le

⁵⁹ Pilot de Thorey E., 1880, p. 19.

⁶⁰ Jean-Pierre Duport-Lavilette « est l'un des plus modeste et des plus habiles jurisconsultes de Grenoble : il exerce, par sa probité et ses principes constitutionnels, une grande influence sur le choix des députés de l'Isère », Jouy, 1822, p. 107.

⁶¹ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 24 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 29.

⁶² Stendhal, 1968, t. II, p. 156.

⁶³ Breton, Gaudibert, Legrand, *et. al.*, 1983, p. 32.

⁶⁴ Colomb, 1833. Breton et Gaudibert, 1983, p. 9. Muller C., 1990.

médaille représentant l'avocat Laurent Farconet⁶⁵, dessiné durant ses années de jeunesse et les portraits en buste de Claude-Marie Gattel⁶⁶ et de Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle⁶⁷, professeurs à l'École centrale de l'Isère, « l'un de [ses] meilleurs portraits » selon l'auteur. En illustrant ses deux collègues devant leur pupitre, Louis-Joseph Jay s'inscrit dans la tradition « classique » du portrait, telle que Jacques-Louis David (1748-1825) la conçoit à la fin du XVIIIe siècle. Il reprend la formule de son contemporain en utilisant un fond neutre et une pose simple. À l'image des portraits de *Jacobus Blauw* et *Gaspard Meyer*, de 1795, il place un livre et une plume devant chaque protagoniste en signe de leur érudition. Par conséquent, si la rareté des œuvres exécutées par L.-J. Jay ne permet pas d'apprécier pleinement ses qualités de peintre, ces quelques exemples nous donnent déjà une idée de son style monotone et peu enlevé.

Par ailleurs, Stendhal, malgré son jugement sévère, reconnaît en Louis-Joseph Jay « un talent marqué pour allumer l'émulation la plus violente dans [les] cœurs » tandis qu'Henri Gagnon, son grand-père, confie que le jeune Henry Beyle a été fortement marqué par les cours de dessin de son professeur. Ce dernier ajoute même qu'« ils ont contribué à former à son goût »⁶⁸. Selon Victor Del Litto, « c'est sans nul doute à lui que Stendhal est redevable d'un fonds appréciable de notion sur l'histoire de l'art, et plus encore, d'un intérêt croissant pour la peinture ». Il est vrai que Stendhal se passionne pour l'art tout au long de sa vie⁶⁹. Il y consacre plusieurs ouvrages, notamment *l'Histoire de la peinture en Italie*⁷⁰ écrit en 1812 et 1816 alors que l'année suivante Louis-Joseph Jay publie son *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture*

⁶⁵ François-Régis-Laurent Farconet (1747-1804) était avocat au Parlement de Grenoble. Il exerça la fonction de magistrat de sûreté en l'an XI. Louis-Joseph Jay, *Portrait de F.-R.-L. Farconet*, 1783, coll. M. Wantellet. Voir Cat. n°97.

⁶⁶ Louis-Joseph Jay, *Portrait de l'abbé Claude-Marie Gattel* (1743-1812), vers 1800, Grenoble, Musée Stendhal, voir Cat. n°98. *Notice historique sur Claude-Marie Gattel, [...]*, (source).

⁶⁷ Louis-Joseph Jay, *Portrait de Gaspard Dubois-Fontanelle* (1737-1812), vers 1800, Grenoble, Musée Stendhal, voir Cat. n°99. À propos de cette œuvre, Louis-Joseph Jay écrit à Jules Mallein : « Vous savez qu'il [le portrait de Dubois-Fontanelle] est de ma main, historié et formant un tableau ». Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 24 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 29.

⁶⁸ Del Litto, « Réhabilitation de Louis-Joseph Jay », Breton et Gaudibert, 1983, p. 3 et 5.

⁶⁹ Gallo (dir.), 2012.

⁷⁰ Stendhal, 2012. Del Litto, « Réhabilitation de Louis-Joseph Jay », Breton et Gaudibert, 1983, p. 7. Gaudibert, « Stendhal et la peinture », Breton et Gaudibert, 1983, p. 15-16.

et l'architecture⁷¹. Outre ses célèbres récits tels que les *Mémoires d'un touriste et Promenade dans Rome*, au détour desquels les descriptions de monuments se mêlent aux appréciations sur la peinture, Stendhal s'adonne à la critique d'art et offre une vision personnelle de l'esthétique, en partie construite durant ses premières années de jeunesse à l'École centrale de l'Isère.

Les reproches de Stendhal envers son professeur semblent donc sévères si l'on en croit l'implication de Louis-Joseph Jay, qui met tout en œuvre afin de développer au mieux son enseignement du dessin et transmettre le goût des beaux-arts qui furent « toujours pour [lui] une passion »⁷². Et pour mener à bien son dessein, le professeur est assisté par Charles Couturier⁷³ son « cher élève » de l'école de Montpellier. Ce peintre académique, « aux talents transcendants et [aux] mœurs irréprochables » pour reprendre la description de L.-J. Jay⁷⁴, travaille principalement sur le paysage local. Parmi les artistes de la localité, il est « celui qui comprend le mieux la nature du Dauphiné »⁷⁵. À partir de 1832, il participe régulièrement au Salon de peinture de la ville et ce jusqu'à la fin de sa vie⁷⁶. Cependant, ses qualités de peintre sont loin de faire l'unanimité si l'on en croit Diodore Rahoult⁷⁷ qui le surnomme « croûte-épinard » en raison de « sa manie de verdure ». Le 9 juin 1837, il écrit dans son *Journal* : « ce pauvre diable [...] est forcé à voir devant lui toujours sa verdure qui le rend rococo et jaune »⁷⁸. Puis, il ajoute que sur six des tableaux exposés par Charles Couturier cette année-là, quatre sont « abominables pour ne pas dire plus mal encore ». En effet, un article dans *Le Dauphinois*, daté du 7 mai 1835, indique que « la manière de cet artiste est complètement passée de mode ». Néanmoins, l'auteur ajoute que Charles Couturier « a été souvent l'objet d'une critique dont la sévérité allait jusqu'à l'injustice », son tort étant de « ne pas s'être mis au courant des progrès que les

⁷¹ Jay, 1817. Il s'agit d'un recueil de lettres autobiographiques de tous les artistes italiens écrit par le cardinal Bottari et publié en 1754 à Rome.

⁷² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX – 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet Augustin Choppin d'Arnouville, Paris, 27 septembre 1817, f°2, Annexe 5.

⁷³ Charles Couturier (1768-1852). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁷⁴ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 12 décembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 31.

⁷⁵ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 2 juillet 1839.

⁷⁶ Charles Couturier est surnommé le « doyen du paysage ». « Exposition de peinture et de sculpture », *Le Dauphinois*, 29 avril 1835.

⁷⁷ Diodore Rahoult (1819-1874). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁷⁸ Rahoult, 1837-1838, le 9 juin 1837 (source).

paysagistes ont faits depuis l'époque où il les a appris »⁷⁹. Au-delà de ces avis, il faut admettre que Ch. Couturier est une personnalité qui compte dans le paysage artistique local. Il exerce la fonction de professeur-adjoint à l'École centrale de l'Isère de 1796 à 1804 aux côtés de Louis-Joseph Jay, et auprès de Benjamin Rolland⁸⁰ au sein de l'école gratuite de dessin de 1811 à 1848. Il est également conservateur-adjoint au musée de Grenoble depuis sa création en 1798.

Pour revenir à l'enseignement dispensé par Louis-Joseph Jay, la classe de dessin du maître accueille, les premières années, entre cent cinq et cent soixante-dix élèves. Au plus fort de sa fréquentation le nombre semblait même plus important. « Il est bien peu d'hommes à tête grisonnante, parmi les dessinateurs qui ne se souviennent que M. Jay leur a mis un crayon à la main »⁸¹, c'est du moins que Louis-Joseph Jay affirme au préfet dans une lettre qu'il lui adresse après son éviction du milieu artistique grenoblois. Dans ce pli, le professeur écrit, non sans fierté et certainement avec un peu d'emphase : « [...] pendant 8 années qu'a duré l'École centrale, j'avais toujours eu annuellement 200 élèves [...] »⁸². En dépit du fait qu'aucun document ne recense avec exactitude la liste nominative des personnes présentes à ses cours, une idée de ses jeunes élèves est donnée par un dessin de Louis-Joseph Jay montrant neuf d'entre eux à l'École centrale de l'Isère⁸³. Les jeunes hommes sont représentés en buste, alignés selon différents profils. Stendhal, reconnaissable avec ses favoris et son regard fixe, est le cinquième élève en partant de la droite. Dans un même style, un second dessin, probablement de la main de L.-J. Jay, présente trois autres élèves de l'école dont le personnage de gauche pourrait de nouveau être Stendhal⁸⁴. Il faut remarquer que si la majorité des élèves de l'École sont d'origine dauphinoise, et pour la plupart de Grenoble, certains viennent des districts environnants comme celui de Vienne, de Saint-Marcellin ou de La Tour-du-Pin.

⁷⁹ « Exposition de peinture et de sculpture », *Le Dauphinois*, 7 mai 1835.

⁸⁰ Benjamin Rolland (1771-1855). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸¹ *Courrier de l'Isère*, 26 juillet 1836.

⁸² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX-1944), lettre de Jay au préfet de l'Isère, Augustin Chopin d'Arnouville, le 27 septembre 1817, f°2. Annexe 5.

⁸³ Louis-Joseph Jay, *Croquis des élèves de l'École centrale de l'Isère*, XVIIIe siècle, Grenoble, Musée Stendhal, voir Cat. n°100.

⁸⁴ ADI, 3FI 423, Fonds iconographique, Louis-Joseph Jay, *Trois élèves de l'École centrale de l'Isère*, XIXe siècle, voir Cat. n°101.

Concernant le programme pédagogique établi par Louis-Joseph Jay en 1797, trois classes de dessin annoncent pour la première année l'étude des principes, des grandes-têtes et des académies. Pour cette dernière, la copie des œuvres antiques et néoclassiques est prônée, dans la lignée de l'enseignement traditionnel du XVIIIe siècle. Par la suite, deux autres classes viennent compléter la formation artistique, il s'agit de l'étude de la ronde-bosse et de l'ornement. Enfin, la troisième année, le professeur instaure un cours sur le paysage qui rencontre un grand succès, sa réussite reposant sur le fait que le paysage soit ici appréhendé comme un genre à part entière, ce qui est particulièrement novateur en cette époque. D'ailleurs le peintre justifie son choix en indiquant qu'il est « essentiel [pour le paysage] d'être enseigné dans un département où la nature abonde en sites pittoresques »⁸⁵. Dans le prospectus du 28 juin 1797, qui notifie le futur projet de musée, Louis-Joseph Jay insiste sur le fait que « la beauté et le pittoresque des sites qui l'entourent semblent y inviter le pinceau à rivaliser avec la nature »⁸⁶. Cependant, « attendu le nombre d'élèves qui suivent l'école de dessin (classe du paysage), [le professeur] a tiré de son portefeuille, 84 paysages ou autres études de ce genre, faites en partie par lui, pour suppléer à l'insuffisance du nombre de modèles en dessins originaux de cette partie, qui n'est que de 63 dessins »⁸⁷. Autrement dit, Louis-Joseph Jay ne se contente pas de fournir des œuvres collectées çà et là, il met aussi sa production personnelle au service de ses élèves. « L'enseignement s'y fait sur des dessins originaux dans toutes ses parties » rapporte-t-il dans un de ses rapports rendu au préfet de l'Isère⁸⁸.

Toujours à son initiative, L.-J. Jay propose des cours d'anatomie durant lesquels il étudie, avec l'aide d'un officier de santé, quatre figures dessinées, collées sur des planches de bois, dont les noms et l'action des muscles sont inscrits dans des colonnes latérales. Ce nouvel enseignement doit transmettre « l'instruction indispensable de cette science aux artistes de tous les genres qui ont le dessin pour

⁸⁵ Breton, Gaudibert, Legrand, *et. al.*, 1983, p. 28.

⁸⁶ ADI, LL 225, Dossier d'instruction publique, 1790 (An VI).

⁸⁷ ADI, L, n°516F, Beaux-arts (II), École centrale de l'Isère (an VII- An IX), état et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'École centrale du département de l'Isère, demandés par la lettre du préfet du 24 Prairial an IX, au citoyen Jay, professeur à cette école, pièce justificative n°2.

⁸⁸ Breton, Gaudibert, Legrand, *et. al.*, 1983, p. 23.

base »⁸⁹. Pour ce faire, il acquiert également comme modèle la sculpture en ronde-bosse de Jean-Antoine Houdon (1741-1828), *L'Écorché*.

Dans *La Jeunesse de Stendhal*⁹⁰, Paul Arbelet signale en outre, l'existence d'un cours d'histoire de l'art dispensé par Louis-Joseph Jay aux élèves de l'École centrale et ouvert aux citoyens de la ville. Au rythme de deux conférences par mois, le professeur instruisait son public en évoquant la théorie de l'art à partir de *La Vie des peintres* d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville⁹¹. En outre, il leur remettait, en guise de bon point, des estampes reproduisant des tableaux célèbres et des ouvrages d'art comme *L'Histoire de l'Art chez les Anciens* par Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Toujours dans ce contexte d'émulation, Louis-Joseph Jay note et accroche dans les salles du musée le florilège de la production réalisée dans son cours de dessin, récompensant ainsi ses meilleurs élèves dont les œuvres côtoyaient momentanément celles de peintres illustres. « Ô temps heureux de l'école centrale ! Ô jours purs et sereins embellis par les progrès rapides de ma nombreuse famille [ses élèves], par les prix solennels qui leur étaient distribués avec pompe, et que je voyais souvent humectés des douces larmes des parents et des citoyens rassemblés en grand nombre dans ce jour de fête et d'allégresse publique »⁹².

Certes, Louis-Joseph Jay était un peintre traditionnel ayant reçu une formation classique, pourtant son approche pédagogique et les techniques qu'il employait se révélaient quelquefois assez originales lorsqu'on les comparait à celles utilisées par ses prédécesseurs. Ainsi, en privilégiant l'observation, en encourageant la pratique du dessin et en partageant ses connaissances sur l'art, L.-J. Jay inculquait progressivement les fondements de la création artistique à ses élèves qui « se rappellent ses leçons, ses conseils, ses entretiens spirituels, encourageants, [...] »⁹³. Par ses méthodes, tout à fait inédites pour cette ville de province qui n'avait connu que l'enseignement académique de Jacques-André Treillard, Louis-Joseph Jay

⁸⁹ ADI, L, n°516F, Beaux-arts (II), École centrale de l'Isère (an VII- An IX), état et catalogue des objets d'art servant à l'école de dessin de l'École centrale du département de l'Isère, demandés par la lettre du préfet du 24 Prairial an IX, au citoyen Jay, professeur à cette école, pièce justificative n°2.

⁹⁰ Arbelet, 1914, p. 333.

⁹¹ Dezallier d'Argenville, 1795.

⁹² Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 23 juillet 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 28.

⁹³ *Courrier de l'Isère*, 26 juillet 1836, p. 3.

démocratise la formation artistique et donne un nouveau souffle à cette institution grenobloise. Pour autant, avait-il prévu de limiter ses intentions à sa classe de dessin ? Il est évident que non car ses ambitions sont plus grandes et il songe au devenir de son enseignement. « Le propre des beaux-arts est de produire beaucoup avec peu »⁹⁴ précise-t-il. C'est pourquoi parallèlement à ses fonctions, il réfléchit au projet d'une nouvelle institution artistique destinée à conserver et exposer des objets d'art mais ayant aussi pour but de promouvoir la création locale.

Le musée de Grenoble est créé le 16 février 1798. Louis-Joseph Jay en devient naturellement le premier conservateur jusqu'en 1815. Ceci étant, malgré la réussite de son entreprise, le professeur est contraint d'arrêter son enseignement du dessin à la fermeture de l'École centrale de l'Isère, le 23 septembre 1804. À la fois gratuite et libérale, cette institution ne répond plus aux ambitions du Premier Consul Napoléon Bonaparte. De fait, ce dernier décide par la loi du 1^{er} mai 1802 de remplacer ces établissements par les Lycées et les Écoles secondaires payantes. La sélection des élèves, tous garçons, s'établit désormais selon leurs origines sociales. Ce n'est qu'après délibération du Conseil municipal, approuvé par décret impérial le 1^{er} juillet 1808, que Louis-Joseph Jay reprend la direction du cours de dessin. L'établissement, officiellement ouvert le 14 novembre 1809, est installé dans le local du musée alors établi à l'École centrale depuis 1802. À partir de cette date, peu de documents relatent avec exactitude l'enseignement artistique dans le cadre d'une institution grenobloise. En revanche, dans un cadre privé, plusieurs artistes et artisans locaux proposent leur savoir-faire aux jeunes « rapins » comme aux amateurs dans leurs ateliers respectifs.

Il faut attendre le 20 décembre 1817 et la nomination officielle du peintre Benjamin Rolland en qualité de second conservateur du musée de Grenoble pour que le Conseil municipal, après une délibération de 1809⁹⁵, associe cette fonction à celle de professeur de l'école gratuite de dessin. Cette promotion intervient un an après la décision prise par le comte Auguste de Forbin (1777-1841), proche de Benjamin Rolland et ancien élève de Jacques-Louis David, qui occupait désormais la

⁹⁴ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX - 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet de l'Isère, Auguste Choppin d'Arnouville, le 27 septembre 1817, f°4. Annexe 5.

⁹⁵ AMG, 1D3, Délibération du conseil municipal, 20 novembre 1809, n°32.

fonction de directeur général des Musées royaux⁹⁶ et qui, par ce biais, favorisa vivement cette affectation.

Rolland « le Furieux »⁹⁷, comme le surnommait Étienne-Jean Delécluze (1781-1863), vient directement de Paris en 1817. Il était originaire de Guadeloupe où sa famille jouissait de quelques biens mais dont elle en fut brutalement dépossédée à la suite des troubles révolutionnaires de 1789 et du conflit franco-britannique en 1794. Benjamin Rolland, dès son arrivée en France « métropolitaine », intègre d'abord le cours du peintre Jean-Simon Barthélémy (1743-1811). Dans ses premières œuvres, il reprend les sujets mythologiques de son maître. Puis en 1796, il entre dans l'atelier de Jacques-Louis David, ce grand peintre dont il conserve la manière et le goût néoclassique tout au long de sa carrière. À partir de 1808, Benjamin Rolland devient professeur de dessin des Murat, famille royale de Naples. L'artiste accède alors à la reconnaissance mais les événements politiques et la trahison du roi de Naples, qui s'allie à l'Autriche et la Prusse contre l'Empereur Napoléon I^{er}, le contraignent vraisemblablement de rentrer à Paris vers 1814-1815. L'année suivante, le nom de Rolland est avancé pour reprendre la conservation du musée de Grenoble, laissé provisoirement aux mains du bibliothécaire qui en assurait « un simulacre de surveillance »⁹⁸ depuis le départ de Louis-Joseph Jay en 1815. C'est à cette période, soit entre ses débuts dans l'atelier de David (1796) et son retour d'Italie (1814) que Benjamin Rolland fait l'objet d'un portrait peint par Anne-Louis Girodet (1767-1824). Bien que la nature exacte de leur relation ne soit pas connue, il semble que Rolland et Girodet aient fréquenté l'atelier parisien de David, comme le suggèrent les récentes recherches de Sylvain Bellenger⁹⁹. Cette œuvre, acquise par la ville en 1847, conservée et exposée au musée de Grenoble jusqu'à ce jour¹⁰⁰, apparaît comme un portrait psychologique. En effet, elle se distingue par la force des traits et l'absence de décor. Girodet, en faisant appel à une composition sobre et efficace, met en avant la profondeur du regard de Benjamin Rolland qui est positionné de

⁹⁶ Chomer, 2000, p. 126-127.

⁹⁷ Delécluze, 1855, p. 50-51.

⁹⁸ ADI, 13T2/1, Beaux arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX-1944), lettre de Louis Joseph Jay au préfet de l'Isère Augustin Choppin d'Arnouville, le 27 septembre 1817, f°4, Annexe 5.

⁹⁹ Bellenger, 2005.

¹⁰⁰ Anne-Louis Girodet de Roussy Trioson, *Portrait du peintre Benjamin Rolland*, fin XIXe siècle, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 156, voir Cat. n°83.

trois-quarts. Celui-ci porte une veste verte qui se détache sur un fond neutre de couleur claire. Ce tableau, en plus d'évoquer les différents détails physiques de B. Rolland, entre autres la chevelure frisée, nous éclaire sur sa personnalité et sur les rapports que celui-ci entretient avec le milieu artistique parisien au début du XIXe siècle.

Benjamin Rolland est considéré comme un artiste expérimenté aux yeux des Grenoblois¹⁰¹. Il s'inspire de l'Antique, copie les maîtres de la Renaissance et apprécie la peinture française et italienne du XVIIe siècle. Il expose également au Salon de Paris, depuis plusieurs années déjà (de 1801 jusqu'en 1824), et reçoit de nombreuses commandes, notamment de portraits, genre dans lequel il se spécialise à partir de 1824. Benjamin Rolland maîtrise donc parfaitement les techniques du dessin et de la peinture, ce qui lui confère une légitimité incontestable en tant que peintre et professeur de dessin durant toute sa carrière dauphinoise.

Par ailleurs, la réussite de ses émules traduit la qualité de l'enseignement de B. Rolland. Le professeur, dans un courrier adressé au maire de la ville en 1834¹⁰², se vante, à juste titre, d'avoir formé quelques unes des figures locales les plus prometteuses de cette première moitié du XIXe siècle. Il est vrai qu'à ses débuts, le paysagiste Jean Achard¹⁰³ suit ses conseils, tout comme Alexandre Debelle¹⁰⁴, qui voue un profond respect à son maître auquel il succèdera au poste de conservateur du musée de Grenoble en 1853. En outre, Benjamin Rolland peut se targuer d'avoir été le professeur de dessin du peintre Ernest Hébert¹⁰⁵, prix de Rome en 1839. Ce dernier, encouragé par son père notaire, suit des études de droit mais reçoit toutefois les bases de la culture artistique qu'un jeune homme de bonne famille se devait

¹⁰¹ Du 8 mars au 3 novembre 1838, Stendhal parcourt le Midi de la France, le Sud-ouest, puis le Sud-est, visite le Nord, voyage en Suisse, en Allemagne, aux Pays-Bas et en Belgique. Ces voyages devaient servir à écrire la suite de *Mémoires d'un touriste*. En rapport avec ces déplacements, il possédait une série de catalogues de musées qu'il avait visités cette même année : Avignon, Caen, Grenoble, Marseille, Montpellier, Nantes, Bruxelles, Cologne, Genève, La Haye. Stendhal est alors l'un des seuls à ne pas reconnaître les qualités du peintre Benjamin Rolland. Il qualifie l'œuvre *Un Père profondément affligé tient son enfant malade et l'entoure de son manteau* d'« exécrable », voir Cat. n°151. Del Litto, 1975, p. 157-158.

¹⁰² AMG, R 2 38 bis, Correspondance Benjamin Rolland, lettre de Benjamin Rolland au maire de Grenoble, Vincent Rivier, le 24 août 1834.

¹⁰³ Jean Achard (1807-1884). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁴ Alexandre Debelle (1805-1897). Dictionnaire biographique, vol. 3. Jacques Gay, *Portrait d'Alexandre Debelle*, 1881, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 911, voir Cat. n°82.

¹⁰⁵ Ernest Hébert (1817-1910). Dictionnaire biographique, vol. 3. Ernest hébert, *Autoportrait*, 1837, propriété de l'État, en dépôt au musée Hébert de La Tronche, voir Cat. n°87.

d'avoir à cette époque. Sous les conseils de sa mère, Ernest Hébert prend des cours de dessin auprès de Benjamin Rolland qui devine rapidement ses capacités et « s'émerveill[e] de cet élève »¹⁰⁶. Le professeur interfère auprès du père d'Hébert afin que son jeune élève puisse continuer de développer ses talents artistiques. Parallèlement à sa formation juridique qu'il allait poursuivre et achever à Paris, Ernest Hébert entre alors à l'École des beaux-arts. Quelques années plus tard, sa réussite donne raison à Benjamin Rolland qui, par conséquent, fut le premier à déceler dans les esquisses de son élève de l'école de dessin les qualités d'un peintre de talent.

D'autres artistes, plus connus localement, suivent également l'enseignement de Benjamin Rolland à Grenoble. On peut citer par exemple les peintres Antoine Chalvet¹⁰⁷, Théodore Fantin-Latour¹⁰⁸ (le père d'Henri Fantin-Latour¹⁰⁹), Jules Guédy¹¹⁰, Horace Mollard¹¹¹, Eugène Pirodon¹¹², ou encore le sculpteur Victor Sappey¹¹³. Parmi les disciples de B. Rolland, Eugénie Chosson du Colombier¹¹⁴ (future baronne de Franclieu) laisse à la postérité l'un des rares portraits représentant son maître¹¹⁵. Cette huile sur toile, datée de 1833, montre Benjamin Rolland âgé d'une soixantaine d'années. Le visage frêle et les cheveux ondulés, il est assis dans un fauteuil au milieu de son atelier. Au premier et au dernier plans, les bustes et les statues antiques qui décorent la scène renvoient d'une part à sa fonction de conservateur car les moulages qui servaient de modèles pour l'apprentissage du dessin font aussi partie des collections du musée. D'autre part, Eugénie Chosson fait référence au métier initial de Benjamin Rolland, celui de peintre, illustré par la toile placée sur le chevalet derrière lui. Cette toile semble correspondre au tableau exécuté en 1808 par B. Rolland, *Un père profondément*

¹⁰⁶ Péladan, 1910, p. 14.

¹⁰⁷ Antoine Chalvet (1806-1877). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁸ Théodore Fantin-Latour (1805-1875). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁹ Henri Fantin-Latour dit « Fantin » (1836-1904). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁰ Jules Guédy (1805-1876). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹¹ Horace Mollard (1799-1872). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹² Eugène Pirodon (1824-1917). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹³ Victor Sappey (1801-1856). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁴ Eugénie Chosson du Colombier (1806-1888). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁵ Chosson du Colombier, Portrait de Benjamin Rolland, non daté, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 447, voir Cat. n°23.

*affligé tient son enfant malade et l'entoure de son manteau*¹¹⁶. La palette de couleurs qu'il tient dans sa main gauche renvoie également à sa fonction de peintre. L'œuvre d'Eugénie Chosson a été localisée par Jimmy Hammarberg lors de ses recherches sur Benjamin Rolland en 2004-2005¹¹⁷. D'après ses conclusions, l'ouvrage d'Eugénie Chosson est de qualité honnête mais ne semble pas avoir marqué les esprits. Toutefois, il a pour mérite de venir compléter celui rencontré précédemment dans nos travaux sur le peintre dauphinois Jean-Pierre Colin¹¹⁸. Au milieu des nombreuses caricatures réalisées par ce dernier, figure celle de Benjamin Rolland, croqué en buste¹¹⁹. Sur ce portrait-charge aquarellé, l'homme apparaît guindé dans une veste verte. Il arbore un air sérieux et fier comme sur le tableau peint par Anne-Louis Girodet ; sa chevelure est ondulée et son sourcil anguleux. On peut approximativement dater cette caricature entre 1817 et 1820 étant donné le fait que Benjamin Rolland arrive à Grenoble en 1817 et que Jean-Pierre Colin décède en 1820. Même si sur ce dessin le trait est « forcé », l'apparence physique de Benjamin Rolland tend à confirmer cette hypothèse puisque son allure générale correspond à celle d'un homme d'une quarantaine d'années (il aurait alors entre quarante quatre et quarante sept ans). Le peintre Eugène Faure¹²⁰, qui a identifié un certain nombre de personnages caricaturés dans ce dossier, nomme « Benjamin Rolland, peintre, conservateur du musée de Grenoble » mais ne fait aucunement référence à sa fonction de professeur de dessin.

En 1817, Louis-Joseph Jay conteste toujours son éviction, effective deux années auparavant. Dans une nouvelle lettre au préfet, il insiste sur le fait qu' « il n'était pas nécessaire d'aller chercher ailleurs ce qu'on avait chez-soi »¹²¹. Outre ses revendications répétées, Louis-Joseph Jay revient également sur sa vision des arts à Grenoble et sur ses projets, à jamais contrariés, pour l'école de dessin. « Je n'avais pas regardé, M. le Préfet, l'enseignement public du dessin à Grenoble, comme

¹¹⁶ *Un père profondément affligé tient son enfant malade et l'entoure de son manteau*, 1808, h/t, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 208, voir Cat. n°151.

¹¹⁷ Hammarberg, 2004-2005.

¹¹⁸ Jean-Pierre Colin (1767-1820). Dictionnaire biographique, vol. 3. Humbert, 2004-2005.

¹¹⁹ Jean-Pierre Colin, *Portrait-charge de Benjamin Rolland*, 1807-1809, BMG, R.90515 (9) Rés., voir Cat. n°28.

¹²⁰ Eugène Faure (1822-1878). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹²¹ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX – 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet de l'Isère, Augustin Choppin d'Arnouville, le 27 septembre 1817, f°4, Annexe 5.

devant former des artistes dont la France abonde, mais comme spécialement destiné à l'instruction des artisans, afin d'activer et étendre leur industrie au pied des Alpes, comme elle l'était dans le reste de la France, peut-être avec le temps, comme à Genève [...]. Pour les établissements destinés à l'enseignement du dessin, l'une de mes pensées était qu'on eut pu y former aussi une école de gravure, de peinture en émail, [...] »¹²². Les années à venir, qui verront la reconnaissance de l'artisanat en France, tendront à conforter les perspectives en faveur du monde professionnel lancées par Louis-Joseph Jay. Après l'Exposition universelle de Londres en 1851, et alors que la tradition artisanale française semble « menacée » par les progrès industriels de certains pays étrangers, plusieurs solutions sont proposées au gouvernement. Ainsi, Léon de Laborde, dans son traité intitulé *De l'union des Arts et de l'Industrie*, suggère par exemple de « développer l'art dans les écoles [...] en recourant librement à la décoration à l'antique, en donnant à imiter aux enfants les plus beaux exemples, essentiellement tirés [...] de l'Antiquité, et surtout en assurant des cours réguliers de dessin pour toutes les classes »¹²³. Dans leur finalité, ces propositions, que Laborde publie en 1856, ne semblent pas si éloignées de celles que Louis-Joseph Jay développait au début du XIXe siècle. Pour autant, faut-il penser que Jay anticipait sur les mutations socio-économiques impulsées par la Révolution, en particulier les changements profonds intervenant dans le système de la commande et des commanditaires et finalement l'entrée dans l'ère industrielle ?

Victor Sappey, ancien élève de Benjamin Rolland, pensait lui aussi qu'« il y a des arts qui joignent à l'agrément l'utilité la mieux reconnue »¹²⁴ comme c'est le cas pour la sculpture architecturale. « Ses leçons sont encore précieuses pour le tailleur de pierre dans la décoration extérieure et intérieure [indique-t-il] [...]. Elle est nécessaire au fondeur ciseleur pour tout ce qui a rapport aux ameublements et ornements [...]. Les menuisiers ébénistes ne peuvent se dispenser d'en avoir des

¹²² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX – 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet de l'Isère, Augustin Choppin d'Arnouville, le 27 octobre 1817, f°3, Annexe 6.

¹²³ Pevsner, 1999, p. 196.

¹²⁴ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), lettre de Victor Sappey [au conseil municipal de Grenoble], le 15 octobre 1831, f°2.

notions. Enfin il n'est presque pas d'art qu'il ne tende à perfectionner »¹²⁵. D'ailleurs, Victor Sappey considère la sculpture comme une technique à part entière qui de fait, doit être enseignée de manière académique, selon les mêmes principes que le dessin ou la peinture, un enseignement qui manquait alors cruellement à Grenoble¹²⁶. Il évoque donc l'importance de la sculpture dans la formation des artisans mais aussi dans celle des artistes car « du côté moral, elle rivalise avec l'histoire pour conserver la mémoire des hommes vertueux. Il semble même qu'elle rende les leçons de l'histoire plus frappante en reproduisant dans nos yeux ses scènes et ses personnages »¹²⁷.

Pour ces raisons, Victor Sappey propose, dans une pétition adressée au maire de l'époque Félix Pénet le 1^{er} août 1831¹²⁸, d'ouvrir une nouvelle institution entièrement dédiée à l'apprentissage de cette discipline. Une fois sa requête acceptée, la première école de sculpture architecturale de Grenoble est créée par délibération le 3 novembre 1831. La direction et la charge d'enseignement reviennent à Victor Sappey lui-même, en qui ses compatriotes reconnaissent un « homme d'un talent très élevé »¹²⁹.

L'école de sculpture architecturale est gratuite et ouverte à tous les garçons, sans limite d'âge. En 1832, l'établissement compte dix-neuf élèves et réside dans l'actuelle rue des Beaux-tailleurs à Grenoble. Par la suite, les livrets d'exposition signalent l'école à différentes adresses. D'abord située au rez-de-chaussée d'un bâtiment des Halles, place Sainte-Claire en 1833, celle-ci est transférée rue Lafayette en 1835. Par la suite, elle s'installe sur la place d'Armes ou plus exactement rue du Chemin Neuf, où le sculpteur tient son atelier¹³⁰.

¹²⁵ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), lettre de Victor Sappey [au conseil municipal de Grenoble], le 15 octobre 1831, f°2.

¹²⁶ En effet, peu de sculpteurs grenoblois sont cités pour le début du XIXe siècle. Dictionnaire biographique.

¹²⁷ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), lettre de Victor Sappey [au conseil municipal de Grenoble], le 15 octobre 1831, f°2.

¹²⁸ AMG, R1 72, Rapport Coutavoz, conseil municipal de Grenoble, 11 novembre 1896.

¹²⁹ Albertin et fils, 1900, t. I, p. 390.

¹³⁰ Ce dernier emplacement correspond au bâtiment qui abrite aujourd'hui le musée de la Résistance et de la Déportation, à la jonction des actuelles rues Hébert et Cornélie-Gémond. Victor Sappey s'y installe, sans doute pour plus de commodités, après avoir reçu la commande de la statue monumentale du général Championnet destinée à la ville de Valence, voir Cat. n°162.

Les premiers temps, la fréquentation de l'école augmente de manière significative. En 1835, cinquante deux élèves se rendent quotidiennement dans l'atelier du sculpteur. Les élèves, essentiellement originaires de l'Isère mais aussi pour quelques uns de la Drôme et des Hautes-Alpes, apprennent les principes de la sculpture en bosse et en relief. Ils s'essaient aux techniques de la taille et de la fonte, sans oublier l'exercice du dessin, essentiel à la pratique artistique. La copie, autre principe fondamental de cet enseignement, se fait d'après les statues et les moulages conservés au musée. « Il faut que le sculpteur les aient sans cesse sous les yeux, c'est sa bibliothèque »¹³¹ comme le souligne l'architecte Léopold Hardy (1829-1894). Victor Sappey, en tant que professeur-directeur, organise régulièrement des expositions de travaux architecturaux (frises, chapiteaux, consoles) à l'issue desquelles une récompense est offerte aux élèves les plus talentueux. Le statuaire les accompagne dans leur formation, en leur trouvant un maître d'apprentissage ou en les faisant collaborer à l'un de ses ouvrages, comme ce fut le cas pour la *Fontaine du Lion et du Serpent*¹³². De la même façon que son maître Benjamin Rolland s'enorgueillit de ses émules, Victor Sappey se satisfait de la réussite de ses élèves dont certains étudient à l'École des beaux-arts de Lyon ou de Paris ou encore travaillent aux monuments funéraires du cimetière du Père Lachaise. Malgré l'absence de document indiquant la teneur exacte de son enseignement, l'école de sculpture architecturale de Grenoble, à travers sa formation et son développement, confirme l'intérêt grandissant des Grenoblois pour les arts. À cet égard, le maire Félix Pénet, qui encourage vivement l'ouverture de cette nouvelle institution, revendique le fait que: « les avantages de ce cours dans la Ville où le bon goût et l'amour des arts sommeillent encore seront d'autant plus précieux que Grenoble paraît être au moment de s'agrandir »¹³³.

En peu de temps, la ville de Grenoble se dote d'institutions majeures et complémentaires pour son développement artistique et culturel qui, au travers de

¹³¹ Réponse de Léopold-Amédée Hardy à l'article de Charles Maignien, « Le Fronton de l'Hôpital », *Courrier de l'Isère*, 29 octobre 1864, p. 2.

¹³² Victor Sappey, *Fontaine du Lion et du Serpent*, 1843, Grenoble, rue Saint Laurent, voir Cat. n°158.

¹³³ AMG, 1D6, Administration générale de la commune, conseil municipal n°35.

l'école de dessin, du musée et de l'école de sculpture architecturale¹³⁴, lui donnent un nouvel élan. Toutefois, l'enseignement institutionnel des arts se généralisant, celui-ci ne doit plus être qu'un simple agrément. Il s'agit surtout de former et d'adapter l'instruction aux besoins manuels des métiers artistiques qui se développent continuellement. Bien que l'enseignement de Louis-Joseph Jay s'inscrive dans la lignée de Jacques-André Treillard, il se renouvelle dans sa pédagogie inspirée et destinée à une génération nouvelle issue de la Révolution. Les multiples réformes scolaires imposées par les pouvoirs successifs sous la 1^{ère} République, sous l'Empire et la Monarchie transforment les institutions artistiques. Pour autant, celles-ci ne renient pas les idées et les principes hérités du siècle précédent, dont le principal fondement demeure la pratique du dessin. Quant à Benjamin Rolland, il bénéficie depuis 1817 du double-statut de « directeur-professeur » ce qui lui permet d'aborder l'enseignement d'une façon plus ouverte. Dans ses cours, qui accueillent aussi bien les artistes professionnels que les amateurs, le maître encourage l'observation et la copie, notamment des œuvres du musée, tout en les appelant à une réflexion personnelle devant aboutir à leur propre création. Par la suite, Victor Sappey profite de cette émulation pour fonder une nouvelle école qui complètera bientôt les institutions existantes. Enfin, on peut dire que l'arrivée de Benjamin Rolland et l'initiative de Victor Sappey, qui interviennent après les efforts de Jacques-André Treillard à la fin du XVIIIe siècle et les ambitions de Louis-Joseph Jay au début du XIXe siècle, consacrent définitivement la démocratisation de l'enseignement artistique à Grenoble. Désormais, son évolution est indubitablement liée à celle du musée.

¹³⁴ Monnier, 1995, p. 80. Gérard Monnier, dans un chapitre intitulé « la Formation artistique : art et technique », signale la rareté de ces écoles qui enseignent la sculpture : « dans un nombre limité de villes, une école des beaux-arts propose des ateliers élaborés, où des techniques précises sont enseignées, comme la sculpture, souvent avec comme objectif la formation des praticiens ».

B) Le musée de Grenoble : ambitions, promesses et évolution

Au XIX^e siècle, la France est considérée par ses élites comme la patrie des arts et du savoir. L'érection d'un musée illustrerait donc parfaitement le rayonnement du pays et la grandeur de la République, c'est du moins ce qu'ambitionnait déjà Jacques-André Treillard en 1765. Il voulait doter la province du Dauphiné d'un lieu où seraient rassemblées des œuvres exposées en permanence, avec le nom de leurs auteurs et les indications nécessaires à leur compréhension. Mais il se découragea, d'une part en raison du « peu de goût que l'on a pour les beaux-arts dans cette ville »¹³⁵ et d'autre part, à cause du manque d'engouement de la population, en particulier après l'échec de sa demande de souscription¹³⁶. Toutefois, si ce premier projet est avorté, les idées de J.-A. Treillard perdurent et le principe même du musée prend vie suite aux changements opérés par la Révolution.

En effet, après la Terreur de 1792, les autorités tentent de lutter contre le vandalisme en repérant les destructions et en ordonnant l'inventaire des biens mobiliers. Leur but est d'obtenir un recensement chiffré et nominatif des œuvres présentes dans chaque province. Ainsi, la notion de patrimoine apparaît progressivement. « Il y aurait à Grenoble un conservatoire chargé de veiller à la conservation de tous les monuments de sciences et d'arts, et de recouvrer ceux qui ont été dilapidés, de constater l'état de ceux endommagés, de se faire rendre compte de tous les dépôts qui existent et d'en dresser un tableau exact »¹³⁷. À compter du 25 janvier 1796, Louis-Joseph Jay s'attèle à cette tâche en tant que « commissaire en charge d'inventorier les objets d'art du dépôt de La Tour-du-Pin ». Le 6 mars suivant, il accède au statut de professeur de dessin à l'École centrale de l'Isère. Motivé par la réussite de son enseignement et soucieux du développement artistique de la ville, il manifeste rapidement la volonté d'y ouvrir un musée. « Il existe en ce moment, dans cette ville, beaucoup de morceaux originaux, soit en tableaux,

¹³⁵ AMG, CG 241, Lettre adressée à Pajot de Marcheval, 17 juin 1765. Clerc, 1995, p. 100.

¹³⁶ AMG, CG 241, Lettre adressée à Pajot de Marcheval, 17 juin 1765. Clerc, 1995, p. 100.

¹³⁷ ADI, L 91, Arrêté du 28 pluviôse an VI, article n°2, f° 181-186.

soit en dessins, de grands maîtres, et il en existe une quantité suffisante pour y former un musée, c'est-à-dire un local dans lequel on admettrait journallement les élèves du dessin de l'École centrale à mesure que leurs progrès les mettraient en état de devenir les émules de ces maîtres, ou de les copier, et de leur emprunter leurs idées »¹³⁸. Louis-joseph Jay, une fois « l'inculture » des habitants prise en considération, « inculture » due au manque de moyens car selon lui « le désir du talent s'y manifeste » mais « les facultés pécuniaires des citoyens de Grenoble [étaient alors] bornées »¹³⁹, poursuit l'élaboration de son projet. Dans sa biographie de l'artiste, Romain Colomb insiste sur l'idée que « l'absence de goût et l'ignorance en fait de beaux-arts étaient telles alors à Grenoble, qu'on y traita de fou et de visionnaire l'homme supérieur qui s'efforçait d'ouvrir une nouvelle et noble carrière au goût et au travail »¹⁴⁰. Utopiste ou précurseur ? Louis-Joseph Jay perçoit nettement les enjeux d'un tel établissement qui, outre le fait d'être un « lieu de conservation et d'exposition des produits de la nature, des sciences et des arts »¹⁴¹, serait aussi un instrument au service de la perfectibilité des élèves. Jay envisage donc le musée sous un angle éducatif en privilégiant la copie, à la base de toute pratique artistique. Et si « c'est à la vue des chefs-d'œuvre que le génie se développe »¹⁴², alors le premier conservateur compte bien se servir des collections du musée pour instruire ses jeunes élèves.

Le musée de Grenoble, tout comme celui de Dijon¹⁴³ qui découle directement de la collection du cours de dessin dispensé par Desvoges, se construit lui aussi autour de la collection de l'école de dessin de la ville. Philippe de Chennevières ne manque pas de comparer ce type de musée à des « bibliothèques parlantes des écoles de dessin »¹⁴⁴. Par la suite, les collections de ces établissements s'enrichissent avec les opérations d'inventaires des objets d'art présents dans les quatre districts de l'Isère (Grenoble, Saint-Marcellin, La Tour-du-Pin et Vienne) et dans les dépôts successifs. Une *Tête d'homme* attribuée à Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) provient en

¹³⁸ Pilot de Thorey E., 1880, p. 50.

¹³⁹ AMG, LL 225, 1790 - An VI, mémoire annexé à la pétition du 18 juin 1797 (6 prairial an V).

¹⁴⁰ Colomb, s.d.

¹⁴¹ Georgel (dir.), 1994, p. 16.

¹⁴² Extrait du *Journal de Carion* au sujet de l'inauguration du musée de Dijon, le 7 août 1799. Poulot, 1997, p. 252.

¹⁴³ La collection du musée de Dijon a été inventoriée en l'an VI (1797) et inaugurée le 20 thermidor an VII (7 août 1799).

¹⁴⁴ Chennevières, 1865, p. 125.

l'occurrence du district de La Tour-du-Pin et la copie du *Martyre de saint André* du Dominiquin (1581-1641) est recensée dans le district de Saint-Marcellin. D'autres œuvres majeures rejoignent les collections « embryonnaires » du musée telles le *Christ en croix* de Philippe de Champaigne (1602-1674), retrouvée dans le monastère de la Grande Chartreuse et *Saint Jérôme* de Georges de La Tour (1593-1652), conservée à l'abbaye de Saint-Antoine. Les collections, qui avaient été amorcées quelques temps auparavant avec la réception du mobilier de l'ancien Hôtel du duc de Lesdiguières, comptaient déjà six statues en pied, deux lions en bronze, des toiles d'Eustache Lesueur (1616-1655), deux paysages de Claude Lorrain (1600-1662) et des peintures religieuses¹⁴⁵. Rapidement, le musée de Grenoble, bien que situé dans une ville de moyenne importance¹⁴⁶, parvient à rassembler plusieurs centaines d'œuvres, principalement grâce aux dons et aux envois de l'État.

Hormis leur caractère esthétique, il faut alors considérer les bénéfices que la vue de ces œuvres pouvait apporter aux jeunes élèves grenoblois. Il faut reconnaître que le musée, en plus de sa fonction mémoriale, qui vise à cette époque à illustrer la fierté nationale, devient progressivement un lieu d'apprentissage. Dans cet établissement, transformé en « musée-école »¹⁴⁷, la présence de tableaux exceptionnels, de copies de moulages et de grandes figures antiques facilitent la progression des jeunes artistes. Le musée de Lyon, fondé en 1801 sur le même principe, ouvre ses collections à l'industrie de la soie en difficulté depuis le siège de 1793. À l'instar des artisans et des élèves de l'école de dessin, cette dernière renouvelle ses modèles en s'inspirant des motifs (floraux et autres) exposés dans les salles du musée.

Ainsi, les futurs musées de province, dans le même esprit que le musée de Grenoble, élaborent leurs collections à partir d'héritages ou de remaniements effectués au moment de la Révolution. Les pillages des musées étrangers, qui avaient pour vocation première d'embellir les collections nationales, à commencer par celles du Louvre, offrent également des morceaux originaux aux institutions françaises, jusqu'ici peu fournies en toiles de maîtres. Grâce aux campagnes napoléoniennes qui annexent l'Italie, la Rhénanie et les Pays-Bas espagnols de 1792

¹⁴⁵ L'ancien Hôtel de Lesdiguières est acquis par la ville le 5 août 1719 de la famille Villeroy. Pilot de Thorey E., 1880, p. 17-19.

¹⁴⁶ La ville de Grenoble compte un peu plus de vingt mille habitants en 1800. En comparaison, Lyon en compte déjà plus de 200 000 habitants à la même époque. Dompnier et Le Nail, 1972.

¹⁴⁷ Poulot, 1997, p. 253.

à 1797, certains établissements s'enrichissent de nombreux chefs-d'œuvre. À ce titre, la municipalité grenobloise bénéficie, à la fin de l'année 1796, d'un envoi initial de l'Administration centrale et reçoit une partie de ces « trésors », désormais français. Le professeur Louis-Joseph Jay, après un premier voyage à Paris au printemps 1796, voyage dont il revient avec des dessins et des moulages pour l'École centrale de l'Isère, continue d'enrichir sa collection au cours d'un séjour ultramontain. À cette occasion, il achète cent quatre-vingt-quinze dessins et gravures et acquiert les premiers tableaux destinés au futur musée. Au début de l'année 1797, L.-J. Jay regagne la ville de Grenoble avec cinquante-huit toiles¹⁴⁸. Fort de son petit « butin », il tente de rallier ses compatriotes à sa cause en lançant une pétition¹⁴⁹ et un prospectus en faveur du musée. Dans ce document, L.-J. Jay présente avec conviction son projet dont il ne doute pas du succès :

« Citoyens,
Demander votre appui pour la prospérité des arts et pour un établissement qui serait en même temps très utile et très favorable à l'instruction publique, c'est être certain de réussir »¹⁵⁰.

Contrairement à Jacques-André Treillard qui se heurta à l'indifférence générale, Louis-Joseph Jay obtient le soutien immédiat des Grenoblois qui bientôt se mobilisent pour le fleurissement de leur nouvelle institution artistique. Le 16 février 1797, « l'administration [du département] considérant qu'il importe au succès de l'instruction de la jeunesse, à l'utilité publique et à la conservation des objets d'art recueillis dans les dépôts des ci-devant districts de les rassembler dans un lieu où ils puissent être exposés à la contemplation publique sous la surveillance d'un citoyen chargé de veiller à leur garde et à leur conservation »¹⁵¹, autorise la création du musée de Grenoble et nomme Louis-Joseph Jay premier conservateur. Mais la satisfaction du *primo curatorem* n'est que de courte durée car l'arrêté est annulé peu

¹⁴⁸ Pilot de Thorey J.-J.-A., 1829, p. 19.

¹⁴⁹ ADI, L91, Pétitions du 6 prairial et 12 messidor an V (25 mai et 30 juin 1797) en faveur de la création du musée, f°181-186. Au total, cent quatre citoyens signataires figurent dans le procès-verbal.

¹⁵⁰ AMG, LL 225, Dossier Instruction publique, 1790 An VI, « Prospectus » du 28 juin 1797.

¹⁵¹ ADI, L91, Arrêté 3 du 28 Pluviôse an VI, f° 181 V° à 186 V°.

après. Le ministre de l'Intérieur, Pierre Bénézech justifie cette décision en précisant que seul le Corps législatif a le droit d'autoriser la « formation provisoire des Musées » et que par conséquent l'arrêté pris par les citoyens est caduque ¹⁵².

Ce n'est que le 17 décembre suivant que la création d'un musée provisoire dans les bâtiments de l'ancien évêché est validée par François de Neufchâteau¹⁵³. Louis-Joseph Jay reprend donc ses fonctions le 29 janvier 1799 mais effectue avant cela un autre voyage à Paris. Pour son déplacement, le conservateur est financé par une première souscription, lancée au mois de mai 1797 auprès des Dauphinois résidant à Paris. Cette souscription, pour laquelle il recueille environ mille six cent quatre-vingt dix francs, est en partie destinée à l'achat d'œuvres originales appartenant à l'imprimeur Giroud ainsi qu'à Louis-Joseph Jay lui-même. Au final, après examen des deux commissaires chargés d'expertiser les œuvres, aucune d'elles ne sera retenue. Il n'empêche que Jay, parallèlement à sa collecte, réussit à obtenir des moulages et des figures antiques gracieusement offerts par le gouvernement pour l'École centrale de l'Isère.

Lors d'une seconde souscription entamée auprès des habitants du département en avril 1799, le conservateur rassemble cette fois environ deux mille dix francs, soit plus que pour le précédent versement, ce qui lui permet d'acheter des « figures, bustes et têtes en plâtre »¹⁵⁴. Aussi, pour expliquer cette fructueuse « moisson », il faut associer à la personnalité de L.-J. Jay, en plus de ses qualités artistiques et de son caractère volontaire, son vaste réseau de relations. En effet, ses multiples connaissances en province, comme dans la capitale, contribuent manifestement à la réalisation de son projet de collections. Parmi les souscripteurs inscrits sur les listes, on recense trente-quatre Grenoblois installés à Paris, trente et un membres du lycée de Grenoble, cinquante-cinq élèves de l'École centrale de l'Isère et cent dix-huit personnes originaires de la ville ou de la région. Dans son entourage, Louis-Joseph Jay côtoie de nombreuses personnalités: amateurs d'art, figures intellectuelles ou

¹⁵² ADI, L 535, Musée de Grenoble, an V - an IX.

¹⁵³ ADI, L91, Arrêté du 28 pluviôse an VI, article n°2, f° 187.

¹⁵⁴ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances (an IX- 1944), état des figures, bustes et têtes en plâtre acheté en l'an 7 par le citoyen Jay, conservateur du musée et professeur de dessin à l'École centrale sur la somme provenante [sic] des citoyens du département de l'Isère et des souscripteurs à Paris, mémoire n°5, f° 1 et 2, Annexe 3.

membres de l' « élite »¹⁵⁵. Toutefois, certaines d'entre elles semblent plus motivées par les circonstances politiques que par les beaux-arts; de fait, elles n'hésitent pas à promouvoir la démarche du conservateur auprès de l'administration locale. Félix Réal¹⁵⁶, avocat et député fait partie des soutiens du conservateur, de même que Joseph-Marie Barral de Montferrat¹⁵⁷, premier président du Parlement du Dauphiné et maire de la ville ainsi que l'archéologue Jacques-Joseph Champollion-Figeac¹⁵⁸.

Le ministère de l'Intérieur approuve définitivement l'ouverture du musée départemental dans le bâtiment de l'ancien évêché le 3 avril 1800. Le 31 décembre suivant, Louis-Joseph Jay inaugure, non sans fierté et aux côtés des soutiens qui ont contribué à sa réussite, l'un des premiers musées de province. Pour l'occasion, le préfet Pierre-Joseph Joubert de la Salette¹⁵⁹ et le conservateur font un discours. Cependant, ce sont les mots de Gaspard Dubois-Fontanelle, adressés à son ami, qui sont ici retranscrits :

« Il est ouvert ce monument
Qu'ont élevé tes soins, tes travaux, ta constance;
Il t'assure à jamais de ce département
L'éternelle reconnaissance »¹⁶⁰.

¹⁵⁵ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, expositions, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX – 1944), « Amateur d'art, élite et autres : Giroud, Cailar, Constantin et Sallé », mémoires n°1, Annexe 1.

¹⁵⁶ Félix Réal (Grenoble, 1792- Beauregard, 1864), avocat général à la cour d'appel de Grenoble, il est également membre de la Chambre des députés et plus tard secrétaire général du ministère du commerce et des travaux publics. En 1837, il est nommé conseiller d'État. Pilot de Thorey E., 1880, p. 60. Victor Sappey, *Buste de Félix Réal*, 1832, Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 83-9, voir Cat. n°159.

¹⁵⁷ Joseph-Marie de Barral, marquis de Montferrat (Grenoble, 1742 – *id.*, 1828) est noble et franc-maçon Il renonce à ses titres et adopte les idées nouvelles de la Révolution. On le surnomme « sans-culotte ». Il est le premier président du Parlement du Dauphiné et le maire de la ville de Grenoble à trois reprises (1790, 1792-1794 et 1800). Jean-Pierre Colin, *Portrait-charge de Joseph-Marie Barral de Montferrat*, 1793, Grenoble, Musée dauphinois, n° inv. 92 10 1, voir Cat. n°25.

¹⁵⁸ Jacques-Joseph Champollion, dit Champollion-Figeac (Figeac, 1778 – Fontainebleau, 1867) est un brillant archéologue du XIXe siècle. Il est également le frère aîné et le précepteur de Champollion le Jeune. Angélique Rumilly, *Portrait de J.-J. Champollion-Figeac*, 1823, Vif, Musée Champollion, en dépôt au musée de l'Ancien Évêché à Grenoble, voir Cat. n°154.

¹⁵⁹ Pierre-Joseph Joubert de la Salette (Grenoble, 1762 – *id.*, 1832) devient préfet de l'Isère "par intérim" en 1815. Autrefois général d'artillerie, il est membre de la Société des Arts, Lettres et Sciences de Grenoble. Il est également Chevalier de Saint-Louis, poète et musicien.

¹⁶⁰ *Journal de Grenoble*, Pilot de Thorey E., 1880, p. 20-21.

À cette époque, ce ne sont pas moins de cent trente-trois tableaux, dessins et trente-neuf sculptures qui composent les collections du musée. Puis, ces collections sont accrues par la réception de quelques moulages de statues et de dix-sept tableaux venus directement du Muséum de la République. Deux natures mortes d'Alexandre-François Desportes (1661-1743) et plusieurs grandes compositions de Simon Vouet (1590-1649) et Philippe de Champaigne figurent parmi ces envois. Le musée, accessible à tous, à condition de s'acquitter d'une participation de quinze sols, présente au public environ trois cents objets d'art. Au milieu de ceux-ci, certains ayant « souffert du tems, des transports et des attaques de l'ignorance »¹⁶¹, ont subi ou doivent faire l'objet de quelques réparations de la part du conservateur¹⁶².

Par ailleurs, la distribution des salles dans le bâtiment, s'organise de la manière suivante : la première, dite d'*Apollon*, renferme les peintures françaises ; la seconde, appelée salle de *Castor et Pollux*, contient les peintures des écoles française et italienne, puis dans la troisième, celle du *Gladiateur*, les visiteurs peuvent admirer les copies de *La Vie de saint Bruno* par Eustache Lesueur. Enfin, dans la quatrième et dernière salle, baptisée *Vénus de Médicis*, figurent les œuvres rattachées à l'école flamande¹⁶³. À l'extérieur, plusieurs dizaines de sculptures et statues viennent agrémenter la visite du jardin dont la statue équestre de François de Bonne, duc de Lesdiguières (1543-1626), qui surmontait la grande porte du château de Vizille¹⁶⁴. À ce sujet, Emmanuel Pilot de Thorey, dans son ouvrage *Documents et renseignements historiques sur le musée de Grenoble* paru en 1880, indique que Louis-Joseph Jay répertorie sept cent trois objets dans un premier inventaire manuscrit réalisé peu après la création du musée provisoire en 1799¹⁶⁵, ce qui montre bien l'efficacité de la politique d'acquisition menée par le conservateur.

¹⁶¹ Berriat Saint-Prix, [1800-1801], t. I, p. 221.

¹⁶² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), achats de tableaux destinés au musée de la ville de Grenoble – 1815.

¹⁶³ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), dépenses pour le musée de Grenoble, « Amateur d'art, élite et autres : Giroud, Cailar, Constantin et Sallé », mémoires n°1 et 3, Annexes 1 et 2. La salle de Vénus et Médicis se constitue plus tardivement que les trois premières.

¹⁶⁴ La statue équestre du duc de Lesdiguières est conservée au Musée de la Révolution française à Vizille. Une copie de l'œuvre orne désormais le fronton du château de Vizille. Chevalier, 2008.

¹⁶⁵ Pilot de Thorey E., 1880, p. 20-21.

Tandis que l'écrivain Hector Malot rapporte en 1891 que « certains parisiens [qui] pensent qu'il ne peut se trouver de belles choses qu'à Paris ! »¹⁶⁶ ; l'historien de l'art Philippe de Chennevières soulignait déjà en 1865 que « la province montre depuis quelques années un très vif sentiment de son opulence »¹⁶⁷. Pour preuve, cinq musées de provinces se forment en même temps que celui de Grenoble. Il s'agit des musées d'Angers, de Bordeaux, Lyon, Marseille et Nantes. Le 1^{er} septembre 1801, la loi Chaptal, du nom du ministre de l'Intérieur Jean-Antoine Chaptal¹⁶⁸, officialise la fondation de ces musées ainsi que treize autres musées nationaux¹⁶⁹. Huit cent quarante-six tableaux des écoles française, italienne et du Nord sont alors confiés à ces institutions. Par la suite, les collections continuent de s'agrandir grâce à la réception de « plusieurs tableaux du premier mérite, et des statues moulées d'après les morceaux de sculpture les plus remarquables de l'Antiquité »¹⁷⁰. L'institution grenobloise, par sa modeste taille et ses moyens limités, témoigne donc des progrès accomplis par la ville en matière de culture artistique dont elle passait cependant pour être totalement dépourvue¹⁷¹.

Marquant la séparation de l'Église et de l'État, le Concordat de 1801 entraîne une réorganisation de l'Église catholique qui préconise notamment la restitution des biens immobiliers au clergé. Napoléon Bonaparte, alors Premier Consul, ordonne que tous les locaux religieux réquisitionnés pendant la Révolution retrouvent leur fonction première. Devant cette contrainte, la « jeune » institution muséale, établie dans l'ancien évêché depuis peu, se trouve dans l'obligation de déménager. Mais rapidement, M. Dausse, ingénieur des ponts et chaussées, propose aux autorités d'installer le musée dans un autre lieu qui « serait la partie supérieure ou le comble de l'église du ci-devant collège »¹⁷², soit dans l'ancien collège des Jésuites devenu l'École centrale. Le 14 juillet 1802, le musée prend officiellement ses nouveaux quartiers dans un « local très convenable », selon

¹⁶⁶ Malot, *L'Album des musées*, Dussol, 1997, p. 97.

¹⁶⁷ Chennevières, 1865, p. 126.

¹⁶⁸ Jean-Antoine Chaptal occupe la fonction de ministre de l'Intérieur de 1800 à 1804.

¹⁶⁹ Il s'agit des musées de Bordeaux, Caen, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Nantes, Reims, Rouen, Strasbourg, Toulouse, ainsi que Bruxelles, Mayence et Genève alors villes françaises.

¹⁷⁰ Berriat-Saint-Prix [1800-1801], t. I, p. 220.

¹⁷¹ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 132-142.

¹⁷² Breton et Gaudibert, 1983, p. 14.

Stendhal qui le visite en 1838¹⁷³, et non loin de la bibliothèque qui se situe dans une autre aile du bâtiment¹⁷⁴.

Malgré la fermeture annoncée des Écoles centrales, remplacées par les lycées¹⁷⁵, et contrairement à d'autres départements qui voient leurs musées se réduire ou disparaître¹⁷⁶ du fait de ces changements, aucune altération majeure n'est à signaler en Isère. Seul le conservateur voit d'un mauvais œil le changement d'administration des bibliothèques publiques, musées et autres établissements d'instruction, laissée dorénavant à la disposition et à la charge de la commune¹⁷⁷. Aussi, qu'allait-il advenir de l'enseignement du dessin au niveau régional et de l'évolution du musée grenoblois ? Cette réforme scolaire, aboutissant à une partition stricte entre l'école et le musée, n'a pourtant pas d'incidence sur le fonctionnement des institutions grenobloises qui continuent d'être complémentaires par leur aspect pédagogique. Reste que l'École centrale de l'Isère ferme officiellement ses portes le 23 septembre 1804, privant un temps Louis-Joseph Jay de son titre de professeur, une double fonction qu'il retrouvera dès le 14 novembre 1809 en prenant à nouveau la direction du cours de dessin. Ce dernier est désormais dispensé dans le local du musée. Pendant cette interruption, L.-J. Jay œuvre, en partie, pour la préservation de l'institution muséale qui, depuis l'application du décret du 12 mars 1807, est intégralement régie par la municipalité de Charles Renaudon¹⁷⁸.

Par ailleurs, le décret impérial du 15 février 1811, marque un autre temps fort dans l'histoire du musée en lui attribuant trente et une toiles de maîtres. Au final, ce sont deux cent neuf tableaux, provenant des conquêtes napoléoniennes mais n'étant pas destinés au Louvre, qui sont redistribués aux villes de Caen, Dijon, Grenoble, Toulouse, Lyon et Bruxelles (alors ville française). Ainsi, Emmanuel Pilot de Thorey qualifie ces récentes acquisitions de « forts remarquables et qui sont d'une grande valeur »¹⁷⁹. Parmi celles-ci figurent entre autres *L'Adoration des Rois* d'Abraham Bloemaert (1564-1651), *Les Perroquets* de Frans Snyders (1579-1657), *Louis XIV*

¹⁷³ Del Litto, 1975, p. 157.

¹⁷⁴ Esmonin, 1954, p. 42.

¹⁷⁵ Annonce faite deux mois auparavant (le 1^{er} mai 1802).

¹⁷⁶ Les musées d'Agen et de Poitiers notamment disparaissent.

¹⁷⁷ L'arrêté consulaire du 28 janvier 1803 inspiré par Fourcroy prescrit de remettre à la disposition et à la charge des communes les bibliothèques, musées, jardins botaniques, etc. dont le chef-lieu de district avait la responsabilité (avec celle de l'École centrale).

¹⁷⁸ Charles Renaudon est maire de Grenoble de 1800 à 1815.

¹⁷⁹ Pilot de Thorey E., 1880, p. 35-37.

traversant le pont Neuf d'Adam François van der Meulen (1632-1690), *Une Sainte famille* de Giorgio Vasari (1511-1574) et *Le Christ au milieu des docteurs* de Claude Vignon (1593-1670). Pour ce qui est du tableau représentant *Saint Grégoire, pape entouré de saints et de saintes [...]* de Pierre-Paul Rubens (1577-1640), Louis Clément de Ris¹⁸⁰, conservateur adjoint des musées nationaux, n'hésite pas à le qualifier de « perle du Musée », l'« une des plus belles toiles de toutes les collections de provinces, [...], [un] tableau digne de la tribune de Florence, du Salon carré de Paris ou de la salle d'Isabelle II à Madrid »¹⁸¹. Concernant la toile de Paul Véronèse (1528-1588), intitulée *Jésus Christ guérissant la femme hémorroïsse*, il précise que c'est « un bon spécimen pour un musée de province ». Ces « précieux » tableaux, encore présents à ce jour dans les collections du musée, constituent, durant toute la première moitié du XIXe siècle, le « noyau » de la collection.

Puis en 1815, la Restauration et l'avènement de Louis XVIII modifient à nouveau les collections. Le roi « décide que tous les objets d'art qui n'étaient pas exposés au Louvre et aux Tuileries, devaient être rendus à leurs anciens propriétaires » comme le rapporte Charles Saunier¹⁸². Le musée, obligé de restituer de nombreux chefs-d'œuvre donnés sous le Consulat et l'Empire¹⁸³, doit rétrocéder cinquante-sept toiles. Quelques unes de ces dernières sont rendues à leurs propriétaires étrangers tandis que onze autres sont égarées et qu'un nombre indéterminé est placé en dépôt dans les églises. Dans le livre *Grenoble en 1814 et 1815*, Albin Gras raconte que lors de l'invasion austro-sardes, de juillet à décembre 1815, « notre musée fut également dépouillé par les alliés ; des commissaires venus de Paris nous enlevèrent six tableaux, don précieux de l'Empereur en 1811. Parmi eux, on regrette surtout un van Balen, *Les Noces de Thétis et Peléen* sur cuivre. Notre Rubens n'échappa au même sort que par hasard et par suite de l'ignorance des commissaires»¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Louis Clément de Ris (1820-1882) est muséographe, collectionneur et amateur d'art. En 1876, il est nommé conservateur du château de Versailles.

¹⁸¹ Clément de Ris écrit que le *Saint Grégoire [...]* de P.-P. Rubens décorait le maître-autel de l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers (Belgique) avant la Révolution. Clément de Ris, 1860, p. 71, 166-167. Pierre-Paul Rubens, *Saint Grégoire pape [...]*, 1606-1607, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 97. Tosatto (dir.), 2015, p. 58-59, voir Cat. n°140a.

¹⁸² Saunier, 1902.

¹⁸³ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX-1944), état des tableaux destinés au musée de la ville de Grenoble, 1811. Annexe 4.

¹⁸⁴ Gras, 1854, p. 66.

Pour autant, le plus grand bouleversement infligé au musée est celui de la destitution de son instigateur Louis-Joseph Jay, qui intervient en plein marasme politique. À défaut de documents officiels, on suppose que ce n'est pas un hasard si le « citoyen Jay » est remercié au retour de la monarchie. Connu pour ses idées républicaines, auxquelles il faut associer sa fougue et son lyrisme, Jay avait dû, au cours de sa carrière, faire face à plusieurs reprises à de virulents détracteurs¹⁸⁵. Le nouveau changement politique semble avoir eu raison de sa fonction, qu'il quitte à regret¹⁸⁶ au cours de l'année 1815.

Pendant environ deux ans, la surveillance du musée est confiée au « bibliothécaire par intérim »¹⁸⁷. Pour la municipalité, il semble que la proximité géographique des deux institutions, dans un seul et même bâtiment, celui de l'ancien collège des Jésuites, soit la raison principale de cette désignation. Ce bibliothécaire, jamais nommé dans les documents relatant l'histoire du musée et dont on ignore tout, n'intervient à aucun moment dans la direction de l'établissement. Après plusieurs mois d'inertie, il résulte un délabrement des locaux et la détérioration des œuvres¹⁸⁸. Mais l'institution vivote et perdure jusqu'à l'arrivée du second conservateur le 20 décembre 1817. La nomination de Benjamin Rolland au musée de Grenoble marque alors la fin du *statu quo* et annonce le réveil d'une institution « anesthésiée ».

« Grâce à vos soins et à votre goût, notre collection a repris son lustre »¹⁸⁹. Ces mots, tirés d'une lettre du maire Jean-François Calixte de Pina adressée à Benjamin Rolland, montrent combien l'arrivée du nouveau conservateur a redonné vie à l'institution grenobloise. « La plupart de nos tableaux avaient besoin d'être nettoyés [*sic*] et quelques uns restaurés, ayant été plus ou moins endommagés par l'humidité que des gouttières négligées en 1815 avaient introduit dans la salle »¹⁹⁰. Tel est le premier constat que Benjamin Rolland fait en entrant dans le musée en 1817, si l'on en croit le témoignage du maire sur l'état des lieux.

¹⁸⁵ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 85-95.

¹⁸⁶ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX – 1944), lettres de Louis-Joseph Jay au préfet Augustin Chopin d'Arnouville, Paris, le 27 septembre et 27 octobre 1817, Annexes 5 et 6.

¹⁸⁷ Roman Jules, 1909, p. 8.

¹⁸⁸ Lettre de Jean-François Calixte de Pina à Benjamin Rolland, Grenoble, le 7 août 1818, BMG, R.8683. Hammarberg, 2004-2005, p. 76-77.

¹⁸⁹ Hammarberg, 2004-2005, p. 77.

¹⁹⁰ Hammarberg, 2004-2005, p. 77.

Néanmoins, le musée retrouve prestement son éclat des premières années grâce à l'enthousiasme et à la force de travail du nouveau conservateur. Louis Clément de Ris, agréablement surpris lors de sa visite en 1860, ne manque pas de souligner « l'Hygiène des tableaux [du musée] [...] : [l']ordre, [la] propreté, [le] rentoilage, [la] restauration discrète et prudente, [le] bon état des bordures et des cadres, toutes les conditions indispensables à la conservation sont scrupuleusement observés »¹⁹¹. En dépit du fait que ces éloges s'adressent à Alexandre Debelle, conservateur de l'époque, elles renvoient par la même occasion à son prédécesseur Benjamin Rolland, sans qui cette qualité de conservation n'aurait jamais été atteinte. Les remerciements d'Hector d'Agoult, dans un de ses courriers, confirment assurément l'habileté de Benjamin Rolland qui restaure notamment le portrait du « petit grand-oncle » du commanditaire et « répar[e] ses châssis »¹⁹².

À ces travaux manuels s'ajoutent les activités majeures liées à la constitution et à la mise en valeur des collections. Rappelons que pendant la conservation de Benjamin Rolland, de 1817 à 1853, le musée se dote d'environ cent quarante et une œuvres¹⁹³. En 1837, Diodore Rahoult, qui se rend régulièrement au musée pour faire son apprentissage, confie dans son journal, « nous visitâmes [Henri Blanc-Fontaine et lui] quatre cabinets attenants au musée, et remplis de plusieurs tableaux de rebut, copies ou autres. Ces salles sont pleines ; on y voit des tableaux grands et petits, des esquisses de Vouderant [*Wouwerman* ?] et de Teniers, puis une quantité de bosses, le torse antique, deux hermaphrodites, une adorante, un petit enfant qui se tire une épine du pied, une petite Vénus accroupie, un torse de femme ; puis de petits Laocoon, des fragments de la statue de Bayard en plâtre, des têtes de chevaux, de bœufs, les os de ces bêtes en plâtre, des têtes de mort, des bas-reliefs etc. »¹⁹⁴.

De même, les catalogues respectifs de Jules Bernard, Jules Roman et plus tardivement de Catherine Chevillot sur les collections du musée de Grenoble¹⁹⁵ nous éclairent sur l'origine des objets acquis, donnés ou légués à l'établissement durant

¹⁹¹ Clément de Ris, 1860, p. 66.

¹⁹² Lettre de d'Hector d'Agoult à Benjamin Rolland, Beauplan, le 14 août 1851, Annexe 34.

¹⁹³ Bernard, 1901, liste des ventes en 1840. Roman Jules, 1909. Chevillot, 1995.

¹⁹⁴ Rahoult, 1837-1838, le 19 avril 1837 (source). Diodore Rahoult, *Saint Grégoire pape, [...]*, esquisse d'après P.P. Rubens, [XIXe siècle], coll. G. Flandrin, voir Cat. n°140.

¹⁹⁵ Bernard, 1901 et 1911. Roman Jules, 1909. Chevillot, 1995.

cette période et sur leurs auteurs. En 1828, l'institution grenobloise acquiert ce que Louis Clément de Ris appelle « un hasard très rare dans les collections de province »¹⁹⁶. Il s'agit d'un tableau de l'école espagnole, peu représentée dans les musées régionaux : *Saint Barthélémy près de souffrir le martyr* de José de Ribera (1591-1652)¹⁹⁷. Plus tard, on apprend que l'une des œuvres « phares » du musée, *Vue de Venise* de Canaletto (1697-1768), est « achetée par la ville en 1840 pour la somme de quatre mille francs à George, marchand de tableaux à Paris et expert des Musées Royaux de Louvre »¹⁹⁸. Pour ce qui est des œuvres graphiques, seuls deux *Groupes de têtes* signés Jacques-Louis David, le maître de Benjamin Rolland, sont achetés en 1847¹⁹⁹. Enfin, une dizaine de sculptures en plâtre, marbre et bronze, réalisées entre autres par Antonio Canova (1757-1822), Jean-Esprit Marcellin²⁰⁰ et Toussaint-François Jourjon (1809-1857) viennent compléter les collections.

Dans cet inventaire non exhaustif²⁰¹, il est également important de relever la présence significative des œuvres de l'école française contemporaine. Outre les tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles, largement représentés sur les cimaises du musée, s'expose désormais la production du XIXe siècle. Allant de Jacques-Louis David au baron François Gérard (1770-1837) en passant par Nicolas-Didier Boguet (1755-1839) pour les artistes nationaux les plus connus, ces ouvrages contemporains ont surtout la particularité de présenter des artistes régionaux, ce qui est une grande première pour l'institution grenobloise. Lors de sa visite en 1860, Louis Clément de Ris, de nouveau, donne ses impressions sur le musée et sur cette « salle à part » qu'il présente comme « destinée à jouer au musée de Grenoble le rôle des galeries du Luxembourg auprès du musée du Louvre »²⁰². Poursuivant, il livre alors une critique élogieuse des tableaux qu'il a pu observer. Pour commencer, il cite Jean Achard et ses « compositions remarquables, l'un de nos plus habiles et

¹⁹⁶ Clément de Ris, 1860, p. 73.

¹⁹⁷ José de Ribera dit l'Espagnolet, *Saint Barthélémy près de souffrir le martyr*, (ou *Le Martyr de saint Barthélémy*), [XVIIe siècle], h/t, H. 115 ; L. 180, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 52. Tosatto (dir.), 2015, p. 51.

¹⁹⁸ Roman Jules, 1909, p. 57-58.

¹⁹⁹ AMG, 2R40, Sciences, lettres et arts, lettre du 1^{er} décembre 1847.

²⁰⁰ Jean-Esprit Marcellin (1821- 1884). Dictionnaire biographique, vol. 3. Albert, 1899.

²⁰¹ Des pertes ou des erreurs d'attributions ont pu biaiser les listes.

²⁰² Clément de Ris, 1860, p. 177-178.

de nos plus consciencieux paysagistes » ; vient ensuite Louis Cabat²⁰³, figure de proue du « paysage religieux »²⁰⁴, qui illustre le miracle de saint Dominique²⁰⁵ dans un « tableau froid, comme tout ce que fait l'auteur mais plein d'effets, et empreint d'un style remarquablement élevé »²⁰⁶ et *Une baigneuse et des Amours de Narcisse* Diaz de la Peña (1807-1876), œuvre présentée au Salon de Paris de 1850. Pour finir, l'auteur mentionne une *Figure d'étude* d'Ernest Hébert, « excellente étude [...] du peintre de *La Malaria*. [...] Né à Grenoble, [E. Hébert] est un des enfants de la cité dauphinoise dont elle aura le plus à s'enorgueillir » selon lui. Dès lors, si l'on part du principe établi au milieu du XIXe siècle que « chaque patrie est tenue de compter la série de ses enfants illustres »²⁰⁷, il faut saluer l'action de Benjamin Rolland qui a su déceler, assez tôt, la valeur de ses compatriotes en leur consacrant un pan entier de la collection. Mais l'anticipation du conservateur doit-elle être rattachée à d'autres facteurs, eux aussi déterminants, dans la modernisation des collections du musée ?

Rappelons que sur les soixante-trois œuvres de l'école française contemporaine entrées au musée entre 1817 et 1853, vingt-quatre sont des envois de l'État et vingt-trois sont des acquisitions faites directement ou indirectement par la ville à l'occasion d'achats spontanés ou par l'intermédiaire de la loterie de la Société des Amis des Arts de Grenoble²⁰⁸. Cela signifie d'une part, que la municipalité participe activement à l'augmentation des collections²⁰⁹ et d'autre part, que l'État répond aux ambitions de l'institution grenobloise en encourageant ce nouvel élan par de multiples contributions. Les acquisitions du musée, en l'occurrence les œuvres d'artistes régionaux, sont en effet souvent suivies de l'envoi d'une autre œuvre exécutée par le même artiste. Par exemple, la ville acquiert d'Alexandre Debelle *Le Cloître de Saint-*

²⁰³ Louis Cabat (1812-1893). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁰⁴ Foucart, 1987, p. 312.

²⁰⁵ Louis Cabat, *Paysage, Voreppe (Isère)*. (Ancien titre : *Épisode de la vie de saint Dominique*), 1845, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 127, voir Cat. n°16.

²⁰⁶ Clément de Ris, 1860, p. 178. Ernest Hébert, *La Mal'aria*, 1850, h/t, Paris, Musée d'Orsay, n° inv. 5299, RF 2260, voir Cat. n°90.

²⁰⁷ Chennevières, 1865, p. 122.

²⁰⁸ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 55-68.

²⁰⁹ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 96-107.

*Trophime à Arles*²¹⁰ en 1837 et reçoit de l'État en 1840 son *Entrée de Napoléon à Grenoble en 1815*²¹¹. Ernest Hébert, en 1840 également, fait don au musée d'une huile sur toile intitulée *Le Tasse en prison visité par Expilly*²¹² et en 1846, c'est *Une Sibylle*²¹³ [sic] du même auteur qui est envoyée à Grenoble. À ces diverses acquisitions s'ajoutent de surcroît les dons et les legs faits par les collectionneurs et amateurs d'art locaux²¹⁴. À cette époque, leur action concoure sensiblement à l'enrichissement et à la modernisation des collections et ainsi témoignent de l'intérêt des Grenoblois pour leur musée.

Du reste, c'est à partir de 1832, année qui marqua les premiers rassemblements de la future Société des Amis des Arts de Grenoble, que l'augmentation des collections est la plus forte. Cette association, qui a pour vocation de promouvoir la production artistique locale au moyen de diverses manifestations, devient rapidement complémentaire au musée. Lors du Salon, qu'elle organise au rythme bisannuel, la Société des Amis des Arts rassemble à la fois peintres, dessinateurs, sculpteurs et architectes, français et étrangers. Cependant, la ville est encore difficilement accessible durant la première moitié du XIXe siècle, le chemin de fer n'arrivant à Grenoble qu'en 1857²¹⁵ ; ce qui explique l'absence et la rareté au Salon d'artistes venus d'autres départements. À l'inverse, les artistes locaux constituent la quasi-totalité des exposants, faisant ainsi la part belle à la production régionale.

Dès lors, quel bilan peut-on faire des activités engagées par Louis-Joseph Jay à la fin du XVIIIe siècle ? Bien qu'il ne reste qu'un quart des objets d'art²¹⁶ conservés par Louis-Joseph Jay aux premières heures du musée, force est de constater que les collections s'agrandissent, se diversifient et s'harmonisent nettement sous la conservation de Benjamin Rolland. Le local du musée subit notamment quelques aménagements nécessaires à la conservation et l'exposition des œuvres en

²¹⁰ Alexandre Debelle, *Le Cloître de Saint-Trophime à Arles*, avant 1837 Grenoble, Musée de Grenoble, MG 137, voir Cat. n°60.

²¹¹ Alexandre Debelle, *Entrée de Napoléon à Grenoble en 1815*, 1840, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 138, Cat. n°63.

²¹² Ernest Hébert, *Le Tasse en prison visité par Expilly*, 1839, don de l'auteur au Musée de Grenoble en 1840, en dépôt au Musée Hébert de La Tronche, MG 161, voir Cat. n°89.

²¹³ *La Sibylle* [sic] de Delphes, d'après Michel-Ange, 1843, La Tronche, Musée Hébert.

²¹⁴ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 108-122.

²¹⁵ Voir *supra*, 1^{ère} partie, note 4.

²¹⁶ On compte environ deux cent soixante-quatre objets en 1864.

attendant leur déménagement dans le Musée-Bibliothèque en 1872²¹⁷. Dans cette perspective, le musée, lieu d'enseignement, d'instruction et d'édification²¹⁸, ne devient-il pas au milieu du XIXe siècle «l'ornement nécessaire de toute ville qui se respecte»²¹⁹ ? Destiné, à sa création, à l'étude et au rassemblement des monuments des beaux-arts²²⁰, le musée sert désormais d'école aux artistes, nourrit le goût pour les beaux-arts et attire les étrangers, comme le souhaitait Louis-Joseph Jay en 1797. « D'autres avantages résulteraient, au surplus de ce nouvel établissement [expliquait-t-il]. Il attirerait surtout nombre d'artistes étrangers, dont entre autres la présence ou les discours et les observations ne pourraient qu'influer sur l'avancement des élèves. L'on peut se promettre qu'il en attirerait beaucoup, et des plus habiles, ne fut-ce que par les dessins originaires qui sont proposés. Le nombre des élèves étrangers deviendrait aussi, et conséquemment, très considérable, par ces avantages ou par la réputation de l'École »²²¹. Dans la tradition des musées, celui de Grenoble rassemble et préserve des objets d'art qui, par leur accessibilité, revêtent un caractère documentaire favorable à l'instruction et à la création des élèves. Ceci étant, même si l'on s'accorde à dire que Louis-Joseph Jay « a doté Grenoble d'un musée conçu comme un temple de l'art »²²², Benjamin Rolland est bel et bien celui qui en a ouvert les portes à tous les citoyens. Certes, ce dernier s'inscrit dans la continuité de l'enseignement inculqué par son prédécesseur, en poursuivant les activités pédagogiques liées à sa fonction de directeur de l'école de dessin, mais en plus de développer les collections existantes, il donne une nouvelle dimension à l'institution artistique grenobloise en la dotant d'une collection d'art régional.

On peut donc dire que lorsque Benjamin Rolland se retire en 1853, la qualité et l'éclectisme des collections du musée de Grenoble, l'un des premiers musées de province, semblent avoir dépassé les attentes des premiers conservateurs²²³. Au regard de son développement, les inquiétudes sur la durée de l'institution, « une

²¹⁷ Voir *infra*, 1ère partie, p. 105.

²¹⁸ Georgel (dir.), 1994, p. 58.

²¹⁹ Chennevières, 1865, p. 118.

²²⁰ Georgel (dir.), 1994, p. 58.

²²¹ Breton et Gaudibert, 1983, p. 13.

²²² Del Litto, « Réhabilitation de L. J. Jay », Gaudibert, Breton, Legrand, *et. al.*, 1983, p. 7.

²²³ Debelle, 1856. *Catalogue et objets d'art du musée de Grenoble, [...]*, 1844.

question que je me fais souvent »²²⁴ écrivait Louis-Joseph Jay, disparaissent définitivement. Il suffit de lire les commentaires de Louis Clément de Ris après son passage à Grenoble pour convenir des mérites de l'institution : « ça a été pour moi, je l'avoue, une surprise des plus agréables que de rencontrer le musée dont j'essaye de donner une description. Dans ces âpres montagnes du Dauphiné, au pied des Alpes de la Savoie, un peu en dehors du mouvement qui emporte le commerce et le loisir vers le midi, j'étais loin de m'attendre à trouver une des belles collections de la France, et certainement une des plus intéressantes à étudier pour les documents qu'elle renferme. Mon parti d'ailleurs était pris à l'avance, j'étais disposé à absoudre Grenoble de l'infériorité de son musée en faveur des beautés nationales que devaient m'offrir ses vallées de l'Isère et du Grésivaudan, ses cours du Drac et de la Romanche, ses solitudes des Sept-lacs et de la Grande-Chartreuse. Mon attente a été trompée, de la façon la plus charmante par un passant que les beautés de l'art impressionnent autant que celle de la nature »²²⁵ ; un peu plus loin, il ajoute : « je m'y suis arrêté longuement et ne le regrette pas. Il est peu connu, presque inconnu, et cet oubli est tout à fait immérité. Il existe des musées de province qui possèdent des œuvres d'un mérite plus éclatant ; mais tout bien considéré et en jugeant l'ensemble, je ne crois pas qu'un seul lui soit supérieur. [...] »²²⁶. Notons que cet avis, particulièrement remarquable, est donné par l'un des plus grands conservateurs de l'époque.

²²⁴ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 12 août 1834, archives familiales G. Flandrin, Annexe 33.

²²⁵ Clément de Ris, 1860, p. 65.

²²⁶ Clément de Ris, 1860, p. 178.

C) La Société des Amis des Arts de Grenoble, le Salon et ses enjeux

Grâce aux libertés retrouvées après la Révolution de Juillet 1830 et la chute de Charles X, la nouvelle monarchie, incarnée par Louis-Philippe, duc d'Orléans, rend son autonomie à la presse et autorise la création d'associations. La ville de Grenoble, déjà coutumière de ce type de rassemblements, jouissait depuis plusieurs années de quelques regroupements d'érudits locaux. L'Académie delphinale, qui est incontestablement la plus célèbre de ces réunions mais aussi la plus ancienne depuis la fin de l'Ancien Régime dans la région, a pour vocation « d'encourager les lettres, les sciences, les arts et toutes études intéressant les départements [...] qui constituaient l'ancienne province du Dauphiné »²²⁷. Bien qu'animée par une volonté de mémoire et le développement de la culture, la compagnie savante grenobloise connaît de nombreuses vicissitudes au début du XIXe siècle et voit alors naître d'autres associations, concurrentes ou presque, revendiquant pareillement la sauvegarde du patrimoine régional.

La Société des Amis des Arts de Grenoble, constituée officiellement en 1832²²⁸ sur le même modèle que celui instauré par l'architecte Charles de Wailly à Paris en 1789²²⁹, a pour but d'encourager et de promouvoir la production contemporaine locale au moyen de diverses manifestations. Comme elle, une cinquantaine de villes françaises, poursuivant la décentralisation amorcée dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, comptent ce genre d'associations au XIXe siècle. Alphonse Maximilien de Cerfberr²³⁰, critique et visiteur du Salon de Grenoble en

²²⁷ *Bulletin de l'Académie Delphinale*, 1^{ère} série, t. I, p. 25 à 32. Daigle, 1977, p. 138.

²²⁸ Les statuts de la société confirment son existence officielle en 1837. Toutefois, le premier Salon de Grenoble, qui rassemble artistes et amateurs en 1832 est considéré comme le point d'orgue de cette association bientôt appelée « Société des Amis des Arts ». Notons que les livrets du Salon de Grenoble portent la mention de la Société des Amis des Arts uniquement à partir de 1839. *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1839.

²²⁹ La Société des Amis des Arts de Paris, fondée en 1789, exerce jusqu'à l'Empire (1804) puis renaît sous la Restauration (1814). Van de Sandt, 2006.

²³⁰ Maximilien-Charles Alphonse Cerfberr de Medelsheim est un haut fonctionnaire lorrain, né à Épinal en 1817. Outre ses travaux relatifs à l'administration pénitentiaire, il exerce les fonctions de journaliste et écrivain. En

1835 rapporte « un besoin généralement senti par toutes les villes qui comprennent combien de nos jours le progrès est nécessaire, et quelle impulsion il importe de donner aux arts »²³¹. Douai crée notamment sa Société des Amis des Arts en 1821, Avignon en 1827, Strasbourg en 1832²³², Metz en 1834, Le Havre, Nancy et Rouen en 1835. À ce propos, Dominique Dussol remarque dans son ouvrage *Art et bourgeoisie : la Société des Amis des Arts de Bordeaux 1851-1939*, que la moitié de ces villes possédait déjà une académie au siècle précédent²³³. Toutefois, si les sociétés d'amis se multiplient entre 1830 et 1850, ce sont celles de Bordeaux, Lyon et Marseille qui sont les plus célèbres si l'on en croit leur rayonnement. Vers 1830-1831, la Société des Amis des Arts de Bordeaux présente une première exposition constituée principalement de tableaux venus de la capitale. Pour sa part, la Société des Amis des Arts de Lyon, créée en 1836, est reconnue en 1843 par le ministère de l'Intérieur ; elle est strictement destinée, du moins à ses débuts, à « favoriser les progrès de l'art pour maintenir la prospérité et assurer l'avenir des manufactures lyonnaises »²³⁴. Quant à celle de Marseille, instaurée par le peintre Émile Loubon (1809-1863) vers 1845, elle répond aussi à cette volonté de prolonger le goût et la culture des arts au niveau régional. Aussi, « puissions-nous voir bientôt Grenoble, qui possède tant d'hommes de talent, suivre l'exemple que donnent depuis 4 ou 5 ans les principales villes de France ! », tel était le vœu formulé par Alphonse Cerfberr²³⁵. Il faut savoir qu'en 1832, Grenoble possède « officieusement » l'un des premiers rassemblements du genre²³⁶. Loin de l'engouement des « métropoles » et bien que limitée par son envergure et sa réputation au niveau national, cette société en devenir traduit l'acuité du public grenoblois envers les arts et la détermination de ses instigateurs, parmi lesquels, il faut noter une poignée de peintres originaires du Dauphiné dont Jean Achard, Alexandre Debelle, Théodore Ravanat²³⁷, et Jules Guédy. Une fois ses fondements validés, l'existence de l'institution est confirmée par

1835, il signe pour la Société des Amis des Arts de Strasbourg plusieurs articles sur l'exposition de Grenoble dans le *Courrier de l'Isère*. Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 124.

²³¹ Cerfberr, « Exposition de Grenoble. 3e article », *Courrier de l'Isère*, 23 mai 1835.

²³² Metz, 1974, p. 1-29.

²³³ Dussol, 1997, p. 27. Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 20-37.

²³⁴ « Société des Amis des Arts de Lyon », *Le Censeur*, 14 juin 1836.

²³⁵ *Courrier de l'Isère*, 23 mai 1835, p. 2.

²³⁶ Les premières expositions se font sous la houlette de la Bibliothèque, du Musée et du Muséum d'Histoire naturelle. *Le Dauphinois*, 5 août 1833, p. 2.

²³⁷ Théodore Ravanat (1812-1883). Dictionnaire biographique, vol. 3.

l'approbation de l'intendant général, « au nom du roi », le 25 novembre 1837. La société est construite autour d'un président d'honneur et d'un président honoraire, en l'occurrence le maire de la ville. Elle est gérée par une commission administrative et financée par ses membres souscripteurs. Ce sont les membres de la commission, composée essentiellement de figures locales et d'érudits²³⁸ comme Alexandre Michal-Ladichère, avocat ou Jean-Baptiste Hélie, abbé de l'église Saint-Hugues de Grenoble, qui élaborent les statuts de l'association en 1837²³⁹. À travers onze articles, la commission fixe et expose les principes-mêmes de la société, dont le vertueux dessein est de « favoriser et [d'] encourager à Grenoble le progrès de l'art »²⁴⁰. Son emblème représente un serpent et un dragon, allégories des rivières du Drac et de l'Isère, sur un blason à trois fleurs, symbole de la Royauté.

Pour répondre à ses objectifs, la Société des Amis des Arts organise l'un des événements culturels majeurs de la ville, le Salon de peinture, sculpture et dessin de Grenoble. Cette manifestation était héritée de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture où, au Salon carré du Louvre (d'où le nom), étaient exposés temporairement des œuvres d'art. Après la fin de l'Académie en 1791, l'événement se perpétue cependant pour, au XIXe siècle, se démocratiser et devenir une forme de tradition populaire²⁴¹. Désormais les interdictions à l'égard de rassemblements provinciaux s'inspirant du Salon parisien, comme ce fut le cas à Toulouse en 1776²⁴², n'ont plus lieu d'être.

Imité en province comme à l'étranger, le Salon est introduit à Grenoble par le biais de cette réunion d'amateurs, bientôt nommée Société des Amis des Arts, désireuse de développer à son tour la culture artistique de ses concitoyens. Après des débuts encourageant, l'objectif est de « transformer ce premier et heureux essai en une institution permanente : une association succèdera, tout le fait espérer, à ce qui n'est encore qu'une souscription »²⁴³. L'exposition, planifiée à l'origine pour devenir une biennale, a lieu généralement sur une période de deux mois au printemps.

²³⁸ Mallein de Tourneuf, Teyssier, Jules Robert, Repellin, Vicat (président).

²³⁹ *Statuts de la Société des Amis des Arts de Grenoble fondée en 1832...*, 1866, p. 7.

²⁴⁰ AMG, 2R295, Société des Amis des Arts de Grenoble, (1833-1886), expositions, lettre du comte de Bondy, pair de France et intendant général de la liste civile, au nom du roi, à Jules Robert, secrétaire de la Société des Amis des Arts de Grenoble, le 25 novembre 1837.

²⁴¹ Lobstein, 2006.

²⁴² La ville de Toulouse organise une manifestation en 1776 mais se fait réprimander par un arrêt du conseil d'état qui leur interdit de renouveler cette initiative. Lemaire, 2004, p. 40.

²⁴³ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 15 juin 1837, p. 2.

Néanmoins, sa fréquence au XIXe siècle²⁴⁴ s'avère assez irrégulière. On recense neuf Salons de 1832 à 1853, au lieu de onze; tous se déroulant dans quatre des salles du musée. Par ailleurs, il faut préciser que le Salon de 1853 est organisé par la ville à la suite d'une querelle entre le maire et la Société. Cette discorde aura du reste pour finalité la dissolution de l'institution la même année²⁴⁵.

Pour ce qui est du financement de l'association, les souscripteurs, qui ne sont ni plus ni moins que les mécènes du siècle précédent²⁴⁶, témoignent précisément des glissements sociologiques opérés depuis la Révolution. Ainsi, en 1845 le roi Louis-Philippe, souscrit quinze actions et le comte de Paris cinq²⁴⁷. D'autres actionnaires grenoblois, issus de la bourgeoisie locale, héritière du passé, contribuent aussi aux traitements perçus par l'association grâce à l'achat d'une ou plusieurs actions, dont le prix pouvait varier d'une année sur l'autre²⁴⁸. En 1850, la Société des amis des arts, face à son succès grandissant, décide même de baisser le montant des souscriptions afin d'élargir le cercle de ses membres. Il faut désormais, pour devenir actionnaire, s'acquitter de la somme de cinq francs, et non plus vingt, ce qui rend le statut accessible au plus grand nombre²⁴⁹. Une fois sociétaire, le nouvel adhérent est en droit de participer à la Loterie qui clôture l'exposition. Ce jeu de hasard, issu de la tradition populaire et transposé ici aux objets d'art, attirait de nombreux participants, certains n'hésitant pas à acheter plusieurs actions pour augmenter leur chance lors du tirage au sort. En 1845 par exemple, le roi reçoit un lot de deux œuvres, qu'il reverse naturellement aux collections du musée, comme le font également la mairie²⁵⁰ et le musée lui-même lorsqu'ils sont gagnants. À ce propos, il faut savoir que la mairie et le musée offrent un important soutien financier à l'association ; ces deux institutions lui octroient continuellement de généreuses subventions garantissant ainsi une partie de son budget. Enfin, les entrées au Salon, payantes uniquement les deux premiers jours et la vente des livrets, qui atteignent jusqu'à deux cent vingt et un numéros à l'exposition de 1850, viennent s'ajouter à ces aides

²⁴⁴ En raison de contraintes climatiques ou sanitaires (épidémies, neige, inondations).

²⁴⁵ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 85-95.

²⁴⁶ Van de Sandt, 2006.

²⁴⁷ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 19 juillet 1845, p. 2, Annexe 41.

²⁴⁸ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 16 août 1845 et 24 juillet 1850, p. 3, Annexes 42 et 43. « Exposition de peinture et de sculpture », *Courrier de l'Isère*, 20 juillet 1853, p. 3, Annexe 44.

²⁴⁹ Perrin-Dulac, 1980.

²⁵⁰ Le musée était géré par la ville depuis 1803. Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 38-54.

qui, au final, constituent la globalité des revenus de l'association. Ce dernier est principalement affecté à l'achat des œuvres et à la préparation matérielle de l'événement.

De fait, le Salon régional, considéré comme un divertissement pour et par le public grenoblois, devient, dès sa création, un véritable stimulant dans la vie artistique. Cependant, la sociologue des arts, Raymonde Moulin explique, en 1976, que les Sociétés des Amis des Arts au XIXe siècle ne sont pas « [...] l'équivalent provincial des cénacles parisiens où se rencontrent des initiés » mais plutôt « des clubs de fréquentation pour gens de bonne compagnie » où « les relations interpersonnelles qui s'instaurent à l'intérieur des associations l'emportent, dans les esprits, sur la relation que chacun des adhérents est supposé entretenir avec l'art »²⁵¹. Cette analyse, que nous partageons et qui nous renseigne sur l'histoire du goût en province, nous conduit alors à nous interroger sur les enjeux du Salon et plus généralement sur l'impact de la Société des Amis des Arts à l'échelle locale.

Il faut souligner le fait que la Société des Amis des Arts de Grenoble répond en premier lieu à une mission éducative puisqu'en rendant les arts accessibles à tous elle sensibilise ses concitoyens, qu'ils soient novices ou amateurs. Malgré le manque d'informations concernant le fonctionnement de l'association de 1832 à 1835, on sait qu'à ses débuts la commission ne pratique pas vraiment de sélection dans les œuvres qui lui sont soumises en vue du Salon. En 1833, on peut lire dans un article du journal *Le Dauphinois* que « tous les artistes et amateurs qui désirent envoyer à l'exposition des morceaux de peinture, sculpture ou dessins, devront en faire la remise à M. le Conservateur du Musée avant le 10 avril ; passé ce terme, ils ne seront plus admis »²⁵². Nonobstant ce choix ou plutôt ce non-choix qui peut être considéré comme de l'amateurisme au regard de l'organisation d'autres Salons de provinces²⁵³, la Société avait su s'entourer d'interlocuteurs qualifiés. Victor Sappey, le sculpteur et directeur de l'école de sculpture architecturale, pour la deuxième édition du Salon qui commence en avril 1833, prend

²⁵¹ Moulin, 1976, p. 388.

²⁵² « Exposition de peinture et de sculpture », *Le Dauphinois*, 5 avril 1833, p. 3, Annexe 35.

²⁵³ Notamment ceux de Paris et Bordeaux.

en charge « la réception et le classement des objets »²⁵⁴. En 1837, il semble qu'une sélection soit instaurée en amont de l'exposition²⁵⁵ ; c'est du moins ce qu'écrit Diodore Rahoult dans son journal du 25 mai. Le candidat malheureux rapporte, au sujet de l'exposition : « elle est belle et nos tableaux [les siens et ceux d'Henri Blanc-Fontaine] sont éclipsés ! ». Une semaine plus tard, Diodore Rahoult rapporte encore : « Aujourd'hui enfin ! L'ouverture a lieu. En entrant dans la salle je cherchais mes tableaux ; je ne les vis pas, je m'y attendais [...] »²⁵⁶. Cette année-là, c'est Benjamin Rolland, conservateur du musée et directeur de l'école de dessin, qui assure la fonction de secrétaire de l'exposition. Il s'occupe de la correspondance, rédige les procès-verbaux et gère les détails de l'événement en collaboration avec le maire de la ville. Parallèlement aux éclairages apportés par ces personnalités emblématiques de l'enseignement des beaux-arts à Grenoble, les œuvres demeurent elles-mêmes le meilleur enseignement offert au public. Prenons par exemple le tableau *Pâturage de chèvres*²⁵⁷, peint par le Lyonnais Alexandre Dubuisson²⁵⁸ en 1850 ; il est acheté par la Société des Amis des Arts de Grenoble et gagné par la ville²⁵⁹ à la loterie du Salon la même année. Outre le réalisme et le caractère bucolique de la scène, qui montre un troupeau de chèvres en train de paître sur un sentier de montagne, cette toile possède également une fonction pédagogique. Elle fait assurément écho à l'envoi de « pièces anatomiques » dessinées, illustrant la *Tête du bœuf* et la *Tête du cheval*, que l'école de dessin de Grenoble reçoit en 1822, comme en informe le conservateur des monuments publics dans sa lettre au préfet de l'Isère du 22 avril 1822²⁶⁰. En plus de servir de copies aux jeunes rapins, les compositions offertes par la récente institution permettaient donc aux novices et aux amateurs d'observer différents styles et de découvrir des techniques comme la peinture, la sculpture, le dessin et l'architecture²⁶¹ ou encore la

²⁵⁴ « Exposition de peinture et de sculpture », *Le Dauphinois*, 5 avril 1833, p. 3, Annexe 35.

²⁵⁵ Le mot « jury » apparaît pour la première fois dans un article du *Patriote des Alpes* en 1842. Fournier, 2008-2009, p. 53.

²⁵⁶ Rahoult, 1837-1838, le 31 mai 1837 (source).

²⁵⁷ Alexandre Dubuisson, *Pâturage de chèvres*, 1850, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 145, voir Cat. n°74.

²⁵⁸ Alexandre Dubuisson (1805-1870). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁵⁹ Rappelons que la ville reversait ses gains au musée.

²⁶⁰ ADI, 13T1/1, Beaux-arts, société des beaux-arts, expositions, écoles, divers (1819-1935), lettre du conservateur des monuments publics au préfet de l'Isère, le 22 avril 1822.

²⁶¹ L'architecture est présente au Salon de 1832 sous forme de plans, à travers différents projets d'ornements (temples, fontaines, etc.).

lithographie, introduite pour la première fois au Salon de Grenoble en 1833 avec *Ruines de Beauvoir* de Victor Cassien²⁶².

Par conséquent, la Société des Amis des Arts de Grenoble doit faire face à de nouveaux enjeux qui sont d'une part la sélection des œuvres exposées au Salon et d'autre part le choix des acquisitions faites en vue de celui-ci. Pour cela, l'association élabore d'emblée sa propre politique. Celle-ci vise à conserver les racines provinciales de cet événement majeur qu'est le Salon, du moins à ses débuts, en présentant les réalisations de ses compatriotes. À l'inverse, l'Union Artistique du Nord ou la Société des Amis des Arts de Bordeaux, pour ne citer que ces deux initiatives, exposent de nombreux tableaux venus de Paris et d'autres provinces²⁶³. L'originalité des débuts des Salons du Nord, explique Annette Haudiquet, « réside bien dans l'ouverture voulue et affirmée [...] aux artistes de toute provenance géographique : les Parisiens bien sûr, mais aussi les étrangers, les Belges surtout »²⁶⁴. Pourtant, ce qui semble relever de la bienveillance à l'égard des artistes locaux, et que l'on qualifiera plus tard de « régionalisme », peut être nuancé par le simple fait que le Salon grenoblois n'était pas encore connu dans la région et que la ville de Grenoble était peu accueillante et encore difficilement accessible aux étrangers dans la première moitié du XIXe siècle. Malgré les travaux engagés en 1832 avec la construction de la nouvelle enceinte Haxo, qui a pour projet d'agrandir la ville, Grenoble a la réputation d'être sale et malodorante. Après s'être rendu en Dauphiné, Adolphe Joanne explique dans l'un de ses guides que « les rues de Grenoble, quoique bien pavées et bien arrosées, manquent de propreté. Autant la nature est partout admirable dans les environs, autant la ville en elle-même déplaît justement aux étrangers : la vue et l'odorat y sont trop à souffrir »²⁶⁵. C'est donc en toute logique que les deux premiers Salons proposent des œuvres d'artistes dauphinois comme celles du jeune Jean Achard, ancien élève de Benjamin Rolland, de Charles Couturier, professeur adjoint à l'école de dessin et de Théodore Ravanat, futur chef de l'école de Proveyzieux²⁶⁶. Cependant, on relève la présence d'un

²⁶² Victor Cassien (1808-1893). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁶³ Buchaniec, 2010, p. 13. Dussol, 1997, p. 30.

²⁶⁴ Haudiquet, 1993, t. I, p. 17.

²⁶⁵ Esmonin, 1954, p. 39. Paquet, 1964.

²⁶⁶ Wantellet, « Proveyzieux, école de peinture : mythe ou réalité ? », Lazier (dir.), 2003, p. 15-24.

peintre nommé « Durand de Paris »²⁶⁷ en 1832 et du portraitiste Worel²⁶⁸, natif de la Marne en 1833.

Ce n'est qu'à partir de 1835 que le nombre de participants au Salon augmente progressivement et que leurs origines se diversifient. À la production locale se joignent désormais des œuvres d'artistes étrangers dont les sujets ont majoritairement trait à la région. Alexandre Dubuisson, qui venait de Lyon mais vivait à Pont-de-Claix puis à Claix (Isère) entre 1851 et 1854²⁶⁹, figure à tous les Salons de 1837 à 1850. Durant ces années, il immortalise, entre autres sujets, une *Foire de Grenoble*²⁷⁰, acheté par la Société des Amis des Arts de Grenoble et remporté par la ville à la Loterie de 1850. Jules Schitz²⁷¹, élève de Joseph Rémond (1795-1875) et directeur de l'école de dessin de Troyes au milieu du XIXe siècle, peint lui aussi plusieurs vues des environs de Grenoble vers 1840-1841. Il expose un tableau intitulé *Vue des environs de Grenoble, effet du matin* au Salon de Paris en 1840²⁷² et participe à celui de Grenoble en 1866 en présentant la même œuvre.

Mais qu'il soit parisien ou provincial, « pour les artistes, le Salon est la publicité même »²⁷³. Selon Gérard-Georges Lemaire, qui a travaillé sur l'*Histoire du Salon de Peinture*, celui-ci est, au XIXe siècle, un véritable « magasin de tableaux à vendre »²⁷⁴. Raymonde Moulin relève qu'à l'échelle locale, « les achats des particuliers l'emportent en nombre et en prix moyen sur ceux des sociétés ». En prenant l'exemple de Nantes, l'auteur affirme que « là où elles existent [les sociétés] [...], ils [les particuliers] assurent à eux seuls le succès de la vente »²⁷⁵. Pour sa part, la Société grenobloise, qui ne compte pas encore de marchands parmi ses

²⁶⁷ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1832, p. 5-6.

²⁶⁸ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1833, p. 7. Worel (1801- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁶⁹ Alexandre Dubuisson vit à Pont-de-Claix en 1851 puis à Claix de 1853 à 1857. Dumas, 2007, t. I, p. 455-456. Correspondance d'Alexandre Dubuisson avec son épouse, du 20 Juillet 1854 au 25 novembre 1856, archives familiales G. Flandrin.

²⁷⁰ Alexandre Dubuisson, *Foire de Grenoble (ou Foire de village)*, 1850, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 146, voir Cat. n°73.

²⁷¹ Jules Schitz (1817-1871). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁷² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 164, n°1477.

²⁷³ Peisse, 1842, p. 104.

²⁷⁴ Lemaire, 2004, p. 12.

²⁷⁵ Moulin, 1976, p. 405.

membres²⁷⁶, conseille et oriente elle-même les potentiels acheteurs du Salon. Elle veille aussi et surtout à l'enrichissement des collections du musée, qui passe notamment par des achats spontanés de la ville²⁷⁷ et par les gains perçus lors de la Loterie. Grâce à cette politique, le musée de Grenoble obtient, en quelques années, plusieurs œuvres dont un paysage de Claude Pollet²⁷⁸ qui entre dans les collections en 1845 et *Une Peste* du peintre viennois Jacques Pilliard²⁷⁹, remportée au Salon de 1853.

Enfin, rappelons que le troisième et dernier enjeu de la Société des Amis des Arts de Grenoble est la célébration des artistes locaux, à l'origine même de son instigation. Plus qu'une simple considération, cette institution fait la promotion des artistes originaires de la ville et des alentours. Mais ses encouragements, qui s'appliquent à tous les genres sans distinction, révèlent toutefois la prédominance du paysage, dont les sujets renvoient essentiellement aux caractéristiques géographiques régionales. Il est vrai qu'hormis le portrait, en vogue à cette époque, illustré notamment par Eugène Faure et Ernest Hébert, le paysage est le genre le plus représenté aux Salons de la Société grenobloise²⁸⁰. Durant tout le XIXe siècle, ce dernier compte à lui seul la moitié des œuvres exposées devant la peinture d'histoire²⁸¹, la peinture religieuse, la peinture mythologique, la nature morte et la scène de genre²⁸². « C'est parce que Grenoble est un pays de beaux sites et de riches propriétaires, qu'il ne possède presque exclusivement que des peintres de portraits et de paysages » s'interroge Cerfberr en 1835²⁸³ ? Un tel succès s'avère d'ailleurs assez original du fait que le Salon parisien, modèle d'excellence pour la majorité des Salons

²⁷⁶ Aucune personnalité ne fait l'intermédiaire pour la vente des œuvres au cours du Salon, les marchands apparaissent surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle.

²⁷⁷ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 85-95.

²⁷⁸ Claude Pollet (1810-1858). Dictionnaire biographique. Claude Pollet, *Beauregard en Morvan près de Château-Chinon*, avant 1845, h/t, H. 32 ; L. 45, Grenoble, Musée de Grenoble, en dépôt à la préfecture de l'Isère depuis 2003, MG 199. Roman Joseph, 1892.

²⁷⁹ Jacques Pilliard (1811-1898). Dictionnaire biographique, vol. 3. Jacques Pilliard, *Une Peste*, esquisse, 1845, Grenoble, Musée de Grenoble, MG. 198, voir Cat. n°122.

²⁸⁰ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 301-314.

²⁸¹ « Dans une exposition de Société des Amis des Arts il ne faut pas s'attendre à voir le genre historique sérieusement représenté. Si les critiques autorisés signalent des lacunes pour le grand style, même au Salon de Paris, là où les organisateurs n'ont point à compter avec les dimensions et les frais, il ne faut pas oublier que toute autre est la condition de nos sociétés artistiques de province », X. « Exposition de la Société des Amis des Arts », *Le Courrier Douaisien*, 11 juillet 1874, Buchanec, 2010, p. 173.

²⁸² Fournier, 2008-2009.

²⁸³ Cerfberr, « Exposition de Grenoble », *Courrier de l'Isère*, 12 mai 1835, p. 3.

provinciaux, s'enthousiasme, toujours à cette époque, pour la peinture d'histoire et s'intéresse largement aux œuvres romantiques²⁸⁴.

À contre-courant de leurs contemporains, les artistes dauphinois de la première moitié du XIXe siècle, héritiers directs de l'enseignement de Louis-Joseph Jay qui avait instauré une classe de paysage à Grenoble vers 1800, se distinguent progressivement par la maîtrise de ce genre. Il faut dire que la diversité des architectures, associée à la singularité des campagnes avoisinantes, suggérait aux observateurs des motifs très variés, tels que la Grande Chartreuse, la plaine de Sassenage, le Jardin de Ville, l'Île-Verte, etc. Qu'il soit urbain ou champêtre, le paysage contemporain livre une iconographie large et renouvelée de la région à cette période. En 1832, un « amateur » qui participe à l'exposition réalise une *Vue de la Citadelle*. Le peintre Alphonse Blanc²⁸⁵, « un de nos plus honorables compatriotes qui était avant tout officier supérieur dans l'armée du génie »²⁸⁶, soumet aussi une *Vue de la place Saint-André prise du palais de justice* (peinte en 1828). Puis en 1835, il présente plusieurs vues des environs de Grenoble parmi lesquelles *L'Entrée des Balmes à Fontaine*, une *Vue prise de La Tronche* ainsi qu'une autre *Vue prise de Fontaine*.

Cette même année, le Salon de Grenoble ouvre ses portes à quelques artistes « étrangers » comme Adrien Champel²⁸⁷, Achille Desmazes et Charles de Tournemine (1812-1872), qui viennent respectivement de Baume-les-Dames (Doubs), Gênes (Italie) et Toulon (Var). Pacaud de Lyon devance ses compatriotes qui exposent à Grenoble en 1837. Parmi eux, on recense la présence d'Antoine Guindrand²⁸⁸, Alexandre Dubuisson, Isidore Flacheron (1806-1873) ; les rejoignent ensuite Antoine Duclaux (1783-1868) et Ponthus-Cinier²⁸⁹. Entre 1839 et 1853 environ soixante à quatre-vingts participants locaux et nationaux, contre quinze à trente précédemment, exposent leur production au Salon. Parmi les étrangers figurent Pierre Duval Le Camus (1790-1854), fondateur du musée de peinture et de

²⁸⁴ Wolf, 2012.

²⁸⁵ Alphonse Blanc (1796-1867). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁸⁶ Maisonville, 1873, p. 4.

²⁸⁷ Adrien Champel (1807 ou 1820- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁸⁸ Antoine Guindrand (1801-1843). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁸⁹ Ponthus-Cinier (1812-1885). Dictionnaire biographique, vol. 3.

sculpture de Lisieux, Michel Cazabon (1813-1888), originaire de l'île de Trinidad, Paul Huet²⁹⁰ et Alexandre Colin (1798-1875) ou encore Vincent Cordouan (1810-1893) et Félix Rouet respectivement de Toulon et Lunel. Au-delà de leurs origines différentes, il faut souligner le fait qu'une grande partie de ces artistes se forme ou évolue à Paris et que beaucoup d'entre eux voyagent dans toute la France ; la plupart se rendant en Dauphiné ou y faisant une escale pour la beauté des paysages, qu'ils esquissent avec plus ou moins de talent²⁹¹.

Par ailleurs, l'impatience de Diodore Rahoult en vue du Salon de 1837 reflète l'impact que pouvaient avoir ces « étrangers » sur les artistes locaux. « Je portais mon tableau à l'Exposition car c'est aujourd'hui le 10 [mai], et il faut qu'ils soient tous rendus [écrit-il], mais malheureusement il n'y en a presque point. J'ai bien peur qu'on renvoie l'Exposition dans huit jours ; cependant je compte sur l'ouverture. Les artistes de Lyon ont envoyé de leurs tableaux »²⁹². La même année, le rédacteur du *Patriote des Alpes* confie qu'« il serait désirable qu'à l'avenir les peintres étrangers prissent une plus grande part dans nos expositions », avant d'ajouter « il en résulterait pour les nôtres une émulation qui leur serait certainement profitable »²⁹³. D'après ces témoignages, il est certain que la concurrence, discrète à la création du Salon, est de plus en plus perceptible au fil des manifestations. En 1832, les jeunes artistes prometteurs comme Jean Achard et Ernest Hébert exposent aux côtés de maîtres expérimentés comme Horace Mollard ou Théodore Fantin. Benjamin Rolland, en 1835, présente ses travaux et ceux de l'un de ses disciples, identifié laconiquement sur le livret de l'exposition par « élève de Rolland ». À ce propos, Eugénie Niboyet, l'une des premières journalistes féminines venue spécialement de Paris, rapporte du premier Salon grenoblois qu'« il y a là des richesses à rendre jalouses toutes les capitales, c'est à n'y pas croire. Décidemment, Paris ne possède pas tous les trésors »²⁹⁴. De même, Alphonse Cerfberr, en visitant l'exposition de 1835 avoue qu'il « ne s'attendai[t] pas, en venant dans ces contrées, à y trouver l'art aussi avancé

²⁹⁰ Paul Huet (1803-1869). Dictionnaire biographique, vol. 3.

²⁹¹ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 188-242.

²⁹² Rahoult, 1837-1838, le 10 mai 1837 (source).

²⁹³ « Exposition de peinture et sculpture à Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 6 mai 1837, p. 3, Annexe 38.

²⁹⁴ *Bulletin de l'Académie Delphinale*, sept-oct 1991, 4^e année, n°6, p. 107.

[...] »²⁹⁵. Plus tard, la venue d'artistes prestigieux, tels que Camille Corot (1796-1875) ou Gustave Courbet (1819-1877) en 1866, a contribué à forger la réputation grandissante du Salon de Grenoble. En effet, peu d'artistes dauphinois avaient accès au Salon de Paris dans la première moitié du XIXe siècle, c'est pourquoi la venue d'artistes parisiens, qui y exposaient régulièrement, valorisait davantage la qualité du Salon provincial.

Ces indications permettent de nuancer le constat dressé par Edmond Esmonin, doyen de la Société dauphinoise d'Ethnologie et d'Anthropologie, dans sa communication du 22 décembre 1954. En évoquant « Grenoble, il y a cent ans »²⁹⁶, celui-ci revenait sur la connaissance et la pratique des arts à Grenoble au XIXe. Selon lui, la ville était, à cette époque, en avance pour l'éducation artistique du public. Selon nous, on ne peut pas dire qu'il y ait eu une évolution spectaculaire depuis la mise en place du Salon en 1832 et la fondation officielle de la Société des Amis des Arts en 1837, même si l'on constate indubitablement un changement dans la pratique culturelle des Grenoblois. D'ailleurs, l'accroissement du nombre de livrets vendus à chaque Salon confirme cette analyse puisque ce sont cent cinquante-deux numéros qui sont écoulés en 1832, soixante-neuf en 1833, cent quatre vingt-neuf en 1842 et jusqu'à deux cent cinquante-huit en 1853. Paradoxalement l'intérêt pour les Salons n'est pas partagé par toute la France. À en croire Chantal Georgel, « les chiffres cités par l'enquête de Lapauze sont évidemment catastrophiques » car « hormis les villes de Grenoble, du Puy ou d'Ajaccio, qui vendent plus de 100 livrets par an alors que Charles Le Cœur prétend en vendre 400 à 500 par an à Pau en 1874, toutes les autres villes doivent avouer en vendre une trentaine chaque année »²⁹⁷.

La Société des Amis des Arts de Grenoble, qui regroupe à ses débuts une poignée de peintres passionnés et quelques philanthropes amateurs d'art, comme la plupart des sociétés du même genre à cette époque, s'impose donc progressivement comme une institution de référence. Le Salon grenoblois devient ainsi l'élément-clé de la diffusion artistique dans la province du Dauphiné.

²⁹⁵ Cerfberr, « Exposition de peinture et sculpture à Grenoble », *Courrier de l'Isère*, 12 mai 1835, p. 3.

²⁹⁶ Esmonin, 1954, p. 42.

²⁹⁷ Georgel (dir.), 1994, p. 214.

Contrairement à d'autres Salons provinciaux, la manifestation grenobloise conserve son indépendance en comparaison du modèle du Salon parisien qui ne cesse d'être reconduit au XIXe siècle. Fidèle à ses aspirations, la Société des Amis des Arts continue de favoriser et d'encourager à Grenoble le progrès de l'art en tenant compte du genre des œuvres, qui sont pour la plupart des paysages et des portraits. Mais « s'il est beau en effet, de créer une bonne institution et d'en doter son pays, il est bien plus encore de la conserver et d'éterniser pour ainsi dire ses droits à la reconnaissance publique par la perpétuité du bienfait »²⁹⁸. Dans la seconde moitié du XIXe siècle et jusqu'à ce jour, la Société des Amis des Arts de Grenoble poursuit et renforce la promotion des artistes locaux en organisant des expositions temporaires dans le cadre du Salon. L'association prépare également des événements ponctuels afin de rendre hommage aux artistes disparus comme ce fut le cas après la mort du peintre Jean Achard en 1884. En outre, elle joue un rôle social non négligeable dans la solidarité professionnelle en s'occupant de récolter des fonds destinés à aider les familles d'artistes disparus²⁹⁹. Enfin, si « protéger et encourager les artistes, ces premiers interprètes de l'art qui fécondent l'industrie, et mettre leurs œuvres et leurs noms en lumière en leur restituant la légitime part d'influence qu'ils exercent dans le monde, c'est travailler à la glorification du pays qui les a vu naître », comme le fait remarquer Étienne Parrocel dans les *Annales de la peinture*³⁰⁰ en 1862, alors on peut dire que la Société des Amis des Arts de Grenoble répond, dès le milieu du XIXe siècle, aux espérances qu'elle avait fait naître à ses débuts.

Qu'il s'agisse de l'école de dessin ou de l'école de sculpture architecturale, du musée ou de la Société des Amis des Arts, la genèse des institutions artistiques grenobloises illustre les effets de la « décentralisation » de l'art amorcés dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et justifie l'ambition d'une poignée d'hommes dévouée à leur région. « Je voulais plus encore, je voulais plus, je voulais que Grenoble devint une école célèbre de peinture, un Musée, des élèves nombreux

²⁹⁸ *Courrier de Lyon*, 16 mars 1839.

²⁹⁹ Fournier, 2008-2009.

³⁰⁰ Parrocel, 1862.

pleins d'ardeur pour l'étude, cités pour leur progrès »³⁰¹, voici ce dont Louis-Joseph Jay avait toujours souhaité pour la ville. Il faut admettre qu'en quelques années, le professeur grenoblois avait su moderniser l'enseignement du dessin à Grenoble en associant la théorie à la pratique³⁰² mais il y avait surtout créé le musée de peinture et de sculpture, emblème culturel du XIXe siècle. Ainsi, en « prenant en main la destinée de son patrimoine [...], la province parvient alors à obtenir la reconnaissance de son établissement »³⁰³. Voilà pourquoi cette ouverture artistique, à l'image d'autres grandes villes de France à cette époque, confère à Grenoble un statut inédit et inaliénable. Par la suite, le peintre-conservateur Benjamin Rolland et le statuaire Victor Sappey, qui relaient avec succès l'entreprise de leur prédécesseur et simultanément l'existence de la Société des Amis des Arts et de son Salon, confirment la naissance d'un foyer artistique grenoblois. D'une façon générale, ces établissements attestent non seulement d'une sensibilité nouvelle de la part des Grenoblois pour les beaux-arts mais symbolisent de surcroît l'accomplissement des politiques locales à ce sujet.

³⁰¹ Lettre de Louis-Joseph Jay à J. Mallein, Vienne (Isère), 24 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 29.

³⁰² Enfert, 2003.

³⁰³ Clerc, 1990, p. 281.

2°/ Politiques culturelles de la ville

Après la Révolution, la question de l'identité culturelle préoccupe de plus en plus les autorités publiques qui veulent mettre en valeur les atouts intellectuels, artistiques et idéologiques de la nation³⁰⁴. Les instances locales, portées par cette prise de conscience mais aussi par l'enthousiasme que suscitaient respectivement depuis 1793 et 1795 l'ouverture du musée central des arts dans la Grande Galerie du Louvre et celle du musée des monuments français dans le couvent des Petits-Augustins à Paris³⁰⁵, s'interrogent sur l'origine et la qualité de leur patrimoine, reconsidérant également l'importance accordée à ses acteurs. Pour se faire, la ville de Grenoble engage, dès la fin du XVIIIe siècle, et avec l'aide du département, plusieurs actions en faveur de la culture et des beaux-arts. La reconnaissance des atouts intellectuels, artistiques et idéologiques, dont la capitale du Dauphiné bénéficiait avant la Révolution, devient alors le nouvel enjeu des pouvoirs locaux. Aussi, comment les décisions politiques ont-elles pu contribuer au développement de la vie culturelle dauphinoise ? Au gré de ses représentants, la municipalité œuvre désormais pour l'exploration de son histoire, pour l'essor et la reconnaissance de ses institutions artistiques mais aussi pour l'accompagnement des jeunes talents qui font honneur à sa région.

A) De la découverte du patrimoine à sa préservation

Pour définir le patrimoine à la fin du XVIIIe siècle, l'abbé Grégoire s'appuie sur l'image de « l'homme dépositaire », introduite dans son rapport de 1794 sur *Les Destructures opérées par le vandalisme et sur le moyen de le réprimer*³⁰⁶. Dans ce document, il présente les biens du Clergé, nationalisés depuis le 2 octobre

³⁰⁴ Poirrier, 2002. Poulot, 2001.

³⁰⁵ L'assemblée révolutionnaire de la Convention valide la création du « musée de la République » par décret le 10 août 1793, celui-ci ouvre officiellement ses portes le 18 novembre suivant. Les œuvres présentées dans la Grande Galerie et dans le Salon Carré de l'ancien palais du Louvre sont issues des collections royales et des biens confisqués aux églises et aux émigrés. Ouvert de 1795 à 1816, le musée des monuments français rassemblait quant à lui des tableaux, des sculptures et autres éléments architecturaux qui avaient échappé aux destructions lors de la Révolution de 1789. Son premier et unique conservateur est Alexandre Lenoir.

³⁰⁶ Grégoire, An II (source).

1789 par l'Assemblée constituante, comme un bien collectif. Plus qu'un simple héritage, il s'agit avant toute chose d'objets identitaires et culturels relevant d'un intérêt commun à une population et qui, de ce fait, doivent être partagés et protégés par l'intermédiaire des institutions. Dans cette perspective, nous le savons depuis la fin du XVIII^e siècle, le public s'intéresse de nouveau aux civilisations antiques et médiévales. Pour cause, les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, reprises par le général Championnet³⁰⁷ après l'entrée des troupes françaises à Naples en 1799, suscitent l'attention des chercheurs et l'admiration des artistes néoclassiques à tel point que certains évoquent une « véritable manie archéologique »³⁰⁸ qui aurait atteint la bonne société à l'avènement de Louis XVIII. Par ailleurs, l'attachement au Moyen Âge, qui préfigure l'élan romantique en Europe, contribue également au début du XIX^e siècle à la naissance d'une peinture dite « troubadour »³⁰⁹. Plus anecdotique certes, cette dernière s'inspirait surtout de thèmes historiques dont l'authenticité était rendue par le réalisme des décors et des architectures. Parallèlement, les avancées des techniques lithographiques et topographiques facilitent et provoquent une curiosité nouvelle face aux éléments naturels et aux édifices qui jalonnent les provinces³¹⁰. De plus en plus d'artistes sont alors attirés par la richesse des monuments et la diversité des paysages régionaux. Ainsi, à partir de 1820, certains d'entre eux contribuent à l'élaboration de recueils dessinés, peints ou gravés consacrés à la ville de Grenoble et à ses alentours. Le patrimoine régional, largement mis en valeur par le succès de ces ouvrages au milieu des années 1830, devient un nouvel enjeu politique. Les autorités locales, fortes des récentes mesures prises par le gouvernement à l'égard des monuments historiques et des « objets d'art »³¹¹, contribuent dorénavant à la découverte de ce patrimoine en favorisant des études précises et travaillent à sa préservation en recourant à divers spécialistes de l'architecture et des archives.

³⁰⁷ Jean-Etienne Championnet (1762- 1800) est originaire de Valence (Drôme). Il connaissait la ville de Grenoble pour y avoir été emprisonné quelques mois pendant le Directoire en 1799. Au retour de Napoléon, il est libéré et reprend ses fonctions militaires en devenant le chef de l'armée des Alpes dont le siège était installé dans un quartier de Grenoble. En 1848, la ville de Valence rend hommage au général Championnet en érigeant une statue à son effigie. Cette dernière est réalisée par le sculpteur grenoblois Victor Sappey, voir Cat. n°162.

³⁰⁸ Carbonell, 1984, p. 134.

³⁰⁹ Briat-Philippe (dir.), 2014.

³¹⁰ Joseph Péronnet, *Plan de Grenoble, d'après le plan manuscrit dressé de 1814 à 1816, 1815*, BMG.

³¹¹ Notion introduite par Prosper Mérimée.

Annoncé au Salon de Paris en 1819, on apprend par exemple qu'Étienne Rey³¹², peintre originaire de Lyon et conservateur du musée de Vienne, exécute plusieurs lithographies pour l'ouvrage *Monuments en Isère*³¹³. De même, John-Claude Nattes³¹⁴, en voyage dans les Alpes en 1821, immortalise différents sites régionaux comme le *Pont-de-Claix* ou le *Château de Vizille* et les insère dans un *Recueil de 37 dessins aquarellés sur Grenoble et ses environs*³¹⁵.

Pour sa part, Isidore Dagnan³¹⁶, peintre marseillais, fait paraître en 1828 un album illustré qui est parmi les premiers à célébrer le patrimoine dauphinois. Le recueil *Sites pittoresques du Dauphiné dessinés d'après nature [...] dédié à la duchesse de Berry*³¹⁷ mêle à la fois paysages urbains et paysages champêtres agrémentés de personnages anonymes ; il dévoile l'originalité de la région à travers le regard simple et modeste de l'artiste. En 1824, Isidore Dagnan s'installe à Grenoble après avoir admiré la splendeur des paysages suisses et s'être inspiré du traitement de la lumière des peintres lyonnais au cours des mois précédents. Le peintre donne alors dans son atelier des cours de perspectives appliquées au paysage durant l'hiver et prodigue au jeune Jean Achard ses premiers conseils. C'est également durant cette période grenobloise qu'une transition s'opère dans l'art de Dagnan puisque dans *Sites pittoresques en Dauphiné [...]*, l'artiste choisit de livrer quarante-trois vues illustrant de façon tout à fait inédite des paysages sur lesquels s'érigent des installations « industrielles » observées aux alentours telles que le *Moulin de l'île de Saint-Joseph à Grenoble*, l'*Aqueduc* ou la *Clouterie à Sassenage*³¹⁸. D'après l'analyse de Gérard Schurr, cet « accent de vérité » voulu par le choix du sujet et renforcé par son exécution rigoureuse « impressionne ses contemporains »³¹⁹. Probablement influencé par ses rencontres avec les paysagistes Louis-Auguste

³¹² Étienne Rey (1789-1867). Dictionnaire biographique, vol. 3.

³¹³ Boissin, 1994, p. 18. Aucun exemplaire de ces lithographies n'est à ce jour conservé.

³¹⁴ John-Claude Nattes (1765-1839). Dictionnaire biographique, vol. 3.

³¹⁵ John-Claude Nattes, *Recueil de 37 dessins aquarellés sur Grenoble et ses environs*, vers 1821, BMG, R.8901 Rés.

³¹⁶ Isidore Dagnan (1794-1873). Dictionnaire biographique, vol. 3.

³¹⁷ Isidore Dagnan, *Sites pittoresques du Dauphiné d'après nature dédié à la duchesse de Berry*, 1828, Ducarme, BMG, Hd.550 Rés.

³¹⁸ Isidore Dagnan, *Sites pittoresques [...]*, pl. 27, 8 et 33. Allard F., 2006-2007.

³¹⁹ Schurr et Cabanne, 1996, t. I, p. 316.

Lapito³²⁰ et Louis-Etienne Watelet³²¹ qui exploraient la région alpine à la même époque, Isidore Dagnan fait dans son recueil l'éloge de la culture locale. Le peintre livre au spectateur une vision nouvelle à laquelle « poésie et sensibilité de la réalité »³²² s'ajoutent désormais.

Toutefois, l'ouvrage qui connaît le plus grand succès à l'échelle locale durant la première moitié du XIXe siècle est *L'Album du Dauphiné*³²³, illustré et lithographié par Victor Cassien et Alexandre Debelle entre 1835 et 1839. Ce « monument », inspiré de la tradition littéraire, est la première publication régionale à proposer une description du Dauphiné en images accompagnée d'un texte « historique et descriptif » provenant d'une « Société de gens de lettres »³²⁴. *L'Album du Dauphiné* est défini par ses auteurs comme un « recueil de dessins représentant les sites les plus pittoresques, les villes, bourgs et principaux villages ; les églises, châteaux et ruines les plus remarquables du Dauphiné avec les portraits des personnages les plus illustres de cette ancienne province ». Au fil des quatre volumes qui composent l'album, le lecteur peut aussi bien admirer les vestiges du *château de Rochechinart*³²⁵ [sic] dans la Drôme que contempler la *Cascade de Fréaux* dans les Hautes-Alpes³²⁶. Pour l'arrondissement de Grenoble, Victor Cassien exécute en 1835 une lithographie du *Palais de justice, place Saint-André*³²⁷. Cette planche, animée par la présence anecdotique de quelques badauds devant la statue du chevalier Bayard par Nicolo Raggi³²⁸, met en valeur la richesse architecturale de l'édifice. Sa façade en pierre calcaire est particulièrement représentative de l'histoire

³²⁰ Louis-Auguste Lapito (1803-1874). Dictionnaire biographique, vol. 3.

³²¹ Louis-Étienne Watelet (1780-1866). Dictionnaire biographique, vol. 3.

³²² Lazier (dir.), 2007, p. 91.

³²³ Victor Cassien, Alexandre Debelle, Claude Pégeron (lith.), *L'Album du Dauphiné [...]*, Grenoble, Prudhomme, t. I à IV, 1835-1839, BMG, Vh.714 (1-4) Rés. Ce recueil compte quatre volumes lithographiés dont le dernier comporte quelques planches en couleurs.

³²⁴ Parmi les auteurs qui contribuent à ces ouvrages se trouvent, entre autres, Frédéric Taulier, futur maire de Grenoble, Jules Ollivier, magistrat passionné d'histoire, Albert du Boÿs, ancien membre du Parlement du Dauphiné et écrivain, Alexandre Michal-Ladichère, avocat général à la cour de Grenoble et Jacques-Joseph Antoine Pilot de Thorey, historien-archéologue.

³²⁵ Alexandre Debelle, « Château de Rochechinart [sic] », *L'Album du Dauphiné*, 1837, t. III, pl. 13, voir Cat. n°62.

³²⁶ Alexandre Debelle, « Cascade de Fraux [sic] », *L'Album du Dauphiné*, 1837, t. III, pl. 98, voir Cat. n°61.

³²⁷ Victor Cassien, « Palais de justice, place Saint-André. Grenoble », *L'Album du Dauphiné*, 1835, t. I, pl. 188, voir Cat. n°17. Le classement du palais de justice est soumis à la commission des monuments historiques dès 1842 mais ne figure sur le classement officiel qu'à partir de 1889 (Base de données Mérimée).

³²⁸ Nicolo Raggi (1790-1862) est un sculpteur réputé au XIXe siècle. Autrefois élève de Bosion, il tient son atelier rue des francs bourgeois dans le IVe arrondissement de Paris. Il est notamment l'auteur de la statue élevée à la gloire du héros du Dauphiné, Pierre III de Terrail, seigneur de Bayard, inaugurée le 24 août 1822 sur la place Saint-André à Grenoble, voir Cat. n°170. Humbert, 2005-2006. Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 258-259.

politique et artistique de la ville puisque ce bâtiment avait eu plusieurs fonctions successives depuis sa construction en 1480 par le futur roi Louis XI. D'abord palais des Dauphins puis Parlement du Dauphiné, il servit un temps de prison après les guerres de religions au XVI^e siècle pour devenir ensuite au XIX^e siècle, le palais de justice de la ville. L'ornement de sa façade est mis en valeur par le point de vue semi-frontal que l'artiste emploie pour l'exécution de son dessin. La verticalité de l'absidiole de la chapelle gothique, érigée au XV^e siècle, s'harmonise parfaitement avec les lignes horizontales de la galerie de fenêtres de style Renaissance.

Mais l'apparition d'albums illustrés à la gloire de la province répond-elle uniquement à la volonté esthétique de quelques peintres, dessinateurs et lithographes ? Si l'on en croit le succès qu'ils obtiennent, ces recueils offrent au lecteur bien plus qu'une simple représentation de paysages et d'édifices régionaux. Au niveau national, l'archéologue Isidore Taylor (1789-1879) propose à partir de 1820 son célèbre recueil de lithographies intitulé *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, le volume consacré au Dauphiné n'apparaissant qu'en 1854³²⁹. Bien que Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794) et Edmé Bégouillet (? – 1786) aient déjà livré quelques vues d'églises dauphinoises sur les feuilles intitulées *Voyage pittoresque en Dauphiné*³³⁰ en l'an VI, le baron Taylor soumet dans ses planches une vision originale et instructive des villes et des campagnes auxquelles il joint systématiquement un texte explicatif. Cette initiative allait ouvrir la voie à d'autres artistes désireux de restituer à leur tour la diversité de l'environnement provincial. La preuve en est la conclusion fournie par l'éditeur de l'*Album du Dauphiné* à la fin de l'ultime volume du recueil qui s'inscrit dans la même démarche que celle du baron Taylor :

« L'éditeur de *L'Album du Dauphiné*, en terminant une entreprise qu'il avait placé sous le patronage du plus noble des sentiments, l'amour du pays, éprouve le besoin de faire agréer

³²⁹ Charles Nodier et Alphonse de Cailleux collaborent avec Isidore Taylor pour constituer ce qui est considéré comme le premier recueil du patrimoine français. Cet ensemble comprend vingt-quatre volumes grand format in-folio répartis par régions et imprimés chez Firmin Didot entre 1820-1878. Le volume sur le Dauphiné est conservé à la Bibliothèque Municipale de Grenoble sous la cote Hd.30 Rés.

³³⁰ La Borde, Bégouillet, Guettard, 1781-1796. Le tome VII correspond à l'*Histoire du Dauphiné et des Dauphins* (parue entre 1784-1788), il est complété entre l'an V et VIII par un chapitre sur le *Département de l'Isère*.

l'expression de sa profonde reconnaissance aux souscripteurs qui lui ont prêté assistance, et aux hommes de lettres qui lui ont accordé le concours de leur plume.

Il se fait un devoir aussi de s'exprimer avec franchise sur le mérite littéraire d'une œuvre qui, accomplie sans charlatanisme, doit être jugée sans prévention. Sans doute elle porte l'empreinte de beaucoup d'imperfections ; et, si l'on apprécie sous le point de vue de l'unité historique, on lui adressera le grave reproche de manquer d'ensemble. Mais, conçue d'abord avec des proportions très-restreintes, ses limites bientôt se sont agrandies, car le champ qui s'ouvrait devant elle était immense ; et dès lors, de production purement artistique et destinée à une existence éphémère, elle a pris les formes plus vastes d'un monument historique [...] »³³¹.

Aussi, le ministre de l'Intérieur François Guizot³³² crée le poste d'inspecteur des monuments historiques le 21 septembre 1830 dans l'idée de préserver ces édifices en tout genre et pour mieux répondre à l'engouement qu'ils suscitent dans chaque province de France. Cette fonction, considérée comme le point d'orgue de la politique patrimoniale du XIXe siècle, présente de nombreux enjeux. Dans un premier temps, il s'agit de dresser la liste des monuments illustres et d'indiquer ceux qui doivent être restaurés. Puis, dans un second temps, il convient de renseigner le public sur l'origine de l'édifice et de sensibiliser les propriétaires sur ces « monuments historiques » afin qu'ils ne les détériorent pas en leur infligeant une quelconque réparation maladroite. Enfin, il revient à l'inspecteur des monuments historiques d'informer la municipalité de la particularité du statut de ce dernier sur lequel aucune intervention ne peut et ne doit être faite sans l'accord préalable du ministère de l'Intérieur³³³.

³³¹ Debelle, Cassien, Pégeron, *L'Album du Dauphiné [...]*, 1839, t. IV, p. 185.

³³² L'action de François Guizot prend toute son ampleur lorsqu'il devient ministre de l'instruction publique en octobre 1832 (et jusqu'en avril 1837).

³³³ Rapport de François Guizot au roi, le 21 septembre 1830.

À Grenoble, le préfet de l'Isère Charles Pellenc³³⁴ prend acte de ces nouvelles dispositions et annonce en préambule des cinq articles qui constituent l'arrêté du 25 février 1833 « qu'il importe de veiller à ce qu'il ne soit apporté aux églises et autres édifices consacrés, ainsi qu'à tous les monuments historiques qui peuvent exister dans le département de l'Isère, aucun changement qui tendrait à mettre en désaccord le style général de ces monuments ou en compromettre la conservation [...] »³³⁵. Au fil de ses articles, Charles Pellenc signale officiellement la création d'une commission dédiée exclusivement à la « conservation des monuments historiques existant dans le département » dont les membres, pour l'arrondissement de Grenoble, ne sont autres que Félix Crozet, ingénieur des ponts et chaussées, Émile Gueymard, ingénieur en chef des mines, Benjamin Rolland, conservateur du musée de peinture, Bertrand, entrepreneur en bâtiment et Amédée Ducoin, bibliothécaire. En outre, le préfet ajoute que la commission étend sa surveillance « aux objets d'art, tels que tableaux, statues anciennes et modernes, vitraux, vases antiques et tombeaux », renvoyant ainsi à l'éclectisme, à la compétence et au niveau d'érudition des commissaires départementaux.

En 1834, Prosper Mérimée succède à Ludovic Vitet, journaliste et archéologue, au poste d'inspecteur des monuments historiques. Introduit dans le monde politique en 1830 par le comte dauphinois Antoine d'Agoult³³⁶, pour lequel il fut secrétaire de cabinet pendant quatre ans, Prosper Mérimée est déjà considéré comme un brillant écrivain et critique d'art. En effet, ce « digne camarade de L.-J. Jay »³³⁷ connaît bien la peinture à laquelle son père, secrétaire à l'École des beaux-arts, l'avait autrefois initié. Par ailleurs, il cultive de nombreuses aptitudes à l'histoire et à l'archéologie. Dès 1835, c'est donc en tant qu'inspecteur des monuments historiques que Mérimée commence ses voyages en province. Il s'arrête plusieurs fois en Dauphiné³³⁸ où il « semble traiter avec dédain les monuments de la capitale »³³⁹. Dans chaque ville,

³³⁴ Charles Pellenc est préfet de l'Isère de 1832 à 1847.

³³⁵ ADI, 12T1/3, Monuments et sites historiques (1804-1852), Commission des monuments historiques (Isère), arrêté du préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 25 février 1833, f°1, Annexe 9.

³³⁶ Jean-Antoine d'Agoult (Grenoble, 1753 – Paris, 1826), militaire et homme politique, est élu député de la noblesse du Dauphiné lors des états généraux de 1789.

³³⁷ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 6 juin 1834, archives familiales G. Flandrin, Annexe 32.

³³⁸ Selon les sources, Prosper Mérimée aurait fait entre cinq et sept voyages en Dauphiné à partir de 1834. Au cours de ses inspections il rédige plusieurs rapports sur les monuments de la ville de Grenoble. Mallion, 1979, p. 15.

³³⁹ Prosper Mérimée subissait peut-être l'influence de Stendhal. Mallion, 1979.

l'inspecteur rencontre les maires, les préfets, les curés, les membres de sociétés savantes et s'insurge contre les projets de destructions de bâtiments historiques. Suite à ses visites, les premières subventions accordées aux provinces par le ministère de l'Intérieur sont attribuées en 1836, après avis de l'inspection générale et selon les demandes formulées par les députés et les préfets³⁴⁰. Ces dernières concernent principalement des édifices gallo-romains et médiévaux.

Puis, le 10 août 1837, Prosper Mérimée envoie une circulaire aux préfets dans laquelle il les encourage à dresser la liste des monuments en péril dans leur département. Ces derniers sont également invités à transmettre à l'administration le chiffrage des éventuels travaux de restauration des bâtiments et objets en question. Ce n'est que trois ans plus tard que ce texte donne lieu à une première « ébauche » de classement des monuments historiques en France. La « liste de 1840 », bien qu'elle ne résulte pas complètement des observations directes de P. Mérimée, est le premier document officiel qui fait état du patrimoine national à ce moment précis. Au total, ce document répertorie environ mille édifices, tous datés avant le XVIIIe siècle. En Isère, les premiers monuments « classés » en 1840 sont les églises de Saint-Maurice de Vienne, celle de Saint-Chef de la Tour-du-Pin et celle de Saint-Antoine dans l'arrondissement de Saint-Marcellin. En ce qui concerne l'arrondissement de Grenoble, la crypte de l'église Saint-Laurent, la cathédrale Notre-Dame, l'église Saint-André, le palais de justice et le château de Vizille comptent parmi les « monuments historiques » mentionnés dans les courriers administratifs à partir de 1842. Cependant, il faut noter que ces derniers paraissent au classement officiel des monuments historiques à des dates postérieures³⁴¹.

Bien qu'elle ne figure pas sur la liste des monuments historiques, la cathédrale Notre-Dame de Grenoble est considérée comme tel par les autorités à partir de 1847 et reçoit pour cela une attention particulière de la part de la commission qui insiste sur la « sollicitude [...] [qui] doit s'étendre à tous les monuments de la France, [...]».

³⁴⁰ En 1836 les crédits affectés aux monuments historiques sont de cent vingt mille francs. En 1834, ils oscillent entre trente quatre mille et quatre vingt dix mille francs tandis qu'en 1840 ils atteignent quatre cent mille francs. Mallion, 1979, p. 33.

³⁴¹ Selon la base de données Mérimée, qui répertorie les monuments historiques, la crypte de l'église Saint-Laurent aurait été officiellement classée en 1850, la cathédrale Notre-Dame et le château de Vizille sont enregistrés sur la liste de 1862, quant au palais de justice, il est inscrit comme monument historique en 1889 alors que Prosper Mérimée évoquait son classement dès 1851. L'église Saint-André, annoncée comme « classée » en 1840 aurait été l'objet de différents classements successifs à partir de 1889 jusqu'à son classement définitif en 2010.

La commission précise qu'elle « n'a point à examiner leur classement [...] mais seulement leur mérite réel sous le rapport de l'art »³⁴². Il faut dire que la cathédrale de Grenoble est l'un des édifices majeurs de la ville car en plus d'être le siège de l'évêché elle présente un « grand intérêt historique » selon Eugène Bonnefous³⁴³ qui en rédige la notice en 1839. « Parmi nos vieilles cathédrales, celle de Grenoble, malgré ses défauts et ses imperfections, occupe un certain rang par son intérêt historique [...] »³⁴⁴. La diversité de son architecture témoigne des remaniements successifs dont l'ensemble du bâtiment avait pu faire l'objet depuis sa construction au Xe siècle³⁴⁵. À l'intérieur de l'église diocésaine se dressent deux monuments qui, sans être nommés précisément, « paraissent avoir été élevés l'un au XIVe siècle, l'autre au XVe siècle »³⁴⁶. Le premier était de style gothique fleuri et de « belle exécution » selon l'avis du conseil général. L'autre, moins ancien, aurait été « élevé à la mémoire de Jean de Chissé, évêque de Grenoble et aurait reçu plus tard la statue à genou du cardinal Le Camus »³⁴⁷. Toutefois, ces monuments que Prosper Mérimée qualifie d'« éminemment remarquables »³⁴⁸ sont à cette époque dans un état de conservation qui inquiète l'administration centrale car ils avaient « été mutilés par les guerres de religion et dépouillés des statues dont ils étaient ornés »³⁴⁹. Leur

³⁴² Lettre de Prosper Mérimée à propos des monuments gothiques de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble, le 18 mars 1842. Mallion, p. 106.

³⁴³ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre d'Eugène Bonnefous, correspondant des comités historiques du ministère de l'instruction publique au préfet de l'Isère Charles Pellenc, le 16 décembre 1839. Dans ce courrier, Eugène Bonnefous évoque la notice qu'il rédige sur la cathédrale Notre-Dame de Grenoble mais il n'en donne pas la date. Notons qu'Eugène Bonnefous est également le rédacteur en chef du journal *L'Allobroge*. Bois-Delatte, Clerc, Guiffaut, *et. al*, 2013, p. 151.

³⁴⁴ Bonnefous, 1839, p. 10.

³⁴⁵ Baucheron, Gabayet et Montjoye, 1998. Moreau G.-M., 2012. La cathédrale Notre-Dame, érigée sur l'emplacement d'un baptistère du IVe siècle, est édifiée au XIIIe siècle et accolée à l'église Saint-Hugues, elle-même conçue deux siècles auparavant. Sa façade est particulièrement reconnaissable par son clocher-porche roman dont le soubassement en pierre calcaire est surmonté d'un clocher en brique depuis qu'un incendie l'avait endommagé au XIIIe siècle. À l'intérieur de l'édifice, un ciborium gothique flamboyant réalisé en pierre de Voreppe en 1455 décore la partie droite du chœur.

³⁴⁶ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), conseil général, 1848, 2^e session, « Monuments gothiques de l'église diocésaine de Grenoble », f°1, Annexe 24.

³⁴⁷ Jean de Chissé est évêque de Grenoble de 1337 à 1350. Étienne le Camus est cardinal puis évêque de Grenoble de 1671 jusqu'à sa mort en 1707.

³⁴⁸ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), conseil d'arrondissement de Grenoble, 1847, « Monuments historiques ».

³⁴⁹ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), conseil général, 1848, 2^e session, « Monuments gothiques de l'église diocésaine de Grenoble », f°1, Annexe 24.

restauration est donc envisagée en 1842 mais le ministre des Cultes rejette d'emblée cette proposition, sous prétexte que « les travaux proposés n'intéressent pas la conservation même de l'église »³⁵⁰. Cependant, deux ans plus tard, Prosper Mérimée confirme le projet de restauration de ces « monuments meubles » et cela grâce aux financements obtenus auprès des autorités locales. L'inspecteur, dans son brouillon du rapport du conseil d'arrondissement de 1847, détaille le calcul de la subvention qui revient à chaque administration concernée ; soit quatre mille huit cents francs pour la commission du département des monuments historiques, sept mille deux cents francs pour le conseil général du département et mille quatre cent trente trois francs pour l'État. Seule la subvention qui correspond à la ville de Grenoble manque à son rapport. En 1850, Prosper Mérimée annonce enfin au ministre que « mise en demeure depuis longtemps de s'expliquer sur la question de son concours [au financement de la restauration des monuments de l'église diocésaine, la ville de Grenoble] vient par délibération du 20 décembre [1849] de prendre l'engagement de fournir une subvention de quatre mille francs [...] »³⁵¹.

Loin d'égaliser le ministère des Cultes qui perçoit un million six cent mille francs de subventions pour l'année 1834, la commission des monuments historiques, qui ne reçoit que quatre-vingt-quinze mille francs pour la même année, se devait de faire appel aux administrations locales pour atteindre son objectif. En cela, il faut reconnaître que malgré leur lenteur générale, les autorités municipales et départementales attachent une importance particulière à la préservation de leur patrimoine.

Afin de permettre l'identification des monuments et objets d'art qui contribuent progressivement à l'élaboration du patrimoine dauphinois, la commission départementale fait appel à différents acteurs pour accomplir sa mission. « La curiosité, la vanité nationale portent à étudier les anciens monuments » comme le souligne Dominique Poulot, « on fait des recherches pour les expliquer ; on les mesure ; on les devine ; il se forme des antiquaires, des artistes, des amateurs, la

³⁵⁰ Prosper Mérimée, rapport du 24 janvier 1855. Mallion, 1979, p. 107.

³⁵¹ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre de Prosper Mérimée au ministre de l'Intérieur, Ferdinand Barrot, « Restauration des monuments gothiques de l'église cathédrale de Grenoble », le 4 janvier 1850, f°1.

lumière s'entretient et se propage »³⁵². Les monuments historiques, parallèlement à leur conservation jugée « d'utilité publique »³⁵³ sont donc observés et étudiés avec précision par divers spécialistes. Par ailleurs, les demandes de subventions et de travaux de bâtiments classés doivent être soumises à l'appréciation d'un comité d'experts depuis la création de la commission des monuments historiques le 29 septembre 1837³⁵⁴. Ce dernier donne son avis sur chaque modification pouvant être apportée à un édifice ou à un objet classé et doit poursuivre l'établissement de la liste de ceux susceptibles de l'être. À Paris, le député et homme de lettres Jean Vatout préside la commission ; il travaille avec des interlocuteurs comme le baron Taylor, archéologue, Auguste Caristie et Félix Duban, architectes ou encore Auguste Le Prévost, historien et homme politique³⁵⁵.

De la même façon, la commission iséroise se tourne vers des spécialistes et des érudits locaux, nommés directement par Prosper Mérimée, pour effectuer des « recherches historiques et objectives »³⁵⁶ sur les monuments de la région. Un certain nombre de figures locales, hormis le maire, le préfet et l'évêque qui sont continuellement en rapport avec le ministère de l'Intérieur à ce sujet, sont donc mises à contribution pour assurer le succès de cette mission. Jean-Joseph-Antoine Pilot de Thorey³⁵⁷, le premier auteur de l'histoire de Grenoble parue en 1829, est l'une des personnalités les plus importantes de la commission. Malgré son origine ultramontaine, le nom de « M. Pilot » revient constamment dans les articles littéraires et les correspondances de l'époque en raison de sa qualité d'historien et

³⁵² Poulot, 1997, p. 263.

³⁵³ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre de Prosper Mérimée au ministre de l'Intérieur, Ferdinand Barrot, « Restauration des monuments gothiques de l'église cathédrale de Grenoble », le 4 janvier 1850, f°1.

³⁵⁴ La commission des monuments historiques est créée le 29 septembre 1837 par le ministre de l'instruction publique Narcisse-Achille de Salvandy.

³⁵⁵ Jean Vatout (1791-1848) est conseiller d'État à partir de 1830 puis plusieurs fois député. Nommé bibliothécaire du roi en 1832, il entre à l'Académie française en 1848. Auguste Caristie (1783-1862) obtient le prix de Rome en 1813. Il est l'un des premiers architectes français à restaurer des bâtiments antiques au début du XIXe siècle. Félix Duban (1797-1870) est architecte à l'École des beaux-arts à partir de 1830, c'est un spécialiste de l'architecture gréco-romaine. Auguste Le Prévost (1787-1859) est conseiller général et député du Bernay de 1831 à 1848, il se passionne pour l'histoire et l'archéologie depuis ses études et préside également plusieurs sociétés savantes au cours de sa carrière.

³⁵⁶ Prosper Mérimée, *Bulletin officiel du Ministère de l'Intérieur*, 11 mai 1839, p. 20. Mallion, 1979, p. 41.

³⁵⁷ Jean-joseph-Antoine Pilot de Thorey naît le 18 mai 1805 à Alexandrie dans le Piémont. Il est l'auteur de *Histoire de Grenoble et de ses environs, depuis sa fondation sous le nom de Cularo jusqu'à nos jours*, Grenoble, Baratier, 1829. Entre 1834 et 1839, il rédige plusieurs textes pour *L'Album du Dauphiné* puis devient archiviste en chef du département de l'Isère en 1850.

d'archéologue. Ce Grenoblois d'adoption, membre de plusieurs sociétés savantes, « antiquaire érudit » selon le maire Honoré Berriat³⁵⁸, contribue à des revues locales comme la *Revue du Dauphiné* ou le *Bulletin statistique de l'Isère*. Pour ces qualités, il est proposé dès 1841 par Prosper Mérimée à la commission des monuments historiques afin de devenir l'un des correspondants locaux du ministère³⁵⁹.

L'année suivante, J.-J.-A. Pilot de Thorey joue un rôle majeur dans l'épisode qui conduit à la démolition de la porte de Bonne. Selon son premier rapport archéologique, la porte de Bonne « n'offre rien de remarquable [...], au contraire la démolition de cet édifice pourrait fournir des renseignements précieux »³⁶⁰. Il s'agit en effet de sauvegarder uniquement les trois inscriptions qui figurent sur la maçonnerie de l'édifice. Le scientifique grenoblois précise que ces dernières sont datées de l'Antiquité et que l'une des trois indique le nom de *Marcus Titus Gratus* de la tribu *Voltinia* du pays des Allobroges.

Aussi, pour comprendre la présence de ces précieux éléments archéologiques sur le bâtiment du XIXe siècle, il faut revenir à la construction de la porte initiale. Baptisée « porte de Traine », celle-ci avait été construite à l'époque romaine puis détruite en 1595. Elle était située sur l'actuelle place Grenette, à l'angle de la Grand-rue³⁶¹. Quelques années plus tard, une nouvelle porte est érigée à Grenoble lors de l'élaboration de l'enceinte Créqui en 1673. L'édifice, qui reçoit à cette époque le nom de « porte de Bonne » en hommage à François de Bonne, duc de Lesdiguières³⁶², reprenait en partie les matériaux issus de la destruction de l'ancien bâtiment romain. La porte de Bonne était alors positionnée à l'entrée de la rue Saint-Jacques. L'ouvrage est déplacé une nouvelle fois au cours des travaux d'agrandissement entrepris par le général Haxo entre 1832 et 1836³⁶³, il est alors installé à l'extrémité

³⁵⁸ ADI 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre de P. Mérimée au ministre le 2 août 1842, Annexe 14. Honoré Berriat est maire de Grenoble de 1835 à 1842.

³⁵⁹ ADI, 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre de Prosper Mérimée au ministre de l'Intérieur, Tanneguy Duchâtel, « Porte de bonne à Grenoble », le 2 août 1842, Annexe 14.

³⁶⁰ ADI, 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre de Prosper Mérimée au ministre de l'Intérieur, Tanneguy Duchâtel, « Porte de bonne à Grenoble », le 2 août 1842, f°2, Annexe 14.

³⁶¹ *Romana Ioviam* ou porte Iovia, elle était située sur l'actuelle place Grenette, à l'extrémité de la Grand-rue. Müller H., 1930, p. 486-487.

³⁶² Müller H., 1930.

³⁶³ Roux C.A., 1913.

de la rue des Plantée (actuelle rue Lesdiguières)³⁶⁴. Prosper Mérimée, peu après cet ultime transfert, rapporte au ministre de l'Intérieur, Tanneguy Duchâtel, le 2 août 1842 que la municipalité grenobloise est dans l'impossibilité de conserver « sa double ceinture de remparts ». En effet, elle doit « relier la partie agrandie avec l'ancienne ville fermée [...], c'est pourquoi elle souhaite abattre « les murs en ruines qui séparaient ces deux parties »³⁶⁵, incluant à ce titre la porte de Bonne. En réponse, Prosper Mérimée annonce dans son courrier du 12 juillet 1842 qu'il suspend la destruction du bâtiment afin d'approfondir son étude. Pour cause, il est nécessaire, après quelques contestations³⁶⁶ et en raison du caractère historique de cette porte, de prendre toutes les précautions qui s'imposent avant de la détruire. Ainsi, le 9 septembre suivant, le ministre de l'Intérieur signale au préfet de l'Isère que « la commission des monuments historiques ne fut pas trouvée assez éclairée par les renseignements » qu'il lui avait adressés et lui réclame de ce fait « une représentation dessinée de cet édifice »³⁶⁷. Pilot de Thorey est chargé de ce travail les jours suivants. Par la suite, le ministre de l'Intérieur, conforté dans sa décision après réception des documents établis par l'archéologue grenoblois, confirme la démolition de la porte de Bonne. Ceci étant, il recommande « de donner des ordres pour que ces matériaux [les inscriptions antiques] soient enlevés avec tout le soin possible et mis à l'abri de toute dégradation »³⁶⁸. Pour conclure, on note ici que l'utilisation des relevés scientifiques semble avoir été déterminante en ce qui concerne le sort de l'édifice grenoblois³⁶⁹.

En outre, la commission des monuments historiques, pour apprécier au mieux la pertinence des projets qui lui sont soumis, sollicite des architectes qui effectuent des

³⁶⁴ Jules Guédy, *La Porte de Bonne*, avant 1836, Grenoble, Musée dauphinois, D 77.1.12, voir Cat. n°85.

³⁶⁵ ADI, 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre de Prosper Mérimée au ministre de l'Intérieur, Tanneguy Duchâtel, « Porte de bonne à Grenoble », le 2 août 1842, f°1, Annexe 14.

³⁶⁶ Un archéologue, qui n'est pas nommé directement par l'auteur, aurait remis en question le projet de destruction de la porte de Bonne. ADI 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre de Prosper Mérimée au maire de Grenoble, Honoré Berriat, le 12 juillet 1842.

³⁶⁷ ADI, 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 9 septembre 1842.

³⁶⁸ ADI, 12T1/29, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble et ses différents lieux (1842-1854), lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 23 décembre 1842, Annexe 15.

³⁶⁹ Alexandre Debelle, *Grenoble, la porte de Bonne*, vers 1832, coll. partic., voir Cat. n°55. Théophile Fages, *La Porte de Bonne, 25 juillet 1835*, 1835, Grenoble, Musée dauphinois, MD 34. 6104, voir Cat. n°75.

dessins et des plans d'édifices. En 1840, le rapport du conseil d'arrondissement émet l'idée que « la partie de l'ancien palais des Dauphins [...] dont la façade est si remarquable, mériterait tout autant que l'église Saint-André d'être classée parmi les monuments historiques »³⁷⁰ et il termine en envisageant de demander à l'État la restauration de sa façade. C'est probablement dans ce but que l'architecte départemental Félix Riondel³⁷¹ réalise le plan du palais de justice en 1851³⁷².

Quant à Eugène Peronnet, l'architecte diocésain³⁷³, il est chargé de la représentation graphique des monuments gothiques de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble en vue de leur restauration. Le ministre de l'Intérieur voulant connaître les détails historiques de ces objets à travers des « dessins plus complets »³⁷⁴, l'inspecteur nomme alors l'architecte grenoblois à cette tâche³⁷⁵. Peronnet, une fois ses observations terminées, avance plusieurs conditions à imposer à l'artiste lors de son exécution. Dans l'article 7 de ce document, il insiste sur le fait que « l'artiste devra surtout s'attacher à imiter la manière ou le faire de l'époque à l'époque à laquelle ce tombeau a été élevé »³⁷⁶. Le 19 juillet suivant, il fait parvenir au préfet le projet de restauration du tabernacle situé à gauche du sanctuaire de la cathédrale³⁷⁷. Auparavant, il avait informé que « cette restauration étant un ouvrage exclusivement

³⁷⁰ ADI, 12T1/5, Monuments et sites historiques (1804-1852), conseil d'arrondissement, « Monuments historiques », 1840, verso, Annexe 11.

³⁷¹ Félix Riondel est architecte départemental pour la préfecture de l'Isère. Il participe à la construction de la préfecture et du Musée-Bibliothèque de Grenoble. Il est le père d'Hector Riondel (1833-1903), également architecte et élève de Victor Sappey.

³⁷² ADI, 12T1/30/1, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, palais de justice (1804-1854), lettre de Prosper Mérimée à Félix Riondel, 21 juin 1851.

³⁷³ Eugène Peronnet est connu à Grenoble pour avoir conduit la construction de l'église Saint-Bruno de Voiron entre 1870 et 1881. *Portrait-charge de Perronnet, architecte*, Sappey P. V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (100) Rés., voir Cat. n°188.

³⁷⁴ ADI 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre de l'évêque de Grenoble au préfet de l'Isère, Jean Pascal, le 25 août 1847, f°2, Annexe 23.

³⁷⁵ « Exposition de 1837 à Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 1^{er} juillet 1837, p. 3, Annexe 40. Dans cet article l'auteur revient sur l'étude commandée à Perronnet pour la restauration de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble et livre quelques détails sur la décoration et l'état général de l'édifice.

³⁷⁶ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), département de Grenoble, cathédrale de l'Isère, architecture du Moyen-âge, « Conditions à imposer à l'artiste qui sera chargé de l'exécution des réparations à faire au monument de droite dit Tombeau des Évêques, dans le sanctuaire de la cathédrale », le 20 janvier 1847, f°2-3. Le document est également signé par l'évêque de Grenoble.

³⁷⁷ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre d'Eugène Peronnet au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, cathédrale de Grenoble, Monument gothique, (projet de restauration du tabernacle), le 19 juillet 1847, Annexe 22.

artistique, [il] ne pourra être soumis à la concurrence et il conviendra d'en confier l'exécution à un artiste d'un mérite réel et bien connu [...] »³⁷⁸.

C'est donc le sculpteur grenoblois Victor Sappey qui est choisi pour réaliser la restauration de ces monuments. Dans sa lettre du 2 décembre 1850, l'architecte diocésain Janniar³⁷⁹ explique au préfet les raisons de ce choix et loue les qualités du futur intervenant. « Quoique plusieurs artistes de Paris et de Lyon m'aient fait des offres de service pour cette restauration, j'ai pensé qu'il convenait mieux d'employer ceux de la localité qui en possède de capables. J'aurai même l'honneur de vous proposer à ce sujet M. Sappey [...] dont le talent et l'expérience offre toute garantie »³⁸⁰. En effet, Victor Sappey avait déjà réalisé plusieurs sculptures monumentales comme les dauphins du *Château d'eau*³⁸¹, place Grenette en 1826 ou la *Fontaine monumentale dédiée au général de Boigne*³⁸² à Chambéry en 1838 ou encore la *Fontaine de la Nymphé* à Uriage³⁸³ en 1847. Bien qu'il n'ait pas reçu de formation d'architecte ou d'archéologue et qu'il ne soit pas un spécialiste de l'histoire, le sculpteur grenoblois avait une renommée et un savoir-faire qui valaient caution scientifique.

De sa découverte à sa préservation, le patrimoine local devient l'une des principales préoccupations des autorités durant la première moitié du XIXe siècle. D'ailleurs, « c'est dans un moment où toutes les archives subissent une exploration active et où, de toutes parts les matériaux enfouis dans la poussière sont recueillis, qu'il importe d'exhumer de tels faits historiques »³⁸⁴ comme le relève Eugène Bonnefous à propos de l'histoire de la cathédrale Notre-Dame de Grenoble. Autant dire que grâce aux différents rapports, qui revenaient la plupart du temps aux soins des spécialistes locaux, l'exploration des monuments et des objets d'art de l'arrondissement de Grenoble et des autres arrondissements de l'Isère avait permis

³⁷⁸ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre d'Eugène Peronnet, le 3 février 1843.

³⁷⁹ Henri Janniar (ou Janniard) (1798-1863) est architecte du diocèse de Grenoble et de Gap de 1849 à 1853.

³⁸⁰ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre d'Henri Janniar au préfet de l'Isère, Benoît de Montlaille, le 2 décembre 1850.

³⁸¹ Victor Sappey, *Château d'eau, Grenoble, place Grenette*, 1826, voir Cat. n°157.

³⁸² Victor Sappey, *Fontaine monumentale dédiée au général de Boigne*, 1838, Chambéry, voir Cat. n°169.

³⁸³ Victor Sappey, *Fontaine de la Nymphé*, 1847, Uriage, voir Cat. n°164.

³⁸⁴ ADI, 12T1/23, Monuments et sites historiques (1804-1852), Grenoble, église catholique Notre-Dame et évêché (1806-1899), lettre d'Eugène Bonnefous au préfet de l'Isère, le 16 décembre 1839, f°1-2.

de révéler l'existence et la qualité du patrimoine culturel régional. De l'étude historique à l'analyse architecturale en passant par la restauration de certains monuments, les autorités locales répondaient à cette époque à la volonté du gouvernement et de son représentant, Prosper Mérimée pour qui il importait de classer « au rang de monument historiques, que les édifices qui portent le caractère d'une antique et belle architecture ou qui rappellent au pays de hauts souvenirs historiques ». Outre le fait que ses monuments racontaient aux Dauphinois l'histoire de la province et par-là même leur attachement à la nation, l'avènement du patrimoine régional avait permis aux autorités municipales et départementales de poursuivre l'action culturelle engagée par les administrateurs et les conservateurs locaux quelques années auparavant.

B) Les relations entre administrateurs et conservateurs

Au-delà de la personnalité et des actions menées par les conservateurs ainsi que par les administrateurs municipaux et départementaux, il faut reconnaître à ces intermédiaires leur influence, souvent déterminante, dans le développement culturel régional. En effet, l'évolution de la culture artistique grenobloise était étroitement liée à la gestion des institutions, c'est pourquoi il est nécessaire de s'interroger sur les relations qui existaient entre ces différents acteurs. Travaillent-ils de façon complémentaire ? Leurs affinités et leurs divergences ont-elles servi ou desservi le développement des institutions locales ? Enfin, la nature des rapports entre ces personnalités peut-elle expliquer les raisons de cet environnement plus ou moins fécond, selon les périodes ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons les réactions de Louis-joseph Jay et de Benjamin Rolland devant les politiques locales successives.

Le conservateur du musée, qui est le spécialiste en matière d'attribution, d'estimation et de restauration, est l'un des personnages les plus influents de la vie artistique durant la première moitié du XIXe siècle. Généralement issus de la sphère traditionnelle de l'enseignement du dessin, nombreux sont les peintres-professeurs qui, à l'image de Louis-Joseph Jay et Benjamin Rolland, obtiennent la charge d'une institution provinciale. À Marseille par exemple, Augustin Aubert (1781 – 1857) est nommé conservateur et directeur de l'école de dessin en 1810. Fils de l'un des administrateurs du musée des beaux-arts, il avait été élève à l'école municipale de dessin et s'était formé auprès du peintre Pierre Peyron (1744-1814) à Paris. De retour dans sa ville natale, il ouvre un atelier vers 1805 et est choisi quelques années plus tard pour prendre la tête de l'institution muséale. Mais « si différentes soient-elles les unes des autres, les biographies de ce petit groupe d'individus offrent d'intéressantes similitudes » comme le fait remarquer Chantal Georgel. « Outre la probité, le civisme – vertus éminemment politiques – et l'instruction dont ils ont pu être crédités, la première de leurs qualités restait d'être ou d'avoir été, [...] des

artistes – [...] – et d’avoir préféré, après des études à Paris, voire à Rome, une situation gratifiante à une carrière parisienne aléatoire »³⁸⁵.

Louis-Joseph Jay par son choix, qui le conduit à Montpellier en 1783, s’inscrit parmi ces personnalités qui se tournent vers une carrière locale. Né à Saint-Hilaire-de-la-Côte (Isère) en 1755, le professeur de dessin ne regagne toutefois sa région d’origine qu’à l’âge de quarante ans, abandonnant sa carrière montpelliéraine au profit d’un atelier grenoblois. Poursuivant son professorat en institution, il se consacre progressivement à la patrimonialisation des œuvres en Dauphiné même si l’ampleur de la tâche relègue au second plan sa production personnelle. Louis-Joseph Jay réserve désormais ses compositions aux élèves de l’école de dessin. « Dévoré par l’amour des beaux-arts et l’amour de son pays »³⁸⁶, le premier conservateur grenoblois est cependant contraint de quitter sa province à plusieurs reprises dès la fin du XVIIIe siècle. Il s’éloigne une première fois du Dauphiné afin d’élaborer les collections du musée puis le délaisse momentanément à la suite de difficultés financières pour finalement le quitter définitivement après sa destitution en 1815.

Benjamin Rolland, ancien élève de Jacques-Louis David³⁸⁷, semble destiné à une carrière nationale, ou du moins à la reconnaissance parisienne, après son retour d’Italie et son rôle de professeur pour la famille Murat. Mais cela est compter sans les projets de son ami le comte Auguste de Forbin, directeur général des musées royaux, qui l’encourage à prendre la direction de la florissante institution grenobloise en 1816. De cette façon, Benjamin Rolland acquiert le double statut. Ce dernier, malgré son renoncement volontaire ou non à une carrière nationale en faveur d’un engagement local, poursuit son activité de peintre et enseigne le dessin. Il expose ses tableaux au Salon de Paris jusqu’en 1824 et à celui de Grenoble jusqu’en 1850³⁸⁸, en plus de sa charge de cours et sa fonction de conservateur. Par ailleurs, Rolland fait appel à sa sensibilité et à son expérience artistique pour effectuer des choix décisifs qui marqueront une nouvelle orientation dans le développement du

³⁸⁵ Georgel (dir.), 1994, p. 24-25.

³⁸⁶ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Crémieu, le 1^{er} avril 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 26.

³⁸⁷ Delécluze, 1855, p. 50-51.

³⁸⁸ Dictionnaire biographique.

musée régional. Pour ce faire, le conservateur doit conjuguer son action avec celles des politiques municipales et départementales, incarnées par le maire et le préfet.

Il n'est donc pas toujours aisé pour les conservateurs de composer avec les objectifs de l'institution muséale et les injonctions politiques, notamment dans le contexte politique agité de la première moitié du XIXe siècle. C'est pourquoi, « l'érudition provinciale décerne [...] ses félicitations aux figures locales de la résistance au vandalisme : ainsi à, Reims, à Nicolas Bergeat ; à Grenoble, à Jay ; à Tours, aux professeurs de dessin Rougeot et Raverot. Bref, la responsabilité de la conservation révolutionnaire est attribuée à quelques individus d'exception, seuls remparts contre la logique de l'événement, [...] une poignée d'honnêtes hommes [qui] ont fait figure de héros » comme le souligne Dominique Poulot³⁸⁹.

Il est vrai que Louis-Joseph Jay, en tant qu'initiateur et premier conservateur du musée, fait preuve d'une volonté sans limite pour faire vivre son projet. Il revient souvent sur les débuts de l'institution et sur son dévouement inaltérable dans la correspondance qu'il entretient entre 1833 et 1834 avec l'avocat de la cour royale de Grenoble, Jules Mallein. Au fil de ses écrits, le conservateur évoque, entre autres, « plusieurs voyages longs et dispendieux entrepris à [ses] frais pour obtenir cet établissement du gouvernement d'alors »³⁹⁰. Dans sa lettre du 24 novembre 1833, il se remémore : « mes travaux pour le musée, mes voyages à Paris pour obtenir des objets d'art du gouvernement, mes retours à Grenoble, chargé que j'étais de ces dépouilles opimes, la belle réception de mes concitoyens, et surtout ayant bien l'attention de leur présenter aucun compte de mes dépenses personnelles, tout cela formait un ensemble de jouissances à nulles [sic] autres semblables »³⁹¹. Nostalgique de cette vie « si heureuse de ce bonheur inexprimable de servir les beaux-arts et d'être utile à son pays », Louis-Joseph Jay se souvient longuement des nombreuses satisfactions que lui a apporté sa carrière grenobloise. Pour autant, le conservateur ne manque pas non plus de rappeler les obstacles qu'il a pu rencontrer

³⁸⁹ Poulot, 1997, p. 32.

³⁹⁰ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Crémieu, le 1^{er} avril 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 26.

³⁹¹ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 24 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 29.

car celui qui « créa le musée de Grenoble avec l'appui des autorités », tel qu'il se définit lui-même, connut aussi quelques opposants³⁹².

En 1801, Jay s'attire d'abord les foudres du préfet Gabriel-Joseph-Xavier Ricard³⁹³ qui lui demande des comptes à propos du financement des travaux réalisés dans l'ancien évêché. Peu après, ce dernier invective violemment le conservateur parce qu'il avait insulté publiquement l'un de ses protégés, le bibliothécaire Étienne Ducros. Pour cela, le préfet déclare : « j'ai fait connaître le citoyen Jay, conservateur du musée, comme un ultra révolutionnaire, outré, comme un dénonciateur qui a fait ses essais à Montpellier où l'on rappelle avec effroi sa conduite et sa mémoire, comme le dénonciateur banal et le plus redouté à Grenoble en l'an VI en l'an VII ; plus dangereux encore dans les circonstances actuelles, par l'avilissement dans lequel il venait de jeter les autorités publiques, qu'il méconnaît, qu'il calomnie et qu'il dénonce, et qui a eu l'audace de menacer un citoyen recommandable, le citoyen Ducros, bibliothécaire, d'une vengeance prochaine, sur le fondement que le gouvernement actuel ne durerait pas toujours. Le citoyen Ducros est recommandable par soixante ans de bonne conduite et d'estime publique. On devrait réprimer l'audace du citoyen Jay et le destituer de ses fonctions»³⁹⁴. Ces attaques, aussi vives soient-elles, demeurent cependant sans conséquence pour le conservateur, si ce n'est la démolition de la partie de l'évêché où se trouvait le musée; pour le reste, le décès du préfet l'année suivante interrompt la cabale lancée contre Louis-Joseph Jay.

Il reste que la plus grande trahison dont le conservateur est victime, intervient quelques années plus tard, sous la municipalité de Charles Renaudon. Ce dernier, qui fut avocat au Parlement du Dauphiné en 1778, intègre le corps municipal en 1795 pour être nommé maire en 1800. Sous son administration, la plus longue de la première moitié du XIXe siècle, 1800-1815, divers progrès sanitaires et sociaux sont engagés pour améliorer les conditions de vie des citoyens. Le pavage des rues,

³⁹² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet de l'Isère, Augustin Choppin d'Arnouville, le 27 septembre 1817, Annexe 5.

³⁹³ Gabriel-Joseph-Xavier Ricard est le premier préfet de l'Isère nommé par le Premier consul le 2 mars 1800 (12 ventôse an VIII). Ancien député de la Provence à l'Assemblée constituante de 1789, il a été procureur général du syndic du département du Var et a travaillé pour l'Administration centrale du même département. Il a également été commissaire général civil près de l'armée d'Italie. Il décède le 1^{er} février 1802.

³⁹⁴ Lettre d'Eugène Ricard au ministre. Champollion-Figeac, 1881, t. IV, p. 116.

l'éclairage public, l'endiguement du Drac et de l'Isère ou encore la création des sociétés de secours mutuels sont autant d'avancées saluées par les Grenoblois, qui vouent alors une grande reconnaissance à leur maire. Pourtant, celui dont Louis-Joseph Jay « n'a cessé d'être l'écho pour répéter tout ce qu'il a fait de bien pendant sa longue administration »³⁹⁵ pourrait être à l'origine de son éviction du musée. Même si l'on ne connaît pas les raisons précises qui ont motivé son renvoi en 1815, une anecdote rapportée par le conservateur lui-même, à propos d'une toile qu'il avait en projet à cette époque, laisse apparaître quelques rancœurs tenaces vis-à-vis de l'administrateur. « On me voit faire tous ces préparatifs [écrit-il] et ce n'est que lorsque j'allais prendre mes pinceaux, que Mr Renaudon, maire alors, me fait dire que je ne puis pas peindre ce tableau dans le Musée, que cela nuit à la beauté de la galerie. Toutes mes représentations furent inutiles, il fallut faire enlever tous ces préparatifs, ainsi le tableau qui devait être placé à l'église St-Louis, dont j'avais d'avance calculé le bel emplacement, sur lequel je voulais fonder ma réputation, ne peut être exécuté, au milieu des chefs d'œuvres dont j'avais voulu m'entourer. Il se disait mon ami... »³⁹⁶.

À ces conflits personnels s'ajoutent également des difficultés financières auxquelles Louis-Joseph Jay doit faire face depuis la fermeture de l'École centrale en 1804, « lorsqu'un conquérant fameux par son retour de l'Égypte vint tout détruire : Napoléon ! [...] »³⁹⁷. En 1817, il se justifie, peu après son départ de Grenoble et explique en détails au préfet du département de l'Isère, Augustin Choppin d'Arnouville, que « successivement privé de son logement, de l'atelier [*sic*] et de ses émolumens [*sic*] attachés à la place de conservateur du musée de Grenoble, il se vit forcément obligé de renoncer à tous les avantages que lui avaient mérité de longs travaux ; lorsque, malgré les réclamations, [il] s'en vit frustré, quoiqu'il eut tous les droits d'y compter et de vieillir, comm'il [*sic*] l'espérait, en servant dans le temple qu'il

³⁹⁵ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 29 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 30.

³⁹⁶ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 29 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 30.

³⁹⁷ « Lorsqu'un conquérant fameux par son retour de l'Égypte vint tout détruire : Napoléon ! Je ne te pardonnerai jamais la destruction de l'instruction publique due aux méditations des Condorcet, des Daunou et autres dignes représentants ». Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 24 novembre 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 29.

avait élevé aux beaux arts, il accepta l'offre que lui fit alors M. le Comte Français d'aller en Italie, avec un emploi très honorable, emploi qu'il m'offrit comme un dédommagement des désagremens [sic] et des pertes qu'on me faisait éprouver »³⁹⁸. Incidemment, Louis-Joseph Jay annonce une réduction de six cent francs annuels de son traitement de mille cinq cent francs, dont il avait constamment joui depuis sa nomination sous le ministère de François de Neufchâteau. En signe d'amitié, le comte Antoine Français de Nantes³⁹⁹, alors directeur général des droits réunis (contributions indirectes), lui offre la place de Receveur principal des droits (sorte de contrôleur des impôts) puis l'envoie en mission en Italie en 1811. Pendant ce temps à Grenoble, plusieurs membres du conseil municipal s'indignent des avantages dont le conservateur, si distant, pouvait encore bénéficier, soit un logement sur deux niveaux octroyé du temps de son professorat à l'école centrale. Après trois années passées en Italie, Louis-Joseph Jay est élu membre correspondant par l'Institut royal de France le 8 août 1814. Les autorités locales, jalouses de cette nouvelle reconnaissance institutionnelle qui éloigne un peu plus le conservateur de Grenoble ou bien lassées de son absence prolongée, décident de remercier le conservateur, « séparé sans espoir du Musée, objet de tant d'affection »⁴⁰⁰.

Ce n'est qu'à la fin de sa vie que Louis-Joseph Jay obtient réparation du préjudice causé par l'administration. Le 7 mai 1833, le conseil municipal de Grenoble accorde, à l'unanimité, un secours annuel de quatre cents francs à l'ancien conservateur, « dans sa délibération, la commission administrative reconnaît que c'est en grande partie grâce aux soins et au zèle de M. Jay que la ville doit sa création d'un établissement qui est l'un de ses plus beaux ornements »⁴⁰¹. Louis-Joseph Jay,

³⁹⁸ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet du département de l'Isère Augustin Choppin d'Arnouville, Paris, le 27 septembre 1817, Annexe 5.

³⁹⁹ Antoine Français de Nantes (Beaurepaire (Isère) 1756 – Paris, 1836) est un haut fonctionnaire et homme politique français. Ardent révolutionnaire, il se rallie à l'Empereur après le coup d'État du 18 Brumaire puis est successivement conseiller d'État et directeur des droits réunis jusqu'à sa destitution en 1815. Il est élu député de l'Isère en 1819. Français de Nantes est connu pour avoir aidé de nombreux hommes de Lettres en difficultés après la Révolution, comme ce fut le cas pour Louis-Joseph Jay. Nous savons qu'il propose au peintre Jacques-Louis David de créer un jeu de cartes aux effigies antiques sachant que les cartiers de Grenoble étaient alors réputés. Jacques-Louis David, *Portrait du comte Français de Nantes*, 1811, h/panneau, H. 114 ; L. 75, Paris, Musée Jacquemart-André.

⁴⁰⁰ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 8 juin 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 27.

⁴⁰¹ AMG, 1D7, Délibération du conseil municipal, 1833, n°36.

touché par cette « estime publique que toujours [il avait] ambitionnée »⁴⁰², ne manque pas de manifester en retour sa gratitude envers les édiles et plus particulièrement le premier magistrat, Vincent Rivier⁴⁰³, maire de Grenoble de 1831 à 1835. À ce titre, il salue ce dernier avec insistance dans chacun de ses courriers : « si j'avais écouté que les sentiments de la plus vive reconnaissance, j'aurais dû [...] vous les exprimer avec toute la sensibilité de mon âme et vous prier d'en être l'organe auprès de mes chers élèves et autres membres du conseil municipal de la ville de Grenoble. Leur vote unanime, ayant Mr Rivier votre digne maire à leur tête, m'est trop honorable [...] »⁴⁰⁴. L'ancien conservateur profite de la bienveillance de l'administration grenobloise durant les trois dernières années de sa vie. Il décède le 7 juillet 1836.

Entre affinités et divergences, la conservation de Benjamin Rolland est, elle aussi, soumise aux aléas de l'administration municipale et de ses représentants. En dépit de la sympathie que Louis-Joseph Jay témoignait à cet administrateur providentiel qu'était pour lui Vincent Rivier, Benjamin Rolland ne manifeste qu'antipathie pour cet homme qui, dès son arrivée à la municipalité, souhaite supprimer la fonction de conservateur. Certes, l'idée est d'abord lancée par Félix Pénet, son prédécesseur. Au cours du conseil municipal du 26 octobre 1831, celui-ci tente de justifier le fait que « l'emploi de conservateur du musée pouvait être sans inconvénient supprimé [...] »⁴⁰⁵. Selon lui, l'utilité réelle de cette fonction est très restreinte en comparaison de celle de professeur de l'école de dessin. Bien que l'idée de Félix Pénet n'aboutisse pas, son projet est repris par le maire suivant, Vincent Rivier, qui explique à son tour au conseil municipal du 1^{er} août 1832 que « la surveillance de la bibliothèque, du musée et du cabinet d'histoire naturelle sont confiées à des citoyens instruits » et que l'« on peut sans danger, supprimer l'emploi de conservateur du musée »⁴⁰⁶. Le maire, en imposant le titre de « directeur-professeur de l'école de dessin », entend donc limiter le rôle du conservateur qui se

⁴⁰² ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), lettre de Louis-Joseph Jay au préfet du département de l'Isère Choppin d'Arnouville, Paris, le 27 septembre 1817, Annexe 5.

⁴⁰³ Vincent Rivier était un « homme justement aimé et estimé de ses concitoyens ». Taulier J., 1855, p. 369.

⁴⁰⁴ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 8 juin 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 27.

⁴⁰⁵ AMG, 1D6, Délibération du conseil municipal du 26 octobre 1831, n°35.

⁴⁰⁶ AMG, 1D6, Délibération du conseil municipal du 26 octobre 1831, n°35.

résumerait tout au plus à quelques « obligations », notamment celle de faire visiter le musée certains jours de la semaine et veut pour cela diminuer ses traitements en privant le fonctionnaire de son indemnité de logement d'une valeur de cinq cent francs.

Fort heureusement pour Benjamin Rolland, le conseil municipal n'accède pas à la requête du maire, auprès duquel le conservateur n'aura de cesse de faire-valoir ses compétences. Concernant la restauration par exemple, après que « des personnes [avaient] prévenu [qu'il faisait] nettoyer les tableaux avec de l'eau »⁴⁰⁷, Benjamin Rolland, qui n'avait rien perdu de sa rudesse pour laquelle il reçut le surnom de « Furieux »⁴⁰⁸ dans l'atelier parisien de Jacques-Louis David, répond avec aplomb à ses accusateurs : « l'ignorance de la conservation a pu seule les induire en erreur car il est prouvé que l'humidité est l'ennemi le plus à craindre pour les ouvrages de peinture à l'huile »⁴⁰⁹. Par ailleurs, Benjamin Rolland, didactique et pédagogue à l'image de sa fonction de professeur, sait aussi se montrer inflexible à l'égard des autorités. En 1833, il quitte la commission de l'exposition organisée par la future Société des Amis des Arts de Grenoble⁴¹⁰ à la suite d'une mésentente avec l'édile⁴¹¹. Vingt ans plus tard, le désaccord⁴¹² se répète avec le maire, Louis Crozet⁴¹³. Celui-ci entend contrôler la préparation du Salon de 1853 par l'intermédiaire d'une commission municipale devant remplacer celles des sociétaires, dont Rolland faisait partie, et qu'il juge « inutile »⁴¹⁴. Vexé d'une telle ingérence, le président de la Société des Amis des Arts de Grenoble ne manque pas d'expliquer son mécontentement au premier magistrat de la ville dans une lettre qu'il lui adresse le 11 avril 1853, avant d'annoncer la dissolution de l'institution la même année.

⁴⁰⁷ AMG, R2 38 bis, Correspondance de Benjamin Rolland, lettre de Benjamin Rolland au maire de Grenoble, Vincent Rivier, le 24 août 1834.

⁴⁰⁸ Hammarberg, 2004-2005, p. 13-14.

⁴⁰⁹ AMG, R 2 38 bis, Correspondance de Benjamin Rolland, lettre de Benjamin Rolland au maire de Grenoble, Vincent Rivier, le 24 août 1834.

⁴¹⁰ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 55-68.

⁴¹¹ Fournier, 2008-2009, p. 71. Vincent Rivier est maire de Grenoble.

⁴¹² AMG, 2R295, Société des Amis des Arts de Grenoble (1833-1886), expositions, lettre du président de la Société des Amis des Arts de Grenoble au maire Louis Crozet.

⁴¹³ Louis Crozet est maire de Grenoble de 1853 à 1858.

⁴¹⁴ AMG, 2R295, Société des Amis des Arts de Grenoble (1833-1886), expositions, lettre du président de la Société des Amis des Arts de Grenoble au maire Louis Crozet.

Malgré ces tensions, somme toute assez courantes si l'on considère les enjeux politiques et financiers que représentent la municipalité et le musée, il faut mettre en avant le fait que parmi les magistrats qui se succèdent pendant l'exercice de Benjamin Rolland au musée, l'un d'entre eux se distingue en soutenant activement l'institution artistique. En effet, Jean-François Calixte de Pina, maire de la ville à deux reprises⁴¹⁵, fait preuve d'une attention particulière à l'égard des collections dès son arrivée à la municipalité. En 1816, il rétablit la place de conservateur du musée, désormais liée intrinsèquement à celle de professeur de l'école de dessin⁴¹⁶. Ainsi, ce nouvel arrêté, discuté par la suite mais effectif en 1817 avec l'arrivée de Benjamin Rolland à la tête de l'institution artistique, montre la détermination du maire dont Jules Roman dans *L'Art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours* fait une brève description. « Un homme de cœur et d'une rare intelligence, remarquable par son savoir et ses goûts artistiques, [...] »⁴¹⁷.

Il est vrai que Calixte de Pina cultive une sensibilité prononcée pour les arts. Pour cette raison, il choisit de mettre sa fonction au service du développement artistique de la ville dès sa première élection. Dans un de ses courriers adressés au conservateur en 1818, le maire, après sa visite de l'établissement, n'hésite pas à féliciter Benjamin Rolland pour son travail. Sa satisfaction se traduit en l'occurrence par l'emploi de l'expression « notre musée »⁴¹⁸, comme si les deux hommes partageaient un trésor commun. « D'accord avec B. Rolland, le successeur de Jay, [Calixte de Pina] se multiplia pour défendre et reconstituer le Musée, [il] fit voter des sommes importantes, combla les vides par quelques acquisitions de morceaux excellents, enrichit le musée de ses dons, provoqua ceux d'autrui ; en un mot pendant dix ans d'administration, il fit tout pour réparer les pertes subies [...] »⁴¹⁹ depuis l'éviction de Louis-Joseph Jay. Le passage de Calixte de Pina à la municipalité de Grenoble avait eu une incidence positive sur les collections du musée qui augmentent de manière significative au cours de son second mandat, et cela plus

⁴¹⁵ Jean-François Calixte de Pina est maire de Grenoble de 1816 à 1818 et de 1824 à 1830.

⁴¹⁶ AMG, 1D3, Délibération du conseil municipal, le 7 octobre 1816, n°32.

⁴¹⁷ Roman Jules, 1909, p. 7.

⁴¹⁸ Lettre de Jean-François-Calixte de Pina à Benjamin Rolland, Grenoble, le 7 août 1818 (source).

⁴¹⁹ Roman Jules, 1909, p. 7.

que sous aucune autre administration⁴²⁰. L'institution doit par exemple à Calixte de Pina l'obtention de plusieurs tableaux de l'école italienne avec, entre autres, une *Prédication de saint Pierre aux Romains*⁴²¹ et son pendant, exécuté selon un autre point de vue, signés Giovanni Pannini (1691-1775); une œuvre du peintre espagnol José de Ribera, *Saint Barthélémy près de souffrir le martyre*⁴²², achetée lors d'un déplacement à Paris pour la somme de quatre cents francs ou encore un portrait d'un haut fonctionnaire des Indes orientales du Hollandais Gerbrand van den Eeckhout (1621-1674)⁴²³. Dévoué à l'institution muséale, Calixte de Pina incarne durant son exercice la figure protectrice sur laquelle Benjamin Rolland s'appuie pour mener à bien sa mission. Dans cette perspective, il apparaît comme l'un des acteurs fondamentaux de la réussite de la carrière grenobloise de ce dernier. Aussi, en suivant les principes et les orientations artistiques de Benjamin Rolland, Calixte de Pina assoit la sensibilité avant-gardiste du conservateur et confère à l'institution muséale une nouvelle dimension culturelle, tournée vers la modernité.

À l'heure où la conservation du passé devient un enjeu politique, la principale institution artistique de la ville revêt de plus en plus d'intérêts aux yeux des autorités locales. Lorsque Louis-Joseph Jay projette de créer un musée de peinture à Grenoble en 1796, le Dauphinois semble partagé entre le souci de mémoire et le principe même d'innovation. D'abord soutenue puis délaissée par les autorités, la destinée du premier conservateur illustre bien la complexité des relations entre sa fonction et celle des administrateurs. Ce n'est pas un hasard si, en 1814, au retour de la monarchie, Louis-Joseph Jay, le « jacobin », est sévèrement critiqué par la municipalité. En plus des querelles personnelles, il se heurte à l'antagonisme politique ce qui montre à quel point le devenir de l'institution muséale était lié à la personnalité des administrateurs. Si plus tard des tensions persistent entre la municipalité et Benjamin Rolland, on constate que celui-ci travaille dans un climat

⁴²⁰ Ce sont environ vingt œuvres qui sont acquises sous la municipalité de Calixte de Pina pour cent cinquante-deux œuvres entrées dans les collections du musée pendant la conservation de Benjamin Rolland. Bernard, s.d. ; Chevillot, 1995 ; Hammarberg, 2004-2005, p. 63.

⁴²¹ Giovanni Paolo Pannini, *Prédication de saint Pierre aux Romains*, 1742, h/t, H. 61 ; L. 74, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 29. Tosatto (dir.), 2015, p. 155.

⁴²² José de Ribera, *Saint Barthélémy près de souffrir le martyre*, 1626-1632, h/t, H. 115 ; L. 180, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 52. Tosatto (dir.), 2015, p. 51.

⁴²³ Gerbrand van den Eeckhout, *Portrait d'un haut fonctionnaire de la compagnie des Indes orientales*, 1669, hs/t, H. 111 ; L. 90, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 74.

plus favorable que son prédécesseur. Il est fort probable que l'origine aristocratique de Benjamin Rolland ait joué en sa faveur dans ses échanges avec les administrateurs locaux et nationaux. Rappelons que de 1817 à 1848, trois monarchies se succèdent à la tête de la nation, ce qui écarte une éventuelle discordance politique entre le conservateur du musée et l'administration. Par conséquent, Benjamin Rolland, grâce à ces dispositions favorables, amorce une orientation nouvelle des collections vers la production contemporaine. Sachant que la responsabilité intellectuelle relative aux acquisitions et à la gestion des œuvres revient au conservateur, il incombe désormais à l'administration locale de cristalliser l'élan culturel en soutenant l'essor de l'institution muséale et les progrès de ses artistes.

C) L'Art : une mission locale

Les sciences, les lettres et les arts, « [...] parce qu'ils adoucissent le songe de la vie et qu'ils jettent quelques fleurs sur le chemin pénible, qui nous conduit tous de la naissance à la mort ; parce qu'ils nous garantissent des fautes graves de l'oisiveté et qu'ils nous consolent des injustices de la fortune [...] » sont inhérents au bonheur d'une population, si l'on en croit les propos du préfet de l'Isère Joseph Fourier⁴²⁴ rapportés par Aimé Champollion-Figeac en 1881⁴²⁵. Autant dire que le second préfet de l'Isère, en relevant le caractère substantiel de ces disciplines qui participent à l'érudition, met l'accent sur leur utilité publique. Toutefois, le maire de Grenoble, Frédéric Taulier insiste lui sur le fait que « chaque cité a un caractère qui lui est propre et des destinées qui lui appartiennent »⁴²⁶. En effet, le statut de communalité instauré après la Révolution de 1789⁴²⁷, entraîne progressivement la déconcentration du pouvoir central. Les départements, représentatifs de l'autonomie administrative conférée par l'État, apparaissent également le 22 décembre de la même année. Ces nouveaux statuts, bien que malmenés sous la Convention, sont maintenus sous l'Empire puis confirmés sous la Monarchie de Juillet. En 1831 et 1833, deux lois successives mettent alors en place les organisations communales et départementales⁴²⁸. Autrement dit, les autorités locales, représentées principalement par le maire et le préfet, disposent désormais d'une plus grande indépendance concernant la gestion de leur administration. À cet égard, nous analyserons leurs actions afin d'apprécier la qualité du soutien qu'elles apportent aux artistes régionaux et aux institutions grenobloises. Les efforts engagés par l'administration ont-ils vraiment réussi à encourager la production artistique locale ? De même, ces derniers ont-ils contribué à valoriser les institutions régionales ?

⁴²⁴ Joseph Fourier (1768-1830) occupe la fonction de préfet de l'Isère de 1802 à 1815.

⁴²⁵ Champollion-Figeac, 1881, t. III, p. 85.

⁴²⁶ Frédéric Taulier, maire de Grenoble de 1845 à 1848, participe à l'Assemblée générale de la Société des Amis des Arts de Grenoble. *Bulletin de l'Académie delphinale*, 1991, p. 108. Beylié J., 1896.

⁴²⁷ Le 14 décembre 1789, la France compte quarante quatre communes sur son territoire.

⁴²⁸ L'organisation communale est annoncée le 21 mars 1831 et l'organisation départementale le 28 juin 1833.

À la lecture de divers documents d'archives, on constate que l'accomplissement d'une telle mission ne peut qu'en grande partie être lié au soutien financier accordé par l'administration à l'égard des artistes. « Encouragements aux arts », « bourses » et « subventions » octroyés par le conseil général du département constituent en effet des aides importantes destinées à la formation de futurs talents ainsi qu'à leurs besoins matériels. Ces contributions, votées par une assemblée délibérante principalement composée du préfet, du sous-préfet et du maire de l'arrondissement concerné, sont attribuées selon différents critères. De plus, elles sont renouvelées uniquement après la délivrance d'un certificat⁴²⁹ attestant le sérieux et l'application de l'élève au cours de l'année échue. Parmi les principaux bénéficiaires recensés entre 1820 et 1860, figurent entre autres les noms de William Borione⁴³⁰, Alfred Berruyer (1819-1901), Michel Charreton⁴³¹, Pierre Chavassieux, Alexandre Piat ou Philippe Ruat mais aussi ceux de Célestin Blanc⁴³², Hugues Merle⁴³³ et Victor Chappuy⁴³⁴, ces derniers étant particulièrement actifs à Grenoble vers 1850. Ces aides, souvent nécessaires, s'avèrent parfois indispensables pour débiter une formation artistique, comme ce fut le cas pour Hugues Merle. Ce jeune Saint-Marcellinois, alors « sans maître, sans guide et sans modèle »⁴³⁵, était officiellement employé dans une maison de banque. Cependant, il nourrissait toutes les espérances de ses concitoyens car « par son génie seul, il [était] parvenu à produire dans divers genres des tableaux qui dénotent déjà un talent remarquable » selon le rapport du sous-préfet de l'arrondissement en 1844. « Mais pour grandir, ce talent a besoin de l'école des maîtres et le jeune Merle la réclame ». Dès lors, le constat des autorités est sans appel : « privé de toute fortune,

⁴²⁹ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), École royale des beaux-arts, certificat concernant Célestin Blanc, Paris, le 18 mai 1846, Annexe 20.

ADI, 12T1/2, Monuments et sites historiques (1804-1852), beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts et subventions, certificat délivré par M. Armand Toussait statuaire, Paris, le 30 juin 1852, Annexe 25.

⁴³⁰ William Borione (1817-1855). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁴³¹ Michel Charreton (XIXe siècle). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁴³² Célestin Blanc (1817- 1888). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁴³³ Hugues Merle (1822-1881). Dictionnaire biographique, vol. 3. ADI, 15T12, Société savantes, littéraires et artistiques (1812-1913), encouragements aux arts (1820-1861), dépenses facultatives, allocation d'une subvention départementale aux sieurs Merle et Ruat, 1843, Annexe 16.

⁴³⁴ Victor Chappuy (1832-1896). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁴³⁵ ADI, 12/1/2, Beaux-arts, documents généraux, rapport du sous-préfet du conseil d'arrondissement de Saint-Marcellin, M. Vallier-Collombier, le 22 juillet 1844 et Extrait du registre des délibérations du conseil municipal de la ville de Saint-Marcellin (Isère), 24 juillet 1844, f°1 et 2, Annexe 17.

[H. Merle] ne peut, par lui-même, subvenir aux frais de son éducation artistique »⁴³⁶. Relayé par une souscription lancée auprès des habitants de Saint-Marcellin, le conseil municipal de la ville décide en 1844 d'offrir à Hugues Merle une « subvention » à hauteur de cent cinquante francs, renouvelable cinq années afin « qu'il suive à Paris les cours et l'étude de la peinture »⁴³⁷. À ce subside annuel s'ajoute la somme de deux cent cinquante francs, versée par le département au titre d'« encouragement aux arts », montant qui sera revalorisé en 1846⁴³⁸ pour atteindre quatre cents francs. Grâce à ces précieuses contributions, l'artiste dauphinois devient l'élève de Léon Cogniet (1794-1880) et expose ses œuvres au Salon de Paris dès 1847.

À l'image de Jean-François Millet (1814-1875), qui entre dans l'atelier de Paul Delaroche (1797-1856) en 1837 grâce à une bourse de la municipalité de Cherbourg⁴³⁹, le peintre Célestin Blanc, natif de Clelles (Isère), rejoint Paris en 1839 pour travailler auprès du même maître. À partir de 1844, il change d'atelier et suit l'enseignement de Charles Gleyre (1806-1874). Célestin Blanc, « enfant extraordinaire recommandé par le conseil général à l'âge de neuf ans »⁴⁴⁰, recueille très tôt l'estime du maire Honoré Berriat qui fait son éloge dans une lettre envoyée au préfet du département le 26 juin 1841. En réponse, Charles Pellenc considère à son tour « qu'il convient de favoriser la continuation des études artistiques de ces trois élèves [Borione, Berruyer et Blanc] ; qu'ils seraient dans la nécessité, faute de ressources et par suite du malheur éprouvé par leur famille, d'abandonner ces études s'ils n'obtiennent une subvention [...] ». Par conséquent, le département leur alloue une subvention de deux cent cinquante francs « [...] pour concourir aux frais de leur éducation artistique »⁴⁴¹. Célestin Blanc, en bénéficiant continuellement de la

⁴³⁶ ADI, 12/1/2, Beaux-arts, documents généraux, rapport du sous-préfet du conseil d'arrondissement de Saint-Marcellin, M. Vallier-Collombier, le 22 juillet 1844 et Extrait du registre des délibérations du conseil municipal de la ville de Saint-Marcellin (Isère), 24 juillet 1844, f°1 et 2. Annexe 17.

⁴³⁷ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), extraits du registre des délibérations du conseil municipal de la ville de Saint-Marcellin, le 24 juillet 1844. Annexe 17.

⁴³⁸ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre du sous-préfet au préfet, le 20 mai 1846, Annexe 21. ADI, 15T12, Sociétés savantes, littéraires et artistiques, encouragements aux lettres, sciences et arts (1820-1861), dépenses facultatives 1843, f°11.

⁴³⁹ Frémine, 1887.

⁴⁴⁰ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre du maire, Honoré Berriat au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 26 juin 1841, Annexe 13.

⁴⁴¹ ADI, 15T12, Sociétés savantes, littéraires et artistiques, encouragements aux lettres, sciences et arts (1820-1861), lettre du préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 11 novembre 1841, f°2.

bourse départementale de 1841 à 1846, poursuit sa formation sous les meilleurs hospices⁴⁴². Au même moment, l'artiste participe au Salon de Paris où il expose *Un Ange* et *Une Sainte* en 1844 ; il présente *Une Vierge immaculée* et une *Tête d'étude* à celui de Grenoble l'année suivante. Pour ce qui est des récompenses, Célestin Blanc obtient une médaille pour une académie dessinée d'après-nature en 1844. Il est également reçu onzième sur quatre-vingt onze participants au concours de la figure peinte à l'Institut en 1846 et se classe trois fois dans les dix premiers candidats au prix de Rome. Par ailleurs, Célestin Blanc est l'un des rares peintres dauphinois à avoir participé à un Salon septentrional. En 1847, il expose à Boulogne-sur-Mer trois œuvres intitulées *Joueur de vielle [...]*, *Promenade sur l'eau* et *Jeune odalisque*. Ses nombreuses aptitudes le conduisent un temps à enseigner le dessin au fils du célèbre architecte Louis Visconti (1791-1853). Bien que plus connu pour ses peintures religieuses qui ornent aujourd'hui encore quelques églises du département, Célestin Blanc fait aussi des copies inspirées d'œuvres mythologiques et est l'auteur de plusieurs portraits de personnalités contemporaines⁴⁴³.

Quant à Victor Chappuy, il peut compter sur le soutien de son maître de l'époque, le statuaire Armand Toussaint (1806-1862) qui, dans son certificat délivré depuis Paris le 30 juin 1852⁴⁴⁴, recommande vivement aux instances locales de contribuer à la réussite de son disciple. « S'il peut être secondé afin de pouvoir continuer ses études » avance-t-il, « ce jeune élève saura je l'affirme, se rendre digne par ses travaux et ses succès, de la sollicitude et des encouragements bienveillants qui pourront lui être accordés ». Après cette requête, la voix du maître semble avoir été entendue puisqu'en 1859 le père de Victor Chappuy atteste réception auprès du préfet de l'Isère d'un mandat de quatre cents francs, « que vous avez bien daigné accorder à mon fils pour le seconder dans les frais de son éducation artistique comme élève sculpteur » et il termine en indiquant « j'espère [...] qu'il continuera à

⁴⁴² ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre du préfet de l'Isère, Charles Pellenc au maire de Clelles, le 12 novembre 1841. Le préfet ne manque pas de rappeler à l'ordre le père de Célestin Blanc à qui il signifie, par l'intermédiaire d'une missive destinée au maire de Clelles, qu'il « ne contribue pas aux frais de ce fils et que ce jeune artiste attend la subvention qui lui a été allouée pour en remettre directement le montant à M. Paul Dela Roche [*sic*]».

⁴⁴³ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 266-267.

⁴⁴⁴ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), certificat délivré par M. Armand Toussaint statuaire, Paris, le 30 juin 1852, Annexe 25.

mériter votre bienveillance »⁴⁴⁵. Victor Chappuy, qui est alors primé trois fois au cours de son apprentissage, participe ensuite régulièrement au Salon de Paris de 1857 à 1890. À Grenoble, il s'illustre par l'exécution d'une statue de l'inventeur Jacques Vaucanson⁴⁴⁶.

Aussi, plusieurs Isérois, à l'instar des peintres Célestin Blanc, Hugues Merle et du sculpteur Victor Chappuy, profitent annuellement de cette assistance financière promise par l'administration. Bien qu'encouragés par les mêmes subventions, ces jeunes talents ont cependant des carrières différentes. En témoigne par exemple celle de William Borione, qui après avoir fréquenté « l'école spéciale fort réputée de Saint-Pierre de Lyon » (École des beaux-arts) et après avoir été l'élève de Victor Orsel (1795-1850), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) et Ary Scheffer (1795-1858), s'installe définitivement à Paris et expose de nombreux dessins, fusains et pastels au Salon de 1843 à 1868. Au contraire, son compatriote Alexandre Piat, qui fut d'abord apprenti sculpteur chez Victor Sappey pendant quatre ans, puis élève dans l'atelier parisien de François Jouffrey (1806-1882) ne semble pas avoir de grand succès si l'on en juge par son absence du milieu artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle.

En ce qui concerne les institutions artistiques, l'administration locale œuvre également pour leur maintien et leur développement en leur apportant une contribution financière. C'est du moins ce qui ressort des délibérations et autres courriers, officiels ou informels, rédigés et échangés entre les acteurs départementaux et municipaux durant cette période. Le musée de peinture, défendu par les autorités depuis ses débuts, profite fréquemment des aides du département pour qui « l'exposition publique de ces monuments des arts ne peut qu'exciter le génie des artistes et des élèves, [...] étendre et perfectionner le goût et les lumières des citoyens [...] »⁴⁴⁷. Ainsi, sur le rapport des commissaires validant l'examen des

⁴⁴⁵ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre de M. Chappuy père au préfet de l'Isère, Oscar Massy, Grenoble, le 15 mai 1859. Victor Chappuy a très certainement bénéficié des aides du département tout au long de sa formation, ceci étant, seuls les documents précédemment cités confirment l'allocation versée pour l'année 1859.

⁴⁴⁶ Victor Chappuy, *Statue de Jacques Vaucanson*, 1855. L'œuvre et exposée sur la place Vaucanson jusqu'en 1943, date à laquelle elle a été mise à la fonte. Un plâtre moulé de l'œuvre est conservé au Musée de Grenoble, voir Cat. n°21.

⁴⁴⁷ Breton et Gaudibert, 1983, p. 9.

comptes de recettes et de dépenses de l'an X (1802), est inscrit le détail de la participation départementale, soit deux cent soixante-quatre francs consacrés à la « démolition du vieil angard [*sic*] au fond du jardin du musée » et cent soixante-neuf francs pour « le reste du produit d'une souscription faite pour l'achat de rondes-bosses »⁴⁴⁸. Au total, ce sont donc trois cent soixante-treize francs qui sont alloués « par ordonnance du préfet » au fonctionnement du musée cette année-là. Par la suite, on apprend qu'en 1846 le préfet Charles Pellenc a « accordé à la ville de Grenoble une nouvelle subvention de 1000 [francs] pour l'aider au paiement des tableaux ou des copies de tableaux de grands maîtres dont elle a récemment enrichi son musée ». L'auteur indique qu'il s'agit de « la sixième subvention qu'elle reçoit sur les fonds départementaux pour son cabinet de peinture [...] »⁴⁴⁹.

En outre, l'écart entre les aides dédiées à l'institution muséale dans ses premières années et celles perçues à partir de 1841 confirme l'élaboration d'une politique locale en faveur des beaux-arts. Pour preuve de cette évolution, lorsque Honoré Berriat sollicite le préfet le 11 juin 1840 dans le but d'obtenir une participation pour le musée, le maire rappelle avec orgueil les progrès accomplis par la ville à l'égard des institutions artistiques depuis la fin du XVIIIe siècle: « [...] l'administration municipale de Grenoble comprenant les devoirs qu'impose à la ville le titre d'ancienne capitale du Dauphiné, a fait les plus grands efforts et n'a pas reculé devant des sacrifices considérables dans l'intérêt de la science et des beaux-arts. Elle a acheté à grands prix des tableaux de grands maîtres. Elle a créé avec le concours des citoyens des expositions bisannuelles de peinture qui ont déjà produit les plus heureux résultats. [...] »⁴⁵⁰. Car au-delà des actions mémorables engagées par Louis-Joseph Jay, il convient de rappeler que l'une des raisons de l'accroissement significatif des collections du musée sous la conservation de Benjamin Rolland est la participation financière de la municipalité, spécialement durant le second exercice de Calixte de

⁴⁴⁸ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances et divers (an IX-1944), département de l'Isère, rapport des commissaires nommés par l'arrêté du préfet du département le 24 floréal an X pour recevoir et examiner les comptes de recettes et dépenses relative à la formation du musée [...], le 24 floréal an X (14 mai 1802).

⁴⁴⁹ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), conseil général, session 1846.

⁴⁵⁰ ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), lettre du maire Honoré Berriat au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 11 juin 1840, f°1, Annexe 12.

Pina de 1824 à 1830⁴⁵¹. Le maire et le conservateur, sous couvert d'une passion commune pour les arts, entretiennent une collaboration assurément féconde qui influence un certain nombre d'achats aux profits du musée et de la Société des Amis des Arts de Grenoble.

Pour autant, la Société des Amis des Arts, évoquée par Honoré Berriat sans jamais être nommée, ne reçoit de la part de la municipalité que des « encouragements » parcimonieux. Deux cents à deux cent cinquante francs⁴⁵² lui sont attribués à trois reprises seulement durant la première moitié du XIXe siècle, la priorité étant donné à la plus ancienne et plus importante institution artistique de la ville, le musée. En 1841 par exemple, le maire interpelle Charles Pellenc afin que le département redistribue une subvention au musée plutôt qu'à la Société des Amis des Arts. « À l'égard des 200 francs dont vous êtes autorisés à disposer, en faveur de la société instituée à Grenoble pour y encourager le développement des arts sur votre crédit destiné à cet usage [écrit-il], si vous vouliez bien, Monsieur le Préfet, réserver ces 200 f. [francs] pour la ville, ils serviraient à compléter le paiement de 2 ou 3 ouvrages capitaux que nous avons acquis cette année et que nous n'avons pas entièrement soldés, tels qu'un Tintoret, un Canaletti [*sic*], etc. [...] »⁴⁵³. Il faudra attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour que la Société des Amis des Arts jouisse enfin d'un soutien financier régulier et conséquent, à la hauteur de celui obtenu par le musée précédemment⁴⁵⁴.

Enfin, pour ce qui relève des établissements dispensant un enseignement artistique à Grenoble, telles que l'école de dessin à partir de 1796 ou l'école de sculpture architecturale en 1832, on note qu'ils fonctionnent principalement grâce au financement de l'administration locale. Celle-ci, en plus de mettre un lieu à leur disposition, prend en charge la rémunération des professeurs ainsi que les prix offerts aux élèves lors des concours. L'école de dessin, malgré la fermeture des écoles centrales en 1804 et le report de leur direction au niveau municipal en 1807, reçoit de nouveau le soutien financier des autorités à sa réouverture officielle en 1809. Le conseil municipal, faisant fi des différends qui opposent le professeur Louis-

⁴⁵¹ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 85-95.

⁴⁵² En 1837, on lui accorde la somme de deux cent trente-trois francs ; en 1839, elle reçoit deux cents francs et en 1845 deux cent cinquante francs. AMG, 1L5, Budgets et comptes (1833-1840), Société des Amis des Arts.

⁴⁵³ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre du maire de Grenoble, Honoré Berriat au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, Grenoble, le 26 juin 1841, Annexe 13.

⁴⁵⁴ Fournier, 2008-2009.

Joseph Jay et la municipalité de Charles Renaudon en 1815, décide d'allouer au second « directeur-professeur » du musée et de l'école de dessin, Benjamin Rolland, la même somme que son prédécesseur, soit mille cinq cents francs, excluant toutefois l'indemnité de logement qui revenait auparavant à Louis-Joseph Jay.

De 1832 à 1855, Victor Sappey perçoit lui aussi un traitement de mille deux cents francs pour exercer des fonctions similaires au sein de la nouvelle école de sculpture architecturale. En 1839, le sculpteur propose à la municipalité de « stimuler » l'émulation de ses élèves en instaurant une remise de prix solennelle dont pourraient bénéficier les meilleurs éléments. « Ainsi, j'assènerais un grand prix pour le succès futur de l'école qui m'est confiée [explique-t-il] à ce que des récompenses fassent [sic] dorénavant accordées chaque années aux élèves de l'école de sculpture qui se serait le plus distingué par leur progrès, leur conduite et leur application; à ce que des récompenses (quelle qu'en fut la nature) leur fassent [sic] décernées publiquement [...] »⁴⁵⁵. Honoré Berriat, sur ce courrier qui lui est destiné, inscrit quelques mots à l'adresse du directeur de l'école sans doute avant de les recopier sur un autre pli. Et il indique « Répondre à M. Sappey que j'approuve les propositions qu'il me soumet, que je songerai à y donner une suite favorable ». Le maire poursuit toutefois en déplorant le fait que « malheureusement il est aujourd'hui trop tard pour songer à une distribution de prix [...] mais que la distribution [...] se fera dès la rentrée des vacances »⁴⁵⁶.

Mais la protection accordée aux artistes et aux institutions se limite-t-elle uniquement aux contributions financières qui leurs sont prodiguées ? Assurément non puisque la municipalité grenobloise et le département de l'Isère s'appliquent également à préserver et à encourager la culture artistique régionale par d'autres moyens. Sur ce point, Joseph Fourier, en 1801, organise une « commission du commerce des arts et de l'agriculture ». Cette assemblée, créée par arrêté préfectoral le 5 juin, est chargée de présenter à l'administration l'état des arts dans le

⁴⁵⁵ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), note sur l'école de sculpture architecturale de Grenoble de 1831 à 1842, lettre de Victor Sappey au maire de Grenoble, Honoré Berriat, Grenoble, le 6 août 1839.

⁴⁵⁶ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), note sur l'école de sculpture architecturale de Grenoble de 1831 à 1842, lettre de Victor Sappey au maire de Grenoble, Honoré Berriat, Grenoble, le 6 août 1839.

département en 1789 ; elle réunie, entre autres personnalités, l'ingénieur Dausse et le négociant Camille Teisseire. Cette étude avait pour objectif d'indiquer les changements parvenus depuis cette date et de donner des idées sur les nouvelles industries possibles selon Emmanuel Pilot de Thorey⁴⁵⁷. Bien qu'aucune trace de cette entreprise ne subsiste, l'intention du préfet montre, par le biais de cette commission, un intérêt nouveau de la part de l'administration pour les beaux-arts à cette époque. Par ailleurs, le soutien le plus marquant aux arts durant toute cette période, hormis la création du musée de peinture en 1798, est celui adressé par la municipalité à la Société des Amis des Arts de Grenoble. Tandis que les noms des personnalités constituant le conseil d'administration de la société figurent pour la première fois sur le livret du Salon de 1839, on peut lire au titre de « Président honoraire », « M. Berriat, maire de Grenoble ». Ce patronage, accordé par le premier magistrat, est reconduit successivement sous les exercices d'Arthur Copin de Miribel, de Frédéric Taulier, Frédéric Farconnet, Reymond, Adolphe Anthoard et Joseph Arnaud jusqu'en 1850. Puis, il s'interrompt en 1853 à la suite d'une ingérence de la municipalité de Louis Crozet dans l'organisation du Salon⁴⁵⁸. L'association grenobloise, alors déstabilisée, se résout de fait à la dissolution. Elle renaîtra le 31 mars 1866 grâce aux efforts du nouveau maire Jean-Thomas Vendre et suscitera un grand nombre d'adhésions⁴⁵⁹.

Un peu plus tôt, Benjamin Rolland sollicite à son tour l'administration locale afin de lui faire part de son inquiétude concernant la vétusté des locaux qui accueilleraient les collections du musée de peinture. En 1851, le conservateur indique à ce propos que « le Musée de Peinture et la Bibliothèque étant enclavés dans le Collège, ces deux établissements courent des dangers imminents qui exigent un déplacement indispensable de ces deux établissements »⁴⁶⁰. Il est certain que la progression constante des attributions, des dons et des achats aux profits du musée et de la bibliothèque allait bientôt devoir contraindre la municipalité à penser à un lieu plus spacieux que l'ancien collège des Jésuites. C'est pourquoi dans sa missive, qui

⁴⁵⁷ Pilot de Thorey E., 1880, p. 23.

⁴⁵⁸ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 55-68.

⁴⁵⁹ AMG 2R295, Société des Amis des Arts de Grenoble (1839-1886), expositions, allocution J.T. Vendre lors de la séance du tirage au sort des ouvrages acquis par la Société des Amis des Arts de Grenoble en 1866.

⁴⁶⁰ AMG, R 2 38, Correspondance de Benjamin Rolland, Questions adressées à M. le Préfet de l'Isère par M. le ministre de l'Intérieur. Il s'agit ici des réponses faites par Benjamin Rolland, le 19 août 1851.

répond indirectement à plusieurs questions posées par le ministre au préfet de l'Isère, Benjamin Rolland précise qu'il a « signalé, dans un de [ses] rapports à M. Taulier, alors maire de Grenoble, les dangers réels qui menacent la Bibliothèque, le Musée et même le Collège » mais qu' « aucune précaution depuis lors n'a été prise [...] »⁴⁶¹. Bien que le maire suivant, Joseph Arnaud, semble encore ignorer les préoccupations de Benjamin Rolland en 1851, les revendications de ce dernier trouveront un écho favorable auprès d'un de ses successeurs, Eugène Gaillard. Lors de son passage à Grenoble le 6 juin 1860, Napoléon III promet une importante subvention à la ville qui exhorte le maire à envisager la construction d'un nouveau bâtiment dédié aux arts et à la culture. Le Musée-Bibliothèque⁴⁶² ouvre ses portes en 1872 sous l'œil affable du troisième conservateur Alexandre Debelle. Cet « édifice mixte » pour reprendre l'expression de Gérard Monnier⁴⁶³, de style néo-classique, est pensé par l'architecte parisien Charles-Auguste Questel⁴⁶⁴ à partir de 1862 et exécuté en partie par Hector Riondel, élève de Victor Sappey. Il se situe sur la place d'Armes (actuelle place de Verdun). Exemple de l'architecture des musées en France et en Europe au XIXe siècle, l'édifice grenoblois symbolise d'une part l'action successive des différentes administrations en faveur des arts et révèle d'autre part la qualité de leur gestion⁴⁶⁵.

On peut donc dire que l'administration locale, en assurant une mission bicéphale, défend et promeut les artistes régionaux comme les institutions depuis la fin du XVIIIe siècle et durant toute la première moitié du XIXe siècle. En dépit de l'attitude rétive de quelques uns de leurs représentants, les autorités font montre d'un soutien grandissant à l'égard des artistes dauphinois dont le rayonnement s'accroît progressivement au fil de leurs participations aux Salons nationaux et régionaux. De

⁴⁶¹ AMG, R 2 38, Correspondance de Benjamin Rolland, Questions adressées à M. le Préfet de l'Isère par M. le ministre de l'Intérieur, il s'agit ici des réponses faites par B. Rolland, 19 août 1851.

⁴⁶² Simmonet, 1987. L'ouvrage de Cyrille Simmonet revient en détails sur les oppositions entre le bibliothécaire, Hyacinthe Gariel (1812-1890) et le conservateur Alexandre Debelle. Le Musée-Bibliothèque de Grenoble est inscrit au titre des monuments historiques depuis 1992.

⁴⁶³ Gérard Monnier utilise cette expression pour signaler la cohabitation de deux institutions dans un même bâtiment, comme ce fut le cas à Grenoble mais aussi à Rouen de 1876 à 1888. Monnier, 1995, p. 102.

⁴⁶⁴ Questel, 1876. Entre 1861 et 1866, Charles-Auguste Questel (1807-1888), dirige la construction de la préfecture de l'Isère qui jouxte le Musée-Bibliothèque.

⁴⁶⁵ Pour Dominique Poulot la présence d'un musée dans une ville est le symbole d'une bonne administration. Vers 1880, plus de la moitié des musées sont encore installés dans les mairies, les écoles ou autres édifices. Poulot, 2008.

même, l'intérêt constant de l'administration pour les institutions grenobloises, telles que le musée de peinture, l'école de sculpture architecturale ou encore la Société des Amis des Arts témoignent de la réactivité des pouvoirs locaux en matière d'enseignement artistique et de culture. À ce propos, il faut préciser que l'administration locale, bien qu'elle joue un rôle majeur dans le développement artistique et culturel de la ville durant toute la première moitié du XIXe siècle, s'engage encore plus activement dans la promotion des beaux-arts dès 1832, soit à partir des premières manifestations engagées par la future Société des amis des arts de Grenoble. En effet, le Salon organisé par l'association, en plus d'offrir une vitrine aux artistes locaux, a pour autre conséquence de dynamiser la ville, la rendant ainsi plus attractive.

Jean-Thomas Vendre, maire de la ville de 1865 à 1870, s'exprime à propos des beaux-arts en disant qu' « ils moralisent et civilisent »⁴⁶⁶. Il ajoute, lors de son élection, que pour cette raison il ne négligera rien concernant leur essor. Les beaux-arts ont pour les autorités locales une importance significative car ils sont considérés comme le faire-valoir de la culture grenobloise au milieu du XIXe siècle. Aussi, la pertinence d'un tel constat, dressé par le premier magistrat et amateur d'art au début de la seconde moitié du XIXe siècle, renvoie-t-elle aux interrogations soulevées par ses prédécesseurs ? Depuis 1798 et la création du musée de peinture, ces derniers s'intéressaient de plus en plus à la valorisation du patrimoine local. Louis-Joseph Jay, dans une lettre adressée à son ami Jules Mallein en 1833, s'interroge notamment sur les effets de la présence de l'institution muséale au niveau local. Bien qu'il en connaissait la réponse, « celui qui [...] créa le Musée de Grenoble avec l'appui des autorités » écrivait à ce sujet : « mais déjà le passé, depuis l'époque de la fondation de cet établissement, le présent et l'avenir ne proclament-ils pas les bienfaits qui en sont résultés et qui en résulteront pour l'instruction publique des beaux-arts, ainsi que la gloire qu'ils répandent sur la ville de Grenoble ? »⁴⁶⁷. Il est vrai que les nombreuses actions engagées par la ville depuis la fin du XVIIIe siècle, notamment la multiplication des institutions dédiées aux arts, l'encouragement d'artistes régionaux ou encore les efforts réalisés pour la sauvegarde du patrimoine

⁴⁶⁶ ADI, 15M56, Extrait d'une proclamation de J.-T. Vendre, le 5 septembre 1865. Daigle, 1977, p. 107, note 109.

⁴⁶⁷ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Crémieu, le 1^{er} avril 1833, archives familiales G. Flandrin, Annexe 26.

local, confirment une évolution sans précédent en matière de culture à Grenoble à cette époque. De fait, l'efficacité des politiques mises en place par l'administration à cette époque se traduit à la fois par une réussite artistique mais aussi par un accomplissement social qui permet, en outre, au public grenoblois de développer son goût pour les arts.

3°/ Les Publics

L'enracinement des institutions artistiques, de même que l'affirmation des politiques culturelles doivent être associés au développement de la sensibilité du public grenoblois. En effet, dans la première moitié du XIXe siècle, la population locale prend peu à peu conscience de ses richesses mais également de ses capacités à apprécier et à juger de ce qui relève de l'art. Sur ce point, la démocratisation du collectionnisme régional témoigne de la curiosité et de la motivation de quelques Dauphinois, tandis que la multiplication d'articles dans la presse locale à propos du Salon de peinture, à la fois justifie et participe au succès de la manifestation. Mais quelles étaient précisément les occupations culturelles des Grenoblois ? Du musée au théâtre, en passant par la musique, nombre d'entre eux profitaient d'animations ponctuelles ou régulières afin de se distraire et d'enrichir leurs connaissances en matière d'art et de littérature. La multiplication des sociétés savantes signalent également que ces distractions partagées se pratiquaient de façon plus avertie, plus scientifique. Enfin, la naissance de cercles privés traduit l'initiative de Grenoblois en faveur de la découverte du patrimoine historique. Malgré des traits communs, les différences qui caractérisent le public grenoblois obligent à employer le pluriel. Aussi, l'identification *des* publics locaux, au-delà de la portée sociologique que représente son étude, peut-elle nous permettre de mieux apprécier la complexité des origines de l'identité culturelle grenobloise ?

A) Collectionneurs et amateurs d'art

À l'image des peintres et des conservateurs qui ont marqué de leur empreinte les institutions artistiques grenobloises durant la première moitié du XIXe siècle, d'autres acteurs locaux concourent également à l'essor culturel : les collectionneurs et amateurs d'objets d'art. Représentants incontestables du goût à cette époque, ces derniers contribuent à la cause des beaux-arts, leurs biens servant

la grandeur du pays et favorisant l'éducation populaire⁴⁶⁸. Avant d'examiner le détail des collections, l'étude sociale des principaux collectionneurs grenoblois conduira à mieux appréhender leurs motivations. Tandis que l'importance des collectionneurs est bien connue pour la fin du XIXe siècle en France⁴⁶⁹, nous montrerons que dès le début du siècle à Grenoble les collectionneurs sont les contributeurs précieux de l'identité culturelle grenobloise. Que ce soit par héritage familial, à travers des achats ou des legs faits en faveur des institutions locales, la présence des collectionneurs et amateurs d'art est remarquable. En quelque sorte, leur action vient contredire l'idée avancée par Jean-Guy Daigle de l'absence chez les Dauphinois, jusqu'au milieu du XIXe siècle, de toute sensibilité esthétique⁴⁷⁰.

Issus pour la plupart de la notabilité provinciale⁴⁷¹, les collectionneurs et les amateurs d'art dauphinois font partie des élites. Pour Sylvain Turc, les « élites publiques » ou « couches supérieures de l'État et des milieux politiques » rassemblent à cette époque les préfets, les maires, les conseillers régionaux et les professeurs de l'enseignement supérieur. La noblesse - terrienne, militaire ou de robe - et la bourgeoisie sont définies selon les professions et les fortunes⁴⁷². Complétant les premiers ouvrages biographiques rédigés au début du XXe siècle⁴⁷³ sur les personnalités dauphinoises qui s'étaient illustrées au siècle précédent, la lecture des inventaires après décès, dont la grande majorité était conservée dans les archives privées et publiques, a permis d'identifier plusieurs collectionneurs et amateurs d'art dans la région à cette période. Parmi les collectionneurs les plus connus et les plus pourvus, il faut citer Émile Bigillion, greffier du tribunal civil de Grenoble, Louis de Sibeud, comte de Saint-Férriol⁴⁷⁴ et héritier du château d'Uriage, ainsi que les familles Réal de Beauregard, Ducruy de Varcès et Caire de Bresson⁴⁷⁵.

⁴⁶⁸ Lagrange, 1852, t. II, p. 93-109.

⁴⁶⁹ Long, 2001, p. 45-54.

⁴⁷⁰ Daigle, 1977, p. 77.

⁴⁷¹ Jardin et Tudesq, 1973, t. II.

⁴⁷² Turc, 2009.

⁴⁷³ Rochas A., 1907 et autres biographies individuelles.

⁴⁷⁴ Louis Xavier de Sibeud, comte de Saint-Férriol naît le 9 mai 1814 à Clelles (Isère). Il se forme au droit et aux sciences à Fribourg (Suisse) puis à Paris où il fait également le conservatoire des arts et métiers. Il décède le 26 avril 1877 en Haute-Savoie. Bien que l'on trouve parfois le nom de Saint-Férriol écrit Saint-Férréol, nous conserverons la première orthographe qui est celle retrouvée sur les documents de l'époque.

⁴⁷⁵ La famille Caire était originaire de Chichilianne mais s'était établie dans le château médiéval de Montavit à Bresson.

Pour ce qui concerne les collectionneurs plus modestes, se distinguent quelques figures locales telles que l'avocat Jean-Pierre Jacquier, le secrétaire d'ambassade Jean-Louis Chevalier de Saint-Robert ou encore l'entrepreneur et directeur des messageries, Victor Charvet.

Au-delà de la quantité et de la qualité des pièces collectées, qui dissocient de fait les « grands » des « petits » collectionneurs, il faut revenir sur l'essence même de ces rassemblements d'objets et sur l'intérêt que ces propriétaires portent aux peintures, estampes et gravures, aux porcelaines et aux antiquités ainsi qu'aux livres et à d'autres objets. Pour la famille Réal, son représentant le plus célèbre à Grenoble au milieu du XIXe siècle est Félix Réal⁴⁷⁶. Avocat à la cour de Grenoble, conseiller général puis député de l'Isère entre 1830 et 1848, Félix Réal est en premier lieu le descendant et l'héritier d'une famille de robe du Dauphiné⁴⁷⁷. Indépendamment des œuvres et des objets mobiliers qui devaient orner l'intérieur du château familial de Beauregard⁴⁷⁸, Félix Réal était un grand collectionneur. Son influence allait semble-t-il au-delà de son intérêt personnel pour les arts puisqu'il n'hésitait pas à se servir de sa position politique pour mettre sur le devant de la scène des peintres locaux. En 1842, il réussit par exemple à convaincre le ministère de l'Intérieur de commander un tableau religieux au peintre grenoblois Alexandre Debelle. Cette œuvre, intitulée *Christ apparaissant à la Madeleine*⁴⁷⁹ est exposée au Salon de Paris l'année suivante. Elle est ensuite affectée à l'église du Versoud, toujours grâce à l'intervention de Félix Réal. Par ailleurs, on note la présence du député isérois sur plusieurs livrets du Salon de la Société des Amis des Arts de Grenoble, en 1839, 1842 et 1845 ; il y apparaît à plusieurs reprises en tant que souscripteur.

Le comte de Saint-Férriol, à la tête d'une importante fortune, consacre une grande partie de sa vie à la collecte de pièces inédites. À la mort de sa tante, Jeanne de Langon, marquise de Gautheron, en 1828, il hérite du château d'Uriage (Isère) et s'y installe. Il devient alors le bienfaiteur de la commune en développant notamment les

⁴⁷⁶ Victor Sappey, *Buste de Félix Réal*, buste, 1832, Grenoble, Musée de Grenoble, MG. IS-83-9, voir Cat. n°159. Jean-Pierre Colin, *Portrait-charge de Félix Réal*, vers 1807-1809, BMG, R.90515 (76) Rés, voir Cat. n°33.

⁴⁷⁷ Cf. note 155.

⁴⁷⁸ Le château de Beauregard est situé sur la commune de Seyssinet-Pariset (Isère) ; il a été construit entre le XVIIIe et le XIXe siècle. Bien que Jean-Guy Daigle affirme que la famille Réal faisait partie des plus importants collectionneurs de la région, il rappelle qu'aucun document ne peut aujourd'hui donner le détail de leur collection. Daigle, 1977, p. 82.

⁴⁷⁹ Pour cette commande, le peintre obtient la somme de deux mille francs. Vincent S., « L'art du renouveau religieux », Vincent S. (dir.), 2005, p. 73-88.

thermes qui ont fait sa renommée. De plus, ce grand amateur d'art et « homme d'affaires entreprenant »⁴⁸⁰ mit toute son énergie à agrémenter les salles du château qui surplombent le bourg⁴⁸¹. Dans *Nouveau guide spécial de l'étranger à Grenoble et ses environs*, Lucien Baulmont évoque en détail son arrivée dans la ville thermale à cette époque : « le hameau du *Sonnant* dépassé, les tourelles élancées d'un château émergeant d'arbres touffus et bâti à gauche, sur le sommet d'un coteau nous annoncent Uriage ». Puis, il s'interroge au regard de l'architecture si particulière de cet édifice, « sommes-nous en Orient ? Quel est donc ce minaret qui pointe dans l'air comme une de ses congénères de Stamboul de Kartoum ? »⁴⁸². Il faut dire qu'avant même d'y pénétrer, la vue du château offre au visiteur un véritable dépaysement. Dans son récit, Lucien Baulmont revient longuement sur les différentes transformations accomplies par le nouveau châtelain à son arrivée à Uriage. Ce dernier aurait restauré l'édifice avec « beaucoup de goût », tout en laissant « à chaque partie l'empreinte sévère d'un passé tourmenté [...] ». Pour ce faire, le comte de Saint-Férriol bénéficia de l'aide son ami Alexandre Debelle qui peint « aux solives du plafond, [...] les phases successives de rénovation du château ». Lucien Baulmont évoque également le musée, qui « fait suite au salon » et qui possède « des pièces très curieuses, surtout en antiquités égyptiennes »⁴⁸³. La collection du comte de Saint-Férriol s'était progressivement constituée au fil des voyages qu'il avait effectués entre 1839 et 1844 en Europe du Nord, en Italie, en Égypte et en Grèce. De ces dernières contrées, le collectionneur n'en rapporte pas moins de dix caisses de pierres, deux de momies, une de dessins et de papiers et une autre de textile. À son retour en Isère en 1844, le comte souscrit sans délai à la Société des Amis des Arts de Grenoble et apparaît sur le livret du Salon dès l'année suivante. Pour la manifestation de 1850, on ignore si ce dernier y adhère au-même titre que pour la précédente puisque le catalogue de l'exposition présente uniquement les noms des membres du conseil d'administration. Toutefois, il prend part à ce même

⁴⁸⁰ Cayol-Gérin, « Portrait d'un commanditaire, le comte de Saint-Férriol à Uriage », Vincent S. (dir.), 2005, p. 67.

⁴⁸¹ La ville d'Uriage, appelée Uriage-les-Bains, est encore aujourd'hui l'une des stations thermales les plus réputées de la région. Son château d'origine médiévale, qui a vu son architecture remaniée au fil des siècles, fait désormais partie de la commune de Saint-Martin-d'Uriage.

⁴⁸² Baulmont, 1880, p. 159. Michal-Ladichère et Debelle, *Uriage et ses environs [...]*, 1850.

⁴⁸³ Baulmont, 1880, p. 174

conseil pour le Salon de 1853, le nom de « De Saint-Ferriol, propriétaire » figurant dans l'une des premières pages du livret⁴⁸⁴.

Par ailleurs, la profusion des biens recensés sur l'inventaire de la succession du dauphinois Victor Charvet⁴⁸⁵ en 1858 révèle que dans la première moitié du XIXe siècle le collectionnisme n'est depuis longtemps plus uniquement l'apanage de la noblesse et de l'aristocratie. Victor Charvet, identifié en 1839 et 1842 par sa fonction de « maître de postes » sur les livrets de la Société des Amis des Arts, n'est autre qu'un « entrepreneur et [le] directeur des messageries » de Grenoble. Ce bourgeois, d'après les éléments transmis dans son inventaire, est un collectionneur d'art et un fervent bibliophile. Il demeure rue Lafayette et possède un domaine à Saint-Robert sur la commune de Saint-Égrève où il exerce la fonction d'adjoint au maire de 1848 à 1855⁴⁸⁶.

À ces personnalités locales, il faut en outre associer celle d'Émile Bigillion, qui est à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle ce que le général de Beylié⁴⁸⁷ sera dans sa seconde moitié, soit l'un des plus grands collectionneurs d'art de la ville. Fils de François Bigillion, ami intime de Stendhal durant son enfance⁴⁸⁸, Émile Bigillion reprend la fonction de greffier du tribunal civil de Grenoble à la mort de son père en 1827⁴⁸⁹. « Grand, maigre, glabre, laid, tout vêtu de noir [...] », Émile Bigillion portait le surnom de « trompe la mort » d'après les souvenirs d'Alphonse Masimbert⁴⁹⁰ qui avait croisé ce personnage aux « mœurs douteuses » lorsqu'il était enfant. Dans la région, tout le monde connaissait son caractère atypique et cocasse mais aussi sa sensibilité littéraire et ses goûts artistiques. Émile Bigillion « était l'auteur d'un roman assez médiocre en deux volumes » parus en 1844, *Les Deux amours*, dans lequel il

⁴⁸⁴ Explication [...] Musée de Grenoble, 1853, p. 4.

⁴⁸⁵ ADI, 3E7068, n°227, Inventaire de la succession de M. Victor Charvet, entrepreneur et directeur de messageries, demeurant à Grenoble, décédé le 13 octobre 1858.

⁴⁸⁶ Malgré les lacunes de sa biographie, la nomination officielle des héritiers de Victor Charvet sur l'inventaire de sa succession permet d'affirmer que ce dernier était le père de Benoît Charvet et de Pierre Alexandre Charvet (1799-1879), professeur à la faculté des sciences de Grenoble et auteur de nombreux travaux en médecine.

⁴⁸⁷ Ernest Hébert, *Portrait du général de Beylié*, 1891, h/t, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1746.

⁴⁸⁸ La famille Bigillion habite rue Chenoise à Grenoble et compte trois enfants : François, Rémy et Victorine qu'Henri Beyle affectionne particulièrement. Stendhal, 1956.

⁴⁸⁹ ADI, 216J7/4, Fonds Masimbert, Famille Bigillion, f°4.

⁴⁹⁰ Historien d'origine dauphinoise, Adolphe Masimbert (?– 1932) est membre de l'Académie delphinale. Il prend part également à d'autres sociétés savantes de la région. Au début du XXe siècle, Il transmet un certain nombre de documents aux archives départementales de l'Isère qui lui dédient un fonds spécifique. Le fonds Masimbert (sous-série J) relate la bibliographie dauphinoise.

s'était amusé à salir je ne sais qui, ce qui lui avait valu une verte correction » toujours selon Alphonse Masimbert. À cette époque, il est aussi le correspondant de Prosper Mérimée qui, bien qu'il critique sa plume et ses frasques⁴⁹¹, semble avoir trouvé en la personne d'Émile Bigillion un collaborateur éclairé en matière d'art. Il faut dire que « beaucoup de personnes [avaient] visité la riche collection de tableaux, d'objets d'art, dont il faisait les honneurs avec une rare distinction d'esprit et une science aimable et dépourvue de toute prétention »⁴⁹². Il n'est d'ailleurs pas surprenant de retrouver le nom d'Émile Bigillion dans tous les catalogues de la Société des Amis des Arts de Grenoble de 1839 à 1853⁴⁹³, date à laquelle il intervient au sein du conseil d'administration en tant que secrétaire.

Après avoir présenté le portrait de ces quelques personnalités grenobloises, il convient d'analyser les principales caractéristiques qui font de ces hommes des collectionneurs et des amateurs d'art. Les biens qui composent leurs collections, qu'ils soient détaillés dans les inventaires après décès ou évoqués brièvement dans les biographies contemporaines, nous renseignent sur le rapport que les élites entretiennent avec l'art. Pour revenir à Émile Bigillion, on apprend par exemple qu'il « achetait tout, collectionnait tout ce qui [était] objet d'art, tout ce qui parle à l'œil, à l'esprit, au souvenir, des temps passés »⁴⁹⁴. À la seule lecture de l'intitulé du catalogue de la vente de ses biens, qui a lieu entre le 14 et le 29 avril 1869, on comprend que le Grenoblois accumule plus qu'il ne collecte les nombreuses pièces qui constituent sa collection. « Objets d'art et de curiosités, sculpture, marbre, albâtre, bois, etc. Meubles riches des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Riches pendules Henri II, Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, bronzes d'ameublement, glaces anciennes, beaux vitraux anciens, émaux de Limoges, Armes, Fers forgés et ciselés, Instruments de musique, Monnaies et Médailles en or, argent et bronze, Porcelaines de Sèvres, Vienne, Locret [fabrique parisienne du XVIIIe siècle], Chine, Japon, Inde, etc. Faïences, Tableaux anciens, gravures, miniatures, tapisseries,

⁴⁹¹ Doyon, 1983, p. 310-319.

⁴⁹² *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, p. 3-4.

⁴⁹³ Les premiers catalogues du Salon de Grenoble (1832-1833-1835) ne font pas état des souscripteurs car la Société des Amis des Arts n'est pas encore officiellement reconnue. Ces derniers apparaissent seulement sur les livrets à partir de 1839 puis en 1842, 1845 et 1853. Pour ce qui est du catalogue de 1850, il énumère uniquement les membres du conseil d'administration de la Société.

⁴⁹⁴ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, p. 3-4, BMG.

dentelles, costumes, instruments d'optique, physique, histoire naturelle et minéralogie »⁴⁹⁵ telle était la liste des objets dont jouissait ce « collectionneur enragé »⁴⁹⁶. D'ailleurs, le rédacteur du catalogue, « Oppeheim », après avoir identifié et rédigé avec minutie les caractéristiques de chaque article prochainement exposé, s'interrompt au début du chapitre qui annonce les gravures pour mentionner aux futurs visiteurs et éventuels acquéreurs que « le temps nous ayant manqué, vu la quantité de pièces, nous aimons mieux laisser aux connaisseurs le soin de voir par eux-mêmes lors des expositions et ventes, l'état des gravures »⁴⁹⁷.

À propos de ses tableaux, ils sont classés par ordre alphabétique d'après le nom de leur auteur. Les écoles française, italienne, hollandaise, allemande, espagnole et même russe sont représentées. Sans rapporter l'intégralité de la liste, il suffit d'en donner quelques exemples pour s'apercevoir de la qualité et de la diversité des pièces recherchées par l'amateur grenoblois. Parmi les tableaux de l'école française se distinguent des œuvres prestigieuses : une allégorie de la *Poésie et de l'Astronomie* attribuée à Simon Vouet, deux paysages et un portrait d'Antoine Watteau (1684-1721), une autre allégorie signée Carle van Loo (1705-1765), le *Néant de la beauté* exécutée par François Gérard, des « ruines splendides » d'Hubert Robert (1733-1808), deux pastels d'Alexandre Lenoir et quatre compositions religieuses d'Eustache Lesueur. Pour la peinture italienne, ce sont les artistes bolonais qui sont les plus nombreux avec un tableau de l'Albane (1578-1660) intitulé *Le Jugement de Pâris, Sainte Catherine* attribuée à Annibal Carrache (1560-1609) ou encore trois compositions bibliques de Guido Reni (1575-1642).

Les maîtres hollandais semblent l'avoir particulièrement intéressé avec des toiles de Théobald Michau (1676-1765), van der Meulen, van der Neer (XVIII^e siècle) ou encore van Ostrade (XVIII^e siècle) et Wouverman. Une nature morte de Diego Vélasquez (1599-1660) fait également référence à la peinture espagnole tandis que l'on signale une *Vierge* pour l'école russe et une *Tête de vieillard [...]*, attribuée à Ernest Dietrich (1712-1774) pour l'école allemande. Une quinzaine de pièces non attribuées sont énoncées pêle-mêle selon leur sujet à la suite de ces « tableaux

⁴⁹⁵ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869.

⁴⁹⁶ ADI, 216J/4, Fonds Masimbert, Famille Bigillion, f°4.

⁴⁹⁷ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, p. 68.

anciens » ; quelques « tableaux modernes » sont également répertoriés⁴⁹⁸. Ces œuvres réalisées par Vulax (?), Poley⁴⁹⁹, Lecode (?), Charles Couturier et Jean Achard sont certes moins nombreuses que dans les catégories précédentes mais elles montrent l'attention qu'Émile Bigillion portait à ses contemporains. Qui plus est, Poley (Pollet), Charles Couturier et Jean Achard (dont le collectionneur possède quatre peintures, une aquarelle et un dessin) résident en Dauphiné au milieu de la première moitié du XIXe siècle. Enfin dans une énième partie, la désignation de quelques miniatures, dont le genre est très en vogue à cette époque, vient compléter la lecture du catalogue. Il s'agit principalement de portraits dont les auteurs sont François Boucher (1703-1770), Jean-Baptiste Isabey (1767-1865) ou encore Étienne Aubry (1746-1781). Évidemment, « dans tout cela il y avait du bon et du mauvais » comme le rapporte Alphonse Masimbert. Cependant, on peut dire que la collection d'Émile Bigillion est, à ce moment précis, « la réunion la plus nombreuse qui puisse se voir [dans la région] d'objets artistiques de toutes les époques et de tous les styles »⁵⁰⁰. Les pièces conservées par le collectionneur, bien qu'il les rendît accessibles à un certain nombre de ces compatriotes, n'ont d'autre destination que de s'amonceler dans son cabinet de curiosité où « il avait entassé tous ces objets [...] car rien n'était en ordre dans son appartement : les tableaux par exemple étaient par terre les uns derrière les autres »⁵⁰¹. Véritable passionné, continuellement en quête d'objets pouvant compléter sa collection, Émile Bigillion ne semble pas s'intéresser à l'art pour son aspect économique mais plutôt par plaisir, celui d'acheter, de posséder une pièce unique et agréable à l'œil.

Animé d'une toute autre ambition pour sa collection d'art, le comte de Saint-Férriol, connaît pourtant des problèmes similaires concernant l'exposition de ses objets. Alexandre Michal-Ladichère, en signant les textes de l'ouvrage *Uriage et ses environs. Guide pittoresque et descriptif*⁵⁰² en 1850, à la demande du comte lui-même, fait remarquer que « l'idée de suite et de classement doit être rappelée »⁵⁰³

⁴⁹⁸ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, p. 33-68.

⁴⁹⁹ Le nom de Poley correspond probablement à Claude Pollet (1816/20-1858), peintre de paysage originaire de Saint-Égrève (Isère). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁵⁰⁰ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, p. 3-4.

⁵⁰¹ ADI, 216J7/4, Fonds Masimbert, Famille Bigillion, f°4.

⁵⁰² Michal-Ladichère et Debelle, 1850.

⁵⁰³ Michal-Ladichère et Debelle, 1850, p. 58-59.

dans cette collection. Selon lui, le comte de Saint-Férriol, par défaut d'espace, disperse ses biens entre le château et la chapelle Saint-Luc⁵⁰⁴ dans un ordre qui cependant déplaît vraisemblablement à l'auteur. À l'inverse, Lucien Baulmont salue l'organisation du cabinet égyptien, qui correspond à la partie des collections exposée à l'intérieur du château et qui « renferme des objets d'une rareté unique et classés, surtout avec une connaissance distinguée » selon lui⁵⁰⁵. Parallèlement aux pièces archéologiques rapportées de ses périples, le comte de Saint-Férriol possède plusieurs tapisseries d'Aubusson aux motifs inspirés des *Fables* de La Fontaine mais aussi des sculptures en bustes de personnalités locales éminentes telles que le duc de Lesdiguières et le chevalier Bayard ou encore le portrait de la reine Marie-Antoinette qui trônait au dessus de la porte d'entrée.

Malgré son désaccord sur la disposition des objets, Alexandre Michal-Ladichère ne manque pas d'apprécier la qualité des peintures réunies par le comte. En effet, les tableaux se recommandent d'eux-mêmes à ceux qui les aiment »⁵⁰⁶ écrit-t-il, comme cette *Vierge entourée de saint Laurent et de saint Bruno* de l'école de Cimabue. Parmi ces œuvres religieuses, que le collectionneur regroupe assez logiquement dans la chapelle du château, se trouvent principalement des tableaux exécutés par des peintres de la Renaissance italienne tels qu'*Une Vierge* de Raffaellino del Garbo (vers 1466 - vers 1524), une *Sainte famille* de Perino del Vaga (1501-1547), élève de Raphaël (1483-1520), le *Christ au milieu des Apôtres* du vénitien Lorenzo Lotto (1480-1556) ou encore un *Calvaire* du florentin Carlo Dolci (1616-1686), « peinture remarquable par l'expression, la couleur harmonieuse [...] »⁵⁰⁷. À ces ouvrages s'ajoutent ceux attribués aux plus grands noms de cette période comme celui du Guerchin (1591-1666) dont le comte de Saint-Férriol possède une toile intitulée *Jésus chez le Pharisien* mais aussi le Caravage (1571-1610) avec *Saint Jean l'Évangéliste* ou Paul Véronèse (1528-1588) et son tableau *L'Apparition de la Vierge à deux solitaires*, dont Lucien Baulmont précise qu'il s'agit d'un « tableau d'une grande valeur ». Tout en révélant la piété du châtelain, la collection de peinture du

⁵⁰⁴ Le Comte de Saint-Férriol avait fait édifier cette chapelle pour que les curistes en visite dans la station thermale d'Uriage puissent se recueillir. « La petite église d'Uriage qui ne paie pas de mine est cependant un écrin ». Baulmont, 1880, p. 184.

⁵⁰⁵ Il s'agirait principalement ici de sarcophages et de momies. Baulmont, 1880, p. 178.

⁵⁰⁶ Michal-Ladichère, 1991, p. 58.

⁵⁰⁷ Baulmont, 1880, p. 184.

comte de Saint-Férriol met surtout en exergue sa passion pour la peinture italienne des XVI et XVIIe siècles.

Alexandre Michal-Ladichère fait aussi allusion à un « curieux petit monument, moitié sculpture, moitié peinture, qui, fermé, représente une statue de la Vierge et de l'Enfant Jésus, et qui, ouvert, laisse apercevoir la statue de Notre-Seigneur tenant la croix entre ses jambes »⁵⁰⁸. À l'intérieur de cet ouvrage, sont peintes des scènes tirées de la vie de la Vierge. D'après les observations de l'auteur, l'originalité de cet objet dont la provenance était alors inconnue, ne réside pas uniquement dans la mixité des techniques employées mais se trouve surtout dans les mouvements des personnages et dans la variété des scènes proposées au spectateur. Il apparaît alors comme un « exemple intéressant » enregistrant une évolution stylistique et iconographique de la représentation traditionnelle chrétienne.

Les collections du comte de Saint-Férriol sont le reflet de ses nombreuses pérégrinations : un mélange de cultures orientale et occidentale à l'image de l'édifice qui abrite. Par conséquent, les objets exotiques qui la composent, atypiques au regard du public dauphinois à cette époque, confèrent au musée d'Uriage un caractère singulier qui renforce la qualité et la particularité de cette collection, déjà éminente par ses peintures.

Alors que certains collectionneurs « entassent » ou exposent leurs rassemblements d'objets à la vue de tous, d'autres amateurs locaux par ailleurs, s'adonnent au collectionnisme d'art dans un cadre plus privé. À ce propos, l'inventaire de la succession de Victor Charvet, doté de plus de cinq cents articles, notifie dans un premier temps la richesse de l'entrepreneur et dans un second temps nous renseigne sur l'éclectisme de sa collection dans laquelle se retrouvent notamment des tableaux, gravures, médaillons et recueils illustrés ainsi que des pièces de monnaies, des porcelaines, des statuettes et des sculptures. En dépit du manque d'attribution de la plupart des œuvres, leurs descriptions détaillées signalent le goût éclectique des collectionneurs qui affectionnent toutes sortes de techniques et de supports. Les tableaux mentionnés sont tantôt peints sur toile, sur bois, sur émail ou sur cuivre et alternent sujets profanes et sujets religieux tels que *Jésus-Christ*

⁵⁰⁸ Michal-Ladichère et Debelle, 1850, p. 58-59.

prêchant dans le temple, Magdeleine [sic] au pied de la Croix, Femme tenant un enfant endormi ou Joueur de musette. Excepté trois œuvres qui sont attribuées à « Teniers », « Isabey » et « Dubuisson », l'estimation des biens de cet inventaire atteste qu'il s'agit de copies réalisées d'après des artistes de renom. Par ailleurs, Victor Charvet possédait également dans ces deux registres des gravures sur bois dont cette « gravure dans son cadre de bois doré représentant une *Vierge* d'après Rubens, prisée 3 francs »⁵⁰⁹ et des gravures sur cuivre ainsi que des médaillons en ivoire et en cuivre de même qu'Émile Bigillion.

Pareillement, certaines personnalités locales collectionnent des objets d'art mais à une échelle moindre que les précédentes. L'avocat Jean-Pierre Jacquier se passionne par exemple pour les œuvres d'art et les livres. À sa mort en 1863, il lègue à la ville de La Tronche (Isère) plus de cent cinquante tableaux, cinq cents gravures et fait don d'un tableau au musée de Grenoble⁵¹⁰. Jean-Louis Marcel Chevalier⁵¹¹, attaché de délégation en Allemagne puis secrétaire d'ambassade au Portugal et au Danemark lègue lui aussi, dans son testament daté de 1883, plusieurs tableaux à la ville de Grenoble dont il est originaire⁵¹². Quant à Charlotte Durozier, épouse en secondes noces de Prosper Adolphe Rossignol dit « de Blinville », propriétaire du château de Montavit à Bresson (Isère), on apprend lors de la transmission de son patrimoine à ses enfants en 1852 qu'elle possédait dans « la galerie de tableaux » qui ornait sa demeure, plusieurs toiles « de maîtres et autres estimés [...] cinq mille six cent quatre vingt dix francs »⁵¹³.

Qu'ils soient héritiers de collections, autodidactes, spécialistes d'art ou dilettantes, le nombre de collectionneurs et d'amateurs d'art augmente donc de façon significative durant la première moitié du XIXe siècle. Il faut dire que la création du musée de peinture en 1798 et la multiplication des institutions culturelles, associées à l'intensification de la vie de salon à partir de la Restauration⁵¹⁴, entraînent un intérêt accru pour les beaux-arts à cette époque. Bien que pour certains de ces

⁵⁰⁹ *Catalogue d'objets d'art et de curiosité [...]*, 1869, articles 40, 42, 44, 155, 156.

⁵¹⁰ ADI, 216J24/33, Fonds Masimbert, Jacquier Jean-Pierre.

⁵¹¹ Il avait ajouté à son patronyme « Saint-Robert » et se faisait appelé Chevalier de Saint-Robert.

⁵¹² ADI, 216J13/4, Fonds Masimbert, Chevalier Jean-Louis Marcel.

⁵¹³ ADI, 3E1425, n°12145, Vente des biens de Madame Charlotte Durozier.

⁵¹⁴ Voir *infra*, 1^{ère} partie, p. 132-142.

amateurs le plaisir des mondanités dépasse souvent l'émulation intellectuelle - le principal enjeu de ces rassemblements étant surtout de s'afficher parmi l'élite locale - il faut néanmoins reconnaître que l'implication des mécènes et des bienfaiteurs participe, à différents niveaux, au développement de la culture régionale.

L'essor de la Société des Amis des Arts confirme d'une part, à l'image des premières acquisitions faites pour le musée de Grenoble grâce aux souscriptions lancées par le « citoyen Jay »⁵¹⁵ en 1796 et 1798, la générosité des mécènes locaux, sans qui cette dernière n'aurait pu poursuivre ses activités tout au long du XIXe siècle. Ainsi, l'association reçoit de la part des amateurs une aide financière qui, conjointement aux subventions accordées par la municipalité chaque année, permet d'organiser régulièrement le Salon de peinture⁵¹⁶. Et même si la ville de Grenoble demeure peu accueillante à l'égard des visiteurs jusqu'au milieu du XIXe siècle, du moins jusqu'à l'arrivée du chemin de fer en 1857, les artistes comme les amateurs parviennent à tirer profit de cet « isolement » relatif. En effet, le public dauphinois, en découvrant la diversité de la production régionale réunie dans un seul et unique lieu, s'attache davantage aux artistes originaires de la province qui sont alors peu ou pas concurrencés⁵¹⁷. Les élites deviennent désormais clientes des peintres, des lithographes et des sculpteurs locaux dont elles affectionnent particulièrement les travaux de petits formats : des portraits, des paysages ou des scènes de genre, très prisés à cette époque pour égayer les intérieurs. Jean-Guy Daigle rappelle que « les membres des catégories sociales supérieures [...] eurent longtemps à cœur d'acheter les toiles de leurs compatriotes »⁵¹⁸, ce qui montre la force de leur attachement aux artistes de leur région.

Mais il faut admettre d'autre part qu'au-delà du mécénat et du témoignage sociologique qu'offrent les collectionneurs et les amateurs d'art, leur action favorise indéniablement l'élaboration d'une culture locale encourageant à la fois son développement et sa transmission. De fait, on constate que même si tous les amateurs ne sont pas nécessairement de grands collectionneurs d'art, leur érudition et leur goût a réussi à éveiller la sensibilité esthétique de leurs concitoyens

⁵¹⁵ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 19-54.

⁵¹⁶ Parmi les fonds récoltés à cet effet, une partie est dédiée à l'achat des œuvres tandis qu'une autre partie intervient pour la gestion de l'événement. Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 55-98.

⁵¹⁷ Fournier, 2008-2009.

⁵¹⁸ Daigle, 1977, p. 84.

dauphinois durant la première moitié du XIXe siècle. Quant aux collectionneurs, dont le statut n'est, à l'inverse, pas toujours garant de savoir en matière d'art, ils ont contribué pour leur part à la préservation et à la valorisation du patrimoine. Ces derniers « ont [d'ailleurs] bien aussi leur mérite » selon Aimé Champollion-Figeac, car « les services qu'ils rendent, en sauvant de la destruction des documents épars et abandonnés, sont dignes d'éloges »⁵¹⁹. C'est pourquoi, à l'heure où de nombreuses provinces inaugurent leur musée, l'intérêt du collectionnisme et son utilité deviennent, dès lors qu'ils s'ouvrent à l'espace public, particulièrement saillants.

En retraçant l'histoire du musée de Montpellier, Émile Usquin cite l'exemple d'Alfred Bruyas, le célèbre collectionneur et bienfaiteur de l'institution, « complice de Courbet »⁵²⁰, qui justifia la donation de sa collection d'objets au bénéfice de cette dernière en 1868 par son unique conviction que les « œuvres de génie appartiennent à la postérité et doivent sortir du domaine privé pour être livrées à l'admiration publique »⁵²¹. Même si Émile Bigillion ne semble pas vraiment partager cet avis, on constate que sa collection acquiert une toute autre dimension à partir du moment où elle est exposée au public dans les salles du nouveau Musée-Bibliothèque de Grenoble. Acquisée pour la première fois « en bloc pour la somme de cent mille francs » par « un monsieur Mongenet »⁵²² à la mort du greffier grenoblois, la collection Bigillion est remise aux enchères du 14 au 30 avril 1869. Dans ses notes, Alphonse Masimbert décrit cet événement marquant par la quantité d'objets présentés qui « était si importante qu'elle remplissait au musée, non encore terminé, la salle de l'école française et la salle qui était située sur la rue Villars »⁵²³. Malgré le fait que la destination des œuvres ne soit pas précisée, leur abondance et leur

⁵¹⁹ En rendant hommage aux collectionneurs, l'auteur des *Chroniques dauphinoises* salue l'action menée par son père Jacques-Joseph Champollion-Figeac, érudit, employé à la bibliothèque de Grenoble sous l'Empire et sous la Restauration. « C'est surtout en tant qu'antiquaire, numismate et historien de l'art que cet ardent bibliophile acquit dès les premières années de son séjour grenoblois une renommée locale puis nationale ». Champollion-Figeac, 1881, t. III, p. 139.

⁵²⁰ Monnier, 1995, p. 172.

⁵²¹ Usquin, 1878, p. 105.

⁵²² 216J7/4, Fonds Masimbert, Famille Bigillion, f°2.

⁵²³ 216J7/4, Fonds Masimbert, Famille Bigillion, f°2. L'emplacement décrit correspond au nouveau Musée-Bibliothèque.

éclectisme valent définitivement à leur premier propriétaire, Émile Bigillion, le surnom de « premier collectionneur de son temps »⁵²⁴.

En revanche, le comte de Saint-Férriol passe définitivement à la postérité en faisant don de ses collections à la ville de Grenoble après sa mort. Bien décidé à ne pas priver ses compatriotes du caractère extraordinaire de ses trouvailles, celui qui avait déjà laissé accès à ses collections au château d'Uriage de son vivant, propose aux institutions locales d'enrichir à leur tour leurs collections grâce à son ultime action. Au début du XXe siècle, la municipalité dispersera alors ses biens entre le musée de peinture, où se trouvent aujourd'hui encore divers objets issus de sa collection d'égyptologie⁵²⁵ et le muséum d'histoire naturelle qui conserve plusieurs éléments provenant de sa collection zoologique. En entrant dans le domaine public, les objets rassemblés par Louis de Sibeud reçoivent le titre officiel de « collections » et offrent simultanément à leur propriétaire le statut légitime de « collectionneur ».

Plus tard, l'action du général Léon de Beylié en faveur du musée de Grenoble témoignera à son tour de cette ambiguïté puisqu'elle permettra à la fois à l'institution d'enrichir ses collections de manière spectaculaire entre la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle mais elle inscrira aussi définitivement son auteur dans l'histoire de la vie artistique locale. Engagé en tant que général de brigade dans plusieurs campagnes d'Orient entre 1884 et 1910, Léon de Beylié profitera de sa formation d'archéologue pour acquérir de nombreux objets d'art. En 1901, il lèguera au musée quatre tableaux de Francisco de Zurbaran⁵²⁶, considérés comme des chefs d'œuvres de la peinture espagnole. À sa mort en 1910, ce sont plus de deux mille œuvres et objets antiques qui sont offerts par Léon de Beylié à l'institution grenobloise, complétant ainsi le catalogue intitulé *Le Musée de Grenoble*⁵²⁷, constitué un an auparavant par le collectionneur lui-même. Afin de remercier l'engagement et la générosité de cet extraordinaire mécène, l'institution artistique donnera le nom de son bienfaiteur à l'une de ses salles puis à une partie du musée. Enfin, depuis 1913 et jusqu'à ce jour, l'une des rues adjacentes au Musée-Bibliothèque porte le nom du général de Beylié.

⁵²⁴ Daigle, 1977, p. 82.

⁵²⁵ Kueny, 1978, p. 87-95.

⁵²⁶ *L'Annonciation, L'Adoration des bergers, L'Adoration des mages et La Circoncision*, 1638-1639. Tosatto (dir.), 2015, p. 116-123.

⁵²⁷ Beylié L., 1909.

Il n'est pas toujours aisé de cerner la volonté intrinsèque des collectionneurs et des amateurs d'art locaux partagés, durant la première moitié du XIXe siècle, entre la philanthropie et la reconnaissance publique. Sachant que dans la seconde moitié du siècle une partie des collections provinciales deviendra un « mémorial des donateurs locaux »⁵²⁸ comme l'indique Dominique Poulot, on peut penser que le seul amour des arts ne fut pas toujours leur principale motivation. L'ébauche de ces portraits et des collections d'objets permet de conforter l'idée que le collectionnisme se démocratise au cours de la première moitié du XIXe siècle. Ainsi, convient-il de ne pas négliger l'action des collectionneurs et amateurs régionaux puisqu'elle témoigne d'une part d'un des canaux de la sensibilité artistique des Grenoblois et d'autre part dynamise la production contemporaine, illustrant de fait le développement des institutions artistiques.

⁵²⁸ Benoît, 1897, p. 116. Poulot, 1997, p. 253-254.

B) Les voix de la presse et de la critique

Alors que le XIXe siècle est marqué par le développement de la presse et la multiplication des revues illustrées, la critique d'art⁵²⁹, considérée comme un genre littéraire à part entière depuis Denis Diderot et le *Salon*, trouve une place de circonstance dans les journaux locaux. Inhérente au succès des expositions artistiques, elle a pour but de décrire une œuvre contemporaine afin d'en apprécier la valeur. Depuis le XVIIIe siècle, de nombreux écrivains, philosophes, amateurs d'art mais aussi journalistes, pratiquent cet examen délicat avec plus ou moins d'impartialité⁵³⁰. Hormis, Stendhal, qui avait livré à plusieurs reprises son sentiment esthétique sur la peinture romantique du Salon de Paris entre 1822 et 1828⁵³¹, aucun Grenoblois ne s'était illustré dans cette activité littéraire au cours de la première moitié du XIXe siècle. En effet, les livrets édités lors de chaque Salon de la Société des Amis des Arts de Grenoble entre 1832 et 1853 ne comportent aucun commentaire, ni avis sur les œuvres exposées. Faut-il nécessairement que le lecteur, pour établir son jugement, consulte la presse locale, par ailleurs porteuse de multiples informations pratiques en vue de la manifestation ? Grâce à l'étude de plusieurs articles parus dans la presse locale contemporaine, nous proposons d'approcher les motivations des personnalités qui portaient la voix de la critique salonnaire. Nous reviendrons également sur les raisons qui ont encouragé la publication de ce genre d'articles. Enfin, la qualité de la critique et son bien-fondé seront interrogés ainsi que son impact sur la conscience collective dauphinoise.

Les premiers journaux régionaux concernés par la publication de critiques en rapport avec le Salon et la Société des Amis des Arts de Grenoble sont *Le Dauphinois*, le *Courrier de l'Isère* et *Le Patriote des Alpes*. Tandis que le premier périodique se limite à cinq années de parution, les deux autres sont imprimés de

⁵²⁹ Poinso et Frangne, 2002. Gamboni, 1991, vol. 21, n°71, p. 9-17.

⁵³⁰ En 1747, Étienne La Font de Saint-Yenne, dans *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, livre pour la première fois une critique partielle sur l'art. René Démoris, « Les Enjeux de la critique d'art en sa naissance : *Les Réflexions* de La Font de Saint-Yenne (1747) », *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècle*, 2003, p. 25-38.

⁵³¹ Stendhal critique les Salons de 1822, 1824, 1827 et 1828. Stendhal, 2002. Gallo D. (dir.), 2012.

façon régulière⁵³² à partir de 1833 et 1836 et ce jusque dans la seconde moitié du XIXe siècle. S'il est à regretter que les appréciations du Salon de 1832 fassent défaut, toutefois les articles sur les expositions suivantes ne manquent pas. Les manifestations de 1833 et 1835 sont relatées successivement dans *Le Dauphinois* puis dans le *Courrier de l'Isère* alors que celles de 1837, 1839, 1842, 1845 et 1850 sont commentées dans *Le Patriote des Alpes*. Le Salon de 1853 est présenté de nouveau dans le *Courrier de l'Isère*. Dans une certaine mesure et avant de revenir sur le contenu de ces critiques artistiques, il semble nécessaire de préciser l'identité, sinon l'origine de leurs auteurs afin d'apprécier leur point de vue. Ces diverses personnalités, souvent anonymes dans la presse généraliste à cette époque, sont connues d'ordinaire de leurs lecteurs. À l'évidence, le journaliste du *Patriote des Alpes*, entre 1839 et 1850, est dauphinois et même probablement est le rédacteur du journal, Victor Giroud. L'emploi de l'adjectif possessif « notre » indique que l'auteur de l'article sur le Salon de 1837 était originaire de la région. « Chez nous, on cultive à peu près exclusivement le portrait et le paysage »⁵³³.

Cependant, tous les articles de presse ne sont pas anonymes. Pour l'année 1835, on compte trois articles signés « Alph. Maxim. Cerfberr » dans le *Courrier de l'Isère*. Ce haut fonctionnaire d'État, né à Épinal en 1817, est réputé pour ses qualités de journaliste et d'écrivain. Néanmoins, c'est en tant que « membre de la Société des Amis des Arts de Strasbourg, etc. » qu'il prend part à la critique du Salon grenoblois. Dans ses commentaires, Alphonse Cerfberr laisse entendre qu'il connaît le Salon régional, du moins celui de 1833 qu'il avait dû visiter. Dès lors, on peut se demander si le Lorrain doit à son statut de membre de la Société des Amis des Arts de Strasbourg la tribune offerte par la société artistique grenobloise dans le journal local ? Un point est sûr, Alphonse Cerfberr, étant donné sa condition d'« invité », émet un jugement plutôt flatteur et constructif à l'égard du Salon dauphinois.

En 1853, un autre rédacteur, connu des Dauphinois, donne son avis sur le Salon de Grenoble dans le *Courrier de l'Isère*. Il s'agit de Charles Maignien⁵³⁴, professeur de

⁵³² Nos recherches dans les fonds de la Bibliothèque municipale de Grenoble, sur les journaux *Le Dauphinois*, paru de 1830 à 1835, le *Courrier de l'Isère*, paru de 1833 à 1876 et *Le Patriote des Alpes*, paru de 1836 à 1851, nous permettent d'estimer un nombre moyen de trois parutions par semaines. *Le Journal de Grenoble*, dont la parution s'achève en 1832, ne comporte aucun commentaire sur le Salon artistique régional.

⁵³³ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 15 juin 1837, p. 3, Annexe 39.

⁵³⁴ Clerc, 2009-2010.

lettres originaire de Paris, qui avait enseigné au lycée de Grenoble à la fin des années 1830 et avait obtenu en 1847 le poste de professeur et doyen de la faculté des lettres de Grenoble. Cet éminent littérateur, auteur de pièces de théâtre, est également reconnu pour son érudition en matière d'art. À l'occasion du Salon régional de 1853, Charles Maignien prend donc la plume pour faire part de ses impressions à ses concitoyens. Son goût pour la rhétorique et sa culture artistique offraient au public dauphinois une critique plus littéraire et éclairée que celles proposées jusqu'alors.

Dans une autre mesure, on peut se demander quelles fonctions ont ces articles de presse parus en marge des Salons grenoblois dans la première moitié du XIXe siècle ? Qu'apportent ces commentaires et ces « feuilletons » aux lecteurs ? Que peuvent en attendre les artistes ? Enfin, quel impact peuvent-ils avoir sur les institutions locales ? En premier lieu, on sait que de tels articles ont pour vocation d'informer les futurs visiteurs de la date d'ouverture de l'exposition, de son lieu ou encore de ses horaires. En 1845, *Le Patriote des Alpes* annonce que « l'exposition de peinture, qui devait s'ouvrir à Grenoble le 15 juillet 1845, ne s'ouvrira que le 20 ». Le Salon pourra être visité « tous les jours excepté le vendredi depuis onze heures du matin jusqu'à cinq heures de soir ». Il est précisé que l'« on entrera par la grande porte de la bibliothèque » et que l'exposition « sera close le 20 août »⁵³⁵. De plus, ces coupures nous renseignent sur l'identité des souscripteurs, sur leur nombre et sur leur origine géographique. En 1837, ils sont une centaine à vouloir souscrire à l'exposition contre un peu plus de trois cents en 1842. Des habitants de Voiron, de Rives et de Gap manifestent leur intérêt pour le Salon grenoblois en acquérant des actions au cours de l'année 1850. Cette année-là, le montant des souscriptions s'élève au total à sept mille francs tandis qu'elles atteignaient seulement cinq mille en 1839.

Tous ces éléments, dignes d'une campagne publicitaire, sont fortement mis en avant dans les articles de presse dont l'objectif est de faire du Salon un événement incontournable de la vie publique. À chaque nouvelle exposition, l'auteur promet à ses lecteurs la découverte d'œuvres de qualité sans pareil. « Tout annonce que

⁵³⁵ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 15 juillet 1845, BMG, p. 3.

cette année l'exposition sera bien supérieure à ce qu'elle a été jusqu'à ce jour » selon le journaliste du *Patriote des Alpes* en 1837⁵³⁶. « D'un côté les artistes de notre ville se disposent à nous prouver qu'ils ont faits de remarquables progrès, et de l'autre on nous annonce l'envoi d'ouvrages importants de la part d'artistes étrangers à notre département »⁵³⁷.

Il reste qu'au-delà de leurs fonctions informatives et publicitaires, ces articles sont des supports directs à la promotion de la Société des Amis des Arts de Grenoble. En 1837, Alexandre Michal-Ladichère, qui revient sur la création de l'institution, insiste sur le fait que « ceux qui signeront le règlement [...] formeront le noyau de la société ». Par ce biais, il en appelle à tous les amateurs d'art et autres citoyens qui voudraient participer à « une œuvre d'émancipation provinciale »⁵³⁸ car la Société des Amis des Arts de Grenoble « présente au moins autant d'utilité que d'agrément »⁵³⁹. Pour défendre sa raison d'être, d'autres articles n'hésitent pas à dénoncer le manque de ressources de l'institution et pointent du doigt l'insuffisance des aides accordées aux arts par la municipalité, lesquelles étaient souvent « bornées »⁵⁴⁰. À cet égard, le troisième article consacré à l'exposition de 1845 fustige le non-respect des attributions. D'après l'auteur, une œuvre de Louis Cabat, que la Société des Amis des Arts souhaite acquérir, « c'est une bonne occasion qui peut-être ne se reproduira plus. La ville n'a-t-elle pas voté [...] une somme pour les encouragements aux arts ? Ces fonds ne peuvent se confondre avec les allocations annuelles faites au musée ; ils doivent [...] être affectés aux expositions ».⁵⁴¹

En plus de légitimer la place de la société artistique dans la vie culturelle locale, ces articles de presse distillent aux lecteurs un sentiment d'orgueil et de confiance, dont ceux-ci doivent désormais faire preuve à l'égard des artistes régionaux mais également envers eux-mêmes, étant donné les progrès de leur sensibilité artistique. Victor Sappey, « notre unique statuaire »⁵⁴², fait l'objet de nombre d'éloges, comme le souligne avec fierté *Le Patriote des Alpes* en 1837. Un peu plus tôt, Alphonse Cerfberr, à propos du futur monument érigé en hommage au général de Boigne à

⁵³⁶ « Exposition de peinture et sculpture à Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 6 mai 1837, p. 3, Annexe 38.

⁵³⁷ « Exposition de peinture et sculpture à Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 6 mai 1837, p. 3, Annexe 38.

⁵³⁸ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 8 juillet 1837, p. 3.

⁵³⁹ *Le Patriote des Alpes*, 19 juillet 1842, p. 3.

⁵⁴⁰ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 19 juillet 1845, p. 3, Annexe 41.

⁵⁴¹ « Exposition grenobloise. 3^{ème} et dernier article », *Le Patriote des Alpes*, 4 septembre 1845, p. 3.

⁵⁴² « Exposition du 1837 à Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 1^{er} juillet 1837, p. 3, Annexe 40.

Chambéry, écrit d'une étude de V. Sappey : « heureux de Boigne, heureux Chambéry d'avoir un si habile sculpteur ! Mais bien plus heureux Grenoble de l'avoir fait naître ! »⁵⁴³. Théodore Ravanat comme Jean Achard recueillent eux aussi des critiques bienveillantes de la part des journaux locaux. Pour ce qui concerne Jean Achard, « sa peinture est consciencieuse »⁵⁴⁴. Quant à Théodore Ravanat, il « a de l'avenir ; il a fait des progrès marqués »⁵⁴⁵.

Quel que soit l'auteur, on retrouve dans la plupart des articles la volonté de provoquer l'enthousiasme de la population. « L'art commence à être apprécié à Grenoble » peut-on lire dans *Le Dauphinois* de 1835. Certes, « beaucoup de choses restent à faire »⁵⁴⁶, telle que la création d'une « école de peinture pour le paysage », pourtant « notre sol si fécond porte des habitants capables de les [paysages] comprendre, de les apprécier et de les reproduire »⁵⁴⁷. En 1850, un journaliste conclut son article en insistant sur l'« immense force d'impulsion »⁵⁴⁸ donnée aux arts dans la région grâce au Salon. Pour Alexandre Michal-Ladichère, « le sentiment de l'art [...] se développe rapidement, et dans peu d'années nous pourrions compter des artistes qui honoreront leur pays »⁵⁴⁹. Autrement dit, l'exaltation artistique aurait-elle été aussi forte si la presse locale n'en avait pas fait écho de cette façon ? Incontestablement non. Pour justifier notre réponse, rappelons qu'hormis les trois journaux cités dans notre étude, les autres éditions régionales parues à cette époque ont une existence éphémère et que leurs sujets se rapportent principalement à l'actualité politique⁵⁵⁰.

Mais les articles parus dans la presse locale ne sont-ils finalement que de simples reportages ou bien peut-on vraiment les qualifier de « critique d'art » ? Notre premier constat montre que les auteurs de ces articles sont empreints d'une certaine partialité puisqu'ils se préoccupent plus de la production des artistes locaux

⁵⁴³ Cerfberr, « Exposition de Grenoble 3^{ème} article », *Courrier de l'Isère*, 23 mai 1835, p. 3.

⁵⁴⁴ « Exposition de 1837 à Grenoble (2^{ème} article) », *Le Patriote des Alpes*, 24 juin 1837, p. 3.

⁵⁴⁵ « Exposition de 1837 à Grenoble (2^{ème} article) », *Le Patriote des Alpes*, 24 juin 1837, p. 3.

⁵⁴⁶ « Exposition de Grenoble, cinquième et dernière lettre », *Le Patriote des Alpes*, 6 juillet 1839, p. 3.

⁵⁴⁷ « Exposition de peinture et sculpture à Grenoble », *Le patriote des Alpes*, 6 mai 1837, p. 3, Annexe 38.

⁵⁴⁸ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 7^{ème} article », *Le Patriote des Alpes*, 17 août 1850, p. 3.

⁵⁴⁹ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 8 juillet 1837, p. 3.

⁵⁵⁰ De 1832 à 1853, on compte quatre journaux dauphinois autres que ceux que nous avons étudié, soit *La Gazette du Dauphiné* (1840-1843), *L'Ami de l'Ordre* (1850-1851), *Le Messager dauphinois* (1851-1857) et *L'Union dauphinoise* (puis *Vœu National*) (1848-1851 et 1852-1857).

que de celle des autres participants. La preuve en est l'article du 19 juillet 1845 qui annonce dès les premières lignes que : « le principal intérêt de cette exhibition sera dans les envois que nous ont faits les artistes nos compatriotes »⁵⁵¹. À l'évidence, ces derniers sont plus nombreux que les artistes étrangers, cependant l'analyse de leur production occupe la majeure partie du texte. Par exemple, Alphonse Cerfberr, en 1835, s'attarde longuement sur la *Vue de Grenoble* et l'*Intérieur du Cloître de Saint-Trophime*⁵⁵² d'Alexandre Debelle. « Le premier tableau qui restera un monument, puisque l'on va abattre la rue Perrière, est parfaitement traité ». Dans le second, « tout est parfait »⁵⁵³. Plus tard, les deux-tiers d'un article sont consacrés au projet de la statue du général de Boigne par Victor Sappey⁵⁵⁴.

Malgré ce traitement de faveur, quelques artistes locaux cristallisent aussi la critique. Afin de justifier son approche, l'un des journalistes revendique sa liberté d'expression : « je n'ai, que je sache, obligé aucun artiste à exposer ; qu'à mon tour je sois libre de parler ou de ne pas parler, selon mon humeur, de ce qui ne me paraît pas digne de l'exposition »⁵⁵⁵. « Exempt de toute camaraderie, ne voulant épouser ni les prédilections exclusives des artistes, ni leurs rancœurs aveugles, j'ai obéi à mes impressions [...] » assure un autre⁵⁵⁶. La plupart des artistes, dauphinois ou étrangers, n'échappent pas aux avis cinglants, parfois moqueurs de ces rédacteurs. Durant le Salon de 1835, Alphonse Cerfberr s'attaque de manière caustique aux œuvres de Claude Pollet, de Victor Fantin-Latour⁵⁵⁷ et d'Adrien Champel. « Ne serait-on pas tenté de croire en voyant le tableau de M. Pollet représentant la vue de la porte de Très-Cloîtres, qu'en étendant sa lessive il en a laissé tomber le bleu sur son tableau ? ». De son côté, « M. Victor Fantin a-t-il peint l'intérieur qu'il a exposé, à l'huile ou à la colle ? C'est ce que se demandent tous les curieux » ajoute-t-il ironiquement. Enfin, Alphonse Cerfberr revient sur le tableau d'Adrien Champel, *Vue d'Alger*. « M. Champel nous semble, après avoir pris sa palette et ses pinceaux, s'être demandé ce qu'il fallait faire pour l'exposition. Puis, au bout de quelques

⁵⁵¹ « Société des Amis des Arts », *Le Patriote des Alpes*, 19 juillet 1845, p. 3, Annexe 41.

⁵⁵² Alexandre Debelle, *Le Cloître de Saint-Trophime à Arles*, 1835, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 137, voir Cat. n°60.

⁵⁵³ Cerfberr, « Exposition de Grenoble. 2^{ème} article », *Courrier de l'Isère*, 19 mai 1835, p. 3.

⁵⁵⁴ « Exposition de Grenoble, cinquième et dernière lettre », *Le Patriote des Alpes*, 6 juillet 1839, p. 3.

⁵⁵⁵ « Exposition de Grenoble. Quatrième lettre », *Le Patriote des Alpes*, 2 juillet 1839, p. 3.

⁵⁵⁶ « Exposition de Grenoble. Troisième lettre », *Le Patriote des Alpes*, 29 juin 1839, p. 3.

⁵⁵⁷ Victor Fantin-Latour (1803-1886). Dictionnaire biographique, vol. 3.

minutes de réflexion, faisons une vue d'Alger, s'est-il dit ; c'est original, ce sera nouveau, ce sera piquant.... »⁵⁵⁸.

Mais la critique la plus virulente est réservée aux peintres du Salon parisien. Alors qu'Alexandre Michal-Ladichère évoque la « prétention » de la capitale, l'auteur d'un article sur le Salon de Grenoble de 1839 revient sur son omission volontaire des œuvres parisiennes : « Voyant ma route s'allonger à mesure que j'avance, j'avais résolu de passer sous silence le plus grand nombre des productions parisiennes [...]. Mais on m'a communiqué un article publié sur notre exposition par un journal spécial de Paris : les artistes de la province y sont sacrifiés [...] ; à peine daigne-t-on parler d'eux en termes méprisants, tandis qu'on prodigue les éloges les plus ridiculement outrées à des *croûtes* que notre jury d'admission a eu tort de ne pas laisser à la porte »⁵⁵⁹. Par ces reproches, la presse locale fait état du ressentiment qui anime la vie artistique locale dans la première moitié du XIXe siècle. Toutefois, les remarques formulées à l'égard des peintures lyonnaises sont plus tempérées et plus courtoises. « On reproche un peu trop d'uniformité dans la couleur »⁵⁶⁰ du tableau d'Alexandre Dubuisson et l'on regrette que « l'*Odalisque* de M. Bonirote [soit] un peu maigre »⁵⁶¹. Il faut préciser que la plupart des articles sont ponctués d'observations et de conseils adressés aux artistes. « Les jeunes artistes devraient se convaincre de cette vérité ; c'est que le dessin est une condition essentielle du succès, et que la couleur ne peut racheter l'incorrection des lignes »⁵⁶², c'est ce que l'on pouvait lire dans *Le Dauphinois* le 7 mai 1835. « Je pourrais m'en tenir là, moi qui ne vois guère dans l'aquarelle qu'une bleuette, un croquis, une fantaisie d'artiste » rapporte un autre journaliste⁵⁶³. Puis, on insiste sur la « déviation systématique »⁵⁶⁴ des peintres qui s'éloignent des représentations classiques pour exécuter des œuvres de moins bonnes qualités.

Enfin, un des rédacteurs confie qu'« une critique raisonnée, faite en connaissance de cause, sans complaisance comme sans excessivité, résumant l'opinion publique et la redressant parfois, vint faire connaître aux artistes ce que l'on pense de leurs

⁵⁵⁸ Cerfberr, « Exposition de Grenoble. 2^{ème} article », *Courrier de l'Isère*, 19 mai 1835, p. 3.

⁵⁵⁹ « Exposition de Grenoble. Troisième lettre », *Le Patriote des Alpes*, 29 juin 1839, p. 3.

⁵⁶⁰ « Société des Amis des Arts de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 8 juillet 1837, p. 3.

⁵⁶¹ « Exposition de Grenoble. 3^{ème} et dernier article », *Le Patriote des Alpes*, 4 septembre 1845, p. 3.

⁵⁶² « Exposition de Grenoble. Deuxième article », *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 3, Annexe 37.

⁵⁶³ « Exposition de Grenoble. Cinquième et dernière lettre », *Le Patriote des Alpes*, 6 juillet 1839, p. 3.

⁵⁶⁴ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

œuvres, leur signaler les écueils où ils ont échoués et les encourager lorsqu'ils sont au contraire dans une bonne voie. C'est le but que nous nous étions efforcé d'atteindre dans nos feuilletons [...] »⁵⁶⁵. Dorsicour, dans un *Dialogue de M. Coypel, premier peintre du roi sur l'exposition des tableaux du Salon du Louvre en 1747*, dénonçait en son temps le « grand nombre de Juges » au détriment de parfaits « Connaisseurs »⁵⁶⁶. Qu'en est-il des auteurs de la presse dauphinoise, sont-ils vraiment compétents dans la critique d'art ? Selon nous, les articles de Charles Maignien offrent de surcroît un avis sensible sur les œuvres car nourri par des lectures contemporaines à l'image du « Salon de 1845 » de Charles Baudelaire⁵⁶⁷, du « Salon de 1853 » de Prosper Mérimée⁵⁶⁸ ou encore des feuilletons de Théophile Gautier rédigés entre 1831 et 1853 et parus dans divers journaux et revues parisiennes⁵⁶⁹. Ceci étant, « les artistes ont l'épiderme sensible » comme le rappelle Maurice Tourneux⁵⁷⁰ ; de fait, il n'est pas question d'avilir leur créativité en dépréciant leur production. Tandis que Charles Baudelaire, explique au début du *Salon de 1846* que « pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée et politique »⁵⁷¹, Charles Maignien, en plus de décrire la peinture et la sculpture dans leur matérialité, livre un point de vue subjectif sur les œuvres plutôt qu'un « tiède » commentaire. Dans son premier article de 1853, le critique local avertit le lecteur de sa démarche : « tout est bien, tout le monde à raison, disait Fontenelle ; moyen commode de vivre en paix avec tout le monde...excepté avec soi-même. Mieux vaut cent fois se taire que de ne pas dire ce que l'on pense, et d'ailleurs ce moyen de plaire à tous est, en définitive, celui de ne plaire à personne. Nous ne voulons pas dire que, pour être franc et juste, il faille imiter les brusques incartades du misanthrope Alceste qui a souvent tort, même quand il a raison, mais seulement qu'il n'est ni bon, ni même agréable pour personne, de naviguer dans les eaux tièdes de l'éloge toujours suspect, quand on est décidé à ne faire que des éloges »⁵⁷². Lorsqu'il

⁵⁶⁵ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

⁵⁶⁶ Ferran, « Une médecine dont rien ne saurait corriger l'amertume... : Portrait d'un critique d'art en charlatan dans les années 1780 », *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, 2003, p. 43.

⁵⁶⁷ Baudelaire, 1845.

⁵⁶⁸ Mérimée, 1853.

⁵⁶⁹ Peltre, 2009.

⁵⁷⁰ Tourneux, 1919, p. VIII.

⁵⁷¹ Baudelaire, 1846, p. 2.

⁵⁷² Maignien C., « Salon de Grenoble 1^{er} article », *Courrier de l'Isère*, 20 août 1853, p. 3.

revient sur *La Vierge de la maison d'Albe* de Mme Pataud⁵⁷³, d'après Raphaël, Charles Maignien juge d'abord le choix du sujet, « ces scènes maternelles du sublime Sanzio » ; puis revient sur la réussite de son exécution en précisant que Mme Pataud « aime et sent son modèle ». Et il termine son examen par un conseil technique formulé à l'égard de l'artiste en vue du prochain Salon : « Nous leur dirons cependant qu'un caractère de forme chez Raphaël, c'est de fondre beaucoup le trait, tout en le laissant persister dans le clair-obscur ; c'est un perfectionnement qu'il sera facile à Mme Pataud d'ajouter à ses aimables petites copies »⁵⁷⁴.

Pour conclure, on peut dire que la multiplication des articles relatifs au Salon grenoblois montre d'une part la résonance de la presse parisienne en province et d'autre part confirme l'enracinement de l'art en Dauphiné. Véritables supports publicitaires, ces articles vantent à la fois le dynamisme de la Société des Amis des Arts de Grenoble, fondée récemment, mais également glorifient le mérite des artistes locaux. Pour ce qui concerne la critique d'art, dans laquelle le lecteur reconnaît une part d'autorité, c'est être juste que signaler à cette époque ses premiers balbutiements et ainsi dénoncer ses lacunes. Plus journalistiques que littéraires, les « feuilletons » dauphinois décrivent et jugent les œuvres du Salon en en donnant rarement une interprétation esthétique⁵⁷⁵. L'un des rédacteurs du *Patriote des Alpes*, en achevant son article du 23 juillet 1850, rappelle que : « la mission du critique est sérieuse ; elle demande à la fois du savoir et de la prudence » car « rien n'est plus facile que de semer une revue de ce genre de traits piquants ; mais c'est là un jeu cruel dont nous saurons nous abstenir. En nous faisant un devoir d'être juste, nous ne cesserons jamais d'être bienveillants. C'est seulement ainsi que la critique peut avoir toute son utilité, et c'est ainsi qu'elle est complètement morale »⁵⁷⁶. Alors que nous venons de montrer les limites de cette neutralité, il faut admettre que la presse locale influe sur la conscience collective dauphinoise, désormais avertie de la vitalité de ses institutions et de sa croissance de sa production artistique régionale.

⁵⁷³ Florée Désirée Pataud (XIXe siècle). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁵⁷⁴ Maignien C., « Exposition de peinture de Grenoble, Salon de 1853 », *Courrier de l'Isère*, 25 août 1853, p. 3.

⁵⁷⁵ Frangne et Poinot énoncent quatre « opérations » qui engendrent la complexité de la critique d'art mais qui font aussi sa spécificité et son intérêt : la description, l'évaluation, l'interprétation et l'expression. Poinot et Frangne (dir.), 2002, p. 9.

⁵⁷⁶ « Exposition de peinture, sculpture, etc. Introduction », *Le Patriote des Alpes*, 23 juillet 1850, p. 3.

C) La sensibilité des Grenoblois

Depuis la fin du XVIII^e siècle, des points de vue contradictoires critiquent ou exaltent la sensibilité des Grenoblois en matière d'art et de culture. Alors que Jean-Guy Daigle, dans *La culture en partage, Grenoble et son élite au milieu du XIX^e siècle*⁵⁷⁷, dénonce à de nombreuses reprises les faiblesses de la population locale à ce sujet, il met paradoxalement en évidence les pratiques sociales qui constituent au fur et à mesure le milieu culturel grenoblois à cette époque. Rappelons qu'avant de profiter d'une période d'émulation, que l'auteur situe à partir de 1840-1845 et qui se prolonge jusque dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les Grenoblois s'intéressent à ces « enrichissements de l'esprit » dès la fin du XVIII^e siècle⁵⁷⁸. De la simple distraction aux rassemblements d'érudits, la culture est présente dans les institutions publiques comme dans les cercles privés de la capitale du Dauphiné. Bien qu'elle se manifeste sous différentes formes, notamment en fonction de l'origine sociale des participants, elle reflète le goût de la population locale tout en révélant sa sensibilité. Aussi, les Grenoblois sont-ils vraiment préoccupés par l'art et la culture ? Qu'en attendaient-ils et dans quels buts s'y intéressaient-ils ? En confrontant des sources anciennes et contemporaines, nous reviendrons sur les motivations de la population locale afin d'évaluer dans quelle mesure celle-ci avait pu influencer sur la construction de l'identité culturelle grenobloise.

Dans la première moitié du XIX^e siècle, le musée, le théâtre et la musique sont à Grenoble, comme dans d'autres villes de province, les activités les plus appréciées des habitants. Pour ce qui concerne le musée⁵⁷⁹, il est considéré au XIX^e siècle comme « un établissement indispensable à toute cité digne de ce nom », « un monument symbole de l'urbanité » comme le souligne Dominique Poulot⁵⁸⁰. De ce point de vue, Grenoble n'accuse aucun retard. Au contraire, dès l'ouverture du musée en 1798, les Grenoblois s'initient aux beaux-arts. Plus tard, les Salons

⁵⁷⁷ Daigle, 1977.

⁵⁷⁸ Roche, 1993.

⁵⁷⁹ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 38-54.

⁵⁸⁰ Poulot, 1983, p. 191.

organisés par la Société des Amis des Arts⁵⁸¹ leurs offrent même un accès privilégié à la production contemporaine.

Selon Jules Taulier⁵⁸², la population grenobloise était sensible à ces invitations. En 1832, « le public a afflué dans les salles du musée qui, pendant plus d'un mois, n'a, pour ainsi dire, pas désempilé »⁵⁸³. En 1839, le rédacteur du *Patriote des Alpes* s'étonne auprès de ses lecteurs « que notre population, en apparence si peu impressionnable, viendrait à s'éprendre tout à coup des productions de l'art, et à ce point que trois semaines n'ont pas contenté son ardente curiosité et aujourd'hui encore notre musée reçoit autant de visite que le premier jour »⁵⁸⁴. Néanmoins, cet enthousiasme doit être relativisé étant donné l'absence de statistiques officielles concernant la fréquentation du lieu. En effet, le nombre de visiteurs demeure inconnu tandis que les livrets imprimés existaient mais pas en grande quantité.

Pour comprendre l'attrait des Grenoblois envers les beaux-arts, il faut prendre en compte la « visée utile et agréable »⁵⁸⁵ de la visite au musée au XIXe siècle. La plupart du temps, cette activité entre dans le cadre de la distraction, l'objectif principal n'étant pas forcément de se cultiver mais de « prendre du bon temps ». Or, progressivement, ces rencontres salonières acquièrent une visée éducative et contribuent à former le goût des visiteurs. Le musée, dont les œuvres exposées servent de modèles pour les artistes, joue également le rôle « d'initiateur pour le goût du public »⁵⁸⁶.

En raison de l'absence d'une liste détaillée des visiteurs du Salon, il serait hasardeux de confirmer la présence majoritaire de telle ou telle catégorie sociale, même s'il est certain que « l'élite grenobloise allait aux expositions ou dans les galeries ou encore directement chez le peintre ou le sculpteur pour se faire le portrait »⁵⁸⁷.

Pour ce qui concerne le public grenoblois, *Le Patriote des Alpes* fait remarquer en 1842, que ce dernier est « froid » et qu'il « [...] tient peu de compte des moyens et des systèmes recherchant avant tout des impressions et lorsqu'elles sont mauvaises,

⁵⁸¹ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 55-68.

⁵⁸² Jules Taulier (1808-1888) est le frère de Frédéric Taulier (maire de Grenoble de 1845 à 1848 et de 1849 à 1851). Dans la première moitié du XIXe siècle il enseigne le droit, notamment au collège de Saint-Martin-le-Vinoux. En 1838, il devient membre de l'Académie delphinale puis secrétaire perpétuel.

⁵⁸³ *Bulletin de l'Académie delphinale*, sept-oct 1991, 10e série, 4e année, n°6, p. 107-108.

⁵⁸⁴ « Exposition de Grenoble, 1^{ère} lettre », *Le Patriote des Alpes*, 20 juin 1839.

⁵⁸⁵ Poulot, 1983, p. 189.

⁵⁸⁶ Poulot, 1983, p. 189.

⁵⁸⁷ Daigle, 1977, p. 84.

se gênant fort peu pour le dire »⁵⁸⁸. À l'inverse, le professeur Boistel évoque en 1870 une « population spirituelle, éclairée, sensible à toutes les beautés de l'art et de la nature et sachant rendre vivement ses impressions »⁵⁸⁹. Devant ces avis contradictoires, quels évènements ont bien pu modifier la sensibilité artistique des habitants en une trentaine d'années ?

Le développement culturel de la ville, auquel les administrateurs ont fortement contribué depuis la fin du XVIIIe siècle, a eu, certes un impact bénéfique sur la population grenobloise⁵⁹⁰. Le maire Honoré Berriat est d'ailleurs convaincu que « la protection accordée aux beaux-arts honor[ait] la prospérité d'un pays »⁵⁹¹. De plus, « Grenoble s'intéresse vivement à tout ce qui touche à son théâtre, qu'il voudrait voir grand, neuf et grandiosement [*sic*] artistique »⁵⁹². Cet établissement est construit par souscription à l'initiative de l'entrepreneur Bertrand en 1767 sur l'emplacement du Jeu de Paume à Grenoble. Un an plus tard, les trois ou quatre représentations hebdomadaires comptent à chaque fois entre trois cents et quatre cents spectateurs, Grenoble recensant environ vingt trois mille habitants à cette époque⁵⁹³. Dès lors, l'engouement du public explique la régularité des représentations ainsi que la venue d'artistes populaires. « Parmi les troupes autorisées à jouer à Grenoble, certaines jouissaient d'une réputation et ne se produisaient que sur les grandes scènes nationales et internationales »⁵⁹⁴. Mademoiselle Georges et Talma de la troupe du théâtre français, passent par la capitale du Dauphiné au cours de l'année 1812⁵⁹⁵. À cette occasion, ils sont portraiturés à l'aquarelle par le peintre dauphinois Jean-Pierre Colin⁵⁹⁶, qui laisse un témoignage précieux de leur visite. À en croire Henry Rousset, Talma, « célèbre tragédien connu à l'échelle nationale » était adulé à Grenoble où il « [...] eut un parterre de rois » et où il « joua [...] Hamlet, Britannicus, Andromaque,

⁵⁸⁸ *Le Patriote des Alpes*, 25 juillet 1842.

⁵⁸⁹ Boistel, 1870, p. 93.

⁵⁹⁰ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 326-329.

⁵⁹¹ ADI 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondances, divers (an IX- 1944), lettre du maire Honoré Berriat au préfet Charles Pellenc, le 11 juin 1840, f°2, Annexe 12.

⁵⁹² Favier, 1993, p. 329.

⁵⁹³ Chagny et Bornarel, 1977, p. 301-337.

⁵⁹⁴ Favier, 1993, p. 329.

⁵⁹⁵ Les deux acteurs auraient séjournés à Grenoble du 20 au 30 août 1812. Humbert, 2005, p. 19-24.

⁵⁹⁶ Jean-Pierre Colin, *Portrait de Mademoiselle Georges*, 1812, BMG, R.90515 (5) Rés. et *Portrait de Talma*, BMG, R.90515 (6) Rés., voir Cat. n°26 et 27.

Zaïre, Manhus et Iphigénie en Tauride »⁵⁹⁷. Preuve de son succès mais aussi de l'engouement des Grenoblois pour l'art dramatique « la cité entière, enthousiasmée, aurait voulu le voir : aussi les places étaient-elles toutes retenues d'avance et chaque soirée était-elle pour lui une véritable ovation »⁵⁹⁸. En outre, les multiples décors confectionnés par Jean-Pierre Colin⁵⁹⁹ pour le théâtre grenoblois confirment l'activité soutenue de l'établissement.

Dans un autre registre, la musique elle aussi fait partie des distractions culturelles les plus prisées des Grenoblois. Francisque Sarcey, professeur de lettres installé à Grenoble au milieu du XIXe siècle, rapporte dans ses *Souvenirs de jeunesse*⁶⁰⁰ que « de tous les chefs-lieux de préfecture où il m'a été donné et ordonné de colporter ma misérable industrie de professeur, Grenoble est le seul où j'aie [*sic*] entendu parler de musique, où la bonne compagnie [...] parût la goûter sérieusement »⁶⁰¹. L'absence de conservatoires à Grenoble ne privait en rien les habitants du plaisir musical selon Jean-Guy Daigle. « Grenoblois et Grenobloises pouvaient prendre des leçons particulières, de piano essentiellement, s'adresser à leurs marchands de musique – ils étaient au nombre de trois à cette époque [précise-t-il] – et même se procurer sur place les instruments de leur choix chez le luthier et les cinq facteurs de pianos de la ville »⁶⁰².

En effet, la venue de Frantz Liszt à Grenoble en mai 1845⁶⁰³ laisse penser, comme pour le théâtre, que la ville bénéficie d'un environnement favorable à cette activité artistique. Et ce n'est sans doute pas un hasard si le pianiste Henri Bertini⁶⁰⁴, en 1859, vient s'installer dans la banlieue grenobloise, à Meylan précisément. Loin du tumulte parisien, le compositeur profite de sa retraite artistique et continue de partager sa passion avec les artistes provinciaux⁶⁰⁵. Mais l'exaltation des Grenoblois pour la musique doit être nuancée. D'après nos recherches, seules les bibliothèques

⁵⁹⁷ Rousset, 1891, p. 17.

⁵⁹⁸ Rousset, 1891, p. 17.

⁵⁹⁹ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 265-267.

⁶⁰⁰ Sarcey, 1885.

⁶⁰¹ Daigle, 1977, p. 99.

⁶⁰² Daigle, 1977, p. 99.

⁶⁰³ Frantz Liszt aurait logé à l'hôtel des Trois Dauphins, dans la chambre numéro 2, où Napoléon 1^{er} avait dormi lors de son passage à Grenoble en mars 1815.

⁶⁰⁴ Beyls, 1998.

⁶⁰⁵ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 315-325.

de l'avocat Jean-Pierre Jacquier et du greffier Émile Bigillion « renfermaient des cahiers de musique ou des ouvrages relatifs à cet art »⁶⁰⁶; tandis que l'ancien avocat Félix Crozet, auteur de la *Revue de la musique dramatique en France* [...], demeure le plus grand collectionneur et érudit dauphinois en matière de musique à cette époque.

Ainsi le goût des Grenoblois pour le musée, le théâtre et la musique remet en question le raisonnement trop souvent convenu selon lequel les habitants du Dauphiné étaient dépourvus de sensibilité artistique. Pour sa part, Marcel Reymond, en rendant hommage au collectionneur Léon de Beylié en 1909, ne manque pas de qualifier Grenoble de « grand centre intellectuel, une ville où les arts et les belles lettres avaient toujours été en grand honneur »⁶⁰⁷. Si les auteurs du XXe siècle portent un jugement moins sévère que leurs prédécesseurs sur les comportements artistiques des Grenoblois, c'est aussi parce qu'ils peuvent les comparer aux habitants d'autres villes de France à la même époque.

Par ailleurs, il faut évoquer aussi le rôle décisif des sociétés savantes qui témoigne d'un vivier intellectuel grenoblois dès la fin du XVIIIe siècle. Rappelons qu'en 1772, la ville se dote d'une bibliothèque publique dont les ouvrages, issus principalement des collections de Monseigneur Caulet, sont acquis par souscription auprès des notables locaux⁶⁰⁸. Dans un même temps, le premier cabinet d'histoire naturelle, créé lui aussi sous l'impulsion du docteur Henri Gagnon, grand-père de Stendhal⁶⁰⁹, prend ses quartiers dans l'enceinte de la toute nouvelle bibliothèque⁶¹⁰. Les deux institutions, regroupées dans l'ancien collège des Jésuites de Grenoble (actuel lycée Stendhal), cohabitent et partagent quotidiennement leurs découvertes. Joëlle Rochas, pour avoir étudié en détail la genèse de ces institutions, insiste sur le fait que « la double création d'une bibliothèque et d'un cabinet d'histoire naturelle est pionnière en France puisque Paris devra encore attendre vingt ans pour qu'une bibliothèque puisse être créée en complément des collections du Muséum

⁶⁰⁶ Daigle, 1977, p. 100.

⁶⁰⁷ Beylié L., 1909, p. 5.

⁶⁰⁸ Jean de Caulet (1693-1771) fut l'évêque de Grenoble de 1727 à 1771.

⁶⁰⁹ « Mon grand-père adorait les lettres et l'instruction, et depuis quarante ans était à la tête de tout ce qui s'était fait de littéraire à Grenoble ». Stendhal, 1956, p. 219.

⁶¹⁰ Berne, 1998.

national »⁶¹¹. Grenoble fait donc figure d'exception. André-François de Fourcroy, titulaire de la chaire professorale de chimie générale à la fondation du Muséum national disait même que Grenoble était alors une « terre classique pour les sciences naturelles »⁶¹². L'installation du musée de peinture dans ces mêmes locaux à partir de 1802 réunit les lettres, les sciences et les arts dans un seul lieu pendant près d'un demi-siècle⁶¹³.

De cette proximité naissent des rencontres personnelles et des échanges scientifiques fructueux qui aboutissent à la formation d'une société littéraire, bientôt appelée « Académie »⁶¹⁴. L'Académie delphinale, fondée officiellement en 1789, est ouverte « aux savants, aux physiciens, aux naturalistes, aux gens de lettres (...) [s'ils ont] quelques mémoires sur les généalogies, l'histoire, la topographie, la littérature, les sciences et les arts de cette province sur les anciens habitants, leurs usages, leurs mœurs [...]. Leurs compatriotes leur sauront gré de communiquer ainsi ces précieux trésors qui peuvent contribuer au progrès des arts et des sciences [...] ». Rien d'étonnant donc de retrouver l'abbé Étienne Ducros, ornithologue, premier bibliothécaire⁶¹⁵ et garde du cabinet d'histoire naturelle, aux côtés de Louis-Joseph Jay, premier conservateur du musée de peinture, lors de l'inventaire des biens du district de La Tour-du-Pin effectué en 1809. Le père Ducros, homme à l'esprit ouvert et curieux, qui suscite l'admiration du jeune Henry Beyle⁶¹⁶, est lui-même à cette époque en relation avec de nombreux savants et hommes politiques français et étrangers. De même, le botaniste Dominique Villars, l'un des contributeurs les plus actifs au développement du cabinet d'histoire naturelle de Grenoble, et qui bénéficiait auparavant de la protection de l'intendant du Dauphiné Christophe Pajot de Marcheval⁶¹⁷, est en contact avec les plus éminents botanistes, médecins, propriétaires de cabinets, hommes de lettres et hommes politiques français et

⁶¹¹ Rochas J., 2002.

⁶¹² Villars, 2002, p. 4, note 7.

⁶¹³ À partir de 1847, le cabinet d'histoire naturelle, avec l'arrivée du nouveau conservateur Hippolyte Bouteille, devient le Muséum d'histoire naturelle. En 1855, il intègre un nouveau bâtiment, rue Dolomieu, conçu spécialement pour accueillir ses collections. Cette construction servira de modèle au Muséum de Genève.

⁶¹⁴ Roche, 1989.

⁶¹⁵ Maignien E., [188.].

⁶¹⁶ Stendhal, 1956, p. 199.

⁶¹⁷ Christophe Pajot de Marcheval est à l'origine de la création de l'école de médecine et de chirurgie fondée à Grenoble en 1792.

européens de son temps⁶¹⁸. Ses recherches sont reconnues aussi bien en France qu'à l'étranger puisque l'on retrouve dans les herbiers londoniens, genevois ou encore danois, les plantes envoyées par Dominique Villars⁶¹⁹. Aussi, le dynamisme de ces trois institutions érudites que sont à la fin du XVIIIe la bibliothèque, la société d'histoire naturelle et l'académie delphinale, ne révèle-t-il pas la vitalité intellectuelle grenobloise qui anime progressivement la première moitié du XIXe siècle ?

Dans son ouvrage *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France*, Jean-Pierre Chaline apporte un nouvel éclairage sur ce sujet. L'auteur, en comparant à plusieurs reprises l'académie delphinale à d'autres sociétés savantes de provinces, donne son avis sur l'un des plus anciens groupements intellectuels de la région. « Sous peine d'être fastidieux » prévient-il, l'étude de ces groupes se limitera à « quelques villes ou provinces ». « On retiendra d'abord les cas des régions réfractaires à la sociabilité savante »⁶²⁰ comme la Corse, le Gers et bien d'autres départements. Puis, il indique que des « régions entières » étaient « rétives à la sociabilité érudite » ; la « médiocrité [...] de cités comme Valence ou même Avignon ayant de quoi surprendre ». Par conséquent, « le monde alpin et la bordure rhodanienne, Grenoble mise à part, ne manifest[ait] guère d'intérêt »⁶²¹ à ces rassemblements. Au-delà de ce constat, qui distingue de nouveau Grenoble sur le plan national, l'Académie delphinale est considérée comme une « variante » relativement aux autres sociétés savantes. L'historien s'en explique en saluant la renaissance de l'institution locale dans la première moitié du XIXe siècle après une « léthargie prolongée »⁶²². « Ailleurs, et notamment dans les nouvelles sociétés de sciences naturelles, ce sont *quelques jeunes gens* [...] qui lancent un nouveau regroupement »⁶²³.

Si, suivant le raisonnement de Jean-Pierre Chaline nous interrogeons le lien entre l'essor urbain et les sociétés savantes, le lien entre leur multiplication et le reflet de la modernité d'une ville ou encore la part de ces regroupements intellectuels dans le

⁶¹⁸ Rochas J., 2002, p. 9.

⁶¹⁹ Poncet et Fayard, 1999, p. 58-59.

⁶²⁰ Chaline, 1998, p. 86.

⁶²¹ Chaline, 1998, p. 86

⁶²² Chaline, 1998, p. 106.

⁶²³ Chaline, 1998, p. 106.

développement de la ville, il est évident qu'à Grenoble, les sociétés savantes ont fortement contribué à enraciner la culture littéraire, artistique et scientifique dans la province. L'instruction qui y est délivrée ainsi que les échanges qui en résultent ont fait connaître la ville, et plus généralement la région, à de nombreux collectionneurs, scientifiques et hommes de lettres. La présence prolongée des frères Champollion à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle conforte le mérite et la réputation des institutions locales auxquelles les deux scientifiques participent activement. Dès 1803, Jacques-Joseph⁶²⁴, l'aîné, est membre correspondant de l'Académie delphinale, rebaptisée depuis peu Société des Sciences et des Arts de la ville de Grenoble⁶²⁵. Plus tard, il exerce la fonction de bibliothécaire-adjoint à la Bibliothèque municipale de Grenoble et devient professeur de grec à la faculté de lettres. Son frère cadet, Jean-François, dit Champollion le jeune, intègre l'École centrale de l'Isère peu après son arrivée à Grenoble en 1802. Comme Jacques-Joseph, il se passionne pour l'Orient et sur les conseils de son frère consulte les nombreux ouvrages de la Bibliothèque municipale. Toutefois, il quitte un temps le Dauphiné pour Paris afin de se spécialiser en égyptologie. En 1809, à l'issue de sa formation, il revient à Grenoble où il commence à enseigner l'histoire et partage ses découvertes avec les Dauphinois. Avec les encouragements de l'abbé Claude-Marie Gattel⁶²⁶, il débute la traduction des hiéroglyphes de la pierre de Rosette. Cependant, le retour des Ultras et sa mésentente avec Charles Lemercier de Longpré, baron d'Haussez, nouveau préfet de l'Isère, précipitent le départ du chercheur en 1821. La capitale du Dauphiné perd alors l'un de ses plus brillants scientifiques.

Il est certain que le rayonnement des personnalités scientifiques, littéraires et artistiques, originaires de Grenoble, ou bien de passage dans la ville à cette époque, ont poussé une partie des Grenoblois à s'intéresser à ces disciplines, de plus en plus étudiées et appréciées. Pour leur part, les autorités locales, fortes de cet engouement sociétal, profitent de l'enthousiasme général pour élaborer divers projets architecturaux destinés à valoriser et promouvoir les institutions érudites. En 1855, le nouveau Muséum d'histoire naturelle de Grenoble, anciennement appelé « cabinet », est inauguré rue Dolomieu. Puis, en 1872, après de nombreuses études

⁶²⁴ Carbonell, 1984.

⁶²⁵ Carbonell, 1984, p. 311-312. L'Académie delphinale reprendra définitivement son nom en 1844.

⁶²⁶ Voir note 18.

et d'importants travaux, le nouveau Musée-Bibliothèque situé sur l'actuelle place de Verdun ouvre officiellement ses portes. Désormais, chaque institution possède son propre établissement. De ce point de vue, on peut dire que la vitalité et la complicité des sociétés savantes et des institutions culturelles grenobloises ont conduit la ville à se doter au XIXe siècle de deux de ses bâtiments culturels les plus emblématiques.

Enfin, de nombreux cercles privés fleurissent⁶²⁷. De ces rassemblements, nous retiendrons l'exemple de deux cénacles. Le premier, le château de Marlieu, près du Grand-Lemps, propriété du marquis Antoine-Victor de Murinais, était considéré comme « un lieu de rencontres artistiques et intellectuelles »⁶²⁸. Wolfgang-Adam Töpffer (1766-1847) s'y arrête lors de ses séjours en Dauphiné en 1803 et 1805. Malgré la rareté des documents qui font état de l'activité de ce petit cercle, son existence et son dynamisme sont confirmés par la correspondance entre le caricaturiste suisse W.-A. Töpffer et le peintre Pierre-Louis de La Rive en 1805 (1753-1818)⁶²⁹.

Le second est celui du sculpteur Victor Sappey qui reçoit ses contemporains dans son atelier situé au centre ville de Grenoble. Sur deux faire-part datés de 1838 et 1845, il invite ses amis à le rejoindre pour un « pâté monstre » puis pour un « Punch monstre »⁶³⁰. « On fumera » et « on fera de la musique » annonce-t-il. Chacune de ses invitations est illustrée par un dessin original qui met en scène le maître des lieux dans une situation burlesque. Sur le dessin de 1845, Victor Sappey, entouré de ses hôtes, porte à bout de bras un « pâté géant », dont les proportions démesurées laissent imaginer l'opulence de la fête. À propos de cet endroit, Louise Sappey, la fille du sculpteur, disait surtout qu'il était « romantique, une sorte de salon littéraire »⁶³¹. En effet, l'atelier de Victor Sappey, outre les épisodes cocasses qui avaient pu s'y dérouler, se présente avant tout comme un lieu de rassemblement accueillant à la fois les artistes et les personnalités locales. En témoignent les cent quarante-quatre portraits et caricatures retrouvés dans le cahier lui ayant appartenu, aussi appelé

⁶²⁷ ADI, 96M2, Les cercles (1820-1830). Albertin A. et fils, 1900, p. 293. Turc, 2005, t. I, p. 420.

⁶²⁸ Soulingeas, 1996, p. 23.

⁶²⁹ Soulingeas, 1996, p. 23.

⁶³⁰ Pierre-Victor Sappey, [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (1 et 2) Rés., voir Cat. n°181 et 182.

⁶³¹ ADI, Fonds Masimbert, archives de mademoiselle Louise Sappey. Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 315-325.

« Cahier des charges ». Parmi ces personnalités se trouvent entre autres les peintres Jean Achard « son ami, lui aussi Voreppin »⁶³², Victor Cassien, Ernest Meissonier⁶³³ mais aussi Ruban, architecte, Alexandre Michal-Ladichère, avocat ou encore Hyacinthe Gariel, futur conservateur de la Bibliothèque municipale de Grenoble.

Pour ces raisons, il faut reconnaître que les pratiques culturelles qui s'enracinent dans la société grenobloise depuis la fin du XVIIIe siècle, traduisent l'empathie d'une partie des habitants pour ces activités, auparavant réservées à l'élite. Les sciences, les lettres et les arts, grâce aux concours de personnalités éminentes et par la construction de bâtiments appropriés, deviennent de plus en plus accessibles à une population locale élargie. Certes, « les sociétés savantes parce qu'elles sont à l'origine de l'essor de réseaux sociaux structurés mais également parce qu'elles sont des lieux de production culturelle reconnus de tous, participent au premier chef à l'émergence d'une sociabilité bourgeoise à Grenoble et à la formation d'un noyau social relativement dense, [...] l'élite éclairée de la ville »⁶³⁴. Toutefois, d'autres initiatives, d'autres rassemblements privés contribuent à nourrir la sensibilité culturelle des Grenoblois.

Si l'on ajoute à ces pratiques l'action des collectionneurs et des amateurs d'art locaux ainsi que l'importance grandissante des articles de presse liés au Salon et à la Société des Amis des Arts de Grenoble, il est évident que la sensibilité artistique et culturelle des Dauphinois ne peut plus être ignorée. Ces publics, qui finalement n'en forment qu'un, sont la preuve de l'adhésion progressive des Dauphinois aux vertus de l'art. Sachant que cette tendance se confirme et s'épanouit dans la seconde moitié du XIXe siècle, il convient d'insister sur ses origines, qui se sont constituées, en grande partie, à partir des choix faits par la génération précédente.

Au terme de cette partie, on se rend compte que l'identité culturelle grenobloise, dauphinoise par extension, réapparaît avec force dans la première moitié du XIXe siècle. Autrefois timide, elle évolue au rythme de l'organisation de la vie matérielle et des relations sociales. Partant de ce constat, nous rejoignons l'analyse de Denis Chevallier et Alain Mercier à propos de leur interrogation sur l'« identité culturelle et

⁶³² Lamoure et Biboud, 1984, p. 18.

⁶³³ Ernest Meissonier (1815-1891). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶³⁴ Turc, 2005, t. I, p. 616.

appartenance régionale [...] »⁶³⁵. Selon eux, certaines pratiques culturelles perdent de leur signification lorsqu'elles ne sont pas renouvelées. Cela aurait pu être le cas à Grenoble s'il n'y avait pas eu l'intervention de Louis-Joseph Jay afin de les moderniser et de les diversifier. De fait, l'école de dessin et le musée sont considérés comme un temps fort de la modernisation de la vie et de la pédagogie artistiques. À partir de cette période, on assiste à la promotion fulgurante des artistes locaux, notamment par le biais du Salon de Grenoble et par l'accroissement des collections contemporaines du musée. La découverte du patrimoine régional participe également à la prise de conscience collective dans la mesure où celle-ci relève de l'histoire commune des Dauphinois. Ainsi, l'existence de ces nouveaux réseaux de commercialisation et de sociabilité, de même que le développement d'institutions artistiques majeures vérifient notre hypothèse selon laquelle l'identité culturelle grenobloise, peu reconnue à la fin du XVIIIe siècle, s'affirme fortement dans la première moitié du XIXe siècle.

⁶³⁵ Chevallier et Mercier, 1985, p. 3-5.

2^{ème} PARTIE: LE PARCOURS DES ARTISTES ET LA CIRCULATION DES OEUVRES

Tandis que les institutions artistiques se multiplient sur le territoire national et que les artistes se déplacent de manière plus fréquente et plus régulière, nous avons choisi d'aborder le parcours des peintres et des sculpteurs dauphinois ainsi que la circulation et la réception des œuvres relatives à la région. Dans un premier temps, il s'agit de comprendre les enjeux de la formation artistique qui, selon le lieu d'apprentissage, peuvent avoir des conséquences différentes sur la carrière des artistes provinciaux. L'attachement aux particularités locales est-il forcément synonyme « d'étroitesse d'esprit »⁶³⁶ ? La venue de nombreux artistes étrangers en Dauphiné amène dans un second temps à nous interroger sur leurs apports et sur leurs influences vis-à-vis des artistes locaux et de la production régionale. Enfin, il convient d'évaluer l'importance accordée aux œuvres dauphinoises dans les institutions nationales et internationales aux XIX^e et XX^e siècles. Un peintre en particulier ou un genre spécifique recueillent-ils l'attention du public ? Aussi, après avoir répondu à ces questionnements, serons-nous en mesure de déterminer les ambitions et les attentes des artistes régionaux. Par ailleurs, la réception des œuvres dauphinoises ou relatives au Dauphiné dans les institutions permettra de juger de l'intérêt ou au contraire du mépris portés aux artistes locaux et aux sujets ayant trait à la région. Autour de la création dauphinoise, quelles caractéristiques, autres que celles évoquées précédemment ont-elles pu concourir à l'élaboration d'une culture artistique régionale ?

⁶³⁶ Daigle, 1977, p. 14.

1° / Entre choix et nécessité : la carrière des artistes régionaux

Devenir artiste au XIXe siècle, impose à la fois des choix et des obligations auxquels peu de prétendants au titre peuvent échapper. Dès la fin du XVIIIe siècle, l'emprise de la formation académique, qui constitue la première étape du parcours des artistes locaux, incite fortement ces derniers à rejoindre la capitale pour y faire leur apprentissage. La compétence et la respectabilité qu'ils peuvent y acquérir laissent entrevoir une réussite potentielle, difficilement envisageable en province. C'est pourquoi, de nombreux peintres et sculpteurs dauphinois intègrent l'atelier de maîtres parisiens et suivent l'enseignement dispensé à l'École des beaux-arts dans la première moitié du XIXe siècle. Bien que leur action apparaisse d'abord comme un choix personnel, elle répond surtout à une obligation institutionnelle, aucune ville de province ne pouvant rivaliser avec la suprématie parisienne. En revanche, le voyage en Italie, qu'il soit effectué dans le cadre du prix de Rome ou avec des moyens privés, inscrit l'artiste dans une recherche plus personnelle. Pour André Chastel, « la préoccupation de l'art est fondamentale en Italie », ce qui explique, dans un premier temps, la démarche des artistes dauphinois qui sillonnent le pays. Puis, il ajoute : « de tous les traits de cette civilisation, le plus significatif est l'aptitude à jouir du spectacle du monde et de la vie »⁶³⁷. De ce constat résulte probablement la seconde motivation des peintres et des sculpteurs régionaux qui traversent les Alpes à cette époque.

Mais ces endroits, tenus pour sacrés pour les artistes provinciaux, leur assurent-ils vraiment la réussite ? N'y a-t-il pas d'autres alternatives, dans leur parcours, que celle de quitter leur région ? Si l'on étudie en détail la carrière de quelques Dauphinois, on remarque que l'attachement provincial est bien plus fort qu'il n'y paraît. Plusieurs figures locales, qui ont fait le choix de travailler en Dauphiné, y acquièrent une notoriété sans précédent. Aussi, pouvait-on réussir ailleurs qu'à Paris ? L'Italie est-il alors le seul lieu d'inspiration en matière d'art et de culture ? Enfin, quelles conséquences ces voyages ont-ils pu avoir sur la carrière des artistes dauphinois ?

⁶³⁷ Chastel, 1995, p. 17.

A) Paris, « reine du monde »⁶³⁸ ?

Le magistrat grenoblois, Adrien Piollet⁶³⁹, en reprenant longuement la définition de Théophile Gautier en 1871, à propos de la ville de Paris, insiste, dans ses *Mémoires*, sur le caractère attractif de la capitale ainsi que sur les nombreux bénéfices que celle-ci offrait à ses contemporains :

« Une capitale, c'est la réunion de l'intelligence, de l'autorité, du pouvoir, de la richesse, du luxe, du plaisir accumulés dans le milieu le plus favorable, une serre chaude, où toute idée mûrit vite et se sert à l'état de primeur, un bazar où affluent tous les produits du monde et qui exporte toujours plus qu'il ne reçoit, un foyer flambant nuit et jour et la réverbération éclaire au loin, un musée toujours ouvert pour l'exposition et l'étude des chefs-d'œuvre de l'art, une bibliothèque où ne manque aucun livre, fut-il introuvable, ce qui permet de consulter l'esprit humain à toutes ses pages, un théâtre aux représentations jamais interrompues, une salle de bal, un salon de réception illuminé à [sic] *giorno* d'un bout de l'année à l'autre; c'est le pays concentré, sublimé à sa haute expression, une quintessence de forces nationales, ce que chaque province a produit de plus intelligent, de plus énergique, de plus parfait, car c'est là que se rendent tous les courages, toutes les ambitions, tous les génies, au risque même de s'y brûler, comme les phalènes aux lampes des phares. [...] Dans les veines de Paris coule le sang de la France. [...] Son âme multiple se compose de toutes ces âmes fondues avec la sienne et représente beaucoup mieux le pays dans son ensemble que toutes ces originalités locales de département, ayant une saveur propre, un accent distinct. Il les

⁶³⁸ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 8 octobre 1842.

⁶³⁹ Adrien Piollet (1805-1891) occupe la fonction de président de Chambre à la cour d'appel de Grenoble. Il est, par son père, le petit-fils de Pierre Hache, le second de la dynastie d'ébénistes grenoblois, et par sa mère, il est le petit-fils du poète Blanc-La Goutte. Faure Eugène, *Portrait d'Adrien Piollet*, 1855, coll. partic.

accueille, ces provinciaux, il les dégrossit et les éduque ; il les forme ; [...] »⁶⁴⁰.

En effet, la ville de Paris occupe une place importante dans le parcours des artistes locaux à cette époque. Considérée comme le premier foyer artistique de la nation, celle que Diodore Rahoult surnomme « la reine du monde »⁶⁴¹ concentre à la fois les meilleures institutions, les plus grands amateurs d'art mais aussi et surtout de talentueux praticiens, devenant ainsi l'un des lieux les plus importants pour la formation et la réalisation des futurs artistes⁶⁴². Par conséquent, il s'avère intéressant de suivre le parcours de quelques uns de ces artistes locaux, qui séjournent un temps à Paris ou s'y installent de manière plus durable dans la première moitié du XIXe siècle. Parce que certains y trouvent aisément leur place tandis que d'autres ne parviennent pas à s'y faire un nom, revenons sur les raisons d'une carrière réussie, parfois de manière aléatoire mais également sur le caractère indispensable de cette étape qu'est, au XIXe siècle, le séjour parisien dans toutes stratégies artistiques ambitieuses.

Dans les premières pages de la biographie qu'il consacre à son compatriote dauphinois Eugène Faure en 1902, Aristide Albert⁶⁴³ fait un constat accablant des conditions de production auxquelles les artistes de la province sont confrontés. Gérard Monnier rappelle que « pour dessiner, pour peindre et sculpter, un artiste avait besoin de modèles »⁶⁴⁴. Aristide Albert apporte lui son témoignage personnel en indiquant que « nos peintres grenoblois, surtout le savent et le déplorent, il n'y a pas à Grenoble, de modèles professionnels. [...]. Il y manque donc à nos artistes [...] cet *outillage* d'élection indispensable pour la composition d'un tableau à figures ». Et il poursuit : « combien de fois ai-je entendu Blanc-Fontaine, Rahoult, Faure se lamenter à ce sujet, obligés qu'ils étaient de faire poser, tant bien

⁶⁴⁰ Piollet, 1912, p. 237-238.

⁶⁴¹ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 8 octobre 1842.

⁶⁴² Bonnet A., 2006.

⁶⁴³ Aristide Albert (1821-1903) est originaire de Briançon. Il devient avocat puis sous-préfet de sa ville natale où il fonde, plus tard, la Bibliothèque municipale. Parallèlement à ses fonctions, il manifeste un grand intérêt pour l'histoire du département et rédige de nombreux articles et ouvrages sur ses contemporains. Il meurt à Grenoble le 5 septembre 1903. Albert, 1902.

⁶⁴⁴ Monnier, 1995, p. 119.

que mal, des gens sans vocation et recrutés à l'aventure ! »⁶⁴⁵. Aristide Albert reproche aux institutions locales, publiques et privées, de ne pas avoir fait suffisamment d'efforts pour développer la pratique artistique à Grenoble, ce que traduit l'absence de modèles professionnels. Bien que la ville réalise des progrès considérables en matière de culture dans la première moitié du XIXe siècle, l'enseignement du dessin dans les établissements secondaires ainsi que les leçons prodiguées par les maîtres locaux paraissent limités et semblent ne plus suffire à retenir les jeunes provinciaux, soucieux de trouver le succès à Paris. Grenoble, en effet, « n'a guère de rayonnement intellectuel » à cette époque, et « il est remarquable », comme le souligne Bernard Bligny, « que les Dauphinois célèbres ont quitté jeunes le pays pour la capitale »⁶⁴⁶.

Tandis que la majorité des ateliers parisiens sont dirigés par des maîtres de renom⁶⁴⁷, Grenoble ne peut compter que sur la présence de quelques professeurs qualifiés. La réputation de Louis-Joseph Jay et de Benjamin Rolland au sein de l'école de dessin, celle de Victor Sappey à l'école de sculpture ou encore celle d'Horace Mollard et Théodore Fantin dans leurs ateliers respectifs, peuvent difficilement rivaliser avec celles de peintres comme Ingres, Cogniet, Delaroche, Gleyre, François Picot, Alexandre Cabanel, Martin Drölling, ou encore celle de sculpteurs tels que James Pradier, Jules-Étienne Ramey, Francisque Duret et Pierre-Jean David d'Angers vers lesquels se dirigent les jeunes talents⁶⁴⁸. Les artistes dauphinois sont nombreux à candidater et à intégrer ces ateliers de référence, leur objectif étant d'y recevoir une formation de haut niveau, de se préparer aux concours tout en figurant parmi les émules des artistes les plus prestigieux. À l'image d'Eugène Fromentin (1820-1876), qui arrive à Paris pour étudier le droit et s'oriente finalement vers la peinture après son apprentissage chez Louis Cabat, Ernest Hébert entre dans l'atelier parisien de David d'Angers en 1834. Grâce à l'intervention de son maître grenoblois Benjamin Rolland, le père d'Hébert autorise son fils à poursuivre son enseignement artistique parallèlement à ses études d'avocat. De même, vers

⁶⁴⁵ Albert, 1902, p. 8.

⁶⁴⁶ Bligny, 1973, p. 362.

⁶⁴⁷ Bonnet et Nerlich, 2013.

⁶⁴⁸ François Picot (1786-1868), Alexandre Cabanel (1823-1889), James Pradier (1790-1852), Jules-Étienne Ramey (1796-1852), Francisque Duret (1804-1865) et Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856). Les premiers noms ont été cités précédemment dans le texte.

1838, lorsqu'Horace Mollard ne semble plus en mesure de répondre aux progrès du jeune Diodore Rahoult, son professeur lui suggère de rejoindre la capitale. Rahoult intégrera par la suite l'atelier de Léon Cogniet.

Faut-il pour autant considérer que du choix du maître dépend le salut de l'élève ? Outre les compétences que le milieu reconnaît à ces professeurs parisiens, les relations et la réputation de ces derniers influent-elles vraiment sur la réussite des élèves ? Pour répondre à cette question, nous prendrons comme exemple le Grenoblois Ernest Hébert, qui quitte l'atelier de David d'Angers en 1839, sous les conseils de David d'Angers lui-même, pour rejoindre l'atelier de Paul Delaroche, dont « la froideur un peu cassante ne lui gagnait pas la sympathie des jeunes gens au premier abord »⁶⁴⁹. « Loyalement, vous pouvez concourir [lui dit David d'Angers]. Mais, auprès de mes collègues de l'Institut, je suis mal vu, à cause de mes opinions peut-être, et mes élèves pâtissent et payent souvent pour moi. Allez donc chez Delaroche. Il est très aimé de ses confrères. Il est très chaud pour ses élèves. Il a l'oreille de l'Académie. Il sera plus utile pour votre avenir que moi »⁶⁵⁰. À cette époque, Paul Delaroche, enseigne à l'École des beaux-arts et dirige l'un des ateliers les plus en vue de la ville, celui du baron Antoine-Jean Gros (1771-1835), tenu précédemment par Jacques-Louis David⁶⁵¹. Le professeur n'avait, selon Gérard Monnier, « que deux rivaux » dans la capitale, l'atelier de Drölling et celui de Picot. Aussi, peu après ce changement, Ernest Hébert obtient-il le prix de Rome avec *La Coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin*⁶⁵², sa réussite confirmant l'importance du maître dans la carrière de l'artiste.

« Le prix de Rome [étant] la grande affaire de l'École [...] »⁶⁵³, nul élève ne pouvait par ailleurs envisager de recevoir cette récompense suprême sans avoir préalablement fait ses preuves à l'École des beaux-arts. Cet établissement, gratuit et laïc, dépendait de l'Académie, il était rattaché à l'Institut, dont la plupart des

⁶⁴⁹ Crauk, 1900, p. 128.

⁶⁵⁰ Patris-d'Uckermann, 1982, p. 23.

⁶⁵¹ Paul Delaroche reprend l'atelier du baron Gros à la mort de celui-ci en 1835. Son atelier était situé 3, rue Mazarine, dans la cour de l'Institut.

⁶⁵² Ernest Hébert, *La Coupe de Joseph retrouvée dans le sac de Benjamin*, 1839, La Tronche, Musée Hébert, voir Cat. n°88.

⁶⁵³ Bonnet A., « Le *curriculum* académique : la formation à l'École des Beaux-Arts », Bonnet, Goarin, Jagot, *et. al.*, 2007, p. 46.

professeurs était généralement issus⁶⁵⁴. La formation, dispensée quotidiennement au sein de l'établissement, consistait en l'apprentissage du dessin d'après les conseils d'un professeur avisé. L'exercice de la peinture dans un atelier privé venait compléter ce « *cursus studiorum* académique »⁶⁵⁵.

Cet apprentissage et l'émulation, qui caractérisent la vie parisienne des jeunes artistes, sont retranscrits par Diodore Rahoult dans la correspondance qu'il entretient avec ses frères lors de son séjour parisien de 1842 à 1845. Dans ses premières lettres, le Grenoblois conte en détail ses activités journalières : « je travaille dix à onze heures par jour sans compter les esquisses que je fais dans mes moments perdus. Nous [lui et Henri Blanc-Fontaine] avons été reçus élèves de M. Léon Cogniet un de nos meilleurs peintres. Il a déjà envoyé depuis douze ans 3 élèves à Rome. Voilà l'emploi de ma journée. À huit heures du matin nous nous rendons à l'atelier où sont réunis 60 élèves on se place autour d'un modèle nu placé sur une estrade élevée, la semaine dernière nous avons une femme admirablement faite, cette semaine nous avons un homme taillé en hercule. On travaille là jusqu'à 3 heures et même 4 on se repose un quart d'heure par heure outre le repos de demi-heure pour déjeuner. [...] Le mercredi et le samedi nous allons au cours d'anatomie à 3 heures – cours gratuit [...]. Ce cours est fait exprès pour les artistes au palais des beaux-arts par un membre de l'Institut. À 7 heures, moyennant 7 francs 50 par mois, nous allons encore travailler le modèle nu ou comme dans les autres ateliers il y a attentivement chaque semaine un modèle d'homme un modèle de femme un modèle d'enfant vu et attendu que c'est à la lumière tout le monde y dessine. Nous en sortons à 10 heures.[...] »⁶⁵⁶. Diodore Rahoult, malgré l'intensité de son emploi du temps, semble très satisfait de son apprentissage et ne paraît regretter ni l'école de dessin de Grenoble, ni les cours d'Horace Mollard.

Par la suite, le jeune homme relate l'épisode d'un concours se déroulant dans l'atelier de Léon Cogniet et pour lequel son ami Henri Blanc-Fontaine obtient la

⁶⁵⁴ Depuis la révolution et jusqu'en 1805, l'École est installée au Louvre. Par la suite, l'établissement déménage au collège des Quatre-Nations. Onze ans plus tard, ses locaux sont à nouveau transférés dans l'ancien couvent des petits Augustins, qui abritait jusqu'alors le Musée des monuments français.

⁶⁵⁵ Bonnet A., « Le *cursus studiorum* académique : la formation à l'École des Beaux-Arts », Bonnet, Goarin, Jagot, *et. al.*, 2007, p. 39.

⁶⁵⁶ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 29 novembre 1842.

première place tandis que lui n'arrive qu'en seconde position, « [...] a une voix près ». « Il faut vous dire que quelques jours auparavant je lui avais montré [à Cogniet] une composition dont il fut très content et sur laquelle il m'avait donné les plus grands encouragements » écrit Diodore Rahoult. « Cette fois voyant ma composition il se tourna vers moi, me tendit la main, et il me dit c'est bien je vois avec plaisir que votre premier ouvrage n'était pas un hasard, vous justifiez ce que j'attendais de vous. Travaillez, travaillez – puis après avoir long – tems [*sic*] examiné – voulez-vous me faire un plaisir, un grand plaisir me dit-il, donnez-moi votre petite composition – et bien mon frère tout cela n'est-il pas fait pour m'encourager car je préfère être second et avoir l'approbation de mon maître. Vous figurez-vous ma modique pochade encadré et placé dans l'atelier d'un grand artiste – du peintre de la madeleine [*sic*], celui qui a le plus beau plafond au Louvre. [...] tout cela m'encourage, je pioche avec force, avec ardeur. Depuis à l'atelier les élèves me respectent je suis sorti du rang des rapins [...] »⁶⁵⁷. Le fait est qu'au-delà de l'ambition dont Diodore Rahoult fait preuve depuis son arrivée à la capitale, l'émulation qui règne dans l'atelier du maître contribue pleinement aux progrès de l'artiste.

Concernant le Salon, la seule idée d'y participer motive la venue de nombreux provinciaux à cette époque. Cette manifestation, point de passage obligé pour le succès, représente depuis la fin du XVIIIe siècle « le lieu où l'artiste établit sa relation avec le pouvoir, avec le pouvoir administratif, avec le pouvoir académique, avec le pouvoir économique »⁶⁵⁸. En y exposant, l'artiste obtient la reconnaissance de l'Académie, de l'État, soit de ses dirigeants mais aussi du public. À cette époque, les livrets des Salons provinciaux ne mettent en évidence que les prix obtenus au Salon de Paris, les récompenses reçues en province ayant peu de valeur. Dans cet objectif, Alexandre Debelle, qui fut successivement élève de Benjamin Rolland à Grenoble, puis du baron Gros et de Camille Roqueplan (1803-1855) à Paris, décide de concourir au Salon. Lui qui avait tenté, sans succès, d'entrer à l'École des beaux-arts

⁶⁵⁷ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 30 décembre 1842.

⁶⁵⁸ Monnier, 1995, p. 129.

en 1832 et qui avait essuyé un refus de la part du Jury du Salon en 1834⁶⁵⁹, fait officiellement son entrée à l'exposition de 1837. Le peintre accède à cette manifestation en présentant un tableau intitulé *Vue prise à Fontaine, près Grenoble*⁶⁶⁰, œuvre qu'il avait exposée au Salon de Grenoble deux ans auparavant.

Outre ces institutions majeures, d'autres lieux incitent les artistes dauphinois à délaisser leur province pour rejoindre la capitale, à commencer par les musées, qui sont un lieu de travail privilégié et une source d'inspiration considérable pour les rapins. Au Louvre, ces derniers peuvent y copier les peintures françaises, italiennes, hollandaises, espagnoles mais aussi admirer l'art égyptien ou encore assyrien. Au musée du Luxembourg, qui regroupe depuis 1818 les chefs-d'œuvre d'artistes français vivants, les visiteurs découvrent notamment les créations de leurs contemporains.

L'architecture parisienne fait également partie des ravissements que la capitale offre aux provinciaux. À ce propos, Diodore Rahoult ne se lasse pas de décrire la beauté des monuments qui l'entoure et imagine le parcours touristique qu'il organiserait si l'un de ses amis Grenoblois venait à lui rendre visite : « quel sera celui de vous qui viendra me voir à Paris – quel plaisir – quelle jouissance et d'abord je lui offre un lit une chambre, un feu s'il fait froid [...] je lui offre – mon palais du Louvre et du Luxembourg – ou avec ma carte d'artiste il se promènera toute la journée au milieu des plus beaux tableaux du monde ». Il poursuit : « je lui offre le jardin des Tuileries et du Luxembourg – [...] Nous irons de l'arc de Triomphe de l'Étoile au jardin des Plantes [...] nous irons au Panthéon, nous irons à Notre-Dame [...] »⁶⁶¹.

Enfin, la sociabilité demeure l'un des atouts de la vie parisienne. Les Dauphinois, bien qu'ils participent aux diverses mondantés de la capitale, apprécient de se retrouver entre eux. « Le dimanche on va voir nos chers compatriotes, Ravanat,

⁶⁵⁹ On peut penser qu'il s'agit de l'œuvre représentant l'ancien pont de bois de Grenoble, œuvre qui date précisément de cette année-là. Alexandre Debelle, *L'Ancien pont de bois en 1834*, 1834, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1258, voir Cat. n°59.

⁶⁶⁰ Bien que cette œuvre soit répertoriée parmi les différentes compositions exécutées par Alexandre Debelle, nous ne sommes pas en mesure d'indiquer son lieu de conservation, ni même son existence.

⁶⁶¹ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 24 février 1843.

Achard, Jay, Grange, [...] Bigillion, etc., etc. et on va dîner ensemble »⁶⁶² explique Diodore Rahoult. Une autre fois, il raconte : « par un hasard extraordinaire nous avons trouvé dans le restaurant une quantité de Grenoblois. C'était Jay à l'École polytechnique, Bonnot à l'École préparatoire, Jail, Bernon, Chevrier, Abriou, Bonnet, Ravanat, Faure [...] »⁶⁶³. Adrien Piollet insiste sur la bienveillance de Jacques Berriat Saint-Prix, « célèbre professeur de Droit » originaire de Grenoble, qui « accueillait avec une grande cordialité les dauphinois compatriotes ». « Je fus reçu chez lui [raconte A. Piollet], j'y trouvais une société grave, un peu raide, mais composé d'hommes d'un grand mérite professeurs avocats, membres de l'Institut, j'y vis entr'autres André-Marie Ampère et les deux Champollion »⁶⁶⁴.

Pour ces multiples raisons, Paris est le lieu incontournable pour la formation des artistes dans la première moitié du XIXe siècle, la qualité de ses institutions, sa culture ainsi que sa société l'inscrivant à un niveau bien supérieur par rapport à la province. À ce titre, Grenoble ne peut qu'observer le départ de ses compatriotes, partis pour Paris pour y faire leur apprentissage et y trouver la réussite. Toutefois, même si tous les artistes dauphinois ne rencontrent pas le succès, on peut dire que la formation parisienne leur concède une solide réputation, comme en témoigne cet article du *Journal de Grenoble* de 1805 relatant le retour de Jean-Pierre Colin qui « depuis deux ans s'était absenté de notre ville pour aller se former à l'école des grands modèles, et consulter les célèbres Artistes de la capitale », il « était parti avec des succès qui l'avaient fait estimer » et « revient avec de grands progrès dans son art »⁶⁶⁵.

Mais la vie parisienne ne semble pas si idyllique, du moins si l'on en croit le récit de plusieurs provinciaux installés dans la capitale. La première difficulté étant la cherté du quotidien, il est courant qu'une majorité d'entre eux sollicitent leurs proches pour pallier aux fins de mois difficiles. « Je suis toujours si dépourvu

⁶⁶² ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettres de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 30 décembre 1842 et le 24 février 1843.

⁶⁶³ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 30 décembre 1842, le 29 novembre 1842.

⁶⁶⁴ Piollet, 1912, livre V, p. 230.

⁶⁶⁵ *Journal de Grenoble*, 25 août 1805, p. 1.

d'argent» se lamentait Gustave Courbet avant de faire appel à sa famille⁶⁶⁶. Il faut reconnaître que vivre à la capitale était une source de frais importante pour les provinciaux qui devaient s'y loger, se nourrir et payer leur formation. Si parmi eux certains obtiennent une bourse ou une aide du département, la plupart séjournent à Paris par leurs propres moyens⁶⁶⁷. En 1824, le voyage de Grenoble à Paris coûte à Victor Sappey la somme de trente six francs. Arrivé à destination, il ne lui en reste plus que dix. Pour ce prix, Nicolo Raggi lui trouve une chambre en face de l'Odéon. Victor Sappey se sert ensuite des bénéfices tirés de la vente de ses sculptures pour subvenir à ses besoins, bien que cela ne suffise pas toujours. En 1830, il « attend d'avoir un peu d'argent pour payer ses dettes et partir à Grenoble »⁶⁶⁸. Diodore Rahoult, qui connaît le même problème, réclame régulièrement à ses frères une contribution. En arrivant à Paris, le jeune homme confie avoir dépensé soixante francs pour entrer dans l'atelier de Léon Cogniet ; par conséquent, il écrit : « je vous prierai de réunir encore une petite somme que vous m'enverrez »⁶⁶⁹. Le mois suivant, il insiste de nouveau : « je crois vous avoir déjà demandé de l'argent. Il me faut cet achat de meuble et puis l'atelier etc., etc. [...] je n'ai plus de sous »⁶⁷⁰.

En ce qui concerne les conditions d'apprentissage, chamailleries et querelles animent la vie des ateliers. Henri Blanc-Fontaine et Diodore Rahoult, reçus depuis peu chez Léon Cogniet se font "bizuter". Cet épisode, qualifié dans un premier temps de « petit désagrément » par Rahoult, semble pourtant l'avoir marqué. « Tous les nouveaux y passent c'est stupide et humiliant mais c'est indispensable le maître n'y peut rien ». Poursuivant, il explique en quoi consiste précisément cette épreuve obligatoire : « d'abord on vous met à la porte en vous engageant à frapper – qui est là dit un des élèves de l'intérieur – on répond nous voulons ou nous désirons entrer dans l'atelier de M. Léon Cogniet. – Faut-il laisser entrer dit l'élève ? oui – on entre. Alors on vous engage à vous hisser au risque de vous casser le cou sur un grand tabouret dégarni de paille et cela sans s'aider avec les mains. Quand on y est

⁶⁶⁶ Martin-Fugier, 2007, p. 42-43.

⁶⁶⁷ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 96-107.

⁶⁶⁸ Lettres autographes de Victor Sappey signées à son père, le 28 novembre 1830, BMG, N.3518.

⁶⁶⁹ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 30 décembre 1842, le 29 novembre 1842.

⁶⁷⁰ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 30 décembre 1842, le 30 décembre 1842.

on vous donne un grand règlement que l'on lit à haute voix puis on vous demande votre nom – votre âge – quels motifs vous ont engagé à prendre la peinture – l'histoire des premières années – des premières amours – à tout cela on répond ce que l'on veut comme vous pouvez le penser ; puis l'on vous fait chanter, etc., etc. on vous fait passer en un mot par mille épreuves absurdes. Ceux qui refusent sont attachés nus à une échelle la tête en bas et là barbouillé de couleurs puis renvoyés de l'atelier comme indigne d'y figurer. Puis, jusqu'à la réception d'un nouveau venu on fait toutes les corvées. On alimente le poêle, on va chercher le charbon, le savon, etc. »⁶⁷¹.

À ces difficultés s'ajoutent la concurrence qui caractérise le milieu artistique parisien mais aussi les conditions d'apprentissage, tranchant parfois avec celles qui étaient d'usage en province. Pour ce qui est du Salon, jugé « trop vaste » selon Jean-Guy Daigle, « les Dauphinois, fidèles à leur province n'[y] étaient admis que de manière bien épisodique »⁶⁷². Bien qu'étant en minorité, plusieurs figures locales telles que Jean Achard, Nestor d'Andert⁶⁷³, Eugène Faure, Alphonse Blanc, Alexandre Debelle, Jules Laure⁶⁷⁴, Célestin Blanc, Hugues Merle, Félix Cottavoz⁶⁷⁵ ou encore Henri Blanc-Fontaine participent à cet événement durant la première partie du XIXe siècle. Théodore Ravanat, comme Victor Sappey n'y exposent qu'une seule fois. Aussi, les artistes qui résident à la capitale soumettent-ils directement leurs œuvres au Jury tandis que ceux qui étaient restés en province faisaient-ils un envoi de leur production ? En 1845, Victor Cassien, qui vit à Marseille, expédie trois paysages à destination de Paris. À partir de 1850, la présence des Dauphinois s'accroît progressivement. Diodore Rahoult, Ernest Hébert, Eugène Pirodon, Jean-Baptiste Jouve⁶⁷⁶, Victor Chappuy, Firmin Gautier⁶⁷⁷, Jean-Esprit Marcellin⁶⁷⁸, Jean Rambaud⁶⁷⁹, Hippolyte Rubin⁶⁸⁰ et Victor Tournier⁶⁸¹ complètent, entre autres, la liste des personnalités locales exposant au Salon ou y ayant déjà exposé.

⁶⁷¹ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 29 novembre 1842.

⁶⁷² Daigle, 1977, p. 83.

⁶⁷³ Nestor Para d'Andert (1807-1878). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁴ Jules Laure (1806-1861). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁵ Félix Cottavoz (1812-1886). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁶ Jean-Baptiste Jouve (vers 1820- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁷ Firmin Gautier (1838-1877). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁸ Jean-Esprit Marcellin (1821-1884). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁷⁹ Jean Rambaud (1829-1906). Dictionnaire biographique, vol. 3.

« Ce pays-ci est le purgatoire : Grenoble est le paradis. J'aimerais mille fois mieux y vivre tout petitement que de gagner des millions ici » écrit N. Maisonville en reprenant les propos d'Alphonse Blanc sur Paris⁶⁸². Il est certain que la rudesse de la vie parisienne provoque le retour prématuré de nombreux artistes provinciaux à cette époque. Pour autant, l'éloignement de la capitale n'est pas forcément synonyme d'échec puisque nombreux sont ceux qui poursuivent et réussissent leur carrière en province. Félix Cottavoz, qui travaille dans l'atelier d'Ary et Henry Scheffer (1798-1862) à Paris en 1835, obtient la charge de professeur de dessin au lycée de Grenoble; il y enseignera pendant quarante et un ans. Jules Guédy, autrefois élève de Théodore Gudin (1802-1880), devient l'un des meilleurs paysagistes dauphinois au milieu du XIXe siècle; il est en outre l'un des co-fondateurs de la Société des Amis des Arts de Grenoble. Quant à Diodore Rahoult, « dégoûté de ce long apprentissage »⁶⁸³, « Paris, Paris, tout cela est bien beau mais tout cela ne vaut pas notre prairie »⁶⁸⁴, il rentre brièvement à Grenoble en 1845 avant de repartir pour l'Italie jusqu'en 1847. Quelques années plus tard, il fait un second voyage en Italie avec Henri Blanc-Fontaine. Ce dernier, qui se déplace un temps en Suisse et en Espagne, exerce également toute sa carrière en Dauphiné. Les deux amis, bien qu'ils quittent définitivement Paris dans les années 1840, conservent un lien étroit avec la capitale. Ils y exposent leurs œuvres au Salon, comme plusieurs de leurs compatriotes, tout en participant également au Salon de Grenoble⁶⁸⁵.

Jean Achard et Alexandre Debelle, qui présentent eux aussi leurs compositions aux deux manifestations, font le choix de vivre à Paris pendant quelques années. Achard s'y installe brièvement en 1836 puis revient de 1843 jusqu'en 1846. Debelle regagne la capitale en 1837, après avoir fait son retour à Grenoble à la fin de son apprentissage. Ce n'est qu'en 1853 que le peintre rentre définitivement en Dauphiné pour devenir conservateur du musée de Grenoble.

⁶⁸⁰ Hippolyte Rubin (1830- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁸¹ Victor Tournier (1834-1911). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁸² Maisonville, 1873, p. 54.

⁶⁸³ Lettre de Joseph Eustache Flandrin, docteur en droit, percepteur à Voreppe à son frère aîné François Étienne Flandrin, professeur de mathématiques au Collège de Pont-de-Beauvoisin, Voreppe, le 29 novembre 1845, archives familiales G. Flandrin.

⁶⁸⁴ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Paris, le 8 octobre 1842.

⁶⁸⁵ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 243-250.

Eugène Faure est l'un des Grenoblois qui rencontre le plus de succès à la capitale, c'est probablement pour cette raison qu'il y fait pratiquement toute sa carrière. D'abord élève du sculpteur David d'Angers puis de François Rude (1784-1855), Eugène Faure s'intéresse à la peinture lorsqu'il travaille chez Charles Gleyre. Ce dernier, admiratif de son talent, disait de son émule qu'il était « l'un des tempéraments d'artiste les plus souples, les plus susceptibles de rapide développement »⁶⁸⁶. Faure débute en exécutant des portraits, son genre de prédilection mais s'avère être aussi un excellent paysagiste. De 1845 à 1878, il expose ses œuvres à Paris et à Grenoble. Selon Aristide Albert, ses contemporains lui reconnaissent « un talent supérieur, autant dire d'un maître »⁶⁸⁷. L'artiste, originaire de Seyssinet, près de Grenoble, y revient régulièrement pour séjourner dans la maison familiale. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Eugène Faure fera partie des personnalités à l'origine de l'école de Proveyzieux⁶⁸⁸ en compagnie de Jean Achard, Théodore Ravanat, Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine. À la fin de sa vie, il tient un atelier situé rue Montorge à Grenoble, où il enseigne le dessin et la peinture.

Jules Laure, Hugues Merle et Alphonse Blanc, qui font aussi le choix de se fixer à Paris, réalisent une carrière respectable, marquée par de multiples commandes ainsi que par leur participation au Salon de la capitale et à celui de Grenoble. Pour finir, le départ pour Paris de la famille Fantin-Latour peut être considéré comme un événement important dans la carrière du jeune Henri Fantin-Latour⁶⁸⁹. Lui qui avait suivi dès son plus jeune âge l'enseignement de son père, Théodore Fantin, à Grenoble, étudie dans le prestigieux atelier parisien de Paul-Émile Lecoq de Boisbaudran à partir de 1850. Six ans plus tard, il entre à l'École des beaux-arts et commence à peindre ses premières natures mortes. Sans doute, le parcours du jeune homme aurait-il été différent si son père n'avait pas fait le choix de quitter le Dauphiné en 1841 ?

« C'est [donc] un fait essentiel de l'Histoire culturelle de la France que cette attraction des plus grands par le foyer parisien qui peut seul donner la

⁶⁸⁶ Albert, 1902, p. 16.

⁶⁸⁷ Albert, 1902, p. 16.

⁶⁸⁸ Lazier (dir.), 2003.

⁶⁸⁹ Henri Fantin-Latour (1836-1904). Dictionnaire biographique.

consécration suprême et qui les arrache à leur milieu provincial » comme le mentionne Bernard Bligny⁶⁹⁰. En 1850, le maire de Grenoble, Frédéric Taulier, insistait déjà, dans l'un de ses discours, sur le fait qu'« avec une naïveté étrange, la province accepte tout ce que Paris lui envoie, elle ne juge pas, elle admire sur parole. Se dépréciant sans cesse elle-même, elle se mutile, elle s'appauvrit. Méconnu en province, l'artiste va chercher à Paris la célébrité et la fortune, qui ne lui paraissent possible qu'autant qu'il aura mis le pied sur ce vaste théâtre [...] »⁶⁹¹. Si plusieurs Dauphinois se forment à Paris ou parviennent un temps à y faire carrière, rares sont ceux qui décident de s'y installer définitivement. Pour autant, force est de constater que le passage par la capitale garantissait à ses artistes locaux une formation de qualité, une solide réputation, qui plus est pour ceux qui y exposaient, soit une chance de succès accrue une fois de retour dans leur province.

⁶⁹⁰ Bligny, 1973, p. 362

⁶⁹¹ Discours de Frédéric Taulier, le 21 août 1850. Albertin et fils, 1900, t. I, p. 476.

B) L'appel de l'Italie

Le voyage en Italie, relativement au séjour parisien, répond plus à une envie qu'à un besoin de la part des artistes dans la première moitié du XIXe siècle. Si le passage par la capitale apporte aux peintres et aux sculpteurs dauphinois l'expérience et la réputation nécessaires à l'avancement de leur carrière, le voyage en Italie leur ouvre de nouvelles perspectives. En effet, ce périple, pour ceux qui l'effectuent, représente différents enjeux liés à la quête de l'apprentissage, à la construction du goût mais aussi à l'évolution professionnelle. Les lauréats du prix de Rome, qui reçoivent à la Villa Médicis une formation d'excellence, obtiennent à l'issue de leurs études un statut privilégié. Pour ceux qui accomplissent ce voyage par leurs propres moyens, l'exploration du pays, bien qu'elle ne soit plus académique, est tout aussi enrichissante car propice aux découvertes artistiques et culturelles⁶⁹². Aussi, le séjour en Italie représente-t-il une étape importante dans l'épanouissement des artistes dauphinois à cette époque ? C'est pourquoi, à travers l'exemple de quelques peintres et sculpteurs locaux, nous essaierons de comprendre les motivations qui animent chacun d'entre eux. L'Italie est-elle toujours un choix de l'artiste ou bien une obligation ? Enfin, nous mesurerons l'impact d'un tel voyage sur la carrière des artistes dauphinois.

« La seule voie économique et agréable pour aller à Rome, du moins pour tenter d'y aller » selon Amaury-Duval (1808-1885) est, dans la première moitié du XIXe siècle, l'École des beaux-arts. « Déjà plusieurs élèves de l'atelier se préparaient à concourir. Devrais-je faire comme eux »⁶⁹³ s'interroge-t-il ? La réponse d'Ingres convainc définitivement le jeune artiste, qui éprouve une « répulsion instinctive » à l'égard de cet établissement. C'est un « endroit de perdition. Quand on ne peut pas faire autrement il faut bien en passer par là ; mais on ne devrait y aller qu'en se bouchant les oreilles [...] » déclarait Ingres. Soulagé, Amaury-Duval semble satisfait de n'avoir, « de [sa] vie, mis le pied dans une salle d'étude de l'École des beaux-arts ». À cette époque, cette institution constitue l'unique accès au prestigieux

⁶⁹² Andrieux, 1968.

⁶⁹³ Amaury-Duval, 1878, p. 93-94.

concours du prix de Rome ; les artistes qui souhaitent y participer doivent obligatoirement être élèves de l'établissement. Ceux qui remportent la compétition se voient offrir, par l'État, un séjour à l'Académie de France à Rome. Cette dernière, installée au sein de la Villa Médicis, est considérée comme le plus haut lieu de la formation artistique, alliant à la fois le travail, la découverte, la sociabilité et l'érudition. Les participants au concours se distinguent par leurs spécialités qui sont : la peinture d'histoire, la sculpture et l'architecture, auxquelles s'ajoutent vers 1803-1804 la gravure et la musique puis le paysage historique à partir de 1817 et jusqu'en 1863. Les candidats, dont la limite d'âge ne doit pas dépasser trente ans, sont sélectionnés au cours de différentes épreuves qui se déroulent sur plusieurs mois. Les ultimes prétendants au titre « entrent en loge » pour soixante-douze jours, c'est-à-dire qu'ils intègrent un atelier individuel spécialement conçu à cet effet, dans le but de préparer l'épreuve finale. En peinture par exemple, l'exercice consiste en la réalisation d'une esquisse et à l'exécution d'une œuvre sur un sujet historique imposé et en un temps donné. Les lauréats, une fois désignés par les membres de l'Institut, rejoignent la capitale italienne dans les mois qui suivent leur réception et cela pour une durée de trois à cinq ans⁶⁹⁴.

Leur formation repose principalement sur l'observation et la reproduction des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance. Les pensionnaires sont invités à faire preuve de curiosité et d'assiduité durant leur séjour afin de s'enrichir pleinement de cette culture. Ils sont soumis à un règlement très strict qui leur interdit de voyager au cours de leur première année. À partir de la troisième année, tous les élèves peuvent circuler à leur guise dans le pays. L'envoi régulier de copies d'œuvres anciennes justifie des progrès des jeunes artistes auprès de l'Académie et enrichit dans le même temps les collections publiques. Le directeur de l'établissement, élu pour cinq ans par les membres de l'Institut, a en charge le bon déroulement de cet apprentissage rigoureux.

Il faut savoir qu'Ernest Hébert est le seul peintre originaire de la région à avoir remporté le prix de Rome et pour cela, il est considéré comme une figure à part dans le milieu artistique dauphinois au XIXe siècle⁶⁹⁵. Victor Sappey lui, entre en loge vers

⁶⁹⁴ La durée varie selon les disciplines.

⁶⁹⁵ Huault-Nesme (dir.), 2003.

1830 mais échoue lors de la dernière épreuve. Aimé Irvoy⁶⁹⁶ se classe deuxième du concours en 1854, tout comme Henri Buroy⁶⁹⁷ en 1866. Célestin Blanc arrive trois fois dans les dix premiers. Seul Hector Berlioz, après quatre participations vaines, remporte en 1830 le prix de composition musicale. Néanmoins, ce dernier ne semble guère apprécier son exil⁶⁹⁸, la musique italienne n'étant pas à la hauteur de ses attentes. Il peine à trouver l'inspiration jusqu'à ses premiers voyages au cœur des villages et des montagnes environnantes. Dès lors, le compositeur ne cesse de puiser dans « l'âme pittoresque » de l'Italie l'inspiration nécessaire à la composition de ses œuvres, quelles soient littéraires ou musicales⁶⁹⁹.

À l'inverse, Ernest Hébert est immédiatement séduit par la culture italienne à son arrivée à Rome en 1840. Ce premier voyage ultramontain marque définitivement la carrière et l'orientation artistique du peintre grenoblois qui, à dix-sept ans, se destine à devenir notaire, selon la tradition familiale. Le jeune homme, partagé entre cet héritage et sa passion pour les arts, auxquels ses parents l'avait initié tout au long de son enfance, choisit de se consacrer à la peinture, « je serai peintre...ou rien du tout ! »⁷⁰⁰ disait-il. Benjamin Rolland, son premier maître, décèle ses aptitudes à son entrée à l'École de dessin en 1827 et l'encourage vivement à poursuivre dans cette voie. Au détour des leçons qu'il lui prodigue, le professeur immortalise son jeune disciple sur un tableau peint à l'huile⁷⁰¹. L'œuvre, datée de 1834, représente Ernest Hébert à mi-corps, accoudé sur une chaise. Malgré ses traits juvéniles, il arbore une attitude fière et déterminée. Son regard, tourné vers la gauche du tableau, semble fixer l'horizon tandis que ses mains s'attèlent à l'ébauche d'un paysage sur la feuille d'un cahier à la couverture rouge. Au cours de cette même année, Ernest Hébert se rend à Paris pour continuer et achever ses études de droit. Parallèlement, il entre dans l'atelier de David d'Angers puis dans celui de Delaroche et s'inscrit à l'École des beaux-arts où il travaille à la préparation du concours pour le prix de Rome. Le 22 février 1839, le Grenoblois obtient son diplôme d'avocat. Le mois suivant, il

⁶⁹⁶ Aimé Irvoy (1825-1898). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁹⁷ Henri Buroy (1833- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁶⁹⁸ « La vie casernée de l'Académie m'était toujours plus insupportable », Spillemaecker et Troncy (dir.), 2012, p. 39.

⁶⁹⁹ Spillemaecker et Troncy (dir.), 2012.

⁷⁰⁰ Patris-d'Uckermann, 1982, p. 22. Huault-Nesme, « Je serai peintre ou rien du tout », Huault-Nesme (dir.), 2003, p. 16 et 18.

⁷⁰¹ Benjamin Rolland, *Portrait d'Ernest Hébert*, 1834, La Tronche, Musée Hébert, voir Cat. n°152.

expose son premier tableau au Salon. Lors de cette manifestation, Ernest Hébert montre déjà son intérêt pour l'Italie en reprenant, avec succès, un épisode de la vie du Tasse⁷⁰². Sur cette composition, « inspirée de l'école espagnole »⁷⁰³, il met en scène le poète italien, atteint d'une maladie mentale, retrouvant un instant sa lucidité à l'écoute de l'un de ses poèmes, la « Jérusalem délivrée ». Le gentilhomme dauphinois Expilly, venu lui rendre visite, fait la lecture de ces quelques vers sous le regard d'un groupe d'ecclésiastiques. Si le choix de cette œuvre traduit précisément « l'exaltation sentimentale » qu'exerce l'Italie sur Hébert⁷⁰⁴, il conforte l'idée selon laquelle le peintre dauphinois y puisait son inspiration avant même d'en explorer son territoire. « Un pareil commencement fait espérer un grand artiste » comme l'indique le critique de l'exposition de Grenoble de 1839 dans le journal *Le Patriote des Alpes*⁷⁰⁵. La même année, Ernest Hébert s'illustre en décrochant le grand prix de peinture et se prépare à découvrir l'Italie.

Le peintre dauphinois n'a que vingt trois ans lorsqu'il débarque à Civita Vecchia, où Stendhal, son cousin, l'accueille en tant que consul d'Italie⁷⁰⁶. Ce dernier qui croyait incontestablement en la supériorité de l'art italien⁷⁰⁷ demande à l'un de ses amis d'emmener Ernest Hébert dans l'atelier du sculpteur Pietro Tenerani (1789-1869), auteur de la statue de Pie IX. « Je voudrais que M. Hébert vît qu'on fait autrement ailleurs et que Paris n'a pour lui que l'esprit du *Charivari* et l'art d'intriguer » expliquait-il⁷⁰⁸. Le ton était donné pour ce jeune provincial qui, fraîchement encensé par la critique parisienne, avait, selon Stendhal, tout à apprendre de l'Italie.

Après cet épisode, Ernest Hébert rejoint Rome où il prend ses quartiers à la Villa Médicis, d'abord dirigée par Ingres puis par Jean-Victor Schnetz (1789-1870)⁷⁰⁹. Durant les cinq années de son pensionnat, il fait de nombreuses excursions dans les villes italiennes, notamment Naples et Florence. Au cours de ses pérégrinations, il copie les chefs-d'œuvre de la Renaissance telle *La Sybille de Delphes* de Michel-

⁷⁰² Ernest Hébert, *Le Tasse en prison visité par Expilly*, 1839, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 161, voir Cat. n°89.

⁷⁰³ « Exposition de Grenoble, 1^{ère} lettre », *Le Patriote des Alpes*, 20 juin 1839, p. 3.

⁷⁰⁴ Bourdanton-Néaud, 1984.

⁷⁰⁵ « Exposition de Grenoble. Première lettre », *Le Patriote des Alpes*, 20 juin 1839, p. 3.

⁷⁰⁶ Julia, « Chroniques italiennes - Hébert et Stendhal », Huault-Nesme (dir.), 2003, p. 42.

⁷⁰⁷ Gallo (dir.), 2012.

⁷⁰⁸ Patris-d'Uckermann, 1982, p. 34.

⁷⁰⁹ Fossier, Chane, Kuhnmmunch, 2010.

Ange (1475-1564), envoyée à Paris en 1843⁷¹⁰. Il s'inspire également de la campagne, de ses habitants et s'imprègne de la lumière si particulière qui caractérise les paysages italiens. L'émulation est permanente et ses progrès sont rapides. Un jour, alors qu'Hébert invite Ingres à venir observer et corriger le projet de son envoi de première année, le maître découvre avec surprise l'étude d'un petit *pifferaro*⁷¹¹ accrochée sur la porte qui le conduit à la sortie. L'élève en reste médusé et appréhende la réaction de son maître quand celui-ci le félicite avant de repartir en lui « serrant la main, avec des yeux pétillants [...] »⁷¹².

Passionné de violon tout comme Ingres, Ernest Hébert se lie d'amitié avec Charles Gounod (1818-1893)⁷¹³ qui obtient, la même année que lui, le premier prix de la composition musicale. Le Grenoblois « men[e] entre la musique et la peinture une vie d'une tranquillité antique » si l'on en croit ses propos tenus à sa mère à cette période. Notons que cette douceur de vivre se prolonge à la fin de son séjour réglementaire, puisque Jean-Victor Schnetz lui offre l'hospitalité pour deux années supplémentaires. Ce n'est qu'en 1847 qu'Hébert quitte officiellement l'Italie pour regagner la France.

À son retour, le peintre garde à l'esprit les couleurs et les formes observées au cours des derniers mois dans la campagne italienne. À partir de ses souvenirs, il élabore l'une de ses plus célèbres compositions, *La Mal'aria*⁷¹⁴. « Ce sont des paysans italiens qui descendent le canal des marais Pontins sur une espèce de barque. J'en ai fait la composition à Rome et tous ceux qui l'ont vu ici m'ont engagé vivement à l'exécuter en grand »⁷¹⁵ écrit-t-il. L'œuvre, exposée au Salon de 1850, connaît un grand succès. Les visiteurs apprécient le thème et saluent l'exécution, inscrivant Ernest Hébert parmi les peintres romantiques. La mélancolie et la passion de ce tableau avaient d'ailleurs encouragé Théophile Gautier à en faire une critique détaillée :

⁷¹⁰ Ernest Hébert, *La Sybille de Delphes, d'après Michel-Ange, 1843*, La Tronche, Musée Hébert, MG 163.

⁷¹¹ En Italie, un *pifferaro* est un jeune musicien ambulant qui jouait du fifre, de la cornemuse ou de la flûte, à l'approche de Noël et en l'honneur de la Vierge (vient de *piffero* : « fifre »).

⁷¹² Hébert, 1891, p. 267.

⁷¹³ Ernest Hébert, *Gounod, pensionnaire à la Villa, vers 1892*, h/b, H. 14 ; L. 11, propriété de l'État, en dépôt au musée Hébert de La Tronche. Huault-Nesme (dir.), 2003, p. 19.

⁷¹⁴ Ernest Hébert, *La Mal'aria, famille italienne fuyant la contagion, 1850*, La Tronche, Musée Hébert, voir Cat. n°90. Julia, « Chroniques italiennes – La Mal'aria », Huault-Nesme (dir.), 2003, p. 50-51.

⁷¹⁵ Lettre d'Ernest Hébert à sa mère, Amélie Hébert, le 14 février 1850.

« Une barque glissant sur les eaux dormantes des marais Pontins, entre des rives plates, sous un ciel embrumé de vapeur pestilentielle, et portant une pauvre famille plus ou moins atteinte par l'influence délétère, les roseaux ploient au passage de la nacelle et les feuilles visqueuses de nénufars se déplacent sous l'eau brune saturée de débris végétaux : la malaria a mis son auréole comme une madone de la fièvre, et des teintes livides plombes la figure de deux autres personnages, une jeune fille à torsades de cheveux blonds, appuyée au plat bord de la barque, un garçon debout et manœuvrant le croc ont seuls quelque apparence de santé et leur tient hâve garde la coloration de la vie »⁷¹⁶.

En 1853, Hébert retourne en Italie, en compagnie de ses amis Eugène Castelnau (1827-1894) et Édouard-Auguste Imer (1820-1881). Au cours d'un séjour de quatre mois, il imagine sa prochaine composition, *Les Cervarolles*⁷¹⁷, qui met en scène les jeunes femmes du village de Cervara dans les Abruzzes en exécutant plusieurs études sur ce thème. Il fait également des esquisses pour les tableaux intitulés *Filles d'Alvito*⁷¹⁸ et *Crescenza à la porte de San Germano*⁷¹⁹, pour lequel il obtient une médaille de première classe à l'Exposition universelle de 1855⁷²⁰.

Très attaché à l'Italie, Ernest Hébert s'en éloigne peu durant sa carrière. « Si je reste à Paris, j'y crève d'ennui et de peinture car une carrière ne peut se faire qu'en Italie ! »⁷²¹. Et son constat se vérifie à travers ses succès qui, pour la grande majorité, se rapportent aux paysages italiens, à l'Histoire de l'Italie ou à ses habitants. Enfin, l'Italie apporte à Hébert la reconnaissance institutionnelle. Entre 1867 et 1891, il est appelé à diriger à deux reprises la prestigieuse Académie de France à Rome dont il avait été autrefois élève. Ces deux nominations consacrent le peintre Dauphinois pour son talent, sa réussite et récompensent en outre son

⁷¹⁶ Bourdanton-Néaud, 1984, p. 232.

⁷¹⁷ Ernest Hébert, *Les Cervarolles (États-romains)*, vers 1859, Paris, Musée d'Orsay, MI 225, voir Cat. n°94.

⁷¹⁸ Ernest Hébert, *Filles d'Alvito, royaume de Naples*, 1855, Paris, Musée national Ernest Hébert, voir Cat. n°95

⁷¹⁹ Ernest Hébert, *Crescenza à la porte de San Germano*, avant 1855, Paris, Musée Ernest Hébert, RF 1978-58, voir Cat. n°93, 91 et 92.

⁷²⁰ Julia, « Chroniques italiennes », Huault-Nesme (dir.), 2003, p. 51-56.

⁷²¹ Bourdanton-Néaud, 1984, p. 232.

attachement pour l'Italie. Plus qu'un lieu de travail, l'Italie est donc la principale source d'inspiration et de création d'Hébert mais aussi sa terre d'adoption.

Toutefois, le voyage en Italie n'est pas réservé aux seuls académiciens. De nombreux artistes, parfois las de concourir au prix de Rome, décident d'explorer par eux-mêmes les richesses artistiques et culturelles de cette nation. Il faut dire que l'Italie est, pour les Dauphinois, le pays le plus accessible étant donné sa proximité géographique. Bien que certains artistes locaux s'y rendent par voie maritime, d'autres empruntent les cols des Hautes-Alpes ou de la Savoie qui donnent accès au Piémont⁷²². L'ouvrage *Voyages d'artistes en Italie du Nord, XVIe-XIXe siècles* nous éclaire sur la pénibilité de ces expéditions, pénibilité qui semble diminuée grâce à l'amélioration progressive des conditions d'ascension comme l'indique Lady Morgan en 1818 lors de son passage sur le Mont-Cenis, « tout ce qui vingt ans plus tôt était dangereux, se présente désormais aisé »⁷²³.

« Italie ! L'Italie tel est le vœu de tous les artistes qui commencent à sentir les beautés de leur art et que possède l'enthousiasme du talent »⁷²⁴ résume Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) à la fin du XVIIIe siècle. Celui que l'on surnomme le « David du paysage » avait lui-même succombé à cet attrait. Entre 1769 et 1785-86, il vécut plusieurs années à Rome avant de rentrer à Paris. À son retour, il élabore les bases de son enseignement, dispensé à de jeunes artistes comme Camille Corot, Achille-Etna Michallon (1796-1822), Louis-Étienne Watelet et Louis-François Lejeune (1875-1848). Pour cela, Valenciennes fait appel à son expérience du dessin, acquise en travaillant en plein air et livre une réflexion sur la perspective, également influencée par ses multiples observations. Le traité qu'il rédige en 1800, intitulé *Éléments [sic] de perspective à l'usage des artistes, suivis de réflexion et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*⁷²⁵, s'impose comme un ouvrage de référence à cette époque.

Le premier passage de Diodore Rahoult en Italie, à l'image de Pierre-Henri de Valenciennes et d'Ernest Hébert, son compatriote Grenoblois, marque un temps fort

⁷²² La Savoie est rattachée à la France de 1792 à 1815. À la fin du I^{er} Empire, elle devient propriété de la maison de Savoie. Ce n'est qu'en 1860 qu'elle est de nouveau rattachée à la France.

⁷²³ Meyer et Pujalte-Fraysse, 2011, p. 14.

⁷²⁴ Valenciennes, 1973, p. 563.

⁷²⁵ Valenciennes, 1973.

dans son éducation artistique. En 1845, le jeune homme, « contre l'avis de presque tous ses camarades »⁷²⁶, fait le choix de quitter Paris pour rejoindre l'Italie. Après un bref arrêt à Grenoble, il visite Naples, s'installe quelques temps à Rome et fait un séjour à Palerme en Sicile. Bien que cet épisode ultramontain demeure assez flou dans sa biographie, peu de documents écrits ayant été retrouvés à ce sujet⁷²⁷, quelques dessins nous renseignent sur les thèmes appréciés par l'artiste. L'architecture et le paysage sont très présents dans ses études. Au détour des rues, Rahoult fixe les contours des bâtiments, ceux de la Villa Borghèse par exemple, crayonnés à plusieurs reprises dans ses carnets de dessin. De même, il peint la nature en arpentant les sentiers environnants⁷²⁸. À ces deux types de représentations s'ajoute celui du sentiment religieux, perceptible dans ses premiers travaux. Diodore Rahoult réalise le portrait en pied d'un frère mineur capucin, vêtu de la traditionnelle robe brune au capuchon pointu, attribuée à l'ordre franciscain, ou encore celui d'un pèlerin, probablement en route pour Saint-Jacques-de-Compostelle, qui s'interrompt un instant pour se recueillir⁷²⁹. Ces dessins aquarellés, bien que marqués d'une certaine religiosité, sont traités de manière anecdotique par l'artiste, qui choisit de mettre en avant le pittoresque de ses personnages. En effet, Diodore Rahoult croque, sur de nombreux feuillets, les habitants des bourgs dans leurs tenues traditionnelles. Qu'il s'agisse d'un paysan avec son fusil, d'un joueur de mandoline ou d'un *pifferaro*, il reprend avec minutie les éléments qui composent leurs costumes, s'arrêtant parfois sur le tombé d'un tissu ou le laçage d'une chaussure⁷³⁰. Le soin qu'il apporte à chaque détail donne à ses compositions un caractère unique.

⁷²⁶ Lettre de Joseph Eustache Flandrin, docteur en droit, percepteur à Voreppe à son frère aîné François Étienne Flandrin, professeur de mathématiques au Collège de Pont-de-Beauvoisin, Voreppe, le 29 novembre 1845, archives familiales G. Flandrin.

⁷²⁷ Les seuls témoignages directs de ce séjour en Italie sont les deux lettres écrites à Rome en 1846 et 1847 par Diodore Rahoult, nous les avons retrouvées au cours de nos recherches, elles sont actuellement conservées aux ADI sous la cote 5J89, collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles).

⁷²⁸ Diodore Rahoult, [Théâtre de Marcellus], BMG, Pd.49 (11) Rés., voir Cat. n°142; [Ruines romaines], BMG, Pd.49 (12) Rés. ; [Statue devant la cathédrale San Lorenzo de Pérouse ?], BMG, R.9683 (3) (2) Rés.

⁷²⁹ Diodore Rahoult, *Pellegrino*, BMG, Pd.7 Rahoult (Diodore) (6) Rés. ; *Capuccino, 13 9bre* [novembre] 46. DR., BMG, Pd.7 Rahoult Diodore (5) Rés., voir Cat. n°138.

⁷³⁰ Rahoult Diodore, [Jambe d'un paysan italien chaussée traditionnellement], BMG, R.90513 (1) (28/1) Rés., voir Cat. n°143.

Malheureusement, Diodore Rahoult connaît de grandes difficultés financières au cours de son séjour en Italie. Même si les jeunes rapins étaient plus indépendants que les académiciens, il arrivait souvent que le manque de ressources ou le manque de travail viennent à bout de leur motivation. En 1846, Rahoult écrit à ses frères : « J'ai loué mon atelier qui me coûte cher mais il n'y a pas moyen de faire autrement ». Il confie également : « Je suis littéralement sans argent [...], j'ai besoin qu'une chose, vendre un ou deux tableaux »⁷³¹. Quelques mois plus tard, Diodore Rahoult est souffrant. Ne s'accommodant pas des fortes chaleurs estivales de la capitale romaine, il rentre à Grenoble, aidé par son ami Victor-Paulin de Boissieu. Peu après, l'artiste peint plusieurs tableaux qui font référence à son séjour ultramontain dont *Souvenirs des environs de Naples*, *Les Capucins*, *Une Famille italienne*⁷³². Sa palette s'éclaircit et laisse place à des compositions plus lumineuses. La physionomie des corps et des visages apparaît d'une grande qualité, tout comme le rendu soigné des drapés. En 1850, le peintre participe au Salon de Grenoble. « Le lot de M. Rahoult est considérable ; mais son œuvre importante est, sans contredit, le *Décameron de Boccace* » selon le critique du journal *Le Patriote des Alpes*⁷³³. Dans ce tableau, « où tous les personnages désignés par le conteur italien se trouvent réunis »⁷³⁴, le peintre rend hommage à Boccace, écrivain italien qui au XIV^e siècle rédigea son célèbre recueil de nouvelles. Cette toile « très-jolie, très-désirable et très-désirée par tous les sociétaires »⁷³⁵ est acquise par la Société des Amis des Arts la même année ; elle consacre les débuts de Diodore Rahoult à cette manifestation. De plus, elle atteste, par sa facture lisse et travaillée et son jeu d'ombres et de lumière, des progrès accomplis par Diodore Rahoult depuis ses années de formation chez Horace Mollard. « Un dessin arrêté, une peinture solide, de la sagesse dans la disposition et dans l'exécution » telles étaient les « précieuses qualités » acquises par l'artiste⁷³⁶.

⁷³¹ ADI, 5J89, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVII^e-XIX^e siècle), familles et personnalités dauphinoises, Diodore Rahoult, lettre de Diodore Rahoult à ses frères, Rome, le 6 septembre 1849.

⁷³² Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁷³³ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 3^e article », *Le Patriote des Alpes*, 7 août 1850, p. 3. *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1850, p. 21, n°114, 115 et 116. *Le Décameron (d'après Boccace)*, 1850, Fondation Glénat, voir Cat. n°131.

⁷³⁴ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 3^e article », *Le Patriote des Alpes*, 7 août 1850, p. 3.

⁷³⁵ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 3^e article », *Le Patriote des Alpes*, 7 août 1850, p. 3.

⁷³⁶ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 3^e article », *Le Patriote des Alpes*, 7 août 1850, p. 3.

Entre 1868 et 1869, Diodore Rahoult retourne une seconde fois en Italie afin de préparer la décoration du nouveau Musée-Bibliothèque de Grenoble. Il est accompagné de son ami Henri Blanc-Fontaine, désigné lui aussi à cette tâche par le maire Jean-Thomas Vendre. Sur place, leur travail se porte essentiellement sur les fresques de la Renaissance. L'Italie, au regard de l'évolution artistique de Diodore Rahoult, occupe donc une place essentielle dans l'œuvre du Grenoblois. Tandis que son séjour parisien lui apporte la maîtrise technique et le sens de la discipline, le périple italien insuffle à D. Rahoult un sentiment de liberté et lui donne l'inspiration, indispensable à l'exercice de son art.

Si d'autres Dauphinois traversent les Alpes à cette époque, chacun tire de son expérience des bénéfices différents. Ainsi, de juillet à août 1839, Victor Sappey réalise le rêve qui l'anime depuis de nombreuses années, connaître l'Italie. Alors qu'il est élève à l'École des beaux-arts de Paris dans les années 1830, le sculpteur concourt au prix de Rome et entre en loge. Cependant, son échec, aux portes de l'Académie, lui ôte l'espoir de découvrir un jour ce pays qu'il admirait tant. C'est pourquoi, une fois sa carrière établie, Victor Sappey profite de deux mois d'été pour quitter sa ville natale et réaliser ce voyage. « Je suis sur le point de faire un assez long voyage en Italie » écrit-il au maire Honoré Berriat. « Mon but est de visiter les monuments et les écoles de ce pays, où les artistes trouvent partout de grands modèles et de belles inspirations. Ce voyage a pour but, non seulement mon instruction particulière mais encore de rechercher tout ce qui dans l'intérêt de l'art, pourra être utile aux élèves de l'école ou je professe »⁷³⁷.

C'est également en Italie, vers 1821-1822, que le Grenoblois Alphonse Blanc prend conscience de son intérêt pour la peinture. Lui, qui étudia la médecine à Paris et qui, à son retour en Dauphiné, « n'y réussit pas »⁷³⁸, se découvrit une vocation à la vue des paysages italiens. Dix ans plus tard, il participe à trois reprises au Salon de Grenoble. En 1832, il présente une *Vue de la place Saint-André, prise du palais de justice*. L'année suivante, il expose le tableau qui le rendit célèbre localement, une

⁷³⁷ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), lettre de Victor Sappey au maire de Grenoble, Honoré Berriat, Grenoble, le 29 juillet 1839, Annexe 10.

⁷³⁸ Maisonville, 1873, p. 20.

scène de genre mettant en scène des *Joueurs de cartes dans une ferme*⁷³⁹. Pour sa dernière participation au Salon régional, Alphonse Blanc exécute quelques portraits et différentes vues prises à Fontaine ainsi qu'à La Tronche⁷⁴⁰. Entre 1836 et 1838, il envoie trois œuvres au Salon de Paris. Dans un premier temps, Alphonse Blanc livre un tableau intitulé *Le Marchand forain* et dans un second temps, diverses toiles illustrant les environs de Grenoble. Par ailleurs, il donne des cours de perspective, à l'attention de ses « amis et autres », dans son atelier situé à l'intérieur de l'hôtel de la division militaire à Grenoble.

En revanche, le séjour en Italie qu'Eugène Faure et Théodore Ravanat effectuent entre 1846 et 1847 ne semble pas avoir eu de véritable influence sur leur production. Pour Théodore Ravanat, qui avait déjà voyagé en Dauphiné, dans le sud de la France et qui connaissait bien Paris, ce séjour se présente plus comme une destination supplémentaire sur sa feuille de route que comme une étape indispensable à son épanouissement artistique. L'année qui précède son départ, le peintre s'était installé pendant plusieurs mois chez son ami Eugène Faure à Seyssinet. Cette proximité aurait-elle décidée les deux artistes à prendre la route des Alpes ensemble en 1846 ? Le fait est qu'après ce séjour, dont le détail nous manque, Théodore Ravanat embrasse la carrière de professeur à l'école municipale de dessin et continue de peindre les paysages de sa province. De même, Eugène Faure immortalise les sites du Dauphiné et s'illustre avec talent, dans le genre du portrait. Seule une copie des *Sybilles* [sic] de Raphaël⁷⁴¹, exécutée en 1852, rappelle ce voyage dans l'œuvre de l'artiste.

Autant dire que l'Italie attire mais n'inspire pas les artistes dauphinois de la même façon. Si, l'exploration de ce pays entre, par tradition, dans le cadre de la formation artistique, mais aussi littéraire, comme le souligne R. Noli dans sa thèse sur *Les romantiques français en Italie [...]*⁷⁴², elle satisfait progressivement un besoin plus grand, se rapportant à la découverte de cultures étrangères. Pour Jacques Pilliard, l'Italie se résume en « une fête perpétuelle des yeux, du cœur et de

⁷³⁹ Alphonse Blanc, *Joueurs de cartes dans une ferme*, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 117, voir Cat. n°9.

⁷⁴⁰ Fontaine et La Tronche sont des communes situées aux environs de Grenoble.

⁷⁴¹ Eugène Faure, *Les Sybilles* [sic], d'après Raphaël, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 148, voir Cat. n°78.

⁷⁴² Noli, 1928.

l'esprit »⁷⁴³. Maurice Andrieux au sujet de « l'attirance magique de Rome » évoque une « cité unique ouverte à toutes les inspirations »⁷⁴⁴. À cette époque, les paysages et les habitants d'Orient suscitent eux aussi l'intérêt des artistes nationaux et régionaux. Jean Achard et Victor Sappey par exemple, se rendent en Égypte vers 1834-1835, pour en observer l'exotisme et connaître ce dépaysement tant recherché⁷⁴⁵. Pour revenir à l'Italie, ce ne sont donc pas uniquement les richesses artistiques du pays qui éblouissent ses visiteurs mais ses paysages, ses habitants et la douceur de vivre qui y règne. Ceci étant, hormis Ernest Hébert, peu d'artistes dauphinois s'y installent durablement et pour cause, beaucoup restent très attachés à leur province.

⁷⁴³ Bouvier, 1898, p. 33.

⁷⁴⁴ Andrieux, 1968, avant-propos.

⁷⁴⁵ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 196.

C) L'attachement provincial

Au début du XIXe siècle, l'attachement provincial, qu'il soit voulu ou contraint, inscrit souvent l'artiste dans un environnement fermé, se limitant à ses fréquentations quotidiennes ainsi qu'aux frontières géographiques du département dans lequel il vit. S'il est certain que plusieurs artistes dauphinois se cantonnent à un succès local à cette époque, d'autres compatriotes ambitionnent une reconnaissance nationale et pour ce faire choisissent de partir. Toutefois, on constate que certains de ces artistes, après s'être formés dans un atelier parisien, après avoir fait carrière dans la capitale, dans une autre région de France ou encore au retour d'un voyage en Italie, décident de revenir dans leur contrée natale pour y poursuivre ou y achever leur carrière. Leurs parcours, si différents soient-ils, mettent en exergue le lien personnel qui les unit à leur province. Rappelons que Grenoble offre, par son site et ses paysages environnants, de nombreuses sources d'inspiration et qu'elle jouit en outre, depuis la fin du XVIIIe siècle, de plusieurs institutions culturelles pouvant aisément justifier la fidélité de ses artistes. Par ailleurs, il faut admettre que la présence et les actions de ces derniers participent pleinement au développement culturel de la ville, leur réussite conférant à la cité une relative notoriété. C'est pourquoi, entre attachement et préférence, il semble opportun d'appréhender ce lien qui associe Grenoble et ses artistes, notamment à travers quelques exemples singuliers.

Connu et reconnu à Grenoble pour son expérience en tant que peintre et professeur de dessin, Horace Mollard est probablement la personnalité artistique la plus ancrée dans la localité au cours de la première moitié du XIXe siècle. Fils d'un horloger, ce Grenoblois de souche se partage à ses débuts entre l'activité de ses ancêtres et le dessin pour finalement se consacrer pleinement à ce dernier. De 1830 jusqu'à la fin de sa vie, Horace Mollard réalise quelques portraits peints et s'illustre dans la représentation du paysage, notamment du paysage dauphinois. Malgré les

lacunes de sa biographie⁷⁴⁶, les témoignages laissés par les contemporains de l'artiste, ainsi que ses quelques compositions encore conservées à ce jour, nous permettent de retracer les grandes lignes de sa carrière et de confirmer son attachement pour la ville de Grenoble.

Bien qu'Horace Mollard ne dirige aucune institution publique, il fait partie des principales figures locales de l'enseignement artistique à Grenoble vers 1830, au même titre que Benjamin Rolland pour l'école de dessin et Victor Sappey pour l'école de sculpture architecturale. Pour cause, il dispense d'une part le dessin au Couvent des Dames du Sacré-Cœur à Montfleury⁷⁴⁷ et possède un atelier, rue Montorge à Grenoble⁷⁴⁸. Thérèse Pellard, sa grand-mère, écrivait en 1833 à propos de son petit-fils: « outre les pensionnats qu'il a en ville [à Grenoble], il a chez lui une classe de dessin pour les jeunes gens, et il se propose d'en ouvrir une seconde pour les jeunes personnes. Tu vois par là qu'il est loin d'être oisif. Au reste, il a un genre d'enseignement qui plaît, il est doux, honnête et encourageant »⁷⁴⁹.

Diodore Rahoult, qui se rend quotidiennement dans l'atelier d'Horace Mollard en compagnie de son ami Henri Blanc-Fontaine⁷⁵⁰, confirme les qualités et la bonhomie de son maître. Dans son journal, rédigé entre 1837 et 1838, le jeune élève évoque constamment son « patron », comme il le surnomme respectueusement. Grâce à son témoignage et à ses nombreuses annotations, on apprend par exemple que le professeur « avait un rire bouffon et jovial », qu'il prêtait volontiers son atelier « gratis » pendant les vacances et qu'il exposait de nombreux croquis et tableaux, comme ceux du célèbre Léon Cogniet que le jeune Rahoult s'empresse de copier « car son maître ne les a pas pour longtemps »⁷⁵¹.

⁷⁴⁶ Hormis la biographie rédigée par Georges Flandrin et les notes d'Aimé Sainson, peu d'éléments nous sont parvenus sur la vie d'Horace Mollard. Diodore Rahoult, dans son journal rédigé entre 1837 et 1838, laisse un témoignage vivant sur ce personnage. Rahoult, 1837-1838 (source).

⁷⁴⁷ Le Couvent de Montfleury est situé sur la commune de Corenc (Isère). Diodore Rahoult le décrit en indiquant qu'« autrefois maison de campagne des Dauphins. C'est un grand et vaste bâtiment qui, de ce côté-là, offre quelque chose de pittoresque ; les grands noyers qui croissent à ses pieds semblent cacher aux regards du vulgaire ces mystérieuses habitations ». Rahoult, 1837-1838, le 14 mai 1837 (source).

⁷⁴⁸ Un portrait-charge représentant Horace Mollard figure dans l'album *amicorum* ayant appartenu à Victor Sappey. Sur cette caricature, le professeur tient une pancarte où l'on peut lire « atelier Mollard ». *Portrait-charge d'Horace Mollard*, [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (76) Rés., voir Cat. n°187.

⁷⁴⁹ Flandrin G. *Le Peintre Horace Mollard*, 2008 (source).

⁷⁵⁰ Henri Blanc-Fontaine est également le cousin d'Horace Mollard. Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁷⁵¹ Rahoult, 1837-1838, le 2 juin et le 1^{er} septembre 1837 et le 17 janvier 1838 (source).

Quelquefois, l'élève ne se prive pas de critiquer la vision du maître. À l'image d'Odilon Redon (1840-1916) qui houspillait l'attitude de son maître Jean-Léon Gérôme (1824-1904) lorsque celui-ci « dessinait avec force une pierre, un fût de colonne, une table, une chaise, un accessoire inanimé, un roc et toute la nature organique » tandis que l'élève « ne voyait que l'expression, que l'expansion du sentiment triomphant des formes »⁷⁵², Diodore Rahoult n'épargne pas moins son professeur. Le 4 juillet 1838, il rapporte avec verve: « je restais une heure devant un tableau de l'École Française, *Jésus-Christ après sa résurrection* de Lahire que je dois faire pour M. Mollard. Ce tableau n'a ni dessin, ni couleur, je ne l'aime pas du reste. Pourquoi M. Mollard veut-il me le faire copier ? Je revins donc à l'atelier où je travaillais à écrire. Le tantôt fut à celui de M. Mollard, il me dit : « Le tableau que vous allez copier au Musée est carré ; faites des colonnes de chaque côté ». Concevez-vous rien de plus anti-artiste ? Des colonnes, et un rocher pour second plan, y pense-t-il ? Non ! Je ne ferai pas ça, lui dis-je, je préfère n'y rien mettre, ou continuer le fond »⁷⁵³. Cependant, hormis ces reproches isolés, l'élève en formation reconnaît la valeur de son maître dont l'atelier « [...] est orné de tout ce qu'il y a de mieux en plâtres, gravures et peintures ». Et il précise qu'Horace Mollard a soin de se fournir sans cesse d'excellents modèles qui sont une véritable bonne fortune pour ses élèves. Ces derniers, qui auraient été jusqu'à cent cinquante à suivre son enseignement, tant chez lui que dans les pensionnats, attestent en outre de la technique et du savoir de ce peintre local.

D'autre part, Horace Mollard professe ses conseils dans un cadre plus intime. Entre 1830 et 1840, il se rend régulièrement à « la Plaine »⁷⁵⁴, lieu-dit situé sur l'ancien couvent des Minimes à Saint-Martin d'Hères, près de Grenoble. Cette propriété, considérée à cette époque comme un « sanctuaire de la création »⁷⁵⁵, appartient à

⁷⁵² Redon, 1989, p. 22.

⁷⁵³ Rahoult, 1837-1838, le 4 juillet 1838 (source).

⁷⁵⁴ « La Plaine » se situe à Saint-Martin d'Hères sur un emplacement au bord du ruisseau de la Mogne sur lequel avait été fondé en 1494 par Laurent Alleman, archevêque de Grenoble, le Couvent des Minimes. C'est à cet endroit que le chevalier Bayard a été enterré.

⁷⁵⁵ Outre la peinture et le dessin, les jeunes artistes s'essaient à la peinture « sur sucre » en réalisant les motifs décoratifs des « bonbons à liqueur » moulés d'après les empreintes de petites sculptures sur bois. Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 331-332.

Alexandre Gamel, cousin d'Henri Blanc-Fontaine⁷⁵⁶. Diodore Rahoult s'inspire à plusieurs reprises de ce lieu bucolique et de l'ambiance plaisante qui y règne pour réaliser quelques œuvres légères, voire romantiques à l'image de son *Album* dit de « la Plaine »⁷⁵⁷. Ce foyer d'émulation est aussi un « théâtre de rencontres » puisque de nombreuses personnalités locales s'y retrouvent fréquemment afin d'échanger leur avis sur leur production respective, telles Victor Sappey, sculpteur, Victor Cassien, dessinateur de l'*Album du Dauphiné*, Hippolyte Bouteille, pharmacien et auteur de l'*Ornithologie du Dauphiné*⁷⁵⁸ ou encore Théodore Fantin, professeur de dessin et concurrent d'Horace Mollard.

À « la Plaine », Théodore Fantin retrouve quelques uns de ses émules parmi lesquels on compte les sœurs Gamel⁷⁵⁹, Annette et Adèle, cousines d'Henri Blanc-Fontaine. Ces jeunes filles, dont les atours ne laissent pas Diodore Rahoult insensible, suscitent la jalousie du jeune homme qui envie leurs « dispositions artistiques »⁷⁶⁰ et la qualité de l'apprentissage que Théodore Fantin leur prodigue. Même si Rahoult et Blanc-Fontaine reconnaissent volontiers la valeur de leur maître, il leur arrive parfois de s'interroger sur les limites de leur formation provinciale. En effet, en 1838 les deux élèves évoquent un temps la possibilité de quitter l'atelier de Mollard pour rejoindre celui de Fantin. Peut-être y trouveraient-ils meilleure fortune ? « Je ne veux plus aller chez Mollard » dit Blanc-Fontaine, « ni moi non plus » écrit Rahoult qui poursuit : « Mollard ne peut enseigner »⁷⁶¹. Une semaine avant, Diodore Rahoult critiquait déjà farouchement l'amateurisme de son maître qui s'épanchait sur l'une de ses compositions: « Je fus chez M. Mollard à qui je portais mon paysage ; je ne dirai pas les louanges qu'il me donna, car le paysage n'avait rien qui pu mériter celles qu'il me donna. « Bien, Rahoult, me dit-il, il n'est pas un de ces peintres, ici, à

⁷⁵⁶ La mère d'Henri Blanc-Fontaine, Caroline Fontaine, était la cousine de Mme Gamel.

⁷⁵⁷ L'*Album* de « La Plaine » de Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine alterne les scènes de la vie d'un gentilhomme et des paysages. On y trouve également une esquisse de l'œuvre peinte quelques années plus tard par Diodore Rahoult, *Le départ pour Chamrousse*, dans laquelle il met en scène les membres de la famille Gamel. Rahoult, Blanc-Fontaine, *Album*, 1838, BMG, R.11150 Rés.

⁷⁵⁸ Bouteille, 1843. Suite à cette parution, Hippolyte Bouteille est nommé conservateur du Muséum d'histoire naturelle de Grenoble et cela jusqu'à son décès en 1881.

⁷⁵⁹ Adèle (1820-1871) et Annette (1819-1892) Gamel. Dictionnaire biographique, vol. 3. Henri Blanc-Fontaine, *Portrait d'Adèle Gamel*, vers 1840, voir Cat. n°12 et Anonyme, *Portrait d'Annette peignant*, h/t, coll. G. Flandrin, voir Cat. n°180.

⁷⁶⁰ Au fil de son récit, Diodore Rahoult multiplie les compliments envers les demoiselles Gamel, notamment envers Adèle, « notre gentille poseuse avait déjà songé à ses frises qui tombaient en ondes sur ses épaules, ce qui la rendait mille fois plus jolie », Rahoult, 1837-1838, le 8 janvier et le 12 mai 1838 (source).

⁷⁶¹ Rahoult, 1837-1838, le 13 mai 1838 (source).

Grenoble, qui fasse des tons si moelleux et si fins ! Touchez-là, me dit-il en me tendant la main ; vous êtes peintre maintenant ! » Et tout cela pour un pauvre paysage d'un pied de long. M. Mollard montra le tableau à sa femme, à ses élèves, à ces demoiselles ; il le louangea. Je ne pouvais tenir, et je m'en fus»⁷⁶².

Entre temps, le jeune artiste envoie sa première toile au Salon de Paris mais essuie un refus de la part du jury en raison d'une facture trop « provinciale ». Diodore Rahoult, ne partageant plus ni les goûts, ni les ambitions de son « patron », n'aspire désormais qu'à s'en détacher. Le 16 octobre 1837, il confie dans son journal : « M. Mollard, que je fus voir, me tint un discours qui réveilla en moi des idées artistiques qui l'étouffait », « il me montre la Gloire au bout de la Richesse ». Peu après, le maître grenoblois, lucide sur les facultés de son élève mais conscient avant tout de ses propres limites, tente de convaincre le père de Diodore Rahoult d'envoyer son fils à la capitale afin que celui-ci bénéficie de l'enseignement d'un maître parisien, sous entendu, un maître de plus grande renommée.

Bien qu'à ce stade de notre étude nous ignorons l'origine de la formation artistique d'Horace Mollard, on peut supposer que son enseignement était limité, du moins par rapport aux attentes du jeune Rahoult. Selon lui, les préceptes de son maître, qui étaient principalement basés sur l'observation et la copie des œuvres classiques mises à disposition dans son atelier ou dans les salles du musée, ne suffisent plus à assurer la qualité de son enseignement, jugé sans doute trop « amateur ».

Cependant, l'attachement d'Horace Mollard à la ville de Grenoble, et plus généralement à la province du Dauphiné, ne se résume pas uniquement au savoir artistique que le professeur y dispense à cette époque. Mollard, en tant que peintre, participe à l'émulation artistique et expose ses compositions aux Salons de Grenoble. Ainsi en 1832, il signe un portrait d'après une gravure d'Ossian et en 1833 une peinture mythologique d'après Delorme. Lors de ses participations suivantes, soit en 1835, 1853, 1855 et 1866, Horace Mollard présente uniquement des paysages parmi lesquels figure une œuvre intitulée *Souvenirs des Alpes*⁷⁶³. En règle générale, le peintre s'intéresse aux paysages locaux et manifeste de surcroît une attention particulière à l'égard des visages qui lui sont familiers. En ce qui concerne

⁷⁶² Rahoult, 1837-1838, le 8 mai 1838 (source).

⁷⁶³ *Explication [...], Musée de Grenoble, 25 juillet 1853, p. 18, n°87.*

les paysages, H. Mollard peint par exemple la maison de son cousin à Corenc⁷⁶⁴, vers 1850. Sur cette composition, animée par la présence anecdotique de deux jeunes enfants au premier plan, l'imposante bâtisse familiale s'efface au profit de la nature qui l'entoure. On peut voir sur la partie gauche du tableau, la crête du mont Saint-Eynard qui se détache derrière les arbres monumentaux de la propriété. Dans la partie droite de la composition s'aperçoit le massif du Néron. Lorsqu'il représente la ville de Grenoble, Horace Mollard choisit un point de vue souvent repris par les artistes à cette époque, celui de l'Isère et des quais. Dans cette peinture à l'huile, exécutée approximativement vers 1830, Mollard s'attarde sur l'atmosphère paisible de ce paysage urbain, rendue par un camaïeu de jaune⁷⁶⁵.

Pour ce qui est de ses portraits, les derniers connus ou encore conservés, représentent une ou plusieurs personnes de son entourage. L'artiste fixe en l'occurrence les traits de ses parents, Étienne Mollard et Anne Martinet ainsi qu'une autre parente Françoise Mollard⁷⁶⁶. Il met aussi en scène ses trois cousines, Hippolyte, Adèle et Annette Gamel dans un dessin au fusain croqué vers 1825. Ces figures, dont certaines sont exprimées avec beaucoup de délicatesse, offrent peu d'éclat au peintre car elles relèvent d'un académisme plat⁷⁶⁷.

D'après ces éléments, Horace Mollard, bien qu'il effectue toute sa carrière à Grenoble, profite largement de son ancrage provincial, que ce soit par le biais de son enseignement ou par celui de sa production. Durant la première moitié du XIXe siècle, il est, dans la localité, l'une des principales figures du milieu artistique.

Victor Sappey se trouve, lui aussi, parmi les personnalités locales qui ont entretenu un lien étroit avec leur ville natale. Originaire de Pariset, près de Grenoble, il suit les pas de son père, tailleur de pierre, en s'attelant à la sculpture dès son plus jeune âge. En 1823, il se fait remarquer par Nicolo Raggi en participant au soubassement de la *Statue du chevalier Bayard*, place Saint-André à Grenoble. L'année suivante, il intègre l'atelier parisien du sculpteur tout en débutant son

⁷⁶⁴ Horace Mollard, *Maison de Corenc*, vers 1850, coll. partic., voir Cat. n°116.

⁷⁶⁵ Horace Mollard, *Vue de Grenoble [...]*, vers 1830 coll. partic., voir Cat. n°114.

⁷⁶⁶ Horace Mollard, *Portraits d'Étienne Mollard et d'Anne Martinet*, s.d., non localisés, voir Cat. n°117 et *Portrait de Françoise Mollard*, s.d, non localisé, voir Cat. n°118.

⁷⁶⁷ Toutes les œuvres d'Horace Mollard ne sont pas signées. En revanche, les descendants de l'artiste ont formellement confirmé l'attribution de ces œuvres à l'artiste. Horace Mollard, *Hippolyte, Adèle et Annette Gamel*, vers 1825, coll. partic., voir Cat. n°113.

apprentissage du dessin à l'École des beaux-arts de Paris. À cette époque, Victor Sappey reçoit plusieurs commandes, dont une statuette d'Henri IV « que le comte de Dijon souhaite offrir au Dauphin de France »⁷⁶⁸ et un buste de Charles X⁷⁶⁹. Selon lui, l'atelier de Raggi est l'un des meilleurs et il avance « si je ne fais pas de progrès chez lui, je ne sais où je les ferez [sic] »⁷⁷⁰. Pourtant en 1827, Victor Sappey quitte le sculpteur italien pour entrer dans l'atelier de Pierre Cartellier⁷⁷¹ où il ne travaille, du reste, qu'une année. Il profite alors de cette brève transition pour regagner momentanément Grenoble et venir « embrasser » sa famille durant l'été. À cette occasion, il ramène avec lui « quatre gros garçons jumeaux »⁷⁷², il s'agit des dauphins destinés à la décoration du Château d'eau, place Grenette, que le maire le marquis de Lavalette lui avait commandé en 1826⁷⁷³. Enfin, Victor Sappey achève sa formation parisienne dans l'atelier de J. Ramey, « bon et classique professeur »⁷⁷⁴. Ce dernier, membre de l'Institut, qui fut pensionnaire à la Villa Médicis de 1816 à 1819, encouragea probablement V. Sappey à se présenter au prix de Rome en 1828 et 1829. Mais la participation du sculpteur grenoblois au concours se solde par deux échecs. Sappey voit ses efforts récompensés lorsque le jury du Salon sélectionne l'une de ses réalisations en 1831. Il expose au cours de cette année un buste en plâtre au Salon officiel⁷⁷⁵. Tandis que ce premier succès lui laisse entrevoir une éventuelle carrière nationale, le sculpteur, usé par les conditions de vie difficiles que lui offre la capitale, « les Arts sont morts » écrit-il, et supportant assez mal l'éloignement familial, décide de rentrer à Grenoble au début de l'année 1831.

⁷⁶⁸ Frison, 1996, p. 3-4.

⁷⁶⁹ Ces deux œuvres ne sont pas localisées.

⁷⁷⁰ Sappey, 1824-1831, lettre de Victor Sappey adressée à son père, le 18 mars 1827 (source)

⁷⁷¹ Pierre Cartellier (1757-1831) est un sculpteur néo-classique. Il réalise principalement des effigies funéraires et des statues officielles.

⁷⁷² Sappey, 1824-1831, lettre adressée à son père, le 18 mars 1827 (source).

⁷⁷³ Le Château d'eau, aussi appelé « Fontaine Lavalette » ou « Fontaine des dauphins » est érigé en hommage au marquis de Lavalette, maire de Grenoble de 1820 à 1823 et initiateur du premier réseau de canalisations des fontaines publiques de la ville. L'architecture du monument est confiée à Gaymar tandis que V. Sappey se voit attribuer l'ornement. Ce dernier réalise alors quatre angelots chevauchant des dauphins monstrueux, en référence aux dauphins – symbole du Dauphiné – la présence des putti évoque le dauphin sauveteur des naufragés et renvoie aux nombreuses inondations qui marquèrent l'histoire de la province. Gozatier assura la fonte de l'ouvrage. *Le serpent et le dragon*, [...], 1995, voir Cat. n°157.

⁷⁷⁴ Martin-Fugier, 2007, p. 28.

⁷⁷⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1831, p. 177, n°2271.

Toutefois, il n'exclue pas de retourner à la capitale « quand les temps seront meilleurs »⁷⁷⁶.

Dès lors, ayant acquis une certaine notoriété grâce à sa formation parisienne, Victor Sappey est reçu avec les honneurs par ses concitoyens grenoblois. Ces derniers saluent également le courage de leur compatriote qui surveilla le Louvre lors des journées insurrectionnelles de 1830⁷⁷⁷. Pour le remercier de ce service rendu à la nation, il avait obtenu peu avant son départ de Paris, la Médaille des Braves, « destinée à récompenser les militaires et assimilés non officiers qui se sont signalés par un acte de courage ou de dévouement »⁷⁷⁸.

Victor Sappey rentre à Grenoble dans le courant du mois de janvier 1831 en apprenant le décès de son père. À partir de cette date, il entame une carrière locale qui lui offre le succès qu'il attendait tant. En premier lieu, le sculpteur ouvre un atelier pour y transmettre son savoir et gagner de l'argent de manière plus régulière⁷⁷⁹. Peu après, il soumet à la municipalité de Félix Pénet le projet d'une école de sculpture architecturale. Alors que Grenoble compte déjà deux institutions artistiques majeures, le musée et l'école de dessin, le conseil municipal accepte sa proposition. À la fin de l'année, la ville possède désormais un établissement entièrement dédié à l'apprentissage de la sculpture architecturale, la direction étant assurée par Victor Sappey lui-même⁷⁸⁰.

Outre les nombreux bénéfices que la ville pouvait tirer de cet établissement, notamment la diversification de l'enseignement artistique et l'augmentation de la production locale, il faut revenir sur les raisons qui ont motivé Sappey à œuvrer pour la création d'une telle école dans sa province. Pour commencer, il faut exclure toute ambition personnelle de la part du statuaire. En effet, la ville de Lyon, qui souhaitait

⁷⁷⁶ Sappey, 1824-1831, lettre de Victor Sappey adressée à son père, le 6 janvier 1831 (source). Le sculpteur évoque son manque d'argent et le peu de commandes qu'il reçoit ce qui le convainc de rentrer à Grenoble.

⁷⁷⁷ « Le musée vient de publier que tous les artistes se rendent au Louvre pour garder le musée. Comme faisant partie de l'Académie des beaux-arts, je serai obligé de monter la garde. J'en ai déjà reçu l'invitation et je fey mon devoir », Sappey, 1824-1831, lettre de Victor Sappey adressée à son père, le 30 juillet 1830 (source).

⁷⁷⁸ Dumontier-Tissot, 1980, p. 508. Théodore Fantin, *Portrait de Victor Sappey*, 1832, coll. partic., voir Cat. n°76. Sur ce portrait, Sappey arbore une médaille, probablement celle reçue à la suite des Événements de 1830.

⁷⁷⁹ Le premier atelier de Victor Sappey est localisé cours Lacoste, à la place de l'ancienne chapelle de l'externat Notre-Dame de Grenoble.

⁷⁸⁰ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 34-36. Rappelons qu'aucune institution dédiée à l'enseignement de la sculpture architecturale n'existe à cette époque à Grenoble avant l'ouverture de l'école de sculpture architecturale.

lui attribuer l'enseignement de la sculpture au sein de son École des beaux-arts⁷⁸¹, reçut une réponse négative de sa part. Selon Woltz, « accepter cette proposition flatteuse lui semblait une ingratitude envers Grenoble »⁷⁸². Par ce choix, qui le prive du statut prestigieux d'une chaire de professeur dans une école de renom, Victor Sappey n'entend succéder ni au sculpteur Joseph Chinard (1756-1813), ni à Joseph Marin (1749-1834), qui enseignèrent successivement dans l'institution depuis sa création officielle en 1807⁷⁸³, et cela malgré la réputation grandissante des artistes lyonnais sur la scène nationale.

Marie-Claude Chaudonneret, dans son article intitulé « L'enseignement artistique à Lyon. Au service de la Fabrique ? » explique qu'« en 1819, les Lyonnais se firent remarquer au Salon en y entrant en force avec près d'une quarantaine d'œuvres de douze artistes : peintures des maîtres (plus de cinq peintures de Berjon, six de Richard, quatre de Révoil), celles de leurs jeunes élèves (dix-sept tableaux de Bellay, Bonnefond, Duclaux, Genod, Jacomin, Thierriat, Trimolet, ainsi qu'une lithographie de Chometon) et enfin cinq bustes d'un élève de Chinard, Legendre-Héral »⁷⁸⁴. Elle revient sur cette période de transition qui révéla toute une génération d'artistes locaux et s'interroge, à cette occasion, sur l'existence d'une « école » dans la sculpture à Lyon au XIXe siècle. Pour justifier son analyse, M.-C. Chaudonneret définit des critères essentiels comme la reconnaissance d'un même maître ou des principes esthétiques communs, la continuité de la formation et la transmission des idées, mettant ainsi en valeur l'existence d'un véritable réseau lyonnais.

Dans cette perspective, il apparaît que la sculpture à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle, connaisse également une période de transition grâce à l'entreprise de Victor Sappey. À partir des années 1830, la province du Dauphiné qui, de toute évidence comptait jusqu'ici une « poignée » de praticiens, leurs noms apparaissant au détour de travaux réalisés dans quelques édifices locaux⁷⁸⁵, recense de plus en plus de disciples de V. Sappey⁷⁸⁶. Fagot⁷⁸⁷, l'un des élèves de l'école de

⁷⁸¹ Humbert, 2005-2006.

⁷⁸² « Pierre Victor Sappey, statuaire dauphinois, 1801-1856 », [...] (source).

⁷⁸³ Joseph Chinard et Joseph Marin enseignent tour à tour la sculpture à l'École de Lyon jusqu'en 1813 et 1834, années de leur décès.

⁷⁸⁴ Chaudonneret, « L'enseignement artistique à Lyon. Au service de la Fabrique ? », *Le Temps de la peinture [...]*, 2007, p. 33.

⁷⁸⁵ « Les sculpteurs anciens sont peu nombreux », Champollion-Figeac, t. IV, 1881, p. 413-414.

⁷⁸⁶ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 34-37.

sculpture architecturale, expose une « Étude, d'après l'antique » à côté des ouvrages sculptés de son maître à la seconde édition du Salon de Grenoble en 1833. De même en 1835, Bergeret, Boulard, Chevalier, Girard, Riondel et Lepescheur, « élèves de la même école », présentent leurs œuvres conjointement à celle de Sappey⁷⁸⁸. Ce n'est qu'en 1837 qu'une rubrique indépendante est consacrée aux élèves de cette école à l'intérieur du livret⁷⁸⁹, au même titre que la peinture, le dessin ou la lithographie. De 1837 à 1853, on note un effectif de cinq artistes en moyenne dans cette catégorie, proposant généralement un ou plusieurs ouvrages. Néanmoins, si la spécialité des élèves est mentionnée à côté de leurs noms dans le premier catalogue⁷⁹⁰, comme pour « Bernard fils, marbrier », « Perrucon, ébéniste », ou encore « Vallier, menuisier », celle-ci n'apparaît plus les années suivantes ; l'aspect artistique dépassant le caractère artisanal de la pratique.

Pour ce qui concerne la présence d'une « école » de sculpture à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle, quelques uns des critères définis par Marie-Claude Chaudonneret permettent d'y faire référence, sans pour autant confirmer son existence. En effet, les Grenoblois reconnaissent en la personne de Victor Sappey un « homme d'un talent très élevé »⁷⁹¹, le considérant comme l'un des meilleurs statuaires de la région à cette époque⁷⁹². Dans son enseignement, celui-ci allie la théorie à la pratique en installant sa classe au sein même de son atelier privé⁷⁹³. De plus, il invite ses élèves à collaborer à ses ouvrages, il les encourage et suit leur carrière avec intérêt. Sappey forme notamment Aimé Irvoy⁷⁹⁴, second prix de Rome en 1854, qui lui succèdera brillamment à la direction de l'école de sculpture architecturale après sa mort en 1856. Mais au-delà des critères effectifs, l'action de Victor Sappey ne peut être considérée comme étant à l'origine d'une « école » de

⁷⁸⁷ Fagot (XIXe siècle). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁷⁸⁸ Notice [...], *Musée de Grenoble*, 1835, p. 9-10.

⁷⁸⁹ Notice [...], *Musée de Grenoble*, 1837, p. 9-10.

⁷⁹⁰ Explication [...], *Musée de Grenoble*, 1832, p. 11.

⁷⁹¹ « À travers Grenoble et le Dauphiné, l'œuvre artistique du statuaire Victor Sappey », *Le Dauphiné*, 19 décembre 1897, p. 327-328.

⁷⁹² D'autres sculpteurs comme Abriou (Dictionnaire biographique) ou Riondel exercent également dans la région.

⁷⁹³ Après 1835, l'école de sculpture architecturale s'installe rue du Chemin-Neuf à Grenoble, c'est-à-dire à la même adresse que l'atelier du sculpteur, ce qui facilite ses conditions d'enseignement.

⁷⁹⁴ Charles-Aimé Irvoy (1824-1898). Dictionnaire biographique, vol. 3.

sculpture architecturale à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle ; la totalité de ses élèves ainsi que leur production, et plus généralement leur parcours, n'ayant pu être recensés. En revanche, il est évident que l'enseignement de Sappey, tout comme son engagement au sein de la nouvelle école de sculpture architecturale, installe durablement cette pratique à Grenoble et dans la province du Dauphiné à cette époque.

Par ailleurs, l'attachement provincial de Victor Sappey se justifie, à l'image de celui d'Horace Mollard, par la référence constante de sa production aux sujets qui ont trait à la localité. Le statuaire réalise de nombreux bustes à l'effigie de personnalités régionales⁷⁹⁵. Il sculpte plusieurs monuments funéraires à la demande de familles dauphinoises, participe à l'ornement de la région en érigeant diverses statues et en exécutant des éléments de décoration. Ainsi, l'ingénieur Louis Vicat, le mécanicien et inventeur Jacques Vaucanson ou encore l'homme politique et écrivain Michal-Ladichère font partie de ses figures marquantes de la province que Sappey immortalise en buste ou en médaillon, tantôt en plâtre, tantôt en marbre⁷⁹⁶. Le plus souvent, l'artiste répond aux commandes de la municipalité, comme pour la décoration du plafond de la chambre de la Cour d'appel du palais de Justice en 1835⁷⁹⁷. Victor Sappey sculpte alors cinq médaillons en bois qui illustrent, pour quatre d'entre eux, les anciens magistrats de la ville : Claude Expilly, Guy-pape, Pierre-Joseph Salvaing de Boissieu et Jean-Pierre Moret de Bourchenu, marquis de Valbonnais⁷⁹⁸. Plus tard, le sculpteur travaille à la confection d'aiguilles en forme de

⁷⁹⁵ Dans son inventaire après décès réalisé en 1856, figure un livre de compte sur lequel sont inscrits les commanditaires et les titres de créances dus au statuaire. ADI, 3E10269, Inventaire de Victor Sappey dressé à son domicile après son décès en 1856.

⁷⁹⁶ Le buste de Jacques Vaucanson est exécuté pour la galerie des hommes illustres de la bibliothèque de Grenoble, c'est une commande de la ville en 1835. Le buste de Louis Vicat est également une commande de la municipalité pour l'année 1855, voir Cat. n° 167. La famille Vicat fait don de cette œuvre au musée de Grenoble après la mort de V. Sappey. Enfin, le médaillon de Michal-Ladichère est légué dans les mêmes conditions par la famille Vessilier, voir Cat. n°160 et 166. Dumontier-Tissot, 1980, p. 38

⁷⁹⁷ Lettre du ministre de l'Intérieur adressée au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 17 juin 1834 (source).

⁷⁹⁸ Ces médaillons sont exposés au Salon de la Société des Amis des Arts de Grenoble en avril 1835 et connaissent un grand succès. Malheureusement, ils ne sont pas localisés à ce jour. Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 301.

dauphins, symbole du Dauphiné, qui devaient orner l'horloge de l'église Saint-André de Grenoble⁷⁹⁹.

À propos des monuments funéraires, certaines sépultures de Victor Sappey sont encore visibles au cimetière Saint-Roch à Grenoble⁸⁰⁰. Celle d'Eugénie Recoura⁸⁰¹, surmontée de trois jeunes enfants pleurant, a été classée parmi les huit cent vingt quatre « tombes remarquables » que compte la ville lors d'un inventaire en 2003⁸⁰², en raison de son architecture et de son caractère historique⁸⁰³. La sépulture de Joseph-Marie Vagnat⁸⁰⁴ figure également dans ce classement, elle met en scène une allégorie de Saint-Roch, assise sur un chapiteau corinthien, tenant dans sa main droite un compas et dans sa main gauche un parchemin, en référence à la profession du défunt.

De même, la statue du général Championnet à Valence⁸⁰⁵, élevée par souscription, vient compléter la liste, non exhaustive, des ouvrages sculptés par Victor Sappey et qui ont un rapport avec la province du Dauphiné. En janvier 1839, ce monument est commandé par la municipalité de Valence au sculpteur grenoblois afin de rendre hommage à Championnet, l'« enfant du pays »⁸⁰⁶. Sappey s'attèle rapidement au projet et expose, dès le printemps suivant, une première ébauche du futur monument au Salon de la Société des Amis des Arts de Grenoble. « Ce monument se compose d'une base flanquée de quatre socles portant des trophées d'armes qui servent d'ornement » peut-on lire dans le journal *Le Patriote des Alpes*⁸⁰⁷. « Dans chacune des faces est encadré un bas-relief rappelant un fait mémorable de la vie du général républicain ». « Au dessus de la base ornée s'élève un piédestal portant la statue de Championnet en costume de général ; il est debout et salue sa ville natale »⁸⁰⁸. Néanmoins, ce n'est que le 24 septembre 1848 que la statue en bronze est

⁷⁹⁹ AMG, R 2 65(1), Les Institutions culturelles de la ville de Grenoble, les monuments historiques de Grenoble : église Saint-André. AMG, M1/26, Les Horloges de Grenoble, Les horloges publiques : église Saint-André. Pour ce dernier ouvrage, Victor Sappey travaille sous la direction de l'horloger Antoine Chavin. Morel, 2006.

⁸⁰⁰ Déquier, 2004-2005.

⁸⁰¹ Tombe famille Recoura, 1855, calcaire et marbre, Grenoble, cimetière Saint-Roch, Zone 07 – Case 18.

⁸⁰² Cayol-Gérin, 2003 (source). Cet inventaire est consultable par le biais de l'association « Saint-Roch ! Vous avez dit cimetière ! ».

⁸⁰³ Le cimetière Saint-Roch est surnommé par les grenoblois « le petit père Lachaise ».

⁸⁰⁴ Tombe Joseph-Marie Vagnat, 1866, calcaire, Grenoble, cimetière Saint-Roch, Carré 07 – Rang latéral 01.

⁸⁰⁵ Voir Cat. n°162

⁸⁰⁶ Jean-Étienne Championnet (1762-1800) participe aux campagnes de la Révolution de 1789. D'abord dans l'armée d'Espagne, puis dans l'armée du Rhin, il dirige l'armée de Rome en 1798. Faure, 1904.

⁸⁰⁷ « Exposition de Grenoble (5e et dernière lettre) », *Le Patriote des Alpes*, 6 juillet 1839, p. 3.

⁸⁰⁸ « Exposition de Grenoble (5e et dernière lettre) », *Le Patriote des Alpes*, 6 juillet 1839, p. 3.

inaugurée sur la Grand-Place de Valence. Les Valentinois accueillent avec enthousiasme le travail de Victor Sappey, même si l'épreuve finale, qui représente uniquement la figure de Championnet debout avec son sabre et un boulet à ses pieds, s'éloigne sensiblement du projet initial.

D'une manière générale, il faut reconnaître que la carrière de V. Sappey est inhérente au contexte artistique qui caractérise la ville de Grenoble et la province du Dauphiné dans la première moitié du XIXe siècle. On comprend d'ailleurs que le statuaire, au regard de sa production et de la réussite de son enseignement, n'éprouve nullement le besoin de quitter sa province pour être sollicité et reconnu. Ainsi, « il n'y a qu'un sculpteur à Grenoble mais il soutient dignement l'honneur de son art »⁸⁰⁹.

Enfin, le parcours de quelques artistes grenobloises et dauphinoises à cette époque montre, d'un autre point de vue, l'importance de l'attachement provincial, auquel la plupart des femmes s'avèrent souvent contraintes mais qui pouvait aussi parfois être délibérément choisi. La production féminine, bien que minoritaire au début du XIXe siècle, apporte un témoignage précieux sur le rapport des artistes à leur ville et leur région.

L'École des beaux-arts étant interdite aux femmes jusqu'en 1897, plusieurs cours particuliers et ateliers privés les accueillent afin qu'elles y reçoivent une éducation artistique⁸¹⁰. Elles y pratiquent les arts graphiques et la sculpture sous l'égide d'un maître⁸¹¹. Leur formation est basée sur la copie, au même titre que l'enseignement dispensé aux hommes. Diodore Rahoult, dans son journal en 1837, révèle que lors d'une visite dans l'atelier de son maître, il rencontre Adèle Coche⁸¹², élève et épouse d'Horace Mollard, en train de copier l'un de ses tableaux⁸¹³. Les sœurs Gamel reproduisent différentes œuvres du musée de peinture telles qu'une *Assomption* de Bartolomé Murillo (1617-1682) ou encore *La Vierge à l'enfant* du Pérugin (1446-1523); ces tableaux ayant probablement été mis à leur disposition par l'institution à la

⁸⁰⁹ « Exposition de peinture et de sculpture », *Le Dauphinois*, 29 avril 1835, p. 3, Annexe 36.

⁸¹⁰ Nochlin et Sutherland, 1976.

⁸¹¹ Annette Gamel suit notamment les cours de peinture de Théodore Fantin et se rend chez Victor Sappey pour y apprendre la sculpture.

⁸¹² Adèle Coche (XIXe siècle). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸¹³ Rahoult, 1837-1838, 12 mai 1838 (source).

demande de leur professeur Théodore Fantin. Quant à Eugénie Chosson, élève de Benjamin Rolland et future baronne de Franclieu, elle copie l'un des premiers chefs-d'œuvre entrés dans les collections du musée, le *Christ mort sur la croix* de Philippe de Champaigne peint en 1665 et exposé dans les salles depuis 1799. Outre la copie de ce tableau religieux, Eugénie Chosson reproduit une œuvre contemporaine, *La Mal'aria*, d'après la composition de son compatriote dauphinois Ernest Hébert⁸¹⁴.

Les artistes féminines cultivent plus précisément le portrait et les genres dits mineurs, comme le paysage, la nature-morte ou encore la scène de genre, la peinture d'histoire étant réservée aux peintres masculins⁸¹⁵. De ce point de vue, Eugénie Chosson réalise un « émouvant portrait de Pie VI » lors de sa venue en Dauphiné en 1799 et cela grâce « aux riches couleurs de sa palette [...], à la justesse, la vigueur, le fini, la perfection [...] » qu'elle a su mettre dans son œuvre selon l'abbé Pellet⁸¹⁶. La future baronne peint aussi le *Portrait du marquis de Lavalette, maire de Grenoble*, d'après le dessin de son maître B. Rolland. Ce dernier fait d'ailleurs l'objet d'une de ses peintures en 1833⁸¹⁷.

Dans un cadre familial, Annette et Adèle Gamel s'essaient à leur tour au portrait. Léon Gagnière, leur petit neveu, indique que : « [...] leurs œuvres furent principalement d'assez nombreux portraits de membres de la famille, souvent faits en double exemplaire, les deux tantes faisaient ensemble, chacune de son côté, le portrait de la même personne. Les tantes firent aussi les portraits de plusieurs amis, notamment ceux de l'oncle Joachim et des demoiselles Bidaud, [...] »⁸¹⁸. À en croire Hippolyte Gamel, la qualité de leurs ouvrages est tout à fait honorable, leur maître « Fantin est content »⁸¹⁹. Par ailleurs, les demoiselles exécutent plusieurs paysages et des scènes de genre, souvent inspirés de leur visite à « La Plaine »⁸²⁰. Adèle, « la plus artiste »⁸²¹ des deux sœurs, reproduit *L'Allée du réservoir*, œuvre sur laquelle

⁸¹⁴ Eugénie Chosson du Colombier, *La Mal'aria, d'après Ernest Hébert*, [XIXe siècle], Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1438, voir Cat. n°22.

⁸¹⁵ La peinture d'histoire était réservée aux hommes pour des questions de convenance car une femme ne pouvait représenter un nu héroïque par exemple. Bartolena, 2003. Sofio, 2016. Lacas, 2015.

⁸¹⁶ Pellet, 1885, p. 29.

⁸¹⁷ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 33.

⁸¹⁸ Archives familiales G. Flandrin.

⁸¹⁹ Lettre d'Hippolyte Gamel à son mari Jean-François Gagnière, 3 août 1838, archives familiales G. Flandrin.

⁸²⁰ Voir note 755.

⁸²¹ Rahoult, 1837-1838, le 3 septembre 1837 (source).

Hélène, leur sœur cueille des noisettes en compagnie de sa cousine, Marie Gagnière.

À Grenoble, l'aptitude et la création de ces jeunes femmes sont connues de plusieurs de leurs concitoyens, pour autant ni Adèle Coche, ni les sœurs Gamel n'exposent leurs productions au Salon de Grenoble, leurs noms ne figurant sur aucun des livrets⁸²². Seule Césarine Bernuzet⁸²³ y présente quelques unes de ses compositions. Elle expose consécutivement divers portraits d'hommes et de femmes non identifiés aux manifestations de 1832, 1833 et 1835. « Il faut vraiment être une femme et en avoir l'ingénieuse patience pour peindre aussi bien et avec autant de vérité » rapporte Alphonse Cerfberr dans son article paru dans le *Courrier de l'Isère*. « Ces tableaux sont parfaits »⁸²⁴. « Quelquefois les ouvrages de Melle Bernuzet ressemblent pour le faire et la couleur à ceux de M. Rolland. Ordinairement ils leurs sont bien inférieurs [...] »⁸²⁵. Ainsi, Césarine Bernuzet est l'unique participante féminine lors de ces éditions, la prochaine artiste recensée sur le catalogue de 1839 étant originaire de Paris. À la lecture du catalogue, on apprend que Césarine Bernuzet vit à Grenoble, d'abord rue Chenoise puis rue Neuve. Bien que sa biographie soit peu fournie, les dates des Salons auxquels elle participe correspondent aux premières éditions de l'événement, soit avant l'ouverture aux artistes étrangers⁸²⁶, c'est pourquoi il est fort probable que Melle Bernuzet soit originaire de Grenoble ou de la province du Dauphiné.

Aussi, devant la maîtrise et l'activité dont ces artistes féminines font preuve durant la première moitié du XIXe siècle, on peut penser que certaines d'entre elles avaient toutes les qualités requises pour poursuivre une carrière au-delà des frontières de leur province. Mais il n'en est rien. Par la suite, Eugénie Chosson continue simplement ses travaux de peinture, Annette et Adèle Gamel interrompent leur carrière pour se marier ; quant à Adèle Coche, aucune information n'indique qu'elle ait continué une carrière artistique.

⁸²² Quelques « élèves de Rolland » sont cités parmi les exposants au Salon, cependant ils ne sont pas identifiés.

⁸²³ On trouve le nom de Bernuzet dans les journaux et Bernuset dans le livret du Salon. Nous choisirons la première orthographe.

⁸²⁴ Cerfberr, « Exposition de Grenoble », *Courrier de l'Isère*, 12 mai 1835, p. 1.

⁸²⁵ « Exposition de Grenoble (deuxième article) », *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 1, Annexe 37.

⁸²⁶ En effet, c'est à partir de 1839 que l'on note la présence de personnes étrangères à la province. Il s'agit par exemple de Madame Deherian de Paris.

Seules Victorine Rumilly⁸²⁷ et Stéphanie de Virieu⁸²⁸ exposent leur talent en dehors du Dauphiné. Victorine Rumilly quitte Grenoble au début du XIXe siècle pour suivre l'enseignement de Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) à Paris. En 1808, elle est la première dauphinoise à exposer au Salon de Paris. Jusqu'en 1839, elle y envoie divers portraits et scènes historiques ou religieuses comme *Zorbin blessé à mort expire dans les bras de sa maîtresse* ou encore une *Sainte Famille*. Par ailleurs, Victorine Rumilly est l'une des rares artistes dauphinoises à avoir participé aux Salons qui avaient lieu dans le nord de la France à cette époque⁸²⁹. Jean-Baptiste Regnault l'avait-il encouragé en ce sens ? Le fait est qu'en 1822, son nom apparaît sur le livret de l'exposition de Lille⁸³⁰ où elle présente un tableau de la *Reine Brunehaut*⁸³¹. Neuf ans plus tard, le Salon de Douai⁸³² accueille une autre toile de la Grenobloise intitulée *Manière de restaurer les défenseurs de la patrie en 1815*. Même si nous ne connaissons pas les raisons qui ont poussé Victorine Rumilly à proposer ses tableaux à l'occasion de ces Salons septentrionaux, il est certain que son initiative fait de cette artiste dauphinoise une exception dans l'histoire de l'art régional. Le Dauphiné n'ayant inauguré son premier Salon qu'en 1832, Victorine Rumilly profite de ces événements pour promouvoir sa peinture. À Lille, comme à Douai, la Société des Amis des Arts qui régissait ce type de manifestation n'impose aucun critère géographique de sélection⁸³³. Ainsi, les artistes venus de Belgique se comptaient en nombre parmi les participants. Quant aux refusés du Salon de Paris, ils trouvent dans les Salons septentrionaux une nouvelle vitrine pour leur art⁸³⁴.

Stéphanie de Virieu, qui rêvait enfant « d'être l'égale de Raphaël », réalise également une brillante carrière⁸³⁵. Née à Saint-Mandé, dans le Val-de-Marne, elle

⁸²⁷ Victorine Rumilly (1789-1849). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸²⁸ Stéphanie de Virieu (1785-1873). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸²⁹ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 256-262.

⁸³⁰ Maës, 2004.

⁸³¹ Victorine Rumilly, *La Reine Brunehaut*, avant 1822, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 154, voir Cat. n°153.

⁸³² Haudiquet (dir.), 1993, p. 157.

⁸³³ Maës, 2004.

⁸³⁴ En 1822, Vernet est présent également au Salon de Douai au cours duquel il expose un tableau intitulé *L'atelier*.

⁸³⁵ Leflaive, 2002.

peint en Dauphiné une grande partie de sa vie⁸³⁶. La jeune femme, après s'être formée auprès de maîtres de renom tels que Delavoipierre, élève de David, Gregorius et enfin David lui-même, entreprend dans les années 1820 un voyage en Italie, comme il était d'usage à cette époque. À son retour, elle s'installe dans le château familial de Pupetières, sur la commune de Châbons (Isère).

Passionnée de peinture, de dessin et de sculpture, Stéphanie de Virieu est l'auteur de plus de trois mille œuvres de grande qualité⁸³⁷. Celles-ci offrent un intérêt à la fois artistique et historique puisqu'elles immortalisent les paysages, les monuments, les événements et les personnages contemporains de l'artiste. Parmi ses nombreuses connaissances, Stéphanie de Virieu côtoie le philosophe et écrivain Joseph de Maistre, le poète et romancier Alphonse de Lamartine, la femme de lettres russe Sophie Swetchine ou encore les peintres et caricaturistes genevois Adam et Rodolphe Töpffer (1766-1847/1799-1846)⁸³⁸. Elle partage également sa passion pour la sculpture et la caricature avec le statuaire grenoblois Victor Sappey⁸³⁹.

À Grenoble, Stéphanie de Virieu possède un atelier, situé rue du Lycée⁸⁴⁰. La proximité géographique de ce lieu avec le musée et de l'école de sculpture architecturale ne laisse aucun doute sur le fait qu'elle ait pu fréquenter les artistes grenoblois. En conséquence, les dons artistiques de Stéphanie de Virieu, tout comme ses engagements – elle milite notamment pour l'éducation des femmes - laissent à ses compatriotes dauphinois le souvenir d'une personnalité talentueuse et érudite. On peut ainsi penser que si Stéphanie de Virieu avait quitté le Dauphiné pour poursuivre sa carrière à Paris, ou du moins pour y exposer ses œuvres publiquement, elle aurait acquis une notoriété et un succès bien plus grands que ceux qu'elle connut en province.

Aussi, malgré les aptitudes et la relative renommée de ces artistes grenoblois et dauphinois, tous n'accèdent pas à la reconnaissance publique. En revanche, pour ceux qui y parviennent, l'investissement dont ils font preuve à l'égard

⁸³⁶ C'est pourquoi nous avons décidé de l'associer aux artistes dauphinoises.

⁸³⁷ Soulingeas, 1996.

⁸³⁸ Baud-Bovy, 1904.

⁸³⁹ Il existe une correspondance entre Victor Sappey et Stéphanie de Virieu qui est conservée par les descendants de cette dernière. Malheureusement, nous n'avons toujours pas pu la consulter malgré plusieurs demandes. Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 315-325.

⁸⁴⁰ Oriard, 1996, p. 9-14.

de leur ville, de ses institutions, et de la localité en général, leur confère en retour une légitimité sans équivoque. C'est pourquoi, l'attachement provincial, qu'il soit subi ou choisi, peut parfois s'avérer déterminant dans la carrière d'un artiste. Pour rejoindre l'avis de Charles Maignien⁸⁴¹, selon qui il était « un usage trop fréquent, une habitude trop enracinée dans nos provinces de ne voir que Paris [...] », on peut conclure que le passage par la capitale n'est pas forcément synonyme de réussite pour les artistes locaux. Si cette étape demeure importante dans leur parcours, elle reste ignorée pour un certain nombre d'entre eux. Charles Maignien ajoute que « l'on est trop habitués à regarder invraisemblablement comme des chefs d'œuvre tout ce qui vient de la capitale »⁸⁴². Paris n'a donc, selon lui, pas le monopole de la création et il est certain que chaque province regroupe plusieurs talents. N'oublions pas que la production régionale, d'une certaine manière, nourrira la création parisienne⁸⁴³. Le fait est que les peintres et les sculpteurs locaux, qui reviennent s'établir en Dauphiné après leur séjour à la capitale, sont plus nombreux que ceux qui embrassent définitivement une carrière parisienne. Si les conditions de vie et la concurrence perpétuelle justifient la plupart de ces retours, il faut reconnaître que tous n'avaient probablement pas l'étoffe d'Ernest Hébert, de Diodore Rahoult ou encore de Victor Sappey. Ceci étant, le choix de la province ne réduit en rien leur mérite. Quant au voyage en Italie, il peut être considéré comme un pèlerinage artistique pour les artistes locaux qui trouvent au détour des villes et des campagnes le savoir et l'inspiration nécessaire à leurs créations. S'il arrive parfois que certains Dauphinois prolongent leur séjour, ce dernier s'établissant en moyenne sur une année, ils regagnent généralement leur province à l'issue de ce périple. Et même si l'expérience qu'ils retirent de ces voyages ne justifie pas entièrement l'émulation qui anime la ville de Grenoble à cette époque, elle participe directement aux progrès et au développement de la carrière des artistes locaux.

⁸⁴¹ Charles Maignien est né à Paris en 1805. Il devient professeur au lycée de Grenoble en 1838. Après avoir soutenue une thèse de doctorat ès lettres à Lyon, il devient professeur à la faculté de Grenoble. En 1856, il est élu membre de l'Académie delphinale. Durant sa carrière, ce Grenoblois d'adoption écrit des pièces de théâtre et fait part de ses réflexions en matière d'art, notamment par le biais de ses nombreux articles parus dans la presse locale. Clerc, 2009-2010.

⁸⁴² Maignien C., 1864, p. 2.

⁸⁴³ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 206-226.

2° / Les artistes « étrangers » en Dauphiné : simple apport ou véritable influence ?

En 1821, Grenoble compte environ vingt-trois-mille habitants. Trente ans plus tard, elle en recense trois-mille de plus⁸⁴⁴. La capitale du Dauphiné, contrairement à Lyon qui voit sa population doubler sur cette même période⁸⁴⁵, notamment grâce à l'arrivée de nombreux ouvriers étrangers, connaît une croissance démographique modeste. Si l'industrie grenobloise se développe progressivement, d'autres atouts permettent à la ville d'accueillir quelques étrangers. « Étranger », par définition, se dit d'une personne qui appartient à une autre nation ou qui est sans rapport, sans relation avec quelque chose ou quelqu'un. Cette seconde explication, à laquelle nous avons eu recours pour désigner l'origine géographique de ces voyageurs, fait l'objet d'une classification précise dans notre étude. Pour commencer, nous nous intéresserons aux artistes lyonnais qui entretiennent un lien ou qui ont eu un rapport étroit avec le Dauphiné dans la première moitié du XIXe siècle. Par la suite, il s'agira de déterminer quelles conséquences ont pu avoir les échanges entre les artistes dauphinois et les artistes parisiens, notamment sur le déroulement et la qualité du Salon grenoblois et sur celle du Salon parisien. Enfin, les « autres » artistes seront regroupés plus largement selon leurs origines nationales mais aussi selon le pays étranger dont ils étaient issus.

Tandis qu'Alphonse Germain dénonce « la pléthore de la capitale et l'épuisement de la province »⁸⁴⁶, Grenoble recueille la préférence de plusieurs dizaines de visiteurs. Ces derniers, souvent de passage dans la province, ont-ils tissé un lien quelconque avec la ville et ses artistes ? Leur venue a-t-elle exercé une influence particulière sur la production locale, ou à l'inverse ces voyageurs ont-ils modifié leur manière de peindre après leur séjour en Dauphiné ? La seule certitude est que la culture artistique locale s'élabore progressivement grâce aux concours de ces visiteurs.

⁸⁴⁴ Esmonin, 1954, p. 40. Ces statistiques n'incluent pas « les militaires, les pensionnaires des écoles et des couvents, les malades des hôpitaux et les hôtes de passage ».

⁸⁴⁵ Chatelain, 1954, p. 92.

⁸⁴⁶ Germain, 1911, p. 144.

A) Les Lyonnais

La proximité géographique des villes de Lyon et de Grenoble facilite les échanges entre les artistes originaires de ces deux régions durant la première moitié du XIXe siècle. Plusieurs peintres lyonnais font étape à Grenoble ou dans les environs et décident parfois de s'y installer. Si notre étude ne s'oriente pas sur la notion d'école lyonnaise, largement discutée par Pierre Vaisse dans *Le Temps de la peinture*⁸⁴⁷, il faut tout de même rappeler qu'à cette époque, Lyon jouit d'une réputation sans précédent dans le domaine des arts. La ville compte dans ses rangs de talentueux statuaires tels que Joseph Chinard ou Jean-François Legendre-Héral (1796-1851) ainsi que les premiers peintres dits « troubadours », comme Pierre Révoil et Fleury Richard (1777-1852). L'industrie de la soie, fleuron de l'économie locale, fait également appel aux artistes pour réaliser ces motifs floraux, qui demandent une grande maîtrise du dessin⁸⁴⁸. À première vue, Grenoble n'a donc rien à envier à Lyon pour ce qui concerne l'émulation artistique. Ceci étant, la venue de ces artistes « étrangers » les inscrit, de même que les artistes dauphinois, dans un contexte d'ouverture et de partage, caractérisant la vie culturelle de la province depuis la fin du XVIIIe siècle. Épisodiquement, les peintres de la région lyonnaise viennent en Dauphiné pour rencontrer leurs amis artistes, exposer leurs œuvres mais aussi pour stimuler leur inspiration. Quelles conséquences leur passage a-t-il sur la vie artistique grenobloise ? Quelles interactions y a-t-il eu entre les Lyonnais et les artistes locaux ?

Les débuts d'Ernest Meissonier⁸⁴⁹, célèbre peintre de bataille, sont à rattacher à Grenoble et sa région. Le Lyonnais n'a que douze ans lorsqu'il est envoyé en 1825 par son père, après le décès de sa mère, chez monsieur et madame Ferriot à Saint-Ismier⁸⁵⁰. Ernest Meissonier continue sa scolarité dans les établissements grenoblois tout en s'intéressant à la peinture et au dessin. Monsieur Ferriot, qui le suit dans son enseignement, est professeur de mathématiques et

⁸⁴⁷ Ramond et Vaisse (dir.), 2007, p. 17-25.

⁸⁴⁸ Hardouin-Fugier et Grafe, 1992.

⁸⁴⁹ Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸⁵⁰ Saint-Ismier est une commune située à quelques kilomètres au nord de Grenoble.

recteur de l'Académie de Grenoble. Si le jeune homme demeura insensible à la passion de son hôte, il lui doit cependant la poursuite de ses études artistiques car M. Ferriot réussit à convaincre le père d'Ernest Meissonier de laisser son fils étudier les beaux-arts. Dès lors, E. Meissonier vit à Grenoble jusqu'en 1830 puis rejoint l'Italie dans le courant de cette même année afin de se perfectionner avant sa première participation au Salon. Lorsqu'il revient à Saint-Ismier, probablement vers 1832, le peintre est « dans un état de délabrement complet » ; « il avait du laissé sa malle en route, ayant donné sa dernière pièce de cent sous à un pauvre diable qu'il avait jugé en avoir plus besoin que lui »⁸⁵¹. Peu après, Meissonier se rend à Paris et intègre l'atelier de Léon Cogniet. Il entame alors une carrière de peintre d'histoire, spécialisé dans les faits d'armes militaires. Son premier tableau est exposé au Salon de la capitale en 1834.

En 1891, le journal *L'Actualité Dauphinoise Illustrée* rend hommage à l'artiste qui vient de mourir et insiste sur l'attachement du peintre lyonnais au Dauphiné, et plus précisément aux lieux qui l'ont vu grandir. Ainsi, un jour qu'il venait rendre visite à madame Ferriot en 1880, il « fut tout aussi ému [qu'elle], [...] des souvenirs de jeunesse revenant à flots dans ce milieu qui avait certes moins changé que les personnages » ; et « il eut des fantaisies de jeune homme : il se précipita vers la fontaine de la cour, monta sur le rebord et but à même et à grands traits cette bonne eau fraîche, dont, disait-il, il avait conservé le goût et qu'il aimait tant cinquante ans auparavant »⁸⁵². Les seuls témoignages artistiques de la jeunesse grenobloise d'Ernest Meissonier demeurent les portraits peints de monsieur et madame Ferriot ainsi que le dessin représentant leur maison de campagne à Saint-Ismier⁸⁵³.

Préférant les cimaises parisiennes à celles des musées de province, E. Meissonier n'exposera en tout et pour tout que deux fois dans le Salon de sa ville natale⁸⁵⁴. Quant à celui de Grenoble, il n'y enverra aucune toile. Cela ne l'empêche pas de

⁸⁵¹ ADI, 216J28/42, Fonds Masimbert, Meissonier, *L'Actualité Dauphinoise Illustrée*, le 1^{er} et le 8 mars 1891, p. 2.

⁸⁵² ADI, 216J28/42, Fonds Masimbert, Meissonier, *L'Actualité Dauphinoise Illustrée*, le 1^{er} et le 8 mars 1891, p. 2.

⁸⁵³ ADI, 218J28/42, Fonds Masimbert, Meissonier, *L'Actualité Dauphinoise Illustrée*, 1^{er} mars 1891, *La maison de campagne de M. Ferriot à Saint-Ismier*, lith., voir Cat. n°110. Ernest Meissonier, *Portrait de Mme Ferriot*, 1830, Paris, Musée d'Orsay, RF 1025 bis, voir Cat. n°111.

⁸⁵⁴ Dumas, 2007, t. II, p. 884-885.

figurer dans l'album ayant appartenu à Victor Sappey, sorte d'album *amicorum*⁸⁵⁵, qui regroupe un grand nombre de portraits-charges d'artistes et de personnalités proches du sculpteur⁸⁵⁶. La caricature d'Ernest Meissonier⁸⁵⁷, dans ce document, peut être rapprochée de la description du peintre faite par Henri Focillon, soit un « petit homme cambré dans l'orgueil le plus despotique »⁸⁵⁸. Croqué comme tel, son portrait-charge est complété par une dédicace dans laquelle le Lyonnais intervient directement. L'auteur de la dédicace, anonyme au demeurant, utilise ironiquement la première personne du singulier afin de prêter à l'artiste les propos suivants : « peinture, sculpture, eau-forte, lithographie, je vous en dirai bien d'autres si mon cigare n'allait pas s'éteindre, mais la suite au N° prochain, en attendant, je vais déjeuner en Italie, dîner en Égypte, souper en Judée et coucher en Allemagne, ensuite je reviendrai vous voir si j'y pense. J'y ai pensé ». Bien qu'Ernest Meissonier n'ait pas fait sa carrière en Dauphiné, les Dauphinois ne semblent pas lui en tenir rigueur. En effet, le peintre lyonnais conserve un lien privilégié avec province, laquelle n'oublie pas de rappeler avec fierté le passage sur ses terres de ce talentueux « étranger ».

Antoine Guindrand⁸⁵⁹, peintre de portraits et de paysages, autrefois élève d'Achille-Etna Michallon et de Louis Hersent (1777-1860), fait lui aussi partie des artistes lyonnais qui fréquentent leurs contemporains Grenoblois dans cette première moitié du XIXe siècle. La preuve en est, sa présence au sein de l'album ayant appartenu à Victor Sappey, sur lequel il apparaît également à deux reprises. Sur ce dessin, il est croqué à la mine de plomb, de profil, porte un chapeau et se présente tantôt avec une barbe tantôt avec une moustache. La première de ses caricatures désigne l'artiste par son nom, inscrit en bas à gauche du dessin. Sur le second portrait, vraisemblablement pas de la même main, la date apposée à côté des initiales « F.D. », soit « 14 février 1834 », donne une indication supplémentaire quant à la présence à Grenoble de ce personnage « rustique, [...] naïf et sincère »⁸⁶⁰.

⁸⁵⁵ Humbert, 2005-2006.

⁸⁵⁶ Sappey P. V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 Rés.

⁸⁵⁷ Sappey P. V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (85) Rés.

⁸⁵⁸ Focillon, 1991, t. II, p. 78.

⁸⁵⁹ Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸⁶⁰ Reymond M., *L'Art à Grenoble*, [...], s.d., p.9.

À ce propos, il faut signaler qu'Antoine Guindrand est l'un des premiers peintres lyonnais à participer au Salon de Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle aux côtés d'Alexandre Dubuisson, Pacaud et Isidore Flacheron. En 1837, il expose notamment aux côtés de Jean Achard, Bessières, Victor Cassien, Claude Pollet, Théodore Ravanat et Benjamin Rolland⁸⁶¹. On peut alors se demander ce qui motive Antoine Guindrand à participer au Salon de Grenoble ? Se rend-t-il en Dauphiné pour cette occasion précise ou bien fait-il un envoi de son œuvre ? Nous savons que Guindrand fait plusieurs voyages en Italie durant sa carrière. Il est possible qu'à l'aller ou au retour de l'un de ses périple il se soit arrêté à Grenoble ou dans la région du Dauphiné. Par ailleurs, Elisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe, auteurs de *La Peinture lyonnaise au XIXe siècle*, évoquent « de très précoces rencontres entre des artistes dauphinois comme Jean Achard et les Lyonnais Allemand ou Guindrand »⁸⁶². Selon eux, ces derniers ont pour point commun de peindre sur le motif, et cela dès 1830. Marcel Reymond confirme cette indication en précisant que Lyonnais et Dauphinois se retrouvaient à Sassenage dès 1827; Achard y « vit entre autres Cogniet, Jacottet, Gadin, Mercey, Watelet, Lambinet, Larouce, Lapito, Giroux et Dagnan »⁸⁶³. À ce titre, Guindrand incarne la première génération de peintres lyonnais à avoir manifesté, notamment par le biais du Salon, un intérêt artistique pour la ville de Grenoble et pour ses environs. Enfin, le caractère humoristique de ses portraits-charge traduit bien la complicité qui règne à cette époque entre lui et ses contemporains dauphinois⁸⁶⁴.

Alexandre Dubuisson⁸⁶⁵, à en croire l'un de ses compatriotes lyonnais, Ernest B. est « moins brillant, moins poétique que Guindrand » mais il « a plus de science acquise et fait plus vrai »⁸⁶⁶. Assurément, Dubuisson fait partie des paysagistes les plus

⁸⁶¹ À cette occasion, Antoine Guindrand présente une *Vue d'une plage du Nord soleil couchant. Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1837, p. 6, n°46.

⁸⁶² Hardouin-Fugier et Grafe, 1995, p. 197.

⁸⁶³ Reymond M., *L'Art à Grenoble*, [...], s.d., p. 9 (source).

⁸⁶⁴ Sappey P. V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (5) (4) et (34) Rés., voir Cat. n°183 et 184.

⁸⁶⁵ Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸⁶⁶ Dubuisson, 1837. Ernest B. est le pseudonyme utilisé par Jane Dubuisson dans ses lettres adressées à un ami parisien lors de l'année 1837. Dans ses plis, elle commente et critique principalement les artistes lyonnais et les œuvres exposées au Salon de la ville cette année là. « Des notes à l'usage des contemporains » sont rajoutées à l'intérieur du recueil par M. Absalon, marchand de couleurs.

appréciés de sa ville, Lyon, dont il est originaire. Durant plusieurs années, il vit successivement à Pont-de-Claix et Claix (deux petites communes proches de Grenoble) entre 1851 et 1854⁸⁶⁷. Ces dates qui, d'une part attestent de sa présence dans la région à cette époque, confirment d'autre part son absence sur l'album ayant appartenu à Victor Sappey, ce dernier ayant été réalisé approximativement entre 1832 et 1845. Toutefois, il est indéniable qu'Alexandre Dubuisson connaissait Victor Sappey. D'après la dédicace qui accompagne la signature de Dubuisson sur l'un de ses tableaux, exposé en 1839 au Salon de Grenoble, on devine aisément leur proximité. En bas à gauche de cette huile sur bois qui représente *Un Taureau et une vache*, on peut lire « Adre Dubuisson » et au dessous « à son ami Sappey »⁸⁶⁸. Ces trois mots suffisent à identifier son destinataire et imaginer l'amitié entre le peintre lyonnais et le statuaire grenoblois.

Au-delà des relations cordiales qui peuvent exister entre les artistes grenoblois et les artistes lyonnais dans la première moitié du XIXe siècle, la participation de ces étrangers au Salon de Grenoble prouve d'un côté leur intérêt pour cette manifestation et d'un autre côté confirme l'importance grandissante de celle-ci dans la vie culturelle régionale. Tandis que les sculpteurs lyonnais boudent inexorablement le Salon régional dans la première moitié du XIXe siècle, les peintres eux semblent l'apprécier de plus en plus. À partir de 1837, leur participation oscille entre cinq et dix participants, sachant que le nombre total des peintres exposants varie lui-même entre soixante-dix et cent⁸⁶⁹. Ces chiffres sont évidemment à relativiser au vu de ceux des Salons de Lyon, de Paris ou encore de Bordeaux qui attirent un plus grand nombre d'étrangers à cette époque. Pourtant, il convient d'insister sur la présence exceptionnelle au Salon de Grenoble de quelques unes de ses figures de la peinture lyonnaise. Alexandre Dubuisson apparaît par exemple sur tous les livrets du Salon de la Société des Amis des Arts entre 1837 et 1850 tandis qu'il expose simultanément au Salon de Paris. Si l'on prend aussi le cas du Lyonnais Ponthus-Cinier, second prix de Rome du paysage historique, bien qu'il participe

⁸⁶⁷ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 62.

⁸⁶⁸ Cette œuvre est inconnue du public, nous avons pu l'observer il y a plusieurs années au domicile parisien de Mme Guttin-Sappey, l'une des descendantes du sculpteur grenoblois, voir Cat. n°72. *Exposition [...], Musée de Grenoble*, 1839, p. 17, n°33.

⁸⁶⁹ Il s'agit des peintres, dessinateurs, aquarellistes et lithographes.

plusieurs fois au Salon de la capitale dans la première moitié du XIXe siècle, il est présent à celui de Grenoble à partir de 1842 et jusqu'en 1883, soit deux ans avant sa mort. À chaque manifestation, Ponthus-Cinier expose une, voire deux de ses compositions⁸⁷⁰. En 1842, cela n'empêche pas le journal *Le Patriote des Alpes* de critiquer indirectement le rendu de son ouvrage : « Pourquoi M. Cinier-Ponthus, de Lyon, fait-il de la nature de convention ? »⁸⁷¹.

Les livrets explicatifs édités pour le Salon de Grenoble, au-delà des noms de peintres, dessinateurs, sculpteurs, architectes et lithographes qu'ils répertorient lors de chaque manifestation, informent les visiteurs sur les sujets traités par les artistes en indiquant le titre ou la description de l'œuvre. Ces informations, essentielles à la compréhension de nombreux tableaux, nous permettent de distinguer les genres picturaux soumis par les artistes aux visiteurs⁸⁷². Ainsi, Simon Saint-Jean (1808-1860) et Jean-Marie Reignier (1796-1865) exposent, dans la tradition lyonnaise, diverses peintures de fleurs, « groupe » ou « vases », en 1839 et 1850⁸⁷³. Louis-Joseph Peyronnet⁸⁷⁴ propose une toile intitulée *Honneur et Charité* au Salon de 1850. Bien que nous n'ayons pas connaissance de ce tableau, la lecture de son intitulé nous renvoie à l'hypothèse avancée par Élisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe, selon laquelle « il y a une école de peinture philosophique lyonnaise »⁸⁷⁵. Dans ce cas, L. Peyronnet, comme Victor Orsel qui immortalise par exemple *Le Bien et le Mal* en 1833, reprend le thème des valeurs universelles, si cher à ses compatriotes Louis Janmot (1814-1892), Jean-Baptiste Frénet (1814-1889) et Paul Chenavard (1807-1895).

Le paysage, qu'il soit antique, mystique ou pittoresque, marque en outre l'œuvre des Lyonnais. D'Antoine Duclaux à Adolphe Appian (1818-1898) en passant par Jean-Michel Grobon (1770-1853), Claude Bonfond (1796-1860) et Auguste Ravier, les

⁸⁷⁰ En 1850, il expose une *Vue prise de la route du Languedoc* en 1853 *Le Pont de bois de Crémieux [sic], effet d'automne* mais également *Le Printemps, effet du matin à Morestel. Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1850, p. 20, n°112 et 1853, p. 21, n°107-108.

⁸⁷¹ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

⁸⁷² Même si plusieurs tableaux sont connus à ce jour et sont parfois conservés dans les institutions régionales ou nationales, nous ne connaissons pas toutes les œuvres exposées lors de chaque Salon.

⁸⁷³ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1839, p. 24, n°101 et 1850, p. 23, n°133.

⁸⁷⁴ Louis-Henri-Joseph Peyronnet est originaire de Moulins dans l'Allier. Toutefois, il est considéré comme un artiste lyonnais en raison de sa carrière effectuée dans la ville de Lyon. Audin et Vial, 1918, t. II, p. 89.

⁸⁷⁵ Hardouin-Fugier, 1995, p. 92-141.

artistes excellent dans ce genre de représentation, affichant des styles et des techniques très diverses. Ceux qui peignent sur le motif travaillent avec une grande liberté, qui s'exprime dans le choix de leur sujet. Beaucoup reprennent les contours des villes et des campagnes, qu'ils traversent au gré de leurs déplacements, sublimant ainsi leurs compositions par un effet du matin ou un coucher de soleil. En 1837, Isidore Flacheron expose au Salon de Grenoble un *Grand paysage vue de Cantrevano, environs de Rome, près Subbiaco*. Nicolas Fonville⁸⁷⁶, en 1842, envoie une *Étude d'arbres, effet du soir, vallée de l'Azergues* (Rhône). En 1853, Hector Allemand (1809-1886) représente une *Vue prise en Bresse* (Ain).

Il faut savoir que la plupart de ces paysagistes ne se contentent pas de reprendre les lignes des contrées attenantes et suggèrent parfois des sites plus éloignés de leur province, souvent moins connus des Dauphinois. Fonville, de nouveau, pour l'exposition de 1839, exécute une *Vue des environs de Toulon*. Ponthus-Cinier et Rat présentent respectivement une vue de *Viviers, [...] prise de la route du Languedoc* et une *Vue du Lac de Genève* aux Salons de 1850 et 1853. Au même titre que les peintres locaux visitent l'Italie, les Lyonnais fixent la splendeur des paysages ultramontains comme le font, entre autres, Armand Vachat (1813- ?), en 1842⁸⁷⁷, avec *Vue prise en Piémont* et Louis Personneaux, en 1845⁸⁷⁸, avec le *Lac d'Albano dans la campagne de Rome*. En ce qui concerne l'œuvre de Vachat, un article du *Patriote des Alpes* émet une violente critique à son encontre. « Pourquoi [le peintre] [...] met-il ainsi le feu à sa toile ? »⁸⁷⁹.

Pour sa part, Pierre Bonirote (1811-1891), en tant qu' « ex-professeur à l'École des beaux-arts à Athènes »⁸⁸⁰, soumet aux Salons de 1845 et 1850 des paysages de l'Acropole peints d'après nature, ainsi qu'*Une Fontaine en Égypte*⁸⁸¹. Si ces premières œuvres illustrent l'engouement général des peintres nationaux pour

⁸⁷⁶ Nicolas Fonville naît à Thoissey (Ain) en 1805. Certes, son lieu de naissance ne fait pas de cet artiste un lyonnais de souche, pourtant, son arrivée dans la ville de Lyon à l'âge de quinze ans et son implication dans la vie artistique locale au XIXe siècle, nous incite à le faire figurer parmi les artistes lyonnais. Nicolas-Victor Fonville (1805-1856). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁸⁷⁷ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1842, p. 29, n°120.

⁸⁷⁸ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1845, p. 30, n°82.

⁸⁷⁹ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

⁸⁸⁰ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1850, p. 8.

⁸⁸¹ À propos de cette œuvre, *Le Patriote des Alpes* signale que « la pensée n'est pas saisissable et que l'exécution est incomplète ». « Exposition de peinture, sculpture, etc., 4e article », *Le Patriote des Alpes*, 11 août 1850, p. 3.

l'hellénisme à partir des années 1830⁸⁸², sa toile représentant l'Égypte, montre le goût pour l'orientalisme qui se développe également à cette époque. Toutefois, la représentation des ruines d'Athènes par P. Bonirote au Salon régional, demeure un épisode original dans l'histoire de celui-ci car c'est la première fois qu'un tel sujet y était exposé. Ce tableau a-t-il pour autant attisé la curiosité ou suscité un intérêt spécifique auprès des artistes locaux ? D'après nos recherches, peu de Dauphinois explorent ces territoires dans la première moitié du XIXe siècle. Seul Achard avait visité l'Égypte vers 1834, probablement en compagnie de Sappey⁸⁸³, comme le prouvent ses multiples études du Caire exposées aux Salons de Grenoble de 1837 et 1839⁸⁸⁴. En revanche, aucune indication, parmi celles que nous avons recueillies pour restituer la biographie des artistes dauphinois, ne signale que l'un d'entre eux ait fait un voyage en Grèce.

À l'inverse, les paysages locaux semblent avoir beaucoup inspiré les artistes lyonnais, qui n'hésitent pas à en faire le sujet principal de leur composition. Le livret du Salon de Grenoble de 1842 annonce une *Vue de Sassenage* peinte par Louis Personneaux « de Lyon »⁸⁸⁵. Au Salon suivant, le même Personneaux immortalise un paysage de la région, il s'agit cette fois d'une *Vue prise au dessus de Montfleury près de Grenoble*⁸⁸⁶. Ce choix, qui rend hommage à la beauté des sites dauphinois, implique nécessairement un travail *in situ* de la part de l'artiste. Les étrangers qui souhaitent fixer l'architecture des monuments grenoblois, des campagnes iséroises

⁸⁸² Peltre, 2011.

⁸⁸³ Alphonse Cerfberr écrit à propos de Jean Achard : « c'est une perte pour nous que celle de ce jeune artiste, qui a laissé notre vue un peu prosaïque pour l'existence poétique et aventureuse qu'offre l'Égypte avec ses pyramides et ses temples, [...] ». Pour sa part, Marcel Reymond indique que « les œuvres qu'il [Achard] rapporta de ce voyage sont de beaucoup supérieures aux œuvres de jeunesse qu'il avait produites jusqu'alors ». Diodore Rahoult lui, explique dans son journal, « M. Achard Alexis est venu dernièrement d'Égypte ; aussi remarque-t-on [au Salon] les vues ; 1er prise dans la Vallée des Tombeaux, 2ème dans les environs du Caire, et les 4 études suivantes : une *Rue dans l'intérieur du Caire*, une *Mosquée dans l'intérieur du Caire*, une *Cour idem*, un *Café*. [...] ». Cerfberr, « Exposition de Grenoble. Deuxième article », *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 3. Rahoult, 1837-1838, le 6 Juin 1837 (source). Reymond M., *L'art à Grenoble* [...], s.d., p. 14. Huault-Nesme, « Jean Achard, une vie à la conquête du paysage », Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, *et. al.*, 2005, p. 12.

⁸⁸⁴ Sur les onze peintures que Jean Achard présente au Salon de 1837, on distingue une *Vue prise dans la vallée des tombeaux (Égypte)*, *Vue des environs du Caire*, *Une Mosquée dans l'intérieur du Caire (étude)*, *Une Cour dans l'intérieur du Caire (étude)*, *Un Café dans l'intérieur du Caire (étude)*. En 1839, il présente également une *Vue prise de l'intérieur du Caire. Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1837, p. 3, n°1-11 et 1839, p. 13, n°6.

⁸⁸⁵ *Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1842, p. 27, n°95.

⁸⁸⁶ *Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1845, p. 30, n°81.

ou plus généralement des montagnes du Dauphiné se doivent désormais de les observer afin de les représenter. Comme pour le portrait, l'illustration du paysage contraint l'artiste à se rapprocher de son modèle, à s'imprégner du lieu, de sa lumière et de son atmosphère dans un souci d'authenticité. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, il est encore d'usage de recomposer en atelier les éléments naturels d'un paysage pour en donner une vision idéalisée. Au début du XIXe siècle, il n'est plus question de trahir sa véracité, même si parfois certaines retouches apportées au tableau modifient quelque peu la topographie des lieux. Ce nouveau parti pris explique que les artistes se déplacent continuellement, à la recherche d'un site, d'un lieu inédit qui susciterait de nouvelles émotions. En 1836, Alexandre Dubuisson peint une *Vue d'un moulin du Dauphiné* ; puis en 1840 et 1842 il reprend différentes vues de la province⁸⁸⁷. Nicolas Fonville a lui aussi été sensible au charme de la *Vallée d'Allevard* puisqu'il en expose un souvenir au Salon de Grenoble de 1842⁸⁸⁸. Henri Chevallier, domicilié rue Sainte-Monique à Lyon et élève de Fonville, propose, lors de l'édition de 1853, une *Vue prise dans la plaine de Tullins, effet d'automne*⁸⁸⁹. En ce qui concerne les œuvres mentionnées par l'unique terme de « paysages », ou celles désignées par un titre générique, comme « chevaux à l'abreuvoir »⁸⁹⁰ ou « la promenade »⁸⁹¹, il n'est pas exclu qu'il s'agisse de sites locaux ou de scènes observées dans les environs du Dauphiné.

C'est donc un fait remarquable dans la vie artistique locale que le Dauphiné attire les paysagistes lyonnais ; d'autant plus que leurs contemporains grenoblois apprécient leur venue, tout comme les institutions qui les reçoivent au Salon. Ainsi, la ville de Grenoble peut-elle donc se prévaloir d'avoir reçu les œuvres des artistes lyonnais les plus en vue du XIXe siècle. Dubuisson, Fonville, Guindrand, forment, en effet ce

⁸⁸⁷ En 1840, le livret de l'exposition indique une *Vue de l'entrée du village de Chaffa (Dauphiné)* (?) et en 1842-1843, une *Vue prise en Dauphiné*. Dumas, 2007, t. I, p. 455.

⁸⁸⁸ Dumas, 2007, t. I, p. 21, n°54 bis.

⁸⁸⁹ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1853, p. 9, n°31.

⁸⁹⁰ Cette œuvre, présentée par Alexandre Dubuisson en 1839, est donnée la même année par le peintre lui-même au musée de Grenoble. *Deux chevaux et un âne à l'abreuvoir*, 1839, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 144, voir Cat. n°71. *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1839, p. 17, n°32. Chevillot, 1995, p. 457. Jane Dubuisson confirme qu'Alexandre dessinait « bien les animaux et surtout les chevaux ». Dubuisson, 1837, p. 30. « Exposition de Grenoble. Quatrième lettre », *Le Patriote des Alpes*, 2 juillet 1839, p. 2.

⁸⁹¹ *La Promenade* est une œuvre du peintre Lepage (Jeune). *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 28, n°71.

qu’Absalon nomme le « trio artistique ». Ces quelques vers, cités par les Lyonnais et repris par Absalon lui-même, font l’éloge des trois paysagistes :

« Nous avons dans notre cité
Des arts la Sainte Trinité ;
Car on nomme, en gens de talent,
Dubuisson, Fonville et Guindrand ;
Comme paysagiste habile,
Guindrand, Dubuisson ou Fonville ;
On peut donc mettre à l’unisson,
Guindrand, Fonville et Dubuisson ! »⁸⁹²

Si cette émulation s’avère favorable à la ville de Grenoble, à son département et à ses habitants, elle profite réciproquement aux artistes et aux institutions lyonnaises. En parcourant le *Catalogue des exposants et [la] liste de leurs œuvres* au Salon de Lyon sur la période qui nous concerne, de 1796 à 1853, on note la présence de plusieurs tableaux ayant pour sujet un lieu ou un site isérois. Nicolas Fonville expose *Souvenir de la Vallée d’Allevard* au Salon de Grenoble en 1842 comme nous l’avons écrit précédemment et la même année, il propose aussi une *Vue de Sassenage* au Salon de Lyon⁸⁹³. Louis Personneaux expose successivement, aux Salons de Lyon⁸⁹⁴ et de Grenoble en 1844 et 1845, une *Vue prise au dessus de Montfleury près de Grenoble*. Il s’agit d’une « étude d’après nature », ce qui laisse penser que le peintre propose la version définitive de son paysage à Grenoble. Ponthus-Cinier lui, soumet une première *Vue du Dauphiné* au Salon de Lyon en 1839 et une seconde à celui de 1845-1846. Les *Environs de Voreppe* sont également le motif principal de l’œuvre de N. Fonville lors de l’édition de 1846-1847.

Enfin, Antoine Guindrand est celui qui présente le plus de tableaux en rapport avec le Dauphiné au Salon de Lyon à cette époque, « la vue des admirables sommets qui bornent l’horizon de la région le captive » d’après Marcel Reymond⁸⁹⁵. En 1831, il

⁸⁹² Dubuisson, 1837, p. 32.

⁸⁹³ Dumas, t. II, 2, p. 541

⁸⁹⁴ Dumas, t. III, p. 1004.

⁸⁹⁵ Reymond M., *L’Art à Grenoble*, [...], s.d., p. 9 (source).

peint un *Paysage des environs de Grenoble*⁸⁹⁶ et en 1833 une *Vue de Voreppe, Une Rue d'Alleverd* ainsi qu'une *Vue d'une fabrique de forges* dans la même ville. Au cours de l'édition suivante, en 1836, il présente à ses concitoyens une *Vue de Gonsselin [sic]*, « un de ses meilleurs tableaux » d'après Jane Dubuisson, ainsi qu'une autre *Vue des bords de l'Isère*⁸⁹⁷. En 1837, il propose successivement le même tableau aux Salons de Paris et de Lyon, soit une *Vue des Alpes* qui est en fait une *Vue de la vallée du Grésivaudan*⁸⁹⁸. Ce paysage « propre » ne correspond, selon le musée des beaux-arts de Lyon, à aucun lieu précis du Grésivaudan, même s'il est certain qu'il s'agisse d'une représentation de la région. Guindrand aurait donc modifié sa composition en associant divers éléments issus de ses observations. « Comme la plupart des peintres du mouvement il a le goût du pittoresque, des grands ensembles, mais le côté plus particulier de son talent, celui qui est propre à l'école de Lyon, c'est le souci des détails, de l'exécution nette et précise » comme le souligne M. Reymond⁸⁹⁹. À propos de la réalisation du tableau intitulé *Vue d'une fabrique de forges à Alleverd*, Antoine Guindrand répond à une commande officielle de la municipalité pour laquelle il doit mettre en scène un paysage historique. Le choix du peintre se porte alors sur la ville d'Alleverd⁹⁰⁰ en Dauphiné. L'œuvre, acquise par la ville 1840, demeure depuis cette date dans les collections du musée des beaux-arts de Lyon. En 1984, elle a fait l'objet d'une restauration, ce qui prouve sa qualité et son importance dans le contexte artistique local⁹⁰¹. Malheureusement, peu d'œuvres de Guindrand sont aujourd'hui accessibles, c'est pourquoi afin d'appréhender son style et sa maîtrise, nous avons décidé de joindre à notre étude deux exemples de paysages dauphinois peints par l'artiste à cette même époque ; il s'agit d'un *Paysage de l'Isère* et de la *Vue de la Vallée du Grésivaudan* conservés

⁸⁹⁶ Cette œuvre correspond très certainement au tableau d'Antoine Guindrand qui a brûlé dans l'incendie de la mairie du Puy-en-Velay en 1964. Il s'agissait d'une huile sur toile portant le titre *Paysage, Vallée des environs de Grenoble*. L'œuvre, de dimensions moyennes (H. 63 ; L. 81), avait été acquise par la commune avant 1833.

⁸⁹⁷ Dumas, 2007, t. II, p. 655.

⁸⁹⁸ Antoine Guindrand, *Vue de la Vallée du Grésivaudan*, 1837, Lyon, Musée des beaux-arts, voir Cat. n°86.

⁸⁹⁹ Reymond M., *L'Art à Grenoble*, [...], s.d., p. 9-10 (source).

⁹⁰⁰ La ville d'Alleverd se situe au nord-est du Grésivaudan, à environ quarante kilomètres de Grenoble. La présence de mines de fer sur ce site et l'exploitation de celles-ci par diverses personnalités dauphinoises font d'Alleverd un lieu emblématique de l'industrie locale au XIXe siècle.

⁹⁰¹ Antoine Guindrand, *Vue d'une forge à Alleverd*, 1833, Lyon, Musée des Beaux-arts. Cette œuvre a également été présentée au Salon de Paris en 1833. *Explication [...], au Musée Royal*, 1833, p. 87, n°1203.

actuellement au musée de Brou à Bourg-en-Bresse et au musée des beaux-arts de Lyon⁹⁰².

Les Lyonnais, en observant les paysages dauphinois, inventent les motifs nécessaires à l'expression de leur art. Pour ces artistes, ces sujets sont l'occasion de présenter leurs compositions au Salon de Lyon, ce qui leur a permis d'en recueillir de nombreux compliments. Aussi, malgré leurs visites en Dauphiné et leur proximité patente avec des artistes grenoblois, pouvons-nous affirmer qu'il y a eu des emprunts entre ces différents protagonistes ?

Auguste Ravier⁹⁰³, originaire de Lyon, est un peintre et un amateur de photographie. Il est considéré comme le plus dauphinois des artistes lyonnais relativement à ses nombreuses années passées dans la région. Aussi, avant de revenir sur ses séjours effectués dans les environs de Grenoble, dont le dernier dura plus de quarante cinq ans, soit de 1850 à 1895⁹⁰⁴, et avant de mettre en évidence l'impact éventuel de ses travaux sur ses contemporains dauphinois, rappelons brièvement le parcours de ce « chantre »⁹⁰⁵ du paysage dont l'expérience résume à elle seule ses nombreuses aptitudes. Dans ses années de jeunesse, Ravier suit des études de droit à Paris afin de devenir notaire, selon le vœu de son père. Mais cette discipline ne répondant pas à ses ambitions, il préfère copier les œuvres du Louvre et dessiner des vues de la capitale. N'écoulant que sa passion, Auguste Ravier abandonne finalement sa carrière de notaire pour entrer, vers 1838, dans l'atelier de Jules Coignet (1798-1860) et de Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871)⁹⁰⁶. Peu assidu, il sera vraisemblablement plus proche de Nicolas Fonville et de ses préceptes. Malgré le refus de ses premiers envois au Salon de la capitale, l'artiste n'est « nullement découragé » comme il l'écrit en mars 1839 à son confident, l'abbé Gonin⁹⁰⁷. Au contraire, ce rejet de l'institution officielle pousse Ravier à s'éloigner de la capitale avec l'idée d'y découvrir une nouvelle source d'inspiration. Ses nombreux périples, en France et en Italie, lui permettent d'explorer la province et de trouver dans la

⁹⁰² Antoine Guindrand, *Paysage de l'Isère*, avant 1843, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou et *Vallée du Grésivaudan*, 1837, Lyon, Musée des beaux-arts, voir Cat. n°86.

⁹⁰³ Dictionnaire biographique, vol. 3. Brachlianoff et Boyer-Thiollier (dir.), 1996.

⁹⁰⁴ Auguste Ravier décède le 26 juin 1895 dans sa propriété de Morestel.

⁹⁰⁵ Germain, 1911, p. 59.

⁹⁰⁶ Caruelle d'Aligny est l'un des premiers artistes de sa génération à se rendre à Barbizon.

⁹⁰⁷ Lettre d'Auguste Ravier à l'abbé Gonin, le 3 mars 1839. Brachlianoff et Boyer-Thiollier (dir.), 1996.

nature, plus qu'un simple motif, une émotion. Ces déplacements sont aussi pour l'artiste, l'occasion de faire des rencontres. En 1839, il croise notamment Camille Corot, lors de son voyage à Royat (Auvergne). À Rome, où il se rend plusieurs fois en compagnie de ce dernier, Auguste Ravier fréquente Ingres et Paul Flandrin (1811-1902). Il visite également la Loire et plus précisément le Forez. « Altier, difficilement satisfait de ses travaux » selon Alphonse Germain, « dédaigneux des succès factices, [Ravier] ne fit jamais rien en effet, pour attirer l'attention du public et même il recherche de bonne heure une solitude relative »⁹⁰⁸. Cette solitude, qui se caractérise par son éloignement de la vie citadine, ne ressemble en rien à la vie d'ermite qu'on prête à Ravier. Dans sa propriété de Crémieu, puis dans celle de Morestel où il déménage en 1864, le peintre reçoit ses amis paysagistes avec qui il partage les effets de lumière de sa campagne. Entre réalisme et pré-impressionnisme, ces artistes, venus de Lyon tels Appian, Allemand, ou bien de Paris pour Corot et Daubigny, et parfois même de Suisse ou d'Italie tels Barthélémy Menn (1815-1893) et Antonio Fontanesi (1818-1882), s'imprègnent de l'ambiance poétique qui émane de cette « géographie artistique »⁹⁰⁹. Ils livrent des visions très singulières des paysages « d'un sauvage étonnant » pour reprendre l'expression employée par Charles Daubigny⁹¹⁰.

Concernant le lien qui unissait Auguste Ravier au Dauphiné, on remarque en lisant la biographie de l'artiste, que ce dernier connaissait déjà la région avant de s'y installer. Durant l'été 1835, il passe ses vacances à Bourgoin, chez ses grands-parents maternels. Quatre ans plus tard, il écrit de nouveau, « je suis à Bourgoin, je viens de faire une excursion à la Chartreuse, à Grenoble et en Savoie »⁹¹¹. Christine Boyer-Thiollier⁹¹² avance l'hypothèse d'un autre voyage en Dauphiné vers 1849 et d'une rencontre entre Ravier et Daubigny à Crémieu au cours de cette même année. La

⁹⁰⁸ Germain, 1911.

⁹⁰⁹ Brachlianoff et Boyer-Thiollier (dir.), 1996, p. 68.

⁹¹⁰ Charles Daubigny à Geoffroy, Fidell Beaufort, 1975, p. 222. Brachlianoff et Boyer-Thiollier (dir.), 1996, p.22.

⁹¹¹ Lettre inédite d'Auguste Ravier à l'abbé Gonin, le 19 août 1838. Brachlianoff et Boyer-Thiollier (dir.), 1996, p. 19. Ravier peint une vue de *Grenoble depuis l'île-Verte au crépuscule*. Bien que cette œuvre ne soit pas datée, elle indique que le peintre soit passé par Grenoble au cours de son existence et qu'il en ait observé les paysages. Lazier (dir.), 2007, p. 94-95.

⁹¹² Christine Boyer-Thiollier est la descendante de Félix Thiollier, amateur d'art, mécène et auteur de nombreuses biographies d'artistes à cette époque. Il est également l'un des plus proches amis d'Auguste Ravier.

seule certitude demeure qu'à partir de 1849 Ravier passe désormais tous ses étés et ses automnes à Crémieu. En 1854, il quitte définitivement la ville de Lyon pour vivre en Dauphiné, avec sa femme et bientôt leurs cinq enfants. Dix ans plus tard, il déménage à Morestel dans la maison qui abrite aujourd'hui le musée qui lui est dédié. Les années suivantes révèlent progressivement le génie créateur du peintre qui continue de capturer la nature et les vibrations de la lumière sur ses panneaux de bois⁹¹³.

Une huile sur carton du peintre Henri Blanc-Fontaine, offerte par le docteur Gröll au docteur Joseph Flandrin⁹¹⁴, mentionne « *Environs de Morestel*. Peinture de Blanc-Fontaine faite aux côtés de Ravier qui peignait le même [...] à l'aquarelle »⁹¹⁵ mais ne précise pas la date d'exécution de l'œuvre. De même, Henri Blanc-Fontaine fait, par deux fois, le portrait du Lyonnais sans que nous ne sachions exactement à quelle période correspond ces tableaux. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Eugénie Gruyer⁹¹⁶ (grand-mère d'Henriette Gröll) accueille dans sa propriété de Sassenage de nombreux peintres contemporains dont Corot, Ravanat, Rahoult, Blanc-Fontaine et Ravier. Si nous n'avons aucun doute sur la proximité d'Auguste Ravier avec les artistes locaux après 1854, ainsi que sur sa contribution à ce que l'on appelle communément l'école dauphinoise⁹¹⁷, il n'est pas toujours évident de confirmer ce rapprochement avant cette date.

Aussi, Jean Achard est-il peut-être le seul peintre dauphinois à travers lequel nous puissions établir l'origine de ce lien et démontrer les prémices de l'influence du peintre lyonnais sur les artistes locaux ? En effet, Achard, qui reçoit un temps les conseils d'Isidore Dagnan mais aussi d'Antoine Guindrand, montre à ses débuts une attirance pour le voyage⁹¹⁸. De Paris au Caire en passant par le Sud puis le Nord de la France et enfin la Belgique, le Dauphinois peint sur le motif lors de ses déplacements et se nourrit de ses contemplations. À partir de 1845-1846, il se sert

⁹¹³ Boyer-Thiollier et Servonnat-Favier (dir.), 1992.

⁹¹⁴ Le docteur Joseph Flandrin est né à Grenoble en 1867. Il exerce la profession de médecin accoucheur à l'hôpital de Grenoble. Grand amateur d'art, il possède de nombreux documents relatifs aux artistes dauphinois. Il est le grand-père de Georges Flandrin.

⁹¹⁵ Cette œuvre est offerte à Joseph Flandrin le 2 avril 1906, archives familiales G. Flandrin, voir Cat. n°15.

⁹¹⁶ Eugénie Gruyer (1837-1921). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹¹⁷ Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, *et. al.*, 2005.

⁹¹⁸ Reymond M., 1887. Vincent, 1984.

des conseils d'artistes qu'il rencontre, dans les Alpes notamment, parmi lesquels Félix-Hippolyte Lanoüe⁹¹⁹, André Giroux⁹²⁰, Oudin et d'autres encore mais aussi et surtout Camille Corot, Charles Daubigny et Auguste Ravier⁹²¹. Au cours de l'année 1846, il est rejoint par son ami lyonnais Allemand à Crémieu où il profite certainement des préceptes de Ravier. Henri Harpignies (1819-1916), qui devient ensuite l'élève de Jean Achard, prend lui aussi part à ces rencontres. Si l'on perçoit la maîtrise du paysage propre à Guindrand dans les œuvres de jeunesse d'Achard, plus tard, son rendu devient plus minutieux, sa composition plus solide. Il transforme la lumière et la couleur, s'intéresse moins au détail et montre une certaine rapidité dans la touche comme en témoignent deux de ses œuvres, datées de 1841 et 1857⁹²². Dans la première, intitulée *Paysage aux environs de Grenoble*⁹²³, Jean Achard reprend les contours de sa campagne natale avec « toujours le même sol composé de terrains éboulés, parsemés de petites touffes d'herbes maigre, [...] le même chemin caillouteux, le tout par un effet d'automne, une partie à l'ombre une partie au soleil ; et toujours dans une même couleur jaune [...] »⁹²⁴. En bref, rien ne reflète dans cette œuvre la modernité qui caractérise les paysagistes lyonnais. En revanche, dans la seconde, titrée *Le Champ de Blé à Auvers*⁹²⁵ et datée de 1857, le peintre privilégie l'ensemble de la composition et l'atmosphère générale du site qu'il reproduit. Le blé, couché par le vent, est figuré par une succession de petits traits obliques contrastant avec l'œuvre de 1841. Un arbre, juxtaposé à une ruine, délimite le premier plan du second, tandis que le ciel, clair et dégagé sur l'œuvre précédente, est recouvert d'un voile nuageux donnant une impression de mouvement à la composition. Si on ne peut pas attribuer à Ravier seul les nouvelles orientations artistiques d'Achard, on peut penser que sa présence à Crémieu encourage fortement la venue d'un certain nombre d'émules français et étrangers, spécialisés dans le paysage, et que cela contribue indirectement à l'évolution de l'œuvre du peintre grenoblois⁹²⁶. En 1909, le général Léon de Beylié écrivait à propos de Jean

⁹¹⁹ Félix-Hippolyte Lanoüe (1812-1872). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹²⁰ André Giroux (1801-1879). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹²¹ Voir *infra*, 2^{ème} partie, p. 206-242.

⁹²² Pirat, 2010-2011, p. 8-9 et 17-18.

⁹²³ Jean Achard, *Paysage aux environs de Grenoble*, 1841, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 114, voir Cat. n°4.

⁹²⁴ Reymond M., *L'Art à Grenoble*, [...], s. d., p.11 (source).

⁹²⁵ Jean Achard, *Le Champ de blé à Auvers (Oise)*, 1857, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 739, voir Cat. n°6.

⁹²⁶ Harambourg, 1985, p. 25.

Achard : « il peignit d'abord de façon un peu sèche, mais dès 1847, grâce aux conseils de ses amis Corot et Français, il modifia sa manière d'interpréter la nature ; son coloris devint plus brillant, ses ombres gagnèrent en transparence et l'ensemble dégagé de tous les détails inutiles devint une synthèse précise et pleine de poésie »⁹²⁷. N'oublions pas qu'Achard, « à la tête des paysagistes de Grenoble »⁹²⁸ en 1837, devient par la suite l'un des « chefs de file de l'école de Proveyzieux »⁹²⁹ et qu'aujourd'hui encore, il est considéré comme l'un des maîtres du paysage moderne⁹³⁰.

Il faut reconnaître que la venue des peintres lyonnais dans la région du Dauphiné profite aux artistes locaux comme aux Lyonnais eux-mêmes, leurs rencontres ayant réciproquement enrichi la vie culturelle locale. « Ce rapprochement [avec les lyonnais] est expressif ; il influera, n'en doutons pas, sur l'exposition prochaine en excitant vivement encore l'ardeur et l'émulation des peintres grenoblois » pouvait-on lire dans un article consacré au Salon régional paru dans *Le Patriote des Alpes* le 13 juillet 1839⁹³¹. Même si Grenoble, contrairement à Lyon, n'est pas considérée à cette époque comme une ville de référence en matière d'enseignement artistique, son Salon, ses artistes ainsi que ses paysages régionaux sont de plus en plus appréciés par ses voisins. Parmi eux, ce sont principalement les paysagistes qui viennent chercher en Grésivaudan, à Crémieu, Optevoz ou ailleurs, le prochain motif de leur composition. Après J.-M. Grobon et A. Duclaux, l'école lyonnaise continue de faire évoluer sa représentation du paysage, avec notamment N. Fonville et A. Guindrand. Adolphe Appian, Auguste Ravier et Hector Allemand annoncent pour leur part la troisième génération de paysagistes dont la ville de Lyon peut aujourd'hui encore s'enorgueillir. Pour ce qui est des artistes dauphinois, ils partagent l'expérience de ces étrangers en les côtoyant, en travaillant avec eux mais aussi en observant leurs œuvres. D'ailleurs, le *Patriote des Alpes*, en 1839, s'interroge sur les nombreuses similitudes entre les œuvres de Théodore Ravanat et d'Antoine Guindrand : « Ravanat n'aurait-il pas pensé au tableau envoyé par

⁹²⁷ Beylié L., 1909, p. 13.

⁹²⁸ « Exposition de 1837 à Grenoble (2^e article) », *Le Patriote des Alpes*, 24 juin 1837, p. 3.

⁹²⁹ Albertin et fils, 1900, p. 187.

⁹³⁰ Huault-Nesme, « Jean Achard, une vie à la conquête du paysage », Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, *et. al.*, 2005, p. 8-41. Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 335-350.

⁹³¹ « Société des Amis des Arts », *Le Patriote des Alpes*, 13 juillet 1839, p. 3.

Guindrand à notre dernière exposition ? »⁹³². Du point de vue des Lyonnais, il semble que leur passage en Dauphiné ait permis d'élargir leur vision du paysage comme leur perception de la nature, faisant naître une sensibilité nouvelle, à l'origine parfois d'une évolution stylistique inédite chez certains d'entre eux⁹³³. On peut donc conclure que l'arrivée des Lyonnais participe pleinement à l'émulation qui caractérise la vie artistique grenobloise dans la première moitié du XIXe siècle, dynamisant à la fois ses institutions et entraînant un progrès dans la représentation du paysage local, en particulier grâce à l'utilisation de la lumière et à l'élargissement de la palette chromatique.

⁹³² « Exposition de Grenoble. 4è lettre », *Le Patriote des Alpes*, 2 juillet 1839, p. 3.

⁹³³ Schneider, 1929.

B) Les Parisiens

Alors que la vie artistique parisienne fixe toutes les attentions dans la première moitié du XIXe siècle, de nombreux peintres originaires de la capitale, notamment des paysagistes, s'en détournent aux profits de sites environnants mais aussi de la province. Dans cette perspective, le Dauphiné accueille plusieurs de ces artistes tandis que le Salon de Grenoble expose leurs compositions. Même si la présence de ces artistes se résume parfois à un simple envoi, elle permet d'établir un lien entre la production parisienne et la production locale à cette époque. À l'instar des peintres lyonnais, qui entretiennent une proximité manifeste avec les Dauphinois et leur région, on peut se demander comment et dans quelles mesures le Dauphiné a-t-il pu séduire, voire influencer les artistes parisiens ? En nous reportant aux livrets des Salons grenoblois et parisiens, nous tenterons d'établir la nature des relations qui rapprochèrent un peu plus Paris du Dauphiné. Par ailleurs, nous évaluerons la portée de ces échanges sur la vie artistique locale ainsi que leur résonance sur l'histoire de l'art au milieu du XIXe siècle.

Les catalogues édités pour le Salon de Grenoble qui, rappelons-le⁹³⁴, nous renseignent sur le nom, l'origine et le titre des œuvres exposées lors de chaque manifestation, sont les premiers témoins officiels de la présence d'artistes parisiens à cette manifestation régionale. Pour commencer, leurs lectures permettent d'établir un constat sur la fréquentation, plus ou moins fluctuante, des Parisiens⁹³⁵. Dès 1832, un certain « Durand, habitant Paris » présente au Salon de Grenoble une allégorie du *Triomphe de la Liberté*⁹³⁶. Bien que nous ignorions les raisons de sa participation, nous pouvons néanmoins affirmer que ce peintre parisien est l'unique artiste étranger au Dauphiné répertorié dans ce livret. En 1833, 1835 et 1837, aucune œuvre en provenance de la capitale n'est par ailleurs notifiée.

Ce n'est qu'en 1839 que le Salon recense de nouveau des « étrangers » venus de la capitale tels qu'Achille Benouville (1815-1891), Jean-Victor Bertin (1767-1842),

⁹³⁴ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 55-68.

⁹³⁵ Afin d'établir les statistiques suivantes, nous avons additionné le nombre d'artistes répertoriés dans chaque livret, sans oublier les suppléments, si tant est qu'il y en ait eu.

⁹³⁶ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1832, p. 5, n°51.

Ambroise-Louis Garneray (1783-1857) ou encore André Giroux et Eugène Latteux (1805-1850). Cette année-là, on compte trente six artistes domiciliés à Paris sur les soixante dix-sept participants (soit 46% des exposants)⁹³⁷. Parmi eux, seuls dix en sont originaires, les autres ayant une adresse parisienne. De même en 1842, sur les soixante-sept artistes que regroupe le Salon régional dans les catégories peinture et dessin, huit en sont natifs contrairement aux vingt-deux autres qui y ont simplement élu domicile⁹³⁸. Après une baisse sensible de la fréquentation lors de cette édition, le Salon de Grenoble de 1845 expose une nouvelle fois des compositions venues de la capitale. Trente-sept artistes résidant à Paris figurent à cette édition parmi quatre-vingts exposants⁹³⁹. Dès lors, et jusqu'en 1853, le nombre d'œuvres parisiennes diminue à l'image de celui des exposants. Lors du Salon de 1850, quatre artistes « de Paris » sont notés sur le livret contre huit en 1853, pour une moyenne de soixante dix participants. En 1850, Pierre Girard (1806-1872) est le seul artiste précisément originaire de la capitale à exposer au Salon de Grenoble. De même, en 1853, Prosper Hilaire Dubien (1822- ?), Garneray, Huet, Thierry et Girard, sont les seuls artistes natifs de Paris et sa région à y participer. Comment expliquer alors l'intérêt des Parisiens⁹⁴⁰ pour la manifestation grenobloise ? Pourquoi cet engouement est-il plus marqué entre 1839 et 1845 ?

Tout d'abord, beaucoup d'artistes, qu'ils soient ou non originaires de Paris, voient dans les Salons de province l'occasion d'exposer leurs créations à un public plus large, et souvent moins exigeant que dans la capitale. Entre 1827 et 1853, le jeune Auguste Lapito participe successivement aux Salons de Cambrai, Douai et Lille en même temps qu'il fait parvenir ses premiers envois au Louvre. Ainsi, ces manifestations régionales permettaient-elles aux artistes en devenir d'acquérir une solide réputation sans avoir à affronter la concurrence du Salon officiel parisien ; les plus talentueux y gagnant quelquefois leur place grâce à ces récompenses provinciales. Ces Salons leur fournissent donc l'occasion d'élargir leur clientèle et de prétendre à de nouvelles commandes. Jean-Victor Bertin, l'un des maîtres du paysage classique, autrefois élève de Pierre-Henri de Valenciennes⁹⁴¹, soumet au

⁹³⁷ Sont exclus de ce calcul les sculpteurs.

⁹³⁸ Parmi eux se trouvent des artistes dauphinois installés à Paris. Voir *supra*, 2^{ème} partie, p. 117-127.

⁹³⁹ Neuf sur trente sept en sont précisément originaires.

⁹⁴⁰ Ce terme désigne désormais uniquement les artistes nés à Paris ou bien dans la région parisienne.

⁹⁴¹ Michel André, 1928, p. 121.

Salon de Grenoble en 1839 une *Vue de Suisse sur les bords du lac de Neuchâtel* et une autre du *Couvent à Subiaco, dans la Sabine, à 20 milles de Rome (effet soleil couchant)*⁹⁴². Bien que Bertin connaisse le Dauphiné pour y être passé lors de ses multiples voyages en Italie, et même s'il recommande souvent cette région à ses élèves, ce sont probablement ses difficultés financières qui motivent sa participation au Salon grenoblois. L'artiste, dont le génie pittoresque lui assure traditionnellement une place au Salon parisien, espère sans doute trouver en province quelques acheteurs potentiels.

En outre, les Salons régionaux et aux autres Salons « improvisés » profitent de plus en plus de la contestation du jury officiel, à l'origine de la sélection des œuvres⁹⁴³ du Salon de la capitale. En effet, Parisiens et provinciaux accusent cette commission d'avoir la mainmise sur la vie artistique et de n'orienter leurs choix qu'en fonction des instances politiques⁹⁴⁴. En réponse à cette « dictature artistique », des expositions dissidentes apparaissent et s'organisent dans la capitale, aux domiciles d'artistes, chez des marchands, au Bazar Bonne-Nouvelle ou encore à l'Odéon. Par ailleurs, les Sociétés des Amis des Arts se multiplient en province, promouvant avec succès les artistes régionaux et étrangers. En 1834, Ingres, vexé par les critiques adressées à l'égard de son *Saint-Symphorien*, décide de ne plus exposer au Salon officiel. En 1837, ces divergences donnent lieu au retrait de plusieurs autres peintres contestataires tels qu'Horace Vernet (1789-1863) ou encore Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860). Ingres réserve l'exclusivité de ses tableaux à la rétrospective organisée en 1846-1847 au profit de l'Association Taylor dans l'enceinte de la galerie des Beaux-arts, située boulevard Bonne-Nouvelle⁹⁴⁵. Des compositions signées Théodore Rousseau (1812-1867), Cabat, Jules Dupré (1811-1889), Corot, Caruelle d'Aligny et Eugène Delacroix (1798-1863) rejoignent à leur tour les cimaises du Salon de Nantes en 1839. En ce qui concerne la manifestation grenobloise, elle ne fait aucune restriction en acceptant tous les participants durant toute la première moitié du XIXe siècle.

⁹⁴² *Explication [...], Musée de Grenoble, 1839, p. 14, n°8 et 9.*

⁹⁴³ Une date limite de dépôt ainsi qu'un nombre d'œuvres maximum devaient être respectés (peinture d'histoire, de genre, paysage, portraits (deux maximum) - sauf pour les académiciens). À partir de 1827, sont exemptés de jury les œuvres des académiciens et correspondants de l'Académie de France à Rome.

⁹⁴⁴ Allemand-Cosneau, « Le Salon à Paris de 1815 à 1850 », *Les Années romantiques [...], 1995, p. 106-125.*

⁹⁴⁵ Rosenthal, 1914, p. 177.

Pour justifier la présence des Parisiens sur les livrets du Salon de Grenoble, il faut indiquer que le Dauphiné est, à cette époque, une région très fréquentée par les voyageurs à destination ou au retour du Sud de la France, de l'Italie mais aussi de la Suisse. Cette situation géographique, au carrefour des Alpes, lui vaut la visite de nombreux peintres itinérants. D'avril à juillet 1845, Louis Cabat y fait étape⁹⁴⁶ en compagnie du père Lacordaire, qui ramenait des étudiants français d'Italie⁹⁴⁷. Le jeune Parisien, « peintre paysagiste très distingué et comme tel décoré par le roi de la Légion d'honneur à la suite d'une des dernières expositions », s'était retiré dans le couvent de Chalais à Voreppe. Il paraissait « devoir y faire encore un long séjour » selon Eustache Flandrin qui dîne avec lui le 7 juillet⁹⁴⁸. Le 20 juillet suivant, Cabat expose à Grenoble l'une de ses récentes compositions ; il s'agit d'une huile sur toile, cataloguée sous le titre *Épisode de la vie de saint Dominique*⁹⁴⁹. Ce tableau, à l'âme chrétienne et de petites dimensions, « qui enchantait Lacordaire »⁹⁵⁰, met en scène un épisode biblique retranscrit dans les Saintes-Écritures. Fait original, il a pour décor la campagne voreppine, ce qui lui vaudra plus tard d'être rebaptisé *Paysage de Voreppe*⁹⁵¹.

Enfin, la concordance temporelle entre les manifestations lyonnaise et grenobloise, tout comme la proximité géographique de ces deux villes et la complicité qui unissait leurs artistes, ont bénéficié dans une certaine mesure au Salon grenoblois. En témoigne le tableau de Louis Garneray, *Vue de Janina*, peint en collaboration avec le Lyonnais Nicolas Fonville. Cette œuvre, exposée au Salon de la Société des Amis

⁹⁴⁶ Bassette, 1961, p. 42.

⁹⁴⁷ Le père Lacordaire est à Grenoble en avril 1844. L'année suivante, il fait l'acquisition de la chartreuse de Chalais où il convie le jeune Louis Cabat à ses côtés, en espérant que celui-ci prenne l'habit dominicain. Lors de son séjour, il pose pour le peintre lyonnais Janmot. En 1847, celui-ci présente un portrait à la fois spirituel et bienveillant de l'ecclésiastique avec en arrière-plan les montagnes du Grésivaudan. Louis Janmot, *Portrait du révérend Père Henri Lacordaire*, 1847, Paris, Bibliothèque du Saulchoir, voir Cat. n°96.

⁹⁴⁸ Lettre de Joseph Eustache Flandrin, docteur en droit, percepteur à Voreppe à son frère ainé François Étienne Flandrin, professeur de mathématiques au Collège de Pont-de-Beauvoisin, 12 juillet 1845, archives familiales G. Flandrin. Foucart, 1987, p. 313.

⁹⁴⁹ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1845, p. 18, n°16. Dans ce tableau, Louis Cabat rend hommage à saint Dominique en référence au Tiers-ordre séculier de saint Dominique fondé en 1844 à partir de la confrérie de saint Jean instituée elle en décembre 1839. Lacordaire rédige les statuts de la confrérie de saint Jean en 1839 ; le but de celle-ci étant « rien de moins que la sanctification des arts et des artistes », Foucart, 1987, p. 313. Boespflug, 2011, p. 352.

⁹⁵⁰ Bassette, 1961, p. 42. Lacordaire offrit ensuite ce tableau à Madame Swetchine, puis à la mort de celle-ci en 1856, Sorèze en devint le propriétaire.

⁹⁵¹ Louis Cabat, *Paysage, Voreppe (Isère)*, 1845, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 127, voir Cat. n°16.

des Arts de Lyon en 1844-1845, est présentée à Grenoble à partir de juillet 1845⁹⁵². Il faut dire que pour des raisons pratiques et économiques, beaucoup d'artistes réduisaient le voyage de leurs œuvres en fonction du calendrier des expositions nationales.

Aussi, quel que soit le moyen par lequel ces différents tableaux sont parvenus à Grenoble à cette époque, leurs présences ont inévitablement enrichi la qualité du Salon régional. Jules Duval Le Camus (1817-1878), spécialiste du « grand genre », fait partie de ces rares artistes de la capitale à avoir adressé une scène religieuse au Salon de Grenoble. Jules est formé à ses débuts par son père Pierre Duval le Camus⁹⁵³, expert dans l'art du portrait et dans la scène de genre ; il fréquente ultérieurement l'atelier de Paul Delaroche et de Martin Drölling à l'École des beaux-arts. Aujourd'hui, il reste connu pour ses peintures murales d'inspiration Renaissance réalisées dans le chœur de l'église Saint-Clodoald de Saint-Cloud entre 1868 et 1876. C'est probablement dans ce même style qu'il réalise *Une prière à la Madone*, exposée en 1845 au Salon de Grenoble.

Pour ce qui est du portrait, peu de Parisiens en ont envoyé à Grenoble à cette époque. En 1839, Alexandre Debacq (1804- ?) propose un portrait non identifié tandis qu'Alexandre Colin réalise celui d'une *Dame Chinoise*, d'une *Femme arabe* et d'un *Pêcheur napolitain* lors de l'édition suivante. Un article du journal *Le Patriote des Alpes* salue les « jolies figures » d'A. Colin, « si habilement et si facilement faites »⁹⁵⁴. Renoux pour sa part, avec son *Albrecht Dürer dans son atelier*, soumet au Salon de 1842 un « portrait » historisé relevant de la scène de genre, appréciée des peintres contemporains. « Il est à regretter que la Société n'ait pu en faire l'acquisition »⁹⁵⁵.

À l'inverse, les scènes de genre recueillent de biens meilleurs suffrages, c'est pourquoi on en retrouve plusieurs dizaines au cours des manifestations grenobloises. En 1839, Victor Chalamet (1805- ?) met en scène une *Jeune femme*

⁹⁵² Dumas, 2007, t. II, p. 572-575. *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1845, p. 25, n°51. La marine est de Garneray et le paysage de Fonville.

⁹⁵³ Pierre Duval Le Camus, contrairement à son fils Jules, n'est pas originaire de Paris. Il est né à Lisieux (Calvados) en 1790. En revanche, il expose également au Salon de Grenoble en 1845. *Les Duval Le Camus, peintre de père en fils*, 2010.

⁹⁵⁴ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

⁹⁵⁵ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

composant un bouquet de fleurs. Hippolyte Holfeld (1804- 1872) lui, peint une *Danse des petits enfants* en 1842 et Alexandre Colin propose, parmi ses cinq envois, une *Scène de bandits*. A. Colin est alors connu pour sa sensibilité romantique qu'il développe au fil de ses voyages en Angleterre mais aussi pour ses amitiés artistiques avec Eugène Delacroix, Richard Parkes Bonington (1802-1828) et Isabey. Une telle présence ne pouvait alors qu'accroître la qualité du Salon régional.

Néanmoins, le paysage demeure le genre le plus représenté par les Parisiens au Salon de Grenoble dans cette première moitié du XIXe siècle. À suivre les listes des catalogues, bien que ce dernier n'ait pas reçu les plus grands paysagistes de l'époque, il accueille tout de même quelques peintres de renoms et d'autres artistes secondaires. Parmi eux, on peut citer les noms d'André Giroux, Eugène Latteux, Julien Vallou de Villeneuve (1795-1866), Émile Wattier (1800-1868), Prospère Hilaire Dubien ou encore Pierre Girard (1806-1872) qui sont, pour la plupart, issus de l'atelier de Delaroche, de Gros ou encore de Delacroix. Pour les plus renommés, la présence d'Achille Benouville⁹⁵⁶ s'ajoute à celle de J.-V. Bertin, cité précédemment. En 1837, Benouville obtient le second prix de Rome du paysage historique. Ce peintre néoclassique offre, en 1839, un aperçu de son talent en envoyant à Grenoble la *Maison d'un garde chasse dans la forêt de Compiègne*. De son côté, Louis Garneray transmet ses traditionnelles marines aux Salons de 1839, 1842, 1845 et 1853⁹⁵⁷. Quant à Auguste Lapito, dont le style académique laisse place progressivement à une vision plus élargie et plus tourmentée du paysage, il propose en 1842 une vue *aquarellée du Piémont*⁹⁵⁸.

Paul Huet participe également au Salon de Grenoble en 1853 et soumet deux vues de Fontainebleau, lieu qui attirait de plus en plus de paysagistes de la capitale. « De braves garçons, de médiocre culture, mais d'instinct vivace et robuste, s'avisèrent par bonheur que, tout près d'eux, à portée de leur main et de leur cœur, sous le ciel et les champs de France, la nature leur offrait gratuitement les plus simples et les plus merveilleux tableaux [...] ce fut dans les campagnes d'Île-de-France que le paysage ressuscita chez nous » écrit André Michel⁹⁵⁹. À partir de 1843,

⁹⁵⁶ Aubrun, 1981.

⁹⁵⁷ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1839, p. 18, n°45 bis et 46 ; 1842, p. 22, n°61-62 ; 1845, p. 25, n°50 ; 1853, p. 14, n°60.

⁹⁵⁸ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1842, p. 33, n°153.

⁹⁵⁹ Michel, 1928, p. 115.

contrairement à Lazare Bruandet (1755-1804), Th. Rousseau, N. Diaz et Caruelle d'Aligny qui esquissaient déjà les sous-bois et les futaies bellifontains depuis plusieurs années, Huet découvre la beauté et l'originalité de cet endroit pittoresque. Dans le tableau qu'il présente à Grenoble en 1853, l'artiste fixe probablement les traits d'un paysage où la nature règne en maître, comme il s'y attèle pour toutes ses peintures ; soit une composition où les éléments relatifs à la nature constituent le sujet-même de son œuvre⁹⁶⁰. Jean Bouret, dans son étude sur *L'École de Barbizon et le paysage français [...]*, nous rappelle combien « peindre un soleil couchant ou un effet de pluie paraissait alors, et était en effet, une grande innovation »⁹⁶¹. Ainsi, Paul Huet, pour avoir emprunté cette voie, et en « assurant la liaison entre les indépendants de la fin du XVIIIe siècle et les peintres de Barbizon », est considéré comme un avant-gardiste du paysage de plein air⁹⁶². L'institution grenobloise peut donc se féliciter de présenter des sujets originaux et d'accueillir ces paysagistes de talent mais elle ne peut cependant pas revendiquer d'attirer de grands maîtres de la capitale, ce qui traduit son rayonnement limité. En comparaison, le Salon de Lyon expose dès les années 1830 diverses peintures de Léon Cogniet et d'Eugène Delacroix⁹⁶³.

Hormis son Salon, Grenoble et sa région ne cessent d'intéresser les artistes parisiens. Les peintures et les gravures répertoriées dans les livrets du Salon de la capitale entre 1798 et 1853, dont les titres font référence à des sites isérois et dauphinois⁹⁶⁴, montrent que plusieurs d'entre eux ont été séduits par les motifs et les paysages de cette région. La topographie, l'architecture mais aussi la lumière et le rendu atmosphérique ont inspiré de nombreux étrangers. Parmi ces peintures de paysages régionaux, on distingue trois sites principaux représentés, celui de

⁹⁶⁰ Miquel, 1962. Séché, 1906.

⁹⁶¹ Bouret, 1972.

⁹⁶² Bouret, 1972. Miquel, 1962. *L'École de Barbizon, peindre en plein air [...]*, 2002.

⁹⁶³ Léon Cogniet expose des paysages de Russie, d'Égypte et autres à l'occasion du Salon de 1838. En 1852-1853, il peint des *Brigands italiens prosternés devant la Madone*. En 1837, Eugène Delacroix présente à son tour une toile intitulée *Les Natchez* et en 1840 *La dernière scène de Don Juan*. Les deux artistes poursuivent leur participation au Salon de Lyon après cette période mais nous avons choisi de ne pas en tenir compte car cela ne correspond pas à la chronologie définie dans notre étude.

⁹⁶⁴ Le Dauphiné se compose de trois départements : la Drôme, les Hautes-Alpes et l'Isère. Cependant, il nous a semblé plus cohérent de circonscrire notre étude à ce dernier département étant donné que Grenoble en est le chef-lieu. Par ailleurs, il faut préciser que la majorité des sujets mentionnant un site du « Dauphiné », sont localisés sur le département isérois. (voir intro ou préface qui indiquera pourquoi ce choix)

Grenoble et de ses environs, celui de la Grande Chartreuse et enfin de Sassenage⁹⁶⁵.

En 1800, Pierre-Henri de Valenciennes fait l'éloge de la région en en livrant une description particulièrement détaillée dans son ouvrage *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. La description, que nous tenons à produire *in extenso*, est la suivante:

« On arrive à cette ville par Voreppe et la vallée du Graisivaudan : si vous montez sur une hauteur vous jouirez d'une des plus magnifiques vues qu'on puisse rencontrer. Une vallée spacieuse et très bien cultivée, deux grandes rivières s'avançant avec précipitation au fond des montagnes, et serpentant à vastes replis dans ces vallons jusqu'à ce qu'elles se rencontrent et confondent leurs eaux ; à l'entour mille monts, à formes irrégulières, plus élevés les uns que les autres, en tout temps couverts de neige sur leur cime et le long de leurs coteaux doucement inclinés, chargés d'arbres, de vignes, de froment et de mille autres productions ; tout cela continu et seulement séparé par des gorges et des défilés à perte de vue ; dans ces fuites et ces échappées pour l'œil, de grands rochers pelés, isolés comme des pyramides, et hauts de quatre-vingts à cent mètres, tous éclairés du soleil par le sommet, et souvent avec une large ceinture de gros nuages blancs par le milieu ; au centre de cette aride et gigantesque Nature, une ville considérable, des hameaux, des maisons de campagne, grand nombre de vergers et de plantations, de troupeaux de bœufs, de moutons et de chèvres disséminés dans cet espace : tel est le tableau que vous présentera Grenoble à votre arrivée par Lyon.

⁹⁶⁵ L'objet de notre étude se porte uniquement sur les paysages illustrant la région et ne fait en aucun cas référence aux portraits de personnalités dauphinoises, ni même aux récits historiques propres à cette région.

Vous n'oublierez certainement pas d'aller voir la grande Chartreuse aux environs de Grenoble : la route se fait par un chemin assez escarpé autour du mont St-Enard. On gravit ensuite le Sapé, couvert d'une prodigieuse quantité de sapins, et l'on traverse quelques petites plaines cultivées pour arriver à la chartreuse. Rien n'est plus romantique que l'aspect des diverses constructions de ce monastère. Les maisons des paysans isolés les unes des autres, les bâtiments destinés pour les étrangers, les cellules, l'église et une infinité d'autres édifices sont placés dans cette vallée solitaire et paisible, où le silence n'est interrompu que par la chute des torrens, le murmure du vent à travers les touffes de sapins, et les cris des oiseaux de proie qui planent au-dessus de cette enceinte religieuse et sacrée »⁹⁶⁶.

La ville de Grenoble, en tant que capitale du Dauphiné, accueille la majorité des voyageurs, ce qui explique sa prééminence sur les autres sites. Son panorama est particulièrement apprécié des Parisiens. L'Isère, bordée de ses quais, tout comme sa vallée entourée de ses montagnes, sont des thèmes fréquemment repris ; la plupart des œuvres indiquant une « Vue de la ville de Grenoble et des bords de l'Isère [...] » ou bien une « Vue de la vallée du Grésivaudan prise des environs de Grenoble » ou plus simplement « Vue prise aux environs de Grenoble »⁹⁶⁷.

Aux Salons de 1822 et 1834, Charles-Jean Guerrard⁹⁶⁸ fait découvrir au public de la capitale deux exemples de l'architecture grenobloise en proposant une *Vue de Grenoble prise au dessus de la Porte de France* et une *Vue du Fort Raimbault [sic] (Rabot)*⁹⁶⁹. En 1822 également, Étienne Watelet expose un tableau intitulé *Vue du cours de l'Isère et de la ville de Grenoble*⁹⁷⁰. Cinq ans plus tard, Théodore Gudin

⁹⁶⁶ Valenciennes, 1800, p. 619-620.

⁹⁶⁷ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 335-350.

⁹⁶⁸ Charles-Jean Guerrard (1790- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁶⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1822, p. 72, n°627. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1834, p. 89, n°935.

⁹⁷⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1822, p. 149, n°1346.

signe une *Vue de Grenoble*. Ce tableau, dont nous ignorons tout, a été copié par Lefrançois (avant 1839), puis par la baronne de Montaran dans la seconde moitié du XIXe siècle⁹⁷¹. Bien que ces trois compositions appartiennent à des collections publiques, aucune d'elles n'a pu être localisée, la dernière ayant même été détruite. Jean-Baptiste Langlacé⁹⁷² quant à lui, se plaît à peindre les contours de la cité dauphinoise en présentant, au Salon de 1822, une *Vue des environs de Grenoble*⁹⁷³. Puis en 1824, il immortalise une *Vue des bords de l'Isère à Grenoble*⁹⁷⁴. Sachant que cet artiste travaille depuis de nombreuses années à la Manufacture Royale de Sèvres, on peut imaginer que Langlacé utilise ses tableaux comme des études pour ses décors d'objets.

En 1840, Léon Fleury⁹⁷⁵ réalise une *Vue de la vallée du Graisivaudan [sic] prise aux environs de Grenoble*⁹⁷⁶. De même, Jules Schitz exécute une *Vue prise aux environs de Grenoble, effet du matin*⁹⁷⁷. En dépit de sa biographie lacunaire, nous savons que Schitz suivit l'enseignement de Joseph Rémond dans sa jeunesse et que son œuvre, « combine composition froide et convenue à un sentiment vrai du paysage »⁹⁷⁸, ce qui nous donne une idée du rendu du tableau exposé au Salon.

Par ailleurs, les représentations dédiées à la Grande Chartreuse suscitent aussi l'intérêt des paysagistes parisiens. Cet endroit isolé, au pied du Grand Som entre la vallée du Guiers et le col de la Ruchère, est recensé à de multiples reprises dans les livrets du Salon officiel dans la première moitié du XIXe siècle. En 1084⁹⁷⁹, lorsque Saint-Bruno s'y installe, il prend le nom de « désert de Chartreuse » et devient par la suite, avec l'arrivée des moines, le premier monastère de l'ordre des Chartreux.

⁹⁷¹ Lefrançois Georges, *Vue de Grenoble*, d'après Gudin, 1^{ère} moitié du XIXe siècle, h/t, H. 37 ; L. 62, Caen, Musée des Beaux-arts, legs en 1839. Baronne de Montaran, *Vue de Grenoble*, d'après Gudin, 3^{ème} quart XIXe siècle, h/t, H. 38 ; L. 60, acquis en 1856 par le Musée des beaux-arts de Caen (œuvre détruite).

⁹⁷² Jean-Baptiste Gabriel Langlacé (1786-1864). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁷³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1822, p. 86, n°771.

⁹⁷⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1824, p. 110, n°1015. Lazier (dir.), 2007.

⁹⁷⁵ François Antoine Léon Fleury (1804-185). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁷⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 67, n°598.

⁹⁷⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 164, n°1477.

⁹⁷⁸ Schurr et Cabanne, 1996, t. II, p. 391.

⁹⁷⁹ Pépy, 2008.

Depuis, cet emplacement original, qui mêle à la fois esthétique et spiritualité, ne cesse de passionner les visiteurs. Au XIXe siècle, François-René de Chateaubriand, Honoré de Balzac et Alexandre Dumas l'évoquent dans leurs romans alors que Stendhal s'en inspire pour écrire *La Chartreuse de Parme*⁹⁸⁰. En 1806, Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)⁹⁸¹ peint une première vue de ce site montagneux, sans doute dans la veine de Michallon⁹⁸², son maître. Pour le Salon de 1812, Antoine Guyot⁹⁸³ fait une *Étude d'un pavillon* du monastère et *Un Cadre de dessins, représentant des vues de la grande [sic] Chartreuse*⁹⁸⁴. Constant Bourgeois (1767-1841), qui s'est illustré par ses nombreux panoramas au début du XIXe siècle, dessine lui aussi la Grande Chartreuse en 1814, « au moment où les brouillards s'élèvent »⁹⁸⁵. Étienne Watelet fait de même en 1822 en livrant son impression directe face au motif⁹⁸⁶. Par la suite, J.-C. Guerrard, fidèle aux sujets dauphinois, expose une *Vue de l'entrée principale* du bâtiment⁹⁸⁷ et Jacques-Auguste Reigner un *Site sauvage, souvenir des environs de la Grande Chartreuse de Grenoble*⁹⁸⁸.

Sassenage est un autre site dauphinois très fréquenté par les Parisiens. Ce petit village, accoté au massif du Vercors, reçoit au XIXe siècle le surnom de « petit Tivoli »⁹⁸⁹, en référence à ses cascades, ses vestiges archéologiques et à ses ruelles pittoresques. Sassenage abrite divers monuments historiques tels que l'église Saint-Pierre, qui renferme le tombeau du duc de Lesdiguières, et deux châteaux des XVIIe et XIXe siècles. La rivière qui traverse la commune est baptisée le Furon. Ses

⁹⁸⁰ Hamon et Vérissimo, 1995.

⁹⁸¹ Taunay représente des paysages animés baignés de lumière avec une touche vigoureuse. Ses sujets de prédilection sont les forêts de Compiègne et de Fontainebleau. Au cours de sa carrière, il est ami avec les peintres Demarne, Bidault, Bruandet et Swebach.

⁹⁸² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1806, p. 93, n°490. Achille-Etna Michallon, 1994.

⁹⁸³ Antoine Patrice Guyot (1777- ?). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁸⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1812, p. 50, n°466 et 467.

⁹⁸⁵ Bourgeois C., 1821. Constant Bourgeois, *Grande chartreuse, vue de l'entrée principale du Couvent*, dessin 1821, s.l. impr. Lith. F. Delpech, BMG, Pd.5 (45).

⁹⁸⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1822, p. 149, n°1345.

⁹⁸⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1824, p. 91, n°831.

⁹⁸⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1841, p. 199, n°1668.

⁹⁸⁹ Laurens, 1983, p. 10

cascades, comme son aqueduc, ses moulins et ses grottes, appelées traditionnellement « cuves »⁹⁹⁰ font fréquemment l'objet de nombreux dessins et peintures. En 1834, André Giroux livre une *Étude d'une usine sur le chemin des Cuves à Sassenage*⁹⁹¹. À l'heure où le romantisme conduit à l'exploration des vestiges et à la découverte du passé, le caractère pittoresque de cette commune charme aussi bien les Dauphinois que les étrangers. De ce succès naîtra de nombreuses rencontres artistiques et intellectuelles dans la seconde moitié du XIXe siècle, en particulier au domicile d'Eugénie Gruyer⁹⁹².

Pour revenir au Salon parisien, Guyot est, en 1812, le premier à y présenter le motif de Sassenage. Sur cette première composition, le peintre figure les environs de la commune tandis que sur une autre il s'intéresse à l'un de ses moulins⁹⁹³. Deux ans après, Guyot toujours, expose une *Vue de l'aqueduc*⁹⁹⁴. En 1834, Charles Malapeau (1795- 1878) fait une *Vue du village*⁹⁹⁵. Trois ans après, Émile Lambinet⁹⁹⁶ adopte un point de vue culminant pour sa *Vue prise des hauteurs de Sassenage*⁹⁹⁷. Hippolyte Lanoüe réalise à son tour une vue de la ville, puis une *Vue prise sur les bords du torrent le Furon* en 1837 et 1839⁹⁹⁸. Parmi toutes ces peintures, celle de Léon Fleury est l'une des rares qui soient encore conservées à ce jour ; elle porte le titre de *Chemin dans les rochers à Sassenage*⁹⁹⁹. Ce tableau, signalé dans le livret de 1839¹⁰⁰⁰, montre un paysan accompagnant deux bœufs chargés de foin sur la descente d'un sentier montagneux. Les rochers qui surplombent et jonchent le

⁹⁹⁰ Les Cuves de Sassenage sont classées parmi les sept merveilles du Dauphiné. Pilot J.-J.-A., 1829.

⁹⁹¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1834, p. 82, n°858.

⁹⁹² Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁹³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1812, p. 50, n°464.

⁹⁹⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1814, p. 49, n°495.

⁹⁹⁵ En 1833, Charles Malapeau participe au Salon de Douai en exposant une *Vue de Sassenage, petit village près Grenoble*. Haudiquet (dir.), 1993, t. II, p. 119. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1834, p. 125, n°1318.

⁹⁹⁶ Émile Charles Lambinet (1815-1878). Dictionnaire biographique, vol. 3.

⁹⁹⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1837, p. 115, n°1064.

⁹⁹⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1837, p. 117, n°1072 et 1839, p. 131, n°1213.

⁹⁹⁹ Léon Fleury, *Chemin dans les rochers à Sassenage (Isère)*, avant 1839, Paris, Musée du Louvre, RF 2004-16, voir Cat. n°79.

¹⁰⁰⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1839, p. 80, n°741.

chemin occupent la moitié de la composition tout comme le ciel qui s'anime de nuages pour laisser place, en arrière-plan, à la vallée grenobloise. Cette composition de L. Fleury, qui répond aux représentations traditionnelles du paysage par ses détails mais aussi par le soin apporté aux éléments minéraux, s'en éloigne toutefois grâce à sa facture enlevée.

Enfin, sur les œuvres d'artistes parisiens qui ont pour sujet un site isérois, on dénombre des vues de Vienne, ancienne cité gauloise puis romaine, et quelques sujets moins connus du public parisien qui s'avèrent être également des lieux emblématiques de la région. Entre 1812 et 1850, Guyot, Watelet, Riçois¹⁰⁰¹ et Schitz notamment, s'intéressent précisément au village d'Alleverd et exposent au Salon de Paris différentes vues de ce lieu. En 1819, Guerrard fixe le torrent du Breda¹⁰⁰². En 1836, Eugène-Ferdinand Buttura (1812-1852) immortalise la « Cascade dite du « bout du monde »¹⁰⁰³. Ce lieu-dit, localisé sur la commune de Saint-Alban-Leyse, était surnommé ainsi car « on ne p[ouvait] en sortir ni pénétrer plus loin par aucune issue possible »¹⁰⁰⁴. En 1824 et 1827 les villages de Voreppe et de Goncelin captivent également les peintres Langlacé et Guyot¹⁰⁰⁵. Lapito fixe, en 1831 et 1835, une vue des environs de Pont-en-Royans et en 1837, une vue du Bourg-d'Oisans¹⁰⁰⁶. Lambinet propose, en 1839, une vue des *Balmes, près Grenoble*¹⁰⁰⁷. Il pourrait s'agir des balmes de Fontaine, dont les cavités naturelles ont fait la réputation de cette petite commune située à proximité de Grenoble.

Au-delà de leur intérêt esthétique, certains sites dauphinois redoublent d'une dimension historique. Aux Salons de 1810 et 1822, Du Perreux puis J.-C. Guerrard, en reprenant les contours de Château Bayard, rendent hommage à Pierre de

¹⁰⁰¹ François Edmé Riçois (1795-1881). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁰² *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1819, p. 62, n°546.

¹⁰⁰³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1836, p. 36, n°262.

¹⁰⁰⁴ Gros, 2004, p.76.

¹⁰⁰⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1824, p. 110, n°1014 et 1827, p. 89, n°534.

¹⁰⁰⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1831, p. 96, n°1230. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1835, p. 123, n°1258 et 1837, p. 117, n°1082.

¹⁰⁰⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1839, p. 130, n°1023.

Terrail¹⁰⁰⁸, le célèbre chevalier Bayard, qui naquît dans cet édifice médiéval en 1476. Charles Clérissieu (1721-1820), prix de Rome en 1751, expose au Salon de 1808 un tableau intitulé *Ruine d'un palais antique à Vienne*¹⁰⁰⁹. En 1810, Du Perreux de nouveau, et Pierre Prévost (1764-1823) illustrent la grotte de la Balme¹⁰¹⁰, l'une des sept merveilles du Dauphiné¹⁰¹¹. Si le premier s'intéresse à l'intérieur de celle-ci, le second concentre son attention sur les *Ruines de l'ancien château de Vertrieux* qui la jouxtent.

Au final, on constate que le thème du Dauphiné s'invite régulièrement au Salon de la capitale durant toute la première moitié du XIXe siècle. Ceci étant, cette production, à l'initiative de quelques Parisiens, demeure très marginale par rapport aux autres sujets présentés. Au Salon de 1798, l'architecte et peintre parisien Louis-Pierre Baltard (1764-1846) est l'unique artiste à représenter le Dauphiné au milieu de plus de huit cents peintures, dessins, gravures et sculptures¹⁰¹². Lui qui considérait comme essentielle la description du paysage, s'intéresse de plus en plus à la nature méconnue des régions lointaines. Sur son dessin, il propose une vue des montagnes et des vallées de l'Isère observées depuis Montmélian en Savoie. D'une façon générale, si le paysage dauphinois plaît aux Parisiens, il ne fascine pas tous les artistes qui l'avaient observé. Cela nous amène à nous interroger sur les peintres de la capitale qui immortalisèrent le Dauphiné. Qui étaient-ils et dans quelles circonstances s'y sont-ils rendus ?

Les titres et expressions communes qui localisent géographiquement les sujets des paysages présentés au Salon, en précisant ou non le point de vue, suggèrent que l'artiste avait contemplé directement l'endroit qu'il reproduisait. À ce sujet, l'apparition de la lithographie, au début du XIXe siècle, facilite la diffusion des livres illustrés constitués, pour une grande partie, d'études de paysages et de

¹⁰⁰⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1810, p. 35, n°280 et 1822, p. 72, n°628.

¹⁰⁰⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1808, p. 19, n°133.

¹⁰¹⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1810, p. 36, n°282 et p. 83, n°662. La Balme est un petit village du Dauphiné situé à quarante-cinq kilomètres de Lyon. Rey, 1855.

¹⁰¹¹ Pilot J.-J.-A., 1829.

¹⁰¹² *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure [...]*, 1798, p. 3, n°15.

monuments¹⁰¹³. Au même moment, la mise en place de la commission des Monuments Historiques contribue elle aussi à un regain d'intérêt pour l'histoire des régions et la découverte du patrimoine. L'introduction du tube de couleurs, à partir de 1824, offre de surcroît une plus grande liberté dans l'exécution des travaux. Les déplacements sont facilités par la légèreté du matériel et les artistes peuvent désormais aisément saisir les formes et les nuances de couleurs qu'ils observent, sans avoir nécessairement à les reprendre en atelier. À ces avancées techniques, il faut associer les progrès liés aux transports, l'amélioration progressive des axes routiers qui simplifie les déplacements en réduisant leur pénibilité et leur durée. La ligne de train Paris-Barbizon est mise en service en 1849, alors que celle de Paris-Lyon-Marseille¹⁰¹⁴ est en cours d'achèvement en 1855, année de l'Exposition universelle. De ces voyages naissent différents tableaux et gravures ayant pour sujet le Dauphiné, dont une quantité, limitée certes, rejoindra le Salon officiel parisien mais dont une grande partie n'y sera jamais présentée.

À cet égard, on remarque que parmi les Parisiens qui envoient des sujets dauphinois au Salon de la capitale, plusieurs sont issus de l'atelier de Victor Bertin. Ce maître encourage vivement ses élèves à travailler en plein air, à se déplacer et voyager afin d'observer toute la diversité et la subtilité des paysages locaux¹⁰¹⁵. Ainsi, il perpétuait les principes de Pierre-Henri de Valenciennes, auprès duquel il s'était formé, et dont les *Éléments de perspective [...] servit de référence à toute une génération de paysagistes*. Dans ses recommandations, Valenciennes précise que les montagnes et les rochers « n'offr[aient] pas autant de difficultés que les rivières ; mais ils ont des formes trop variées pour qu'on ne soit pas obligé de les étudier d'après nature »¹⁰¹⁶. Cela explique pourquoi François Edmé Riçois, Victor de Grailly (1804-1889) et Jacques-Auguste Regnier (1787-1860), tous les trois issus de l'atelier de Bertin, sillonnent la France et s'arrêtent en Dauphiné dans la première moitié du XIXe siècle. Pour sa part, Constant Bourgeois trouve l'inspiration en se rendant à la Grande Chartreuse. Il propose une vue du bâtiment monacal lors du Salon de 1814 et réalise, à partir de ses études, un recueil d'estampes intitulé *Voyage pittoresque à la Grande Chartreuse*, édité en 1821.

¹⁰¹³ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 69-84.

¹⁰¹⁴ Get et Lajeunesse, 1980.

¹⁰¹⁵ Cabanne, 1998.

¹⁰¹⁶ Valenciennes, 1800, p.222.

Le parisien Jacques-Hippolyte van der Burch (1796-1854), à son retour d'Italie, traverse la Sardaigne et la Suisse avant d'arriver dans le Rhône. Le peintre, élève de Jacques-Louis David puis de Narcisse Guérin (1774-1883), à la fois dessinateur et lithographe, est spécialisé dans la peinture de plein air. Sa biographie ne révèle aucune date précise concernant sa venue en Dauphiné, cependant, il est probable qu'il se rende entre 1827 et 1830. En effet, on retrouve au Salon de Paris en 1827, deux *Vues prise aux environs de Voreppe* et en 1831, une *Étude d'après nature à Pont en Royans*, une *Vue des fonds de Grenoble* ainsi qu'une *Vue du Pont de Pierre à Grenoble*.

Parallèlement à cette production relative au Dauphiné, certains Parisiens, qui ne se cantonnent pas à ce thème, proposent simultanément dans leurs envois au Salon de Paris les vues d'autres paysages régionaux. Au Salon de 1822, Étienne Watelet met à l'honneur des paysages de Normandie, de Saint-Germain en Laye et expose une *Vue de la Grande Chartreuse et du Cours de l'Isère [...]*¹⁰¹⁷. Entre 1819 et 1834, Jean-Charles Guerrard livre des représentations de Mortefontaine, de Sèvres ou encore de Ménilmontant à côté des paysages dauphinois. Jean-Baptiste Langlacé, lors de l'édition de 1824, présente un paysage de Chantilly et trois sites dauphinois¹⁰¹⁸. Peu après, François Edmé Riçois peint la forêt de Compiègne et la ville de Sassenage¹⁰¹⁹. Enfin, Eugène Bléry¹⁰²⁰ fait parvenir plusieurs gravures au Salon de 1845. *Le Chemin de la Grande Chartreuse* ; *Le Gué, souvenir du Dauphiné* et une *Vue prise au déluge dans la forêt de Fontainebleau* en sont quelques exemples¹⁰²¹. Sachant combien ces sites parisiens ont compté pour les peintres et combien ils ont participé à l'évolution de l'art du paysage au XIXe siècle, on ne peut que s'étonner de voir la place accordée aux représentations du Dauphiné à cette époque ; surtout si l'on considère que seul un paysage dauphinois est recensé dans les livrets du Salon parisien en 1798. Le Dauphiné, au même titre que

¹⁰¹⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants [...]*, 1822, p. 149, n°1340-1848.

¹⁰¹⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants [...]*, 1824, p. 110, n°1011-1018.

¹⁰¹⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants [...]*, 1827, p. 133, n°859-860.

¹⁰²⁰ Eugène Stanislas Alexandre Bléry (1805-1887). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰²¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1845, p.275, n°2233, 2234 et 2232.

Fontainebleau, Compiègne ou Ville-d'Avray, a donc progressivement intéressé les Parisiens du Salon.

D'un autre côté, on peut également s'interroger sur les Parisiens qui n'exposent pas systématiquement à Paris les peintures qu'ils réalisent en Dauphiné ? Pour ce faire, nous prendrons l'exemple de trois peintres, de nouveau issus de l'atelier de Victor Bertin : Félix Boisselier¹⁰²², Jules Coignet et Louis Duplat¹⁰²³. Ils font partie de ceux qui explorent la région dauphinoise dans la première moitié du XIXe siècle et qui en laissent de nombreux témoignages. Duplat et Coignet réalisent principalement des dessins ayant pour thème la ville de Grenoble et ses environs. Louis Duplat illustre les *Maisons de la rive droite de l'Isère entre le pont de pierre et le pont de bois*, le *Fort Rateau [sic] (Rabot)*, la *porte Saint-Laurent* mais aussi le collège de Grenoble. Ses dessins, portés pour la première fois à la connaissance du public dauphinois lors de l'Exposition *Stendhal et Grenoble* à la bibliothèque municipale de Grenoble en 1955¹⁰²⁴, sont datés de 1826. Deux ans auparavant, Duplat exposait au Salon de Paris des vues de la forêt de Fontainebleau, de l'île Saint-Louis, de Ville-d'Avray ou encore un moulin en Normandie. En outre, entre 1822 et 1828, plusieurs de ses compositions figurent aux Salons de Douai, de Lille et de Cambrai¹⁰²⁵. S'il n'est pas exclu qu'il ait découvert Grenoble et ses environs au hasard d'un de ses périples, cela n'enlève rien au fait que la capitale dauphinoise le séduise et l'inspire en multiples points de vue.

Quant à Jules Coignet, après avoir admiré les paysages italiens en 1820¹⁰²⁶, il revient en France et voyage dans les Alpes, en Auvergne, en Normandie et dans les Pyrénées. Les dates indiquées sur ses dessins grenoblois nous apprennent qu'il s'est rendu dans la capitale du Dauphiné à trois reprises, au moins, durant sa carrière. En 1824, Coignet peint une *Vue de la vallée de l'Isère*, qui demeure l'unique œuvre relative à la région exposée par l'artiste au Salon officiel. Cette information indique donc qu'il serait venu dans la région avant 1824. Puis en octobre 1828, il exécute une *Vue de l'Église de la Tronche et le Saint-Eynard*. Deux ans après, il

¹⁰²² Antoine Félix Boisselier (1790-1857). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰²³ Pierre Louis Duplat (1795-1870). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰²⁴ Vaillant, 1955.

¹⁰²⁵ Buchaniec, 2010.

¹⁰²⁶ *Vues pittoresques de l'Italie, [...]*, 1825.

signe un paysage de *Grenoble, vue sur la tour de la citadelle, le pont de bois et la rive droite de l'Isère – Vue prise de la rive gauche*¹⁰²⁷. Il représente également *Grenoble, la Porte Saint Laurent, l'Église Saint-André*.

Entre 1812 et 1853, Félix Boisselier expose aussi ses œuvres au Salon de Paris. Pour y avoir présenté un tableau sur le Dauphiné, nous savons que celui qui reçut le second prix de Rome du paysage historique en 1817, connaissait bien la région. En effet, l'inventaire des Archives Nationales signale qu'un paysage dauphinois, exécuté par Boisselier, est destiné en 1842 au musée municipal de Dijon¹⁰²⁸.

De fait, ces trois artistes, auprès desquels Bertin prônait le travail *in situ*, suivent avec conviction les préceptes de leur maître. Bien que leurs œuvres ne figurent pas systématiquement au Salon de Paris dans la première moitié du XIXe siècle, elles révèlent leur engouement pour les sites du Dauphiné.

Mais comment interroger l'attrait des Parisiens pour le Dauphiné sans évoquer la venue dans cette région de deux des plus célèbres paysagistes du XIXe siècle, Camille Corot et Charles-François Daubigny ? Tous deux originaires de Paris, ont aussi suivi les enseignements de Victor Bertin. Cependant, avant de rejoindre l'atelier de ce dernier, Corot débute sa formation auprès d'Achille-Etna Michallon¹⁰²⁹. « J'ai fait [dit-il] mon premier paysage d'après nature à Arcueil, sous l'œil de ce peintre [Michallon] qui me donne pour unique conseil de rendre avec le plus grand scrupule tout ce que je verrai devant moi. La leçon m'a servi, j'ai toujours eu depuis l'amour de l'exactitude »¹⁰³⁰. Après la mort de son maître, il poursuit son initiation sous l'égide de Bertin et continue à peindre selon les règles du paysage classique, en rendant une nature idyllique, accueillant la plupart du temps quelques personnages. Or, « la mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer » comme le prônait Fenhofer à son élève Porbus dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac¹⁰³¹. L'exemple de l'exposition au Salon de Paris de 1824 des tableaux de John Constable, notamment *La Charrette de foin*, un exemple qui inspira alors les jeunes

¹⁰²⁷ Jules Coignet, *Grenoble, vue sur la tour de la citadelle, le pont de bois et la rive droite de l'Isère – Vue prise de la rive gauche*, 1830, lith., dessin de J. Coignet, BMG, Hd.46, voir Cat. n°24.

¹⁰²⁸ ANF, F/21/4500/B, dossier 2, Boisselier.

¹⁰²⁹ Achille-Etna Michallon est le premier peintre à obtenir le prix de Rome du paysage historique en 1817. Pomarède, Stefani, Wallens, 1998.

¹⁰³⁰ Sylvestre, 1853, p. 2.

¹⁰³¹ Balzac, 1842-1855, vol. 14, chap. 1, p. 283-300.

paysagistes, démontre par ses effets de lumières et ses coups de pinceau spontanés que la nature peut être peinte sans être idéalisée. Dépourvue de tout artifice, elle n'apparaît que plus authentique. Cette modernité, Camille Corot ne la perçoit qu'au fil de ses voyages en France et à l'étranger. Il se rend en Italie à plusieurs reprises, en Suisse ; il sillonne la France en commençant par Barbizon et sa région, la Normandie, la Bretagne, l'Auvergne. Ce n'est que progressivement que sa perception du paysage se modifie. Au milieu du XIXe siècle, ses créations se font plus poétiques, éloignées de l'« exactitude » de ses premiers ouvrages. C'est vraisemblablement dans cet esprit qu'il immortalise plusieurs sites du Dauphiné lors de ses passages en 1850 et 1852¹⁰³². Au milieu de quelques œuvres, une huile sur toile intitulée *Les Montagnes en Dauphiné*¹⁰³³ confirme le fait que Corot privilégie dorénavant l'atmosphère plutôt que le détail. Pour ce panorama alpin, il reprend les contours d'un paysage épuré en une facture sobre et délicate. Dans *Optevoz, blanchisseuse au bord de l'eau*¹⁰³⁴, Corot emploie une palette plus restreinte, allant du vert au noir, à laquelle il associe une touche large et puissante. Il crayonne également quelques dessins à la mine de plomb illustrant la campagne de Crémieu et de Morestel¹⁰³⁵.

Bruno Foucart dans *Le Sentiment de la montagne* fait valoir, avec raison, l'idée que « Corot comme Monet sont plutôt des hommes des collines » que « les sous-bois de Fontainebleau avec leurs rochers, les hauteurs de Saint-Cloud ou le Château Gaillard aux bords de la Seine ont pu sembler aux meilleurs de nos paysagistes des accidents bien suffisants »¹⁰³⁶. Pour autant, il faut admettre que le Dauphiné, son relief mouvementé, ses « accidents » ont passionné plus d'un Parisiens.

Enfin, le parcours de Charles Daubigny peut à lui seul synthétiser celui de ces Parisiens qui, à un moment donné dans leur carrière, entretiennent un lien plus

¹⁰³² Un dessin intitulé *Rivière coulant entre des près*, daté de 1850 et portant l'inscription « Morestel juillet 1850 » prouve que Corot se soit rendu en Dauphiné avant 1852, voir Cat. n°50.

¹⁰³³ Camille Corot, *Les Montagnes en Dauphiné*, coll. partic., voir Cat. n°47.

¹⁰³⁴ Camille Corot, *Optevoz, blanchisseuse au bord de l'eau*, 1852, Paris, Musée du Louvre, voir Cat. n°51.

¹⁰³⁵ Camille Corot, *Deux études de paysages superposés (Crémieu)*, 1852, Paris, Louvre département arts graphiques. CAT *Rivière coulant entre des près*, 1850 (Morestel), Paris, Musée du Louvre, département des arts graphiques, RF 8868, recto, voir Cat. n°48 et *Paysage de collines en pente douce boisées (Morestel)*, 1852, Paris, Louvre, département des arts graphiques, RF 8867, recto, voir Cat. n°49.

¹⁰³⁶ Foucart, « La montagne dans la peinture française au XIXe siècle », *Le Sentiment de la montagne*, 1998, p. 29.

profond avec le Dauphiné. À l'instar de Corot, Daubigny est originaire de Paris et suit les cours de Bertin à ses débuts. Il change d'ailleurs sa manière de représenter la nature lorsqu'il s'installe à Barbizon en 1843. Avant cette date, il expose en 1840 un premier tableau représentant une *Vue prise dans la vallée d'Oisans (Isère)*¹⁰³⁷. Plusieurs lettres autographes adressées à ses amis attestent de sa présence à « Bourg d'Oisans [sic] » entre le mois d'août et le mois de décembre 1839 et de son passage par Grenoble avant de rentrer à Paris¹⁰³⁸. En 1841, c'est un paysage de Sassenage, ou plus exactement une vue prise sur les bords du Furon, qu'il envoie au Salon parisien. Malgré le manque d'information concernant ces deux œuvres, leurs titres confirment que Daubigny se soit rendu en Dauphiné avant 1841. Étienne Moreau-Nélaton, qui revient sur la rencontre entre Camille Corot et Charles Daubigny en Dauphiné en 1852, assure que ce dernier « travaille cette même année dans les parages ». L'auteur revient ensuite sur les circonstances de cette rencontre en s'interrogeant sur le fait que les deux hommes pouvaient se connaître auparavant ou bien qu'ils s'étaient « donnés rendez-vous dans ces vallées déjà exploitées par Daubigny depuis plusieurs années ? »¹⁰³⁹. Cette question qui reste en suspens, prouve cependant que Daubigny est un « habitué » des lieux. En effet, il connaît Auguste Ravier, ce « lyonnais d'origine mais dauphinois d'élection » établi à Crémieu, par la suite à Morestel, et c'est probablement par le biais de cet ami commun que Charles Daubigny entre en relation avec Corot en 1852. Selon Moreau-Nélaton, « l'un et l'autre avaient été attirés dans l'Isère par Ravier [...] dont Crémieu était alors la résidence. Les trois confrères s'y trouvèrent réunis à l'auberge Servetoz »¹⁰⁴⁰. Notons que cette rencontre sera déterminante pour Daubigny puisqu'elle modifiera sa manière de peindre au contact du grand paysagiste.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, Charles Daubigny envoie plusieurs paysages dauphinois au Salon de Paris. Au milieu de ses tableaux, se trouvent une *Vue prise à Obtevos [sic] (Isère)* en 1850 et *l'Étang de Gylieu près d'Optevoz*¹⁰⁴¹ qui connaît un

¹⁰³⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 44, n°366.

¹⁰³⁸ Lettres de Charles Daubigny à Trimolet, à ses amis et à Geoffroy Dechaume, 1838-1839, copies manuscrites de lettres autographes, Paris, Musée du Louvre département des arts graphiques, A 312 à 333.

¹⁰³⁹ Moreau-Nélaton, 1924, t. II, p. 55.

¹⁰⁴⁰ Moreau-Nélaton, 1924, t. II, p. 55.

¹⁰⁴¹ Charles Daubigny, *L'Étang de Gylieu*, 1853, Cincinnati (États-Unis), Musée de Cincinnati, voir Cat. n°53.

certain succès en 1853¹⁰⁴². Pour ce qui concerne l'*Écluse dans la vallée d'Optevoz*¹⁰⁴³, cette peinture rejoint le palais des Beaux-arts pour l'Exposition universelle de 1855 où elle côtoie, entre autres, celles de Delacroix et Ingres. Il faut signaler que Gustave Courbet, qui figure parmi les artistes conviés à cet événement, aurait exécuté au même moment une copie de cette composition¹⁰⁴⁴.

De plus, Sylvie Brame mentionne dans le catalogue d'exposition *Barbizon et l'école de la nature*, que Daubigny avait peint, vers 1850-1853, une *Église près de Crémieu*¹⁰⁴⁵. Entre 1850 et 1870, il peint également *La Grande vallée d'Optevoz* (1857) ou encore *Vanne d'Optevoz* (1859). Le *Moulin de Gylieu*, peint en 1868, complète cette liste non exhaustive des œuvres dauphinoises de Daubigny.

Ainsi, l'analyse de ces différents exemples atteste le fait que les Parisiens apprécient le Dauphiné pour des raisons diverses. En tant que lieu d'exposition, de rencontre et comme source d'inspiration, cette région plaît et attise la curiosité des artistes de la capitale dès la première moitié du XIXe siècle. Leur présence, moins fraternelle que celle des Lyonnais, justifie toutefois de l'existence d'une culture artistique locale bien ancrée, à laquelle ils contribuent et qu'ils partagent. L'arrivée des paysagistes accroît cette dimension et beaucoup viennent désormais en Dauphiné de la même façon qu'ils se rendent en Île-de-France, en Normandie, sur les bords de Seine ou sur les rives de l'Oise. Déjà Valenciennes insistait auprès de ses lecteurs sur la richesse des paysages locaux : « Vous n'aurez qu'à prendre la route de Grenoble et vous trouverez bientôt de quoi vous satisfaire »¹⁰⁴⁶. Pour cela, on peut dire que le Dauphiné et ses peintres s'inscrivent dans la période de transition du paysage à cette époque en participant à la représentation du paysage moderne, initiée par les Parisiens.

¹⁰⁴² Lors de ce dernier Salon, Daubigny envoie également un tableau titré *Petite vallée d'Optevoz (Isère)*.

¹⁰⁴³ Charles Daubigny, *Écluse dans la vallée d'Optevoz (Isère)*, 1855, Rouen, Musée des beaux-arts, n° inv. D. 886.1, voir Cat. n°54.

¹⁰⁴⁴ Gustave Courbet, *Écluse à Optevoz*, 1855, h/t, H. 85 ; L. 64, Munich, Neue Pinakothek. Toutefois, l'énigme reste entière pour cette œuvre qui serait en fait de la main de Daubigny mais sur laquelle Courbet aurait apposée sa signature. *Courbet et Daubigny, Das Rätsel der « schleuse im tal von Optevoz »*, 2014.

¹⁰⁴⁵ Brame, 1992. Il s'agirait d'une huile sur panneau signée en bas à gauche (H. 22 ; L. 41).

¹⁰⁴⁶ Valenciennes, 1800, p. 619.

C) Les « autres »

Il convient désormais d'élargir le champ de notre étude à la venue d'autres artistes étrangers en Dauphiné ainsi qu'aux rapports entretenus par ces derniers avec la région. Sous le terme « autres », nous regrouperons les artistes qui ne sont pas originaires du Dauphiné, de Lyon, ni même de la région parisienne. Il s'agit d'étudier d'une part les artistes natifs du Sud de la France et d'autre part, ceux issus du reste du territoire national. En outre, comment aborder la présence d'étrangers dans la région sans signaler celle de peintres venus d'autres pays ? Ces derniers, tantôt originaires d'Allemagne, de Suisse et parfois d'Angleterre, ont laissé une trace indélébile dans la vie artistique locale et pour cela méritent d'être mentionnés. Alors que l'on peut classer le Dauphiné parmi les « régions modérées », « ces régions à l'abri des innovations radicales mais aussi des excès académiques de la mode parisienne »¹⁰⁴⁷ telles qu'Henri Focillon les définit, qu'est-ce qui peut expliquer son attrait, certes mesuré, et sa réputation auprès de ces étrangers ? Enfin, il faut préciser que dans un souci d'objectivité notre étude est circonscrite aux artistes dont le lieu de naissance est officiellement connu.

C'est en 1839 que le nom de « Loubon » apparaît sur le livret de la Société des Amis des Arts de Grenoble¹⁰⁴⁸. Cet artiste, domicilié « rue Chabrol, [à] Paris », n'est autre que le peintre Émile Loubon, originaire d'Aix-en-Provence. Installé dans la capitale depuis plusieurs années, E. Loubon suit l'enseignement de son compatriote occitan Camille Roqueplan. Parallèlement à sa formation, il envoie régulièrement ses compositions au Salon. Toutefois, Émile Loubon est contraint de regagner la Provence en 1845 ; il rejoint alors Marseille où il prend la direction de l'école de dessin. Le professeur, pour avoir fait classe à la plupart des peintres marseillais et pour leur avoir inculqué, à travers son style et sa peinture, la notion d'identité régionale, est considéré comme le chef de l'« école de Marseille ». Cette notion est évoquée pour la première fois en 1851 par le critique d'art Jules Barile dans le livret de la Société des Amis des Arts de Marseille. Plus tard, Jean-Roger

¹⁰⁴⁷ Bazin, 1976, p. 414.

¹⁰⁴⁸ *Explication [...], Musée de Grenoble, 1839, p. 21.*

Soubiran, par le biais de son étude sur *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*¹⁰⁴⁹, explique à son tour les raisons qui justifient l'obtention de ce titre par Loubon. Il faut dire que sa fonction institutionnelle, associée à son action en faveur de la création de la Société des Amis des Arts de Marseille¹⁰⁵⁰, octroient au peintre une reconnaissance éminente dans toute la Provence. Aussi, pour confirmer l'identité d'Émile Loubon au Salon de Grenoble, nous nous sommes reportée à l'unique tableau exposé par l'artiste lors de cet événement. *Le Bac*, puisqu'il s'agit de son titre, avait figuré au Salon de Paris en 1837¹⁰⁵¹. Selon les informations issues du livret de l'exposition, « Loubon (Émile), résidant au 14, r[ue] de Chabrol » expose cette année-là neuf tableaux dont un intitulé *Le Bac*. Si l'exécution d'une copie peut expliquer la présence de ce tableau à Grenoble en 1839, il semble plus probable que Loubon, faute d'avoir trouvé un acheteur lors du Salon parisien, se soit tourné vers le Salon dauphinois.

En 1842, plusieurs compositions de Vincent Cordouan et Félix Rouet, respectivement originaires de Toulon et Lunel, figurent parmi les objets présentés au Salon de Grenoble. Cordouan signe une marine à l'aquarelle, sans doute inspirée des paysages du Sud de la France alors que Rouet peint plusieurs portraits d'hommes¹⁰⁵². Au Salon suivant, un Nîmois, Jacques-Henri Esperandieu¹⁰⁵³, fidèle à ses représentations louant l'architecture méridionale, envoie un *Intérieur de cloître de la cathédrale de Béziers*¹⁰⁵⁴. Louis Amiel de Castelnaudary¹⁰⁵⁵, avec *Hamdam blanc et hamdam bai*, présente une scène de chevaux¹⁰⁵⁶. De son côté, le Marseillais Joseph Lamy (1817-1898) expose une anecdote historique, *La Reine Marie de Médicis dans l'atelier de Rubens*, ainsi qu'une scène de genre, *La Revendeuse de poissons*¹⁰⁵⁷. Un autre Marseillais, Jules Salles (1814-1900) exécute, sans que nous

¹⁰⁴⁹ Soubiran, 1992.

¹⁰⁵⁰ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 56.

¹⁰⁵¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1837, p. 133, n°1249.

¹⁰⁵² *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1842, p. 31, n°128 et p. 34, n°156-159.

¹⁰⁵³ Jacques-Henri Esperandieu est né à Nîmes en 1829. Le livret du Salon grenoblois indique qu'il vit à Carcassonne.

¹⁰⁵⁴ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 23, n°44.

¹⁰⁵⁵ Louis Amiel (1802-1864), bien qu'il soit originaire du département de l'Aude, avait élu domicile à Paris à cette époque.

¹⁰⁵⁶ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 15, n°1.

¹⁰⁵⁷ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 28, n°65-66.

ayons plus de détails, une *Maternité*¹⁰⁵⁸. En 1850, le même Salles peint une scène pastorale intitulée *Le Repos du berger*. Il réalise également divers « dessins relevés au pastel » illustrant des costumes inspirés de la mode romaine, provençale et pyrénéenne¹⁰⁵⁹. La même année, Gustave Ricard, de Marseille également¹⁰⁶⁰, célèbre pour ses copies, prend part au Salon grenoblois en soumettant un portrait d'homme, « une tête énergiquement peinte. [...] c'est chaud de ton et vigoureusement enlevé ; il y a de l'entrain méridional dans cette peinture » annonce le journal *Le Patriote des Alpes*¹⁰⁶¹. Enfin, un certain « Camoin », domicilié « Place Sainte-Claire à Grenoble », propose trois dessins aquarellés, *Souvenir de la barrière de Bercy*, *Retour du braconnier* et *Le Chaudronnier ambulante*¹⁰⁶². L'emploi de l'aquarelle par cet artiste nous laisse penser qu'il s'agit de Victorin dit Victor Camoin¹⁰⁶³. D'ailleurs, l'article du journal local le confirme en précisant « M. Camoin à de l'entrain et de la verve, mais il tombe dans l'exagération de la charge, surtout dans l'aquarelle qui est désignée au livret comme un *Souvenir de la barrière de Bercy* »¹⁰⁶⁴. En effet, Victor Camoin naît en 1824 à Riez dans les Hautes-Alpes, il arrive à Marseille dans les années 1840. Dès lors, il y passe la plus grande partie de sa carrière à exécuter des portraits et des caricatures pris sur le vif, notamment grâce à la technique de l'aquarelle. La mention d'une adresse grenobloise sur le livret de l'exposition indique qu'il a fait étape ou bien qu'il a séjourné en Dauphiné à cette époque.

Par ailleurs, il convient de noter que sur les neuf expositions qui ont lieu à Grenoble entre 1832 et 1853, seules trois accueillent des artistes du Sud de la France¹⁰⁶⁵. Cette faible fréquentation de participants étrangers témoigne, à première vue, du manque d'intérêt pour le Salon local. Or, cette désaffection correspond plutôt à un attrait légitime de ces artistes pour les Salons de leur région. Depuis 1827, Avignon,

¹⁰⁵⁸ *Explication [...], Musée de Grenoble, 1845, p. 34, n°108.*

¹⁰⁵⁹ *Explication [...], Musée de Grenoble, 1850, p. 24, n°141 et p. 28, n°161-163.*

¹⁰⁶⁰ Tandis que le prénom de Ricard fait défaut sur le livret du Salon, la mention « de Marseille » confirme qu'il s'agit bien de Gustave Ricard (1823-1873). Par ailleurs, le peintre, reconnu pour ses portraits, avait choisi ce même genre pour participer au Salon grenoblois.

¹⁰⁶¹ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 6è article », *Le Patriote des Alpes, 15 août 1850. Explication [...], Musée de Grenoble, 1850, p. 24, n°141 et p. 23, n°136.*

¹⁰⁶² *Explication [...], Musée de Grenoble, 1850, p. 22, n°142-144.*

¹⁰⁶³ Victor Camoin (1824-1856) rencontre le succès à Marseille où son père l'envoie en 1846. Il a pour habitude de travailler sans modèle et sans croquis.

¹⁰⁶⁴ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 6è article », *Le Patriote des Alpes, 15 août 1850, p. 3.*

¹⁰⁶⁵ Il faut rappeler que ce constat tient compte uniquement des artistes dont l'origine a été identifiée.

puis Aix-en-Provence et Marseille s’animent de Salons artistiques tels que celui qui se déroule à Grenoble à partir de 1832. La plupart des peintres méridionaux participent à ces Salons au détriment des régions plus lointaines. D’une manière générale, la majorité des artistes provençaux n’éprouvent nullement le besoin de voyager à cette époque tant la vue du littoral et celle de l’arrière-pays, baignés par la lumière changeante du soleil, suffisaient à nourrir leur inspiration¹⁰⁶⁶.

Pour ceux qui s’aventurent en Dauphiné dans la première moitié du XIXe siècle, ils en tirent tout de même quelques bénéfices. Le jeune Aixois, Camille Roqueplan, en sortant de l’atelier de Gros, « se mit à travailler suivant sa fantaisie, et il s’amusa à faire des tableaux de paysages [...] » selon le récit de Louis Huart dans la *Galerie de la presse*, [...] en 1839. « Ce genre de tableau détermina Roqueplan à faire un voyage en Dauphiné ; et il travailla beaucoup dans cette contrée si pittoresque ». Les récentes observations de Camille Roqueplan ont-elles alors fait naître en lui une nouvelle vision du paysage ? Sa façon de peindre s’est-elle modifiée après sa venue en Dauphiné ? Au Salon de Paris en 1824, Camille Roqueplan expose trois paysages : une scène historique inspirée de Walter Scott, une *Vue de la jetée du port de Dieppe* et une autre de la *Cascade du Furon, à Sassenage, près de Grenoble*¹⁰⁶⁷. Par la suite, il exécute « un grand paysage avec figures, qu’il exposa au Salon [de 1831], et cet ouvrage valut à l’artiste une médaille d’or »¹⁰⁶⁸. Bien qu’il soit difficile de déterminer avec plus de précision l’influence du séjour dauphinois sur la peinture de Roqueplan, il apparaît que l’observation de cette province alpine enrichit l’inspiration de ce dernier et ainsi ait participé aux progrès de son art.

D’autres provençaux comme Charles-Joseph Node¹⁰⁶⁹ et Jean-Joseph Bonaventure Laurens¹⁰⁷⁰ se rendent en Dauphiné durant la première moitié du XIXe siècle. Node, originaire de Montpellier, alterne ses séjours en Dauphiné et ses voyages dans le Sud de la France. Il conserve également un intérêt prononcé pour l’école de Barbizon qui contribue à la force de sa production. Laurens de Carpentras vient

¹⁰⁶⁶ Monnier, 2012.

¹⁰⁶⁷ Nous n’avons malheureusement pas retrouvé la trace de ce dernier tableau. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1824, p. 161, n°1479-1841.

¹⁰⁶⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1831, Huart, « Camille Roqueplan », 1839, 1^{ère} série. Guyot de Fère, 1835, p. 197 (Statistiques des prix).

¹⁰⁶⁹ Charles Node (1811-1886) est un peintre de fleurs et de paysages. Il expose au Salon de Paris de 1845 à 1880. En 1878, il présente une peinture intitulée *Gorges de Sassenage, environs de Grenoble* et en 1879, *Un Ravin aux environs de Grenoble*.

¹⁰⁷⁰ Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (1801-1890). Dictionnaire biographique, vol. 3.

régulièrement en Dauphiné. Lors de ses visites, il rejoint Sassenage où ses amis artistes se rassemblent. Proche de Frédéric Mistral et du mouvement provençaliste, auquel il participe dès sa création, J.-J.-B. Laurens était surtout connu pour ses dessins, ses peintures étant moins abouties. De ses nombreux passages en Dauphiné, le peintre laisse une soixantaine d'aquarelles et de dessins illustrant le département de l'Isère¹⁰⁷¹. Ses œuvres mettent surtout en lumière la ville de Grenoble et ses environs, la Chartreuse, Saint-Laurent-du-Pont, le Trièves, le Mont-Aiguille, la vallée du Drac avec les villes de Claix, de Vizille et de Bourg-d'Oisans ou encore le pays d'Allevard, Vienne et les terres froides. En 2007, le musée de l'Ancien Évêché de Grenoble, parallèlement à l'exposition intitulée *Grenoble, visions d'une ville*, révèle deux aquarelles sur papier exécutées par Laurens entre 1830 et 1860. Ces œuvres, non datées, représentent *L'Île-Verte à Grenoble à la fin de l'automne* et le *Vieux quartier Très-Cloîtres [sic]*¹⁰⁷². Outre leur qualité stylistique, ces documents nous renseignent à la fois sur l'urbanisme local au XIXe siècle et fournissent aussi la preuve de l'intérêt des artistes étrangers pour Grenoble et sa région dans la première moitié du XIXe siècle.

Jean-Joseph-Xavier Bidault¹⁰⁷³, également originaire de Carpentras, se réapproprie à son tour les paysages dauphinois avec l'idée de les présenter au Salon de Paris. Né en 1758, Joseph Bidault quitte le département du Vaucluse dès son plus jeune âge pour se former à l'Académie des beaux-arts de Lyon. À cette époque, il se rapproche de son frère aîné, Jean-Pierre-Xavier Bidault¹⁰⁷⁴, avant de s'installer définitivement à Paris en 1783. Joseph Bidault défendait le paysage historique, à l'image des peintres Valenciennes et Bertin, et c'est pour cette raison qu'il choisit lui aussi de parcourir le Dauphiné entre 1800 et 1808¹⁰⁷⁵. Ses fréquentes participations au Salon de la capitale attestent de sa venue dans la région en dévoilant ses sujets

¹⁰⁷¹ *Des Alpes à la Méditerranée [...]*, 1982. La plupart des œuvres de Jean-Joseph Bonaventure Laurens sont actuellement conservées la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras.

¹⁰⁷² J.-J.-B. Laurens, *L'Île-Verte à Grenoble à la fin de l'automne*, aq./p., H. 30 ; L. 22 et *Vieux quartier Très-Cloîtres [sic]*, aq./p., H. 23 ; L. 31, Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine. Lazier (dir.), 2007, p. 78-79.

¹⁰⁷³ Jean-Joseph-Xavier Bidault (1758-1846). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁷⁴ Jean-Pierre-Xavier Bidault (1743-1813) est célèbre à Lyon où il exerce toute sa carrière. La caricature d'un certain « Bidaud » dans l'album de portraits ayant appartenu à Victor Sappey laisse penser qu'il s'agit de cet artiste originaire de Carpentras. Sappey P. V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (5) (3) Rés.

¹⁰⁷⁵ Gurwith, 1978. J.-J.-X. Bidault, *Vue de la cascade de la gorge près d'Allevard*, 1803, coll. partic., voir Cat. n°7.

de prédilection. En 1804 par exemple, Joseph Bidault propose une *Vue d'après nature, prise à Allevard, près Breda, dans le Haut-Dauphiné, représentant les glaciers des Glézins, montagnes qui font partie de la chaîne des Alpes*¹⁰⁷⁶. Pour sa seconde œuvre dauphinoise, qui met en scène le même lieu, l'artiste précise l'avoir « [...] prise du château de M. de Barral, d'où l'on découvre les mêmes montagnes, le même torrent, et le monticule dit Château Ferrier. Peint à la fin de l'automne, et lorsque les bestiaux descendent de la montagne pour hiverner dans la plaine »¹⁰⁷⁷. Une autre *Vue de la vallée d'Allevard [...] figure également au Salon de 1808*¹⁰⁷⁸. En 1810, Joseph Bidault envoie au Salon de Grenoble une *Vue de la ville de Grenoble et des bords de l'Isère, prise de La Tronche*¹⁰⁷⁹ ainsi qu'une *Vue des Monts Saint-Agnard [sic] (Eynard), Saint-Pancrace et Fleuri sur l'Isère, aux environs de Grenoble*¹⁰⁸⁰. Bien qu'en 1823 il intègre l'Institut, devenant ainsi le premier paysagiste membre de cette instance, Joseph Bidault continue de s'intéresser au relief dauphinois. En 1824, il expose au Salon de la capitale un ultime tableau sur ce thème, *Souvenir des bords de l'Isère aux environs de Grenoble*¹⁰⁸¹.

Malgré l'attrait de ces quelques artistes méditerranéens pour les paysages dauphinois, certains ont-ils un jour projeté de s'installer dans la région, ou éventuellement d'y faire carrière ? À ce titre, le parcours d'Isidore Dagnan mérite d'être souligné car le passage du peintre marseillais en Dauphiné, bien qu'il soit de courte durée (1824-1830), marque une transition importante dans son art et annonce une nouvelle vision du paysage dans la région alpine. En 1824, Dagnan s'installe à Grenoble au terme d'un séjour lyonnais. Durant l'hiver, il donne des cours de perspective dans son atelier et explore, dès que le climat le permet, les sites alentours. Rappelons que l'un des plus célèbres recueils de Dagnan, *Sites*

¹⁰⁷⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1804, p. 7 n°28.

¹⁰⁷⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1804, p. 8 n°30

¹⁰⁷⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1808, p. 7 n°38

¹⁰⁷⁹ Jean-Joseph-Xavier Bidault, *Vue de Grenoble*, vers 1808, Grenoble, Musée de Grenoble, voir Cat. n°8.

¹⁰⁸⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1810, p. 10 n°81-82. Entre temps, il présente également deux vues de la Grande Chartreuse aux Salons de 1814 et 1819. Enfin, il peint *Souvenir des bords de l'Isère aux environs de Grenoble* pour le Salon de 1824. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1814, p. 9, n°96 ; 1819, p. 15, n°93.

¹⁰⁸¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1824, p. 22, n°144.

*pittoresques du Dauphiné d'après nature dédié à la duchesse de Berry*¹⁰⁸², publié en 1828, mêle à la fois paysages urbains et paysages champêtres agrémentés de personnages anonymes. Pour cela, cette œuvre est considérée comme l'un des plus précieux témoignages du patrimoine dauphinois. En 1830, Isidore Dagnan, porté par l'enthousiasme et les critiques bienveillantes suscitées à l'égard de ses peintures¹⁰⁸³ et de son album, projette alors d'ouvrir une école de paysage à Grenoble. « [...] Cette école prouverait par les résultats qu'il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin, dans l'étranger, ce que nous avons près de nous dans notre beau et bon pays » ; cela « rendrait de véritables services et serait une amélioration réelle pour ce genre de peinture » selon l'une de ses lettres datée du 12 août¹⁰⁸⁴. À en croire ses arguments, le Marseillais se sentait définitivement Dauphinois. D'ailleurs, il fait montre de son attachement à la région grenobloise en insistant sur le fait que le musée de la ville compte « deux de [ses] ouvrages dans ses collections » et qu'il « connaît bien le pays et ceux qui s'y occupent des arts »¹⁰⁸⁵. Aussi, en réponse à son courrier, le préfet de l'Isère interroge-t-il directement le maire de Grenoble le 13 septembre suivant. Il demande alors à Félix Pénet si la municipalité « consentirait à se charger des frais qu'entraînerait la formation de cette école », sous-entendu que le département ne les prendrait pas en charge¹⁰⁸⁶. « La proposition que fait M. Dagnan serait avantageuse au Département de l'Isère » assure l'édile deux jours plus tard ; « elle le serait aussi à l'État puisque la beauté de nos sites une fois connue généralement, on n'irait plus chercher dans les pays étrangers ce que l'on trouve ici à chaque pas. Les étrangers même ne fréquenteraient plus exclusivement la Suisse et l'Italie. Sous ce rapport, on voit que la proposition de M. Dagnan touche

¹⁰⁸² Isidore Dagnan, *Sites pittoresques du Dauphiné d'après nature dédié à la duchesse de Berry*, 1828, BMG, Hd. 550.

¹⁰⁸³ Un tableau d'Isidore Dagnan représentant la forêt de Fontainebleau est offert par le ministère de l'Intérieur au musée de Grenoble en 1829 (elle est exposée au Salon de Paris en 1827). ADI, 13T2/1, Beaux-arts, Musées, Musée de Grenoble, achats de tableaux, subventions, correspondance, divers (an IX – 1944), lettre du ministère de l'Intérieur au préfet de l'Isère, Paris, 19 août 1829.

¹⁰⁸⁴ AMG, 1R93, Écoles professionnelles, école municipale de dessin (1839-1908), lettre d'Isidore Dagnan au ministre, Paris, 12 août 1830, Annexe 7.

¹⁰⁸⁵ AMG, 1R93, Écoles professionnelles, école municipale de dessin (1839-1908), lettre d'Isidore Dagnan au ministre, Paris, le 12 août 1830, Annexe 7.

¹⁰⁸⁶ AMG, 1R126, École des beaux-arts, école des beaux-arts, école de sculpture architecturale (1831-1842), proposition de M. Dagnan de former à Grenoble une école gratuite de paysage, le 13 septembre 1830, Annexe 8.

aussi aux intérêts matériels de la France »¹⁰⁸⁷. Si parmi les plis conservés aucun ne consent ouvertement à la requête d'Isidore Dagnan, le départ précipité de ce dernier de Grenoble au cours de l'année 1830, montre le refus, tout du moins l'inaction des autorités locales. S'agit-il pour autant d'un désintérêt pour le genre du paysage, d'un manque de moyens des institutions dauphinoises ou d'une éviction patente du peintre marseillais ?

Toujours est-il que le 3 novembre 1831, moins d'un an plus tard, le conseil municipal et son premier représentant entérinent le projet d'école de sculpture architecturale soumis par le statuaire grenoblois Victor Sappey¹⁰⁸⁸. L'année suivante, la ville se dote d'une nouvelle institution artistique, le Salon et bientôt de la Société des Amis des Arts, dont le principal objectif est de « favoriser et [d'] encourager à Grenoble le progrès de l'art »¹⁰⁸⁹. Vers 1848, l'« Académie de dessin »¹⁰⁹⁰, instiguée par Diodore Rahoult, Henri Blanc-Fontaine et quelques contemporains, s'organise également grâce au soutien du maire Frédéric Taulier¹⁰⁹¹. Autrement dit, les autorités locales qui, à partir de 1830 favorisent la création des institutions artistiques, auraient volontairement gratifié les artistes locaux au détriment des étrangers. Une rivalité entre les institutions dauphinoises et les institutions provençales pouvait-elle expliquer cet ostracisme? Alors qu'aucune concurrence n'est avérée, Grenoble se prive définitivement de Dagnan, dont l'ambition et les aptitudes n'ont semble-t-il pas convaincu les instances régionales.

D'autres peintres natifs de régions françaises exposent leurs œuvres à Grenoble et fréquentent le Dauphiné durant la première moitié du XIXe siècle. En 1833, Worel dit Bruner-Worel¹⁰⁹² de la Marne, est l'un des premiers étrangers à y

¹⁰⁸⁷ ADI, 13T1/1, Beaux-arts, documents généraux, société des beaux-arts, expositions, écoles, divers (1819-1935), « École de dessin et Musée », lettre du maire de Grenoble au préfet de l'Isère, Baron Finot, Grenoble, le 15 septembre 1830.

¹⁰⁸⁸ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 34-36.

¹⁰⁸⁹ AMG, 2R295, Société des Amis des Arts (1839-1886), expositions, lettre du comte de Bondy, pair de France et intendant général de la liste civile, au nom du Roi, à Jules Robert, secrétaire de la Société des Amis des Arts de Grenoble, le 25 novembre 1837.

¹⁰⁹⁰ L'« Académie de dessin », qui rassemble plusieurs artistes dauphinois, est fondée vers 1848-1850 par Diodore Rahoult, Henri Blanc-Fontaine, Alexandre Debelle, Eugène Faure et Théodore Ravanat. Son existence est peu connue et de courte durée. « *L'Académie de dessin. Élection* », vers 1850, Henri Vernet, [Onze portraits-charges d'artistes dauphinois], vers 1850, BMG, R.90889 (1) Rés., voir Cat. n°177.

¹⁰⁹¹ Frédéric Taulier, maire de Grenoble de 1845 à 1848 et de 1849 à 1851.

¹⁰⁹² Joseph-Antoine-Marie Worel (1801- ?). Dictionnaire biographique.

présenter ses compositions. Ses portraits à l'estompe rejoignent l'exposition grenobloise tandis que l'artiste évolue en Dauphiné depuis le mois de septembre 1832. Sur un tract daté du 1^{er} janvier 1834, le peintre fait la promotion de sa « Méthode M. Worel ou l'art d'apprendre infaiblement [*sic*] à bien dessiner en peu de temps »¹⁰⁹³. On apprend également que Bruner-Worel est pressenti pour devenir le nouveau professeur de dessin de l'établissement de Montfleury à Corenc. Mais en 1834, le peintre, à l'origine de nombreuses plaintes et réclamations de clients, quitte précipitamment Grenoble.

À l'inverse, Charles Couturier¹⁰⁹⁴, dès son arrivée en Dauphiné en 1796, s'établit définitivement dans la région. Originaire de Picardie, Couturier est introduit dans les institutions grenobloises grâce à son ancien maître à l'école de Montpellier, Louis-Joseph Jay. De 1796 à 1848, il est successivement professeur au Collège de Grenoble et professeur-adjoint à l'école gratuite. Jusqu'en 1811 environ, Couturier assiste Jay en tant que conservateur-adjoint au musée de Grenoble. Sa proximité avec les institutions artistiques, de même que l'affection qu'il porte à la région, conduisent le peintre à exposer régulièrement au Salon dauphinois. De 1832 à 1845, il propose différentes compositions inspirées des campagnes alentours, comme *Vue de l'aqueduc de Sassenage* (1832) ou *Les apprêts de la pêche (vue prise à Noyarey – soleil levant)* (1839)¹⁰⁹⁵. Benjamin Rolland, contrairement à Diodore Rahoult qui a peu d'estime pour l'œuvre peint de Charles Couturier, apprécie les talents et la touche de l'artiste puisqu'il possède un de ses tableaux¹⁰⁹⁶.

Par la suite, Adrien Champel de Baume-les-Dames (Doubs) envoie une vue de la *Côte de Flammanville* [*sic*] au Salon de Grenoble en 1839¹⁰⁹⁷. Auguste Rolland¹⁰⁹⁸ de Metz expose également trois paysages dont un de Saint-Laurent-du-Pont en Isère¹⁰⁹⁹. En 1842, un tableau de César Ducornet (1806-1856), intitulé *Le Retour*, s'affiche au cours de l'édition locale. Cet artiste d'origine lilloise, malgré son handicap

¹⁰⁹³ ADI, 5J92, Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises, dans ce dossier figure également un portrait de Saint Mayeux signé Worel.

¹⁰⁹⁴ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁹⁵ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1832, p. 4-5, n°37-44 ; 1839, p. 15, n°21-27.

¹⁰⁹⁶ Charles Couturier, *Vue prise à Saint-Égrève* (Salon de Grenoble, 1832). Depuis peu, le musée de Grenoble possède un fonds consacré aux dessins de Couturier père et fils.

¹⁰⁹⁷ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1839, p. 15, n°20 bis.

¹⁰⁹⁸ Auguste Rolland (1797-1859). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁰⁹⁹ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1839, p. 23-24, n°98-100.

physique¹¹⁰⁰, fait à Paris une carrière honorable et expose régulièrement ses œuvres. On retrouve donc une de ses peintures mentionnée sur le livret du Salon parisien en mars 1842 et sur celui du Salon grenoblois au mois de juillet suivant¹¹⁰¹. Au cours de cette dernière manifestation, Durey de Saint-Etienne (Loire) propose plusieurs vues du nord de la France et de la Belgique. Puis en 1850, Édouard Audiffred (1818-1861) et Pierre-Alexandre Jeannot (1826-1892) de Dijon (Côte d'Or), Gaspard Anrioud¹¹⁰² de Chambéry (Haute-Savoie) et Adrien Champel de nouveau, exposent à leur tour leurs paysages à Grenoble. Ce genre de peinture étant très apprécié et fortement représenté au milieu du XIXe siècle, notamment en Dauphiné, on peut s'interroger sur le caractère fortuit de ces participations étrangères. Étaient-ce des artistes « salonnards » qui « planifi[ai]ent leurs envois pour exploiter avec satiété le système des salons »¹¹⁰³ ? L'aspect commercial de ce type d'évènement n'étant pas négligeable, il est évident que plusieurs de ces peintres, même s'ils se sont spécialisés dans la représentation de leur région d'origine, trouvent à Grenoble une vitrine supplémentaire à leur art. La bourgeoisie par exemple, principale cliente des Salons, découvre et achète les compositions de ces artistes à cette occasion.

Aussi, que pouvait offrir de plus le Salon de Grenoble à ces participants qu'un autre Salon de province ? Pour les premières manifestations artistiques qui s'organisent à Bordeaux entre 1820 et 1831, Dominique Dussol souligne que « c'était à Paris qu'il fallait trouver des peintres célèbres qui, seuls, pouvaient éduquer le public bordelais, tout en assurant le succès des salons »¹¹⁰⁴ ; malgré cela la majorité des participants demeurent les peintres bordelais. Ainsi, la jeune institution grenobloise, à l'encontre de ces prérogatives et dans un souci de pérennisation, accepte volontiers toutes les contributions, locales et étrangères. Ce choix, à l'évidence contraint plutôt que voulu, lui permet d'améliorer la qualité de son Salon.

¹¹⁰⁰ César Ducornet était né sans bras et sans cuisses, il se servait de ses pieds pour peindre.

¹¹⁰¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...], 1842, p. 71, n°386. Explication [...], Musée de Grenoble, 1842, p. 20, n°43.*

¹¹⁰² Gaspard Anrioud (1809-1866). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁰³ Dussol, 1997, p. 108.

¹¹⁰⁴ Dussol, 1997, p 33.

À l'image des artistes lyonnais, parisiens et provençaux, d'autres peintres nationaux empruntent ponctuellement les sentiers dauphinois. Parmi ces visiteurs, une cinquantaine envoient au Salon de Paris leurs travaux inspirés directement de la région. En 1824, Raoul de Croy (1797- ?), originaire d'Amiens, participe au Salon parisien en présentant une étude de paysage, d'après nature, faite à Alleverd¹¹⁰⁵. En 1835, 1837 et 1853, Thuillier d'Amiens également, immortalise Morestel ainsi qu'Alleverd et ses environs avec, entre autres, une *Vue générale de la vallée du Drac [...] [et les] ruines du Château de Champ, dans lequel Bayard passa ses premières années, le Moulin de Fourvoiry [sic] et La Gorge d'Alvard [sic]*¹¹⁰⁶. Au Salon de 1842, le Breton Édouard Hostein (1804-1889), reprend les lignes d'un *Chemin ombragé de la vallée des Échelles (Isère)*¹¹⁰⁷. De son côté, Auguste Truelle (1818-1908) de Troyes exécute une *Vue de Sassenage [...]* à la cire au Salon de 1843¹¹⁰⁸.

Les noms de Bellebaux et Lacroix viennent compléter l'inventaire partiel des artistes français ayant parcouru le Dauphiné à cette époque. Ces deux hommes¹¹⁰⁹, respectivement nés à Asti et Turin dans la région du Piémont en Italie, sont issus de familles françaises. Ces dernières s'étaient installées en Italie après l'annexion du Piémont par la France en 1802. De fait, Jacques Bellebaux, en proposant au Salon officiel de 1836 un tableau intitulé *Souvenir du Dauphiné*, de même que Gaspard Lacroix en y exposant en 1848 une *Vue de Crémieux [sic]* laissent définitivement la trace de leur passage dans la région¹¹¹⁰.

Autant dire qu'en se rendant en Dauphiné, ces visiteurs étrangers n'ont semble-t-il pas les mêmes objectifs ? Armand Cassagne¹¹¹¹, après avoir quitté le département

¹¹⁰⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants [...]*, 1824, p. 46, n°590. Raoul de Croy expose au Louvre, à Douai ainsi qu'à Cambrai. Il réalise de nombreuses vues d'Auvergne et du littoral atlantique. Gabet, 1831, p. 168.

¹¹⁰⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1835, p. 198, n°2054-2057 ; 1837, p. 185, n°1727 ; 1853, p. 193, n°1114-1115.

¹¹⁰⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1842, p. 116, n°968.

¹¹⁰⁸ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1843, p. 141, n°1146.

¹¹⁰⁹ Jacques Bellebaux est né à Asti en 1803 et Gaspard Lacroix à Turin vers 1810. Le Piémont est occupé par la France à partir de 1796 puis annexée à partir du 11 sept. 1802 (et jusqu'en 1861).

¹¹¹⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1836, p. 20, n°115. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1848, p. 182, n°2528.

¹¹¹¹ Armand Cassagne (1823-1907). Dictionnaire biographique, vol. 3.

de l'Eure pour étudier la peinture à Paris, rejoint Barbizon et la vallée de Chevreuse. Lors de ses fréquents passages en Dauphiné, le peintre apprécie la vue des montagnes mais il s'intéresse particulièrement aux précieux conseils donnés par son ami Jean Achard, qu'il retrouve aux alentours de Crémieu. Dans une toute autre perspective, Alfred Guesdon¹¹¹², avant de réaliser ses recueils de lithographies sur *L'Italie [...]* (1849) et plus tard sur *L'Espagne à vol d'oiseau* (1853), sillonne la France au cours d'un voyage aérien en montgolfière¹¹¹³. En 1848, ce peintre-architecte d'origine nantaise offre de nombreuses vues originales des villes de France. La planche numéro 54, annonçant *Grenoble, vue prise au-dessus de la Bastille*¹¹¹⁴, immortalise son survol du Dauphiné.

Les artistes venus d'autres pays ont été peu nombreux à fréquenter le Salon grenoblois à cette époque. Si en 1842 Louis Meyer¹¹¹⁵ d'Amsterdam fait honneur à Grenoble en y présentant l'une de ses œuvres avant de participer au Salon lyonnais¹¹¹⁶, on ne peut pas dire que tous les étrangers aient sollicité l'institution régionale. En 1845, Cazabon, Grolig et Sutter font figure d'exception parmi les soixante-quinze participants. Michel Cazabon, natif de l'île de Trinité¹¹¹⁷, avait préféré une carrière artistique à des études de médecine lorsqu'il arriva à Paris dans les années 1830. Sans avoir la certitude que ce peintre se soit arrêté en Dauphiné lors de l'accomplissement de son Grand Tour, on peut néanmoins affirmer qu'il envoie l'un de ses tableaux à Grenoble en 1845¹¹¹⁸. Cette année-là, un peintre allemand, Curtt Grolig fait de même en exposant au Salon grenoblois *Fuite d'Arabes*¹¹¹⁹. Grolig était né à Meissen en 1805 mais il s'était établi à Versailles depuis plusieurs années, ce qui expliquait ses nombreuses participations aux Salons français. Par ailleurs, la peinture présentée par le Suisse Jules Sutter (1811-1880) au cours de cette même année, intitulée *Vue des bords de la Sône*, prouve que le

¹¹¹² Alfred Guesdon (1808-1876). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹¹³ *Paisajes urbanos [...]*, 2004.

¹¹¹⁴ « Grenoble vue [panoramique] prise au dessus de la bastille [entre 1834 et 1854] », lithographie Springer d'après A. Guesdon, *Voyage aérien en France*, BMG, Pd.10 (4).

¹¹¹⁵ Johan Hendrick Louis Meyer (1809-1866). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹¹⁶ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1842, p. 26, n°92-93. Dumas, 2007, t. II, p. 884.

¹¹¹⁷ L'île de Trinité a été conquise par les Anglais en 1797. Ce territoire leur est attribué en 1802.

¹¹¹⁸ Il s'agit d'une peinture représentant *La Gare de Saint-Ouen*. *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 19, n°19.

¹¹¹⁹ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 26, n°57.

Genevois avait lui aussi traversé les Alpes pour observer les sites isérois¹¹²⁰. Quelques temps auparavant, Philippe Benoist (1813-1905), un de ses compatriotes helvètes, avait fait de même en se rendant à Bourgoin. En 1840, son tableau, *Place du marché à Bourgoin*, rejoint le Salon de la capitale¹¹²¹.

Malgré le dénuement de certaines biographies d'artistes, l'iconographie conservée dans les institutions françaises et étrangères, ainsi que l'accès aux collections particulières, nous permettent de confirmer la venue de peintres étrangers en Dauphiné. Les Anglais, absents du Salon grenoblois, ont pourtant exploré la région à maintes reprises au cours de la première moitié du XIXe siècle. Le premier Anglais, probablement le plus célèbre, fut d'abord le peintre et aquarelliste William Turner¹¹²². Profitant de la paix d'Amiens, qui ouvre les frontières entre la France et l'Angleterre en 1802, Turner, comme nombre de ses concitoyens, fait un séjour en France. Alors que Guillaume Faroult relate la « piètre estime » de William Turner pour le paysage français contemporain en 1802¹¹²³, il faut reconnaître que l'expérience artistique du peintre anglais ne se résume pas uniquement à la copie des tableaux du musée du Louvre. En effet, Turner explore et se déplace dans diverses régions de France. Sur la route de Lyon, le Britannique contemple la chaîne des Alpes et découvre la ville de Grenoble. La multitude de dessins qu'il exécute à la mine de plomb, parfois rehaussés à la craie blanche, montrent à quel point Turner s'enthousiasme devant un tel panorama¹¹²⁴. Au fil de son séjour, il remplit deux carnets entiers de croquis, dont un uniquement dédié à Grenoble. La Bastille, la porte de France, le pont Saint-Laurent, le Mont Saint-Eynard ou encore Voreppe sont autant de lieux observés et scrutés par l'artiste lors de son passage dans la cité. *Grenoble seen from the River Drac with Mont Blanc in the distance* fait l'objet d'une huile sur toile¹¹²⁵. Loin du prestige du foyer parisien, la capitale du Dauphiné se prête aisément au sentiment

¹¹²⁰ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1845, p. 35, n°109.

¹¹²¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 14, n°71.

¹¹²² Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Dictionnaire biographique, vol. 3. Wilton, 1987.

¹¹²³ Faroult, « En piètre estime... », Turner et le paysage français contemporain en 1802 », Faroult (dir.), 2010, p. 93-103.

¹¹²⁴ William Turner, *Grenoble, the River Isère and Pont St Laurent* et *Grenoble seen from the River Isère, with the Porte de France*, 1802, Londres Tate Gallery, D04506 et D04507, voir Cat. n°175 et 174. *Grenoble bridge*, 1824, Londres, Tate Gallery, D25490, voir Cat. n°176.

¹¹²⁵ William Turner, *Grenoble seen from the River Drac with Mont Blanc in the distance*, vers 1802, Londres (Angleterre), Tate Gallery, N02988, voir Cat. n°173.

pittoresque et romantique qui anime l'esprit des paysagistes. Pour cela, le séjour grenoblois de William Turner est un prétexte à quelques rêveries artistiques de la part de l'artiste. La nature ayant une part importante dans son œuvre, on peut penser que celui-ci se soit servi de ses observations et de ses esquisses pour travailler l'expression du sublime, présente dans un grand nombre de ses compositions. « À son retour à Londres, il avait accumulé, avec ses vues sublimes des Alpes, une somme de travaux jamais égalée depuis [...] »¹¹²⁶.

Entre les mois de septembre et octobre 1821, John Claude Nattes¹¹²⁷ profite également d'un voyage dans les Alpes pour admirer la vue de Grenoble. Ce dessinateur traditionnel se rend à Vizille, puis à Pont-de-Claix, reprend les contours de la porte de Bonne et propose une *Vue du jardin de ville [...] prise d'une fenêtre où est logé [Napoléon] à son retour de l'Île d'Elbe*. Une partie de ses dessins, conservée à la bibliothèque municipale de Grenoble, montre une vision topographique de la région alpine, assez éloignée finalement de la vision romantique de Turner. Enfin, le recueil de Frederick John Monson¹¹²⁸, intitulé *Views in the department of the Isère and the High Alps [...]*¹¹²⁹, publié en 1840, vient compléter la production britannique. Entre 1834 et 1835, Lord Monson fait plusieurs voyages en Dauphiné. Ce dernier décide de se rendre dans les Hautes-Alpes afin de porter assistance à un groupe de protestants¹¹³⁰. En plus d'une œuvre philanthropique, Monson accomplit une œuvre artistique en constituant un recueil de dessins sur le thème du Dauphiné¹¹³¹. Dans ses paysages, souvent animés de badauds et foisonnant d'éléments pittoresques, le Britannique conjugue l'esthétique alpine et l'intérêt historique. Ainsi, son ouvrage, duquel sont conservées uniquement les lithographies signées Louis Haghe¹¹³², prend part à la promotion des vallées alpestres en France comme à l'étranger.

Le Dauphiné, pour avoir accueilli autant d'artistes venus d'autres provinces françaises mais également étrangères, rassemble de nombreuses

¹¹²⁶ Turner et les Alpes, 1999.

¹¹²⁷ John Claude Nattes (1765-1839). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹²⁸ Frederick John Monson (?-1841). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹²⁹ Frederick John Monson, *Views in the department of the Isère and the High Alps [...]*, 1840, BMG, Hd.548.

¹¹³⁰ Lord Monson était certainement membre d'une société biblique britannique. Pour cette raison, il rejoint Félix Neff, pasteur suisse évangéliste, afin de soutenir les populations locales.

¹¹³¹ Frederick John Monson, *Voyage dans les Alpes en 1838, [...]*, 1985, BMG, V.30566.

¹¹³² Louis Haghe (1806-1885). Dictionnaire biographique.

qualités. Les peintres natifs du Sud de la France, bien qu'ils privilégient leurs institutions et la beauté de leurs paysages régionaux, n'hésitent pas à s'arrêter en Dauphiné. Pour ceux qui étaient originaires d'autres régions, ils sollicitent peu le Salon grenoblois mais s'inspirent toutefois de la vallée alpine pour réaliser des œuvres destinées au Salon parisien. Enfin, l'arrivée de peintres étrangers en Dauphiné marque à l'évidence une étape dans l'histoire culturelle locale. L'ultime exemple qui justifie cette remarque est celui d'artistes allemands qui, au début du XIXe siècle, introduisent la lithographie à Grenoble. Lorsqu'Aimé Champollion-Figeac rédige ses *Chroniques dauphinoises* en 1884, l'auteur insiste sur la qualité lithographique d'un portrait exécuté par Julien-Léopold Boilly (1796-1874) en 1817, représentant Joseph Fourier, et ne manque pas de rappeler que « ce procédé artistique était encore inconnu en France, en 1804, et que les artistes allemands, venus à Grenoble, importèrent cette invention récente et offrirent au préfet de lui faire connaître la simplicité et la grâce en exécutant son portrait sur la pierre lithographique »¹¹³³. Même si l'on doute que Grenoble ait eu la primeur de cette technique, inventée par Aloys Senefelder (1771-1834) en 1796, il faut reconnaître que l'arrivée de la lithographie dans la région influença considérablement la représentation et la diffusion de la production artistique locale¹¹³⁴.

Des Lyonnais aux Parisiens en passant par les artistes d'autres pays, Grenoble, et plus généralement le Dauphiné, bénéficient des apports mais aussi des influences initiées par les peintres étrangers. Ces voyageurs, souvent à la recherche du dépaysement pictural, se rapprochent du Dauphiné pour diverses raisons. Si Hélène Vincent soulève un problème d'isolement pour les artistes locaux, « de la possibilité ou non de se faire connaître en dehors de sa ville et de développer des échanges avec les autres artistes »¹¹³⁵, les exemples que nous venons de présenter nuancent cette affirmation. Il est vrai que les Dauphinois connaissent quelques difficultés à promouvoir leur talent en dehors de leur province durant la première moitié du XIXe siècle, cependant, ils entretiennent des liens étroits avec nombre de leurs compatriotes. Jean-Guy Daigle, en évoquant « les stimulants que recevait la

¹¹³³ Champollion-Figeac, 1881, t. IV, p. 409.

¹¹³⁴ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 69-84.

¹¹³⁵ Vincent, 1982, p. 4.

production locale », fait valoir le renouveau artistique de la province après 1830¹¹³⁶. Les étrangers, par leur contribution au Salon local, par leur expérience artistique, ou encore par le rayonnement qu'ils confèrent au Dauphiné, justifient le fait que la culture artistique régionale s'était construite, en partie, au fil des apports et des influences étrangères et ce depuis le début du XIXe siècle.

¹¹³⁶ Daigle, 1957, p. 83.

3° / La circulation des œuvres et leur réception dans les institutions

« Le tableau n'est pas seulement « un meuble agréable, il est instructif ; il réveille, il excite de grandes idées, des sentiments nobles, élevés, des réflexions édifiantes [...] »¹¹³⁷, c'est pourquoi son itinéraire et sa destination méritent d'être suivis et examinés. En suivant cette idée, le parcours des œuvres dauphinoises ainsi que leur réception dans les institutions nationales et internationales ouvrent notre étude à un champ supplémentaire qui s'organise autour de la portée et du devenir de la production régionale. Les effets de celle-ci sur les Salons étrangers, ou encore le jugement des institutions sur les œuvres dauphinoises, sont autant d'éléments qu'il nous reste à déterminer. Par ailleurs, cette « ouverture » artistique a-t-elle d'autres ambitions que d'être mercantile ? Que recherchent les artistes locaux en exposant leurs œuvres en dehors de la région ? Ces questionnements, auxquels nous répondrons en nous appuyant sur quelques exemples de la production régionale, assigneront ou pas l'hétérogénéité de ces œuvres. De même, ils témoigneront des difficultés ou des facilités pour les artistes locaux à promouvoir leur production au-delà de leur région d'origine.

A) Succès et insuccès de la production dauphinoise au Salon de Paris et dans les Salons septentrionaux

Parmi les dizaines d'œuvres d'artistes dauphinois exposées au Salon de Paris entre 1798 et 1853, la majorité d'entre elles passent inaperçues au regard du public. En effet, celui-ci connaît généralement peu l'identité des peintres et des sculpteurs régionaux, ce qui est en partie dû au fait que les critiques ne font pas forcément la promotion de leurs talents. Malgré cela, quelques-unes de ces compositions ne manquent pas d'être saluées et récompensées par les différentes

¹¹³⁷ Jèze, *Tableau de Paris pour l'année 1759*, Chatelus, 1991, p. 130.

institutions artistiques, à la fois pour leurs sujets mais aussi pour leur qualité d'exécution. L'étude de plusieurs d'entre elles permet de découvrir plus en détail le champ de la production dauphinoise durant la première moitié du XIXe siècle ainsi que sa réception auprès du jury parisien. Elle s'étend aux Salons septentrionaux qui regroupent, à cette époque, les manifestations d'Arras, Boulogne-sur-Mer, Cambrai, Douai, Lille, et Valenciennes. La présence, certes restreinte, des peintres dauphinois à ces Salons permet d'apprécier l'accueil de leurs œuvres ailleurs qu'à Grenoble, Lyon et Paris.

Claude Pollet, qui « demeure fidèle au Salon de sa ville natale », « représente avec bien d'autres, le type même du peintre local sans grande ambition, soumis aux règles classiques, indifférent à la promotion de la capitale » selon Gérard Schurr et Pierre Cabanne¹¹³⁸. Malgré son désintéret, le Grenoblois fait parvenir au Salon de Paris en 1843 un tableau intitulé *Ruines de la prison de Miolans sur l'Isère, en Savoie*¹¹³⁹. Toujours d'après G. Schurr et P. Cabanne, « seuls les critiques du cru l'ont jugé : ils apprécièrent chez lui : « une certaine grâce qui séduit » mais regrettèrent l'excès de détails »¹¹⁴⁰.

Pour sa part, Victor Cassien, établi à Marseille depuis 1842, envoie à la manifestation parisienne plusieurs dessins réalisés non loin de sa nouvelle résidence provençale. Le peintre, pour son unique participation en 1845, propose trois paysages dont une *Étude de pins à la Viste, Falaises de Morgio, près de Marseille* et *Effet de neige, vue prise en Savoie*¹¹⁴¹. Étant donné la finesse et le soin qu'il apporte à ses compositions, et bien que nous n'ayons pas connaissance de ces derniers ouvrages¹¹⁴², on imagine la précision avec laquelle l'artiste réalise ses différentes vues. Toutefois, les compositions de Victor Cassien, en dépit de la popularité de leur auteur, à l'origine rappelons-le du premier album illustré paru en Isère : *L'Album du*

¹¹³⁸ Schurr et Cabanne, 1996, t. II, p. 300-301.

¹¹³⁹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1843, p. 120, n°968. Ce tableau n'ayant pas été retrouvé, nous nous servons des paysages de C. Pollet conservés dans les institutions dauphinoises et dans les collections particulières pour donner une idée de la maîtrise et du style employés par cet artiste.

¹¹⁴⁰ Schurr et Cabanne, 1996, t. II, p. 300-301.

¹¹⁴¹ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1845, p. 215, n°1733, 1734 et 1735.

¹¹⁴² Victor Cassien, *Promenade dans Marseille et ses environs*, vers 1850, Marseille, Bibliothèque municipale, fonds Alcazar et fonds Borély. Il s'agit de seize lithographies et plans de la ville de Marseille.

Dauphiné (1835), ne trouvent pas d'écho au Salon de la capitale. Ses réalisations n'attirent ni le public, ni la voix des critiques, ce qui n'encourage pas l'artiste à s'y présenter une seconde fois.

Félix Cottavoz profite à son tour de son séjour parisien pour exposer ses œuvres qui ne suscitent pas plus d'enthousiasme que celles de ses compatriotes dauphinois. Entre 1841 et 1845, le peintre isérois, après avoir fréquenté un temps l'atelier d'Ary et Henry Scheffer, propose plusieurs portraits et scènes de genre au Salon de la capitale. *Mademoiselle G.*, *Mademoiselle Juliette* et *M. Félix de C.* sont ses principaux modèles tandis que les tableaux *Départ pour la pêche* (1842) et *Retour de la pêche* (1843) forment un pendant. À partir de 1846, Cottavoz obtient la charge des cours de dessin au collège de Grenoble. Dès lors, il poursuit sa carrière en Dauphiné et se détourne définitivement du Salon parisien.

Théodore Ravanat lui, semble devoir au hasard d'une relation amoureuse sa première et dernière participation au Salon de Paris en 1845. L'artiste, arrivé dans la capitale deux ans plus tôt, y retrouve sa bien aimée et poursuit ses activités artistiques. Au cours de son séjour qui s'achève peu après, le paysagiste présente une de ses compositions au Salon. En éternel admirateur de sa province, il expose un tableau de *l'Ancienne succursale des Chartreux à la Buisse (Isère)*¹¹⁴³, œuvre qui passe totalement inaperçue.

Il ne suffit donc pas aux artistes dauphinois d'envoyer leurs œuvres au Salon de la capitale, qui plus est des œuvres de qualité, ni même d'être des peintres reconnus dans leur région natale, pour obtenir la reconnaissance et la réussite au Salon parisien. Aussi, peut-on s'interroger sur les critères qui garantissent la confiance de l'institution artistique parisienne et assurent la satisfaction du public dans la première moitié du XIXe siècle?

Les œuvres dauphinoises les plus admirées au Salon de Paris à cette époque sont généralement celles exécutées par des artistes régionaux installés depuis un certain temps dans la capitale. En 1839, *Le Tasse en prison visité par*

¹¹⁴³ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1845, p. 171, n°1406.

*Expilly*¹¹⁴⁴ offre à Ernest Hébert, alors élève de Paul Delaroche, son premier succès institutionnel et pour cela fait la fierté des Dauphinois. Plus tard, le Grenoblois avec *La Mal'aria*¹¹⁴⁵, suscite l'engouement du public et confirme son talent de peintre accompli¹¹⁴⁶. Hébert, avant de devenir le « portraitiste des hôtes des Tuileries » sous le Second Empire et la Troisième République, séduisait déjà le Salon et ses visiteurs grâce à des sujets singuliers, relevant d'une grande sensibilité¹¹⁴⁷. Pour certains critiques, il « était l'intermédiaire tant recherché entre Ingres et Delacroix »¹¹⁴⁸ car il maîtrisait aussi bien la technique du dessin que l'emploi de la couleur.

S'il est difficile d'attribuer toutes ces qualités aux œuvres d'Alexandre Debelle, il faut reconnaître que plusieurs d'entre elles ont le mérite d'avoir mis en lumière divers épisodes de l'histoire de France. Le Voreppin, entre 1837 et 1848, réside lui aussi à Paris et s'inspire continuellement des événements politiques qui animent ou qui avaient animé jadis sa province et cela malgré son éloignement géographique. En 1847, il représente notamment *L'Abdication d'Humbert II*¹¹⁴⁹, qui marque le rattachement du Dauphiné à la France. Cette scène historique, en entrant au Salon parisien, acquiert une dimension didactique tout comme les deux autres tableaux de l'artiste illustrant l'épopée de Napoléon après son départ de l'Île d'Elbe. Parmi ces deux dernières œuvres, *l'Arrivée de Napoléon à Grenoble, retour de l'Île d'Elbe (7 mars 1815)*¹¹⁵⁰ est décrite dans le catalogue du Salon parisien par un texte concis relatant l'accueil chaleureux des Grenoblois fait à l'Empereur lors de son passage dans la ville. Pour la seconde composition, intitulée *Le 20 mars 1815*, il s'agit d'une commande du ministère de l'Intérieur. Hormis son titre, bref mais évocateur¹¹⁵¹, la présentation de cette œuvre est complétée par une véritable exégèse de la figure napoléonienne. Notons d'ailleurs que cette production intervient peu avant

¹¹⁴⁴ Ernest Hébert, *Le Tasse en prison visité par Expilly*, 1839, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 161, voir Cat. n°89.

¹¹⁴⁵ Ernest Hébert, *La Mal'aria*, 1850, h/t, Paris, Musée d'Orsay, n° inv. 5299, RF 2260, voir Cat. n°90.

¹¹⁴⁶ Voir *supra*, 2^{ème} partie, 147-149.

¹¹⁴⁷ Huault-Nesme (dir.), 2003.

¹¹⁴⁸ *Dictionnaire biographique de l'Isère*, 1907, p. 533.

¹¹⁴⁹ Alexandre Debelle, *L'Abdication d'Humbert II ; Le rattachement du Dauphiné à la France* (titre attribué), [XIXe siècle], Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 88-2, voir Cat. n°68.

¹¹⁵⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1840, p. 46-47, n°384. Alexandre Debelle, *Entrée de Napoléon à Grenoble, retour de l'Île d'Elbe (7 mars 1815)*, 1840, Grenoble, Musée de Grenoble, voir Cat. n°63.

¹¹⁵¹ Alexandre Debelle, *Le 20 mars 1815 ou Entrée de Napoléon aux Tuileries à la Madeleine. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1841, p. 66, n°486.

l'avènement du Second Empire et le sacre de Napoléon III. C'est donc en toute légitimité que les tableaux d'histoire d'Alexandre Debelle, au regard de leurs thèmes et de leur exécution sobre et efficace, trouvent leur place au Salon de la capitale. D'après Adolphe Rochas, ils « ont été vivement applaudis par les connaisseurs [...] » et ce sont « autant d'œuvres qui sont devenues absolument populaires à l'étranger et en France »¹¹⁵².

En effet, les diverses distinctions accordées aux œuvres dauphinoises par le jury du Salon parisien sous-entendent ponctuellement leur supériorité par rapport aux autres compositions. En 1837 par exemple, Jules Laure¹¹⁵³ reçoit une médaille de troisième classe pour sa représentation d'*Hamlet, Horacio et Fossoyeur*. Dix ans plus tard, Célestin Blanc¹¹⁵⁴ est récompensé pour ses deux portraits de *Mademoiselle Cécile B.* et de *Monsieur D. B.* Ce premier portrait lui vaut une médaille de troisième classe, le second une médaille de seconde classe.

De son côté, Jean Achard, « l'un des plus grand artiste de ce temps »¹¹⁵⁵, est l'un des premiers paysagistes grenoblois à avoir reçu une distinction honorifique au cours de ces manifestations parisiennes. « De 1842 à 1853, les connaisseurs purent admirer à chaque Salon les ravissantes toiles où l'artiste se complaisait à reproduire le pittoresque point de vue de notre province »¹¹⁵⁶. En dépit d'une touche « un peu sèche »¹¹⁵⁷ à ses débuts, le Dauphinois sait mettre en avant l'aspect poétique des contrées qui lui étaient familières tout en conservant leur authenticité. Par ailleurs, son approche du paysage plaît au jury qui en apprécie de plus en plus le genre. Achard reçoit une première médaille pour sa toile *Vallée du Grésivaudan* en 1843. L'année suivante, il obtient une médaille de troisième classe pour *Vue de la vallée de l'Isère prise de Saint-Égrève*¹¹⁵⁸ ainsi que pour ses différentes vues de Grenoble et de Sassenage.

¹¹⁵² Rochas, *Biographie du Dauphiné*, 1971. *Le Dauphiné*, 25 juillet 1897.

¹¹⁵³ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁵⁴ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁵⁵ Sylevstre, 1884.

¹¹⁵⁶ Albertin et fils, 1900, p. 187.

¹¹⁵⁷ Beylié L., 1909, p. 13.

¹¹⁵⁸ Jean Achard, *Vue prise à Saint-Égrève, près Grenoble*, 1844, Grenoble, Musée de Grenoble., MG 115, voir Cat. n°5.

D'un autre point de vue, la lecture du catalogue de l'exposition *Les Salons retrouvés. Éclat de la vie artistique dans la France du Nord. 1815-1848*¹¹⁵⁹ nous apprend que deux artistes dauphinois envoient leurs œuvres dans cette région. Qui sont-ils ? Quels genres de peinture présentent-ils et quel succès rencontrent-ils au cours de ces manifestations ? Le répertoire complet des exposants ainsi que le détail des œuvres recensées dans cet ouvrage répondent directement à nos interrogations. Si l'ouverture voulue et affirmée de ces institutions artistiques septentrionales attire de nombreux peintres parisiens mais aussi quelques artistes belges, elle séduit peu de Dauphinois puisqu'on en compte seulement deux au sein des Salons d'Arras, Boulogne-sur-Mer, Douai, Lille et Valenciennes durant cette période.

Siméon Fort¹¹⁶⁰ et Claude Thévenin¹¹⁶¹, respectivement natifs de Valence et Crémieu, sont les seuls artistes régionaux énumérés dans les livrets. En revanche, leurs œuvres exposées sont nombreuses et sont souvent récompensées. Siméon Fort, entre 1831 et 1838, propose aux Salons de Douai, d'Arras, Valenciennes et Lille dix-neuf de ses compositions¹¹⁶². Ses aquarelles, technique de prédilection, représentent des paysages allemands, belges, suisses et italiens, observés au cours de ses voyages. Ces paysages sont « bien construits ; vifs et colorés, animés de plusieurs petits personnages à la mode de l'époque »¹¹⁶³. Ainsi, la légèreté de l'aquarelle et le pittoresque de ses œuvres permettent à Fort d'obtenir une médaille d'argent au Salon de Douai et deux médailles de bronze aux expositions d'Arras et de Valenciennes. Claude Thévenin lui, obtient une médaille de bronze dans la section « genre » pour son tableau *Jeune Piémontais jouant de la vielle. Un vieillard et son enfant l'écoutent*.

Pour ce qui concerne les motivations des exposants, un courrier du maire de Douai, adressé à son homologue dijonnais, qui souhaite créer une Société des Amis des Arts dans sa ville en 1837, remet en cause l'idée selon laquelle les artistes provinciaux manifestent à cette époque un réel engouement à l'égard des Salons du Nord. En effet, l'édile confie : « il y a quinze ans on écrivait à tous les artistes

¹¹⁵⁹ Haudiquet (dir.), 1993.

¹¹⁶⁰ Siméon Fort (1793-1861). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁶¹ Claude Thévenin (1808-1850). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁶² Haudiquet (dir.), 1993, t. II, p.71.

¹¹⁶³ Schurr et Cabanne, 1996, t. I, p. 438.

indistinctement et comme les plus faibles et les plus médiocres sont ceux qui placent le plus difficilement leurs ouvrages, c'étaient eux qui envoyaient le plus grand nombre à Douai »¹¹⁶⁴. Siméon Fort et Claude Thévenin, présents à ces Salons, doivent-ils pour autant être considérés comme les peintres les plus médiocres de leur province ?

Le maire de Douai poursuit en insistant sur le fait qu' « il importait aussi d'aller convaincre « sur le terrain » des peintres en vogue ». Dans cette perspective, la municipalité n'hésite pas à envoyer des « lettres personnelles » à chaque artiste, en les flattant pour leurs récents ouvrages. C'est probablement dans cette intention que quelques figures nationales y envoient leurs œuvres. Parmi les célébrités de l'époque, Marius Granet (1775-1849), « conservateur des tableaux des musées royaux à Paris », propose à l'exposition de Cambrai en 1826 *Le Chœur de l'église des Capucins, à Rome*. Jean-Victor Schnetz, futur directeur de l'Académie des beaux-arts à Rome, présente plusieurs scènes d'histoire et des scènes religieuses aux manifestations d'Arras et de Valenciennes entre 1821 et 1838. Quant à Ingres, il participe aux Salons de Douai et d'Arras en 1833, aux côtés de S. Fort, en exposant un portrait de l'ambassadeur d'Espagne.

Enfin, les peintres dauphinois, à en croire les prix annoncés sur les livrets, ont une bonne estime de leur talent. Le catalogue de Douai fait savoir en 1819 que tous « les artistes sont invités à joindre aux ouvrages qu'ils désireraient faire vendre, la note du prix qu'ils voudraient en obtenir [...] »¹¹⁶⁵. Siméon Fort expose alors à Douai en 1831 *Plaisirs de Valence, lever du soleil* pour la somme de deux cent cinquante francs. Auparavant, Eugène Delacroix exposait, au même Salon, son tableau *Un mameluck blessé* pour un montant identique. Cependant, Fort n'ayant pas l'étoffe de Delacroix, on peut être surpris de la valeur que le Dauphinois accorde à son talent ? Quand on connaît les débuts difficiles du jeune Delacroix, avant que celui-ci n'occupe une place prépondérante, on imagine que le peintre avait eu parfois le besoin de vendre ses tableaux, quels que soient le lieu et la renommée du Salon qui les accueillait. De manière analogue, les artistes dauphinois, bien que peu nombreux à ces Salons, ont pour seuls objectifs de vendre leurs œuvres et de promouvoir leur savoir-faire.

¹¹⁶⁴ Haudiquet (dir.), 1993, t. I, p. 17.

¹¹⁶⁵ Haudiquet (dir.), 1993, t. I, p. 14-15.

Pour conclure sur les succès et les insuccès des œuvres dauphinoises au Salon de Paris et dans les Salons septentrionaux, on peut dire que leur présence dans ces manifestations confirme le fait que ces œuvres voyagent hors de leur région de création. S'il est évident que la proximité de plusieurs artistes locaux avec le milieu parisien encourage la réception de ces derniers au Salon de la capitale, en revanche, leur réputation provinciale ne conduit pas à une reconnaissance plus large. Par conséquent, la production dauphinoise, à quelques exceptions près, ne connaît pas de rayonnement national, ce qui renvoie une image limitée des talents de la province.

B) Quand les Lyonnais et leur Salon accueillent les Dauphinois et leurs œuvres

Le dictionnaire des exposants au Salon lyonnais, élaboré par Dominique Dumas et intitulé *Salons et expositions à Lyon - 1786-1918*¹¹⁶⁶, s'inscrit dans la lignée des *Catalogues des Salons parisiens*¹¹⁶⁷ rédigés par Pierre Sanchez et Xavier Seydoux en 1999. Cet ouvrage, bien qu'il ne délivre aucun avis sur la qualité des œuvres, permet d'interroger la présence et la qualité de la production artistique dauphinoise au cours des manifestations lyonnaises. Il faut savoir que sur les soixante-douze peintres et sculpteurs dauphinois recensés durant nos recherches, seuls quinze participent officiellement à ces Salons¹¹⁶⁸. Compte tenu de la proximité géographique des villes de Lyon et de Grenoble, on peut se demander quelles sont les raisons de ce faible effectif ? Par ailleurs, faut-il voir dans la présence des œuvres dauphinoises un attrait significatif de leurs auteurs pour le Salon lyonnais ? Ou bien était-ce un manque d'enthousiasme pour l'institution artistique grenobloise ? Ou bien encore une réponse à la « réalité anti-parisienne »¹¹⁶⁹ ? Pour comprendre l'intérêt des artistes dauphinois et parfois même leur indifférence, il faut revenir sur la formation et le parcours dans les ateliers et les écoles lyonnaises de quelques-uns d'entre eux. L'hospitalité de figures lyonnaises pouvait-elle justifier de leur venue ? La chronologie ainsi que les compositions annoncées au cours de notre recherche permettent de découvrir les raisons de la participation des peintres dauphinois à un moment donné de leur carrière au Salon lyonnais. En outre, ces exemples offrent la possibilité de mesurer la diversité de la production dauphinoise et de déterminer sa place dans l'institution lyonnaise.

Alexandre Debelle, Alphonse Blanc et Étienne Remilleux¹¹⁷⁰ sont les premiers Dauphinois à avoir participé au Salon de peinture organisé à Lyon au début

¹¹⁶⁶ Dumas, 2007.

¹¹⁶⁷ Sanchez et Seydoux, 1999.

¹¹⁶⁸ Rappelons que pour établir cette statistique nous avons pris en compte uniquement les artistes dauphinois pour lesquels nous avons la certitude du lieu de naissance.

¹¹⁶⁹ Dumas, 2007, t. I, p. 4, préface B. Foucart.

¹¹⁷⁰ Étienne Remilleux (1811-1856). Dictionnaire biographique, vol. 3.

du XIXe siècle. De ses trois peintres, Remilleux est le plus fidèle à la manifestation ; il y expose régulièrement jusqu'à sa mort en 1856¹¹⁷¹. Pour son premier envoi en 1833, il présente *Une Corbeille de fruits et un perroquet* ainsi qu'*Un Vase de fleurs*. Pour les œuvres suivantes, il s'attèle à des sujets du même genre, soit des natures mortes, des groupes de fruits et des fleurs. Au total, seize tableaux d'Étienne Remilleux figurent au Salon de Lyon entre 1833 et 1853 tandis que durant la même période son nom n'est signalé qu'à deux reprises sur le livret du Salon grenoblois. D'après les éléments que nous avons recueillis, la formation de l'artiste pourrait justifier de sa préférence au Salon lyonnais. En effet, dès 1828, Étienne Remilleux, bien qu'il soit originaire de Vienne, étudie à l'École des beaux-arts de Lyon. Plus tard, il rejoint l'atelier d'Augustin-Alexandre Thierriat (1789-1870), spécialisé dans la peinture de fleurs et devient professeur de dessin à Lyon. Ses premières années d'apprentissage sont décisives car elles fixent l'orientation artistique du peintre et contribuent à le rapprocher du Salon lyonnais. Pour autant, faut-il nécessairement voir un lien entre la formation lyonnaise de certains artistes dauphinois et la présence de ceux-ci au Salon de la ville?

L'Isérois William Borione¹¹⁷², autrefois élève de Claude Bonnefond à l'École des beaux-arts de Lyon, ne se presse pas d'exposer sa production aux Lyonnais. En 1837, il envoie au Salon un premier dessin au pastel illustrant une *Tête de vieillard*. Ce n'est que seize ans plus tard qu'il expose une seconde œuvre, intitulée *Les Bulles de savon*¹¹⁷³. Comme lui, Théodore Ravanat qui s'était formé dans un atelier de tissage à Lyon durant sa jeunesse, envoie ses œuvres à cette manifestation de manière exceptionnelle¹¹⁷⁴. À ce propos, il convient de préciser que les rares tableaux qu'il présente entre 1836 et 1846, font tous, ou presque, référence à des paysages dauphinois.

À l'évidence, la ville de Lyon apprécie et récompense les talents qu'elle a vu naître. La preuve en est le tableau d'Étienne Remilleux, titré *Fleurs et fruits*¹¹⁷⁵, acquis par la municipalité lyonnaise en 1852. Au même moment, le père de l'artiste tente en vain de convaincre le préfet de l'Isère d'acheter le tableau de son fils, formé autrefois

¹¹⁷¹ Dumas, 2007, t. III, p. 1084.

¹¹⁷² Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁷³ Dumas, 2007, t. I, p. 188.

¹¹⁷⁴ Il y expose en 1836, 1837, 1839, 1848-49 et 1857. Dumas, 2007, t. III, p. 1070.

¹¹⁷⁵ Remilleux, *Fleurs et fruits*, 1849, Lyon, Musée des beaux-arts, n° inv. A2850.

à l'École des beaux-arts de Lyon auprès de Thierriat¹¹⁷⁶. Hormis ce tableau, aucune autre composition signée Remilleux n'est recensée dans une institution nationale.

Qu'en est-il de l'accès des Dauphinois au Salon lyonnais ? Existe-t-il un rapport entre la résidence lyonnaise, quelquefois ponctuelle ou plus durable, et la présence de leurs œuvres à ce Salon, comme ce fut le cas pour certains Grenoblois au Salon parisien? Abriou¹¹⁷⁷, domicilié « Galerie de l'Argue » à Lyon en 1836, participe pour la seule et unique fois au Salon organisé par la Société des Amis des Arts cette année-là. Il y expose un portrait. Après cela, il retourne vivre, travailler et exposer en Dauphiné. À la même époque, Jean Achard « de Grenoble » est installé « chez M. Guindrand »¹¹⁷⁸. Théodore Ravanat lui, habite un temps chez Alexandre Dubuisson comme Jules Laure qui vit tantôt chez Dubuisson, tantôt chez Allard. De fait, on s'aperçoit que les Lyonnais ont donc pour habitude de recevoir chez eux les Dauphinois. Parmi ces derniers, plusieurs d'entre eux se rapprochent « physiquement » du Salon lyonnais grâce à cette complicité et reçoivent une aide significative afin d'y accéder. Les multiples déplacements de Jean Achard dans la région lyonnaise, tout comme l'amitié qu'il partage avec les artistes de cette ville¹¹⁷⁹, justifient de ses participations successives au Salon lyonnais.

Cependant, ce Salon n'est pas considéré comme un rendez-vous incontournable pour les artistes dauphinois. Benjamin Rolland, en tant que peintre¹¹⁸⁰, à en juger par son absence sur les livrets du Salon lyonnais, accorde peu d'intérêt à cette manifestation. De son côté, Alexandre Debelle, au regard de son unique participation en 1833¹¹⁸¹, ne donne pas non plus la priorité au Salon lyonnais.

Pour revenir au dictionnaire établi par Dominique Dumas, le détail de son contenu met en exergue l'éclectisme de la production dauphinoise au cours des expositions lyonnaises. Même s'il ne s'agit que d'un aperçu de celle-ci, cet ouvrage révèle à la fois la maîtrise et l'inspiration des peintres et des sculpteurs dauphinois

¹¹⁷⁶ ADI, 13T1/1, Beaux-arts, documents généraux, société des beaux-arts, expositions, écoles, divers (1819-1935), lettres de M. Remilleux au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 9, le 27 et le 31 août 1842.

¹¹⁷⁷ Joseph Abriou (XIXe siècle). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁷⁸ Dumas, 2007, t. I, p. 13.

¹¹⁷⁹ Voir *supra*, 2^{ème} partie, p. 188-205 et 251-255.

¹¹⁸⁰ Benjamin Rolland est également conservateur du musée de Grenoble de 1817 à 1853.

¹¹⁸¹ Dumas, 2007, t. I, p. 401.

dans la première moitié du XIXe siècle. En 1833, Alphonse Blanc présente notamment *L'Intérieur de l'église de Saint-Antoine, près de Saint-Marcellin*¹¹⁸². La même année, le sculpteur Victor Sappey propose une étude de buste en plâtre¹¹⁸³. Par la suite, François Bonnet expose une scène intitulée *Fête dans la villa Borghèse*, Jules Guédy une *Vue de l'aqueduc et des moulins de Sassenage, près de Grenoble*¹¹⁸⁴, Jules Laure dévoile *Une Tête de la Vierge* et enfin Alfred Bellet du Poisat¹¹⁸⁵ *Saint Sébastien secouru par de saintes femmes*¹¹⁸⁶. Du portrait à la scène de genre, en passant par la peinture d'histoire et le paysage, si cher aux Dauphinois, les artistes régionaux montrent leurs valeurs et l'étendue de leurs aptitudes.

Dans cette perspective, ils profitent de la courte distance qui sépare les deux villes pour envoyer à Lyon leurs compositions récemment présentées à Grenoble. Alexandre Debelle, après avoir montré à ses compatriotes le *Palais de la reine Jeanne à Naples*, au début de l'année 1833, envoie aussitôt sa composition à Lyon. À l'inverse, Jean Achard, à son retour d'Égypte, réserve ses premiers paysages d'Orient au Salon lyonnais¹¹⁸⁷. En 1836, il fait parvenir à Lyon un tableau portant le titre : *Vue des environs du Caire* et *Une rue dans l'intérieur du Caire*. Ce n'est que l'année suivante que nous retrouvons ces deux œuvres sur le livret du Salon grenoblois¹¹⁸⁸.

Certes, les Lyonnais et leur Salon accueillent régulièrement les artistes dauphinois et leur production dans la première moitié du XIXe siècle, néanmoins, on ne peut pas parler de véritable plébiscite, étant donné le nombre limité de ces participants. Il ne s'agit pas non plus d'un désamour du Salon grenoblois puisque les Dauphinois qui envoient leurs œuvres à Lyon fréquentent la plupart du temps le Salon de Grenoble. Pour ce qui est de la « réalité anti-parisienne » exprimée par Bruno Foucart dans la préface de l'ouvrage *Salons et expositions à Lyon [...] de Dominique Dumas*¹¹⁸⁹, elle ne semble pas non plus être à

¹¹⁸² Dumas, 2007, t. I, p. 159.

¹¹⁸³ Dumas, 2007, t. III, p. 1164.

¹¹⁸⁴ Dumas, t. I, p. 114-115 et 183.

¹¹⁸⁵ Alfred Bellet-du-Poisat (1823-1883). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹¹⁸⁶ Dumas, 2007, t. II, p. 640, 778.

¹¹⁸⁷ Dumas, 2007, t. I, p. 13.

¹¹⁸⁸ *Exposition [...], Musée de Grenoble, 1837*, p. 3, n°7 et 8.

¹¹⁸⁹ Dumas, 2007, p. 1-5.

l'origine de la venue des Dauphinois à Lyon, certains d'entre eux ne s'étant jamais vraiment intéressés au Salon de la capitale. Il faut donc en conclure que les peintres et sculpteurs dauphinois qui présentent leurs œuvres au sein de l'institution lyonnaise à cette époque, parmi lesquels on compte plusieurs personnalités les plus en vue du milieu artistique local, trouvent de multiples satisfactions dans cette ville. Au-delà de l'amitié des Lyonnais et de l'aspect marchand qui déterminent la venue de certains artistes régionaux, il faut reconnaître que Lyon et son Salon contribuent à divers niveaux au développement de la culture artistique dauphinoise.

C) Commandes, acquisitions et localisation des œuvres dauphinoises

Il convient d'aborder la question du parcours des œuvres dauphinoises dans les institutions artistiques en se rapportant plus particulièrement aux commandes officielles, aux acquisitions ainsi qu'aux lieux de conservations qui les accueillent. Sous l'expression « œuvres dauphinoises », nous avons choisi de regrouper la production des peintres et des sculpteurs originaires de cette région mais également les réalisations d'artistes étrangers dont le sujet y fait référence. Dans cette perspective, nous examinerons l'originalité des thèmes exécutés par ces artistes et nous définirons, parmi ces derniers, les plus appréciés des commanditaires et des acquéreurs. Par ailleurs, nous déterminerons si les peintres les plus en vue dans leur province sont nécessairement ceux qui sont sollicités par les « étrangers » ? Enfin, la localisation de plusieurs lieux de conservation des œuvres dauphinoises permettra de mesurer le crédit accordé à cette production locale et également de mieux appréhender sa portée dans les institutions nationales et internationales.

C'est entre 1830 et 1848, sous le règne de Louis-Philippe, duc d'Orléans, que plusieurs commandes officielles sont passées auprès d'artistes dauphinois. Victorine Rumilly se voit confier par le souverain la représentation de *César Borgia, duc de Valentinois*¹¹⁹⁰ en 1837. Devant le prestige de cette commande, la Grenobloise, qui avait commencé à exposer au Salon de la capitale quelques années auparavant, se contente pourtant d'effectuer une copie du tableau peint au XVI^e siècle par Dosso Dossi. Cette huile sur toile, de moyennes dimensions, est destinée à orner le château de Versailles où elle est depuis conservée. Siméon Fort, sans plus d'originalité dans son sujet, est choisi par Louis-Philippe en 1841 afin d'immortaliser le *Plan de la bataille d'Aboukir* qui a lieu le 25 juillet 1799

¹¹⁹⁰ Victorine Angélique Rumilly, *César Borgia, duc de Valentinois*, 1837, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 3089, voir Cat. n°156. Constans, 1980.

près d'Alexandrie en Égypte¹¹⁹¹. D'après les critiques de l'époque, le Drômois, spécialisé dans les faits d'armes et les représentations militaires, s'était fait remarquer au Salon de Paris par l'ampleur de sa facture et par son style. En 1842, date à laquelle S. Fort achève sa commande, la composition présente les caractéristiques d'une œuvre orientaliste par une palette de tons or et orangés¹¹⁹², de petites touches colorées suggèrent plusieurs dizaines de belligérants.

Ainsi, Louis-Philippe en faisant appel à Siméon Fort et à Victorine Angélique Rumilly, comptait sur leur excellente maîtrise picturale. Si, ici, les commandes du souverain se cantonnent à des reproductions ou à l'élaboration d'œuvres « académiques », le fait qu'il sollicite les artistes dauphinois valorise leurs compétences. D'ailleurs, la confiance de Louis-Philippe ne se limite pas à la demande de ces deux ouvrages puisqu'en 1847 Célestin Blanc réalise à son tour un *Portrait en pied du roi*. Ce tableau, non localisé, est expédié l'année suivante à Rio de Janeiro, au Brésil, afin de décorer l'intérieur de l'ambassade de France¹¹⁹³.

Parallèlement à l'attention qu'il porte aux peintres dauphinois, le souverain s'intéresse aux paysages régionaux. Alors qu'il est encore duc d'Orléans, le futur monarque acquiert une *Vue de Grenoble prise au dessus de la porte de France*¹¹⁹⁴ signée Charles Guerrard. Ce tableau, dont on ignore s'il s'agit d'une commande ou d'un achat, témoigne quoiqu'il en soit, de sa bienveillance à l'égard du Dauphiné. De son côté, Charles Albert, roi de Piémont désigne également le Grenoblois Jules Guédy pour immortaliser *La Cascade de Jacob à Chambéry*¹¹⁹⁵.

Pour ce qui concerne les acquisitions d' « œuvres dauphinoises », on sait que Napoléon III est le propriétaire d'un tableau peint par Charles Daubigny, *l'Étang de Gylieu, près Optévoz [sic] (Isère)*. En 1853, le livret du Salon de Paris indique littéralement qu'il « appartient à l'Empereur »¹¹⁹⁶. Si cet environnement

¹¹⁹¹ Siméon Fort, *Plan de la bataille d'Aboukir, 25 juillet 1799*, 1842, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, MV 589, voir Cat. n°80.

¹¹⁹² Peltre, 2000.

¹¹⁹³ L'ambassade de France au Brésil est inaugurée en 1848, le comte de Butenval est son premier ambassadeur.

¹¹⁹⁴ Cette œuvre est présentée au Salon de Paris en 1822. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1822, p. 72, n°627.

¹¹⁹⁵ Malheureusement, nous n'avons pas pu localiser cette œuvre.

¹¹⁹⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1853, p. 81, n°328.

bucolique inspire de nombreux paysagistes à cette époque, la renommée grandissante de C. Daubigny semble prévaloir sur la beauté du site, c'est sans doute la raison de son acquisition par l'Empereur.

Dans un autre genre, la ville de Lyon achète en 1852 une nature morte du Viennois Étienne Remilleux. Cette peinture, intitulée *Fleurs et fruits*¹¹⁹⁷, est exposée au Salon de la Société des Amis des Arts de Lyon en 1851-1852. Après la manifestation, l'œuvre de Remilleux trouve naturellement sa place dans les collections du musée des beaux-arts de Lyon parmi les autres peintures de fleurs qui ont fait la réputation de la ville. Quant aux représentations de Bayard, « le bon chevalier sans peur et sans reproche » originaire de Pontcharra, elles continuent de passionner les Dauphinois comme le reste de leurs contemporains durant tout le XIXe siècle¹¹⁹⁸. Édouard André dans la *Gazette des beaux-arts* rapporte qu'en 1804 les habitants de Grenoble se cotisent pour acheter un dessin bistré de Bayard par Swebach-Desfontaines¹¹⁹⁹. Cette œuvre, payée quatre mille francs, avait pour vocation d'orner le musée de Grenoble. Ceci étant, on soupçonne que les Grenoblois se soient servis de cette illustre figure régionale pour s'offrir les talents de Swebach-Desfontaines.

Edouard André affirme que ce dernier était un peintre « à la mode » et qu'« au Salon de l'an VI (1798) et à celui de l'an VII (1799), Swebach s'aventurait avec succès dans le paysage. *Une course à cheval* et une *Chasse au cerf* le mettaient en pleine vogue ». Et ajoute-t-il : « les musées de province recherchaient ses œuvres »¹²⁰⁰.

À l'inverse, le département de l'Isère et la municipalité grenobloise s'en remettent au savoir-faire d'un jeune sculpteur italien, moins expérimenté, Nicolo Raggi, à qui ils commandent une statue du chevalier Bayard¹²⁰¹. Dans un courrier des autorités locales, indiquant les contours et le mode d'expédition de cette œuvre, il est précisé que celle-ci ne pourra être expédiée qu'« après avoir été soumise au jugement et l'approbation de messieurs Gérard et Bosio »¹²⁰², les maîtres de Raggi. Madame

¹¹⁹⁷ Dumas, 2007, t. III, p. 1084.

¹¹⁹⁸ Plus d'une vingtaine d'œuvres évoquant des épisodes de la vie de Bayard sont exposées au Salon de Paris dans la première moitié du XIXe siècle. *L'Invention du passé. Gothique, mon amour...*, 2014, t. I.

¹¹⁹⁹ Swebach-Desfontaines (1769-1823). Dictionnaire biographique, vol. 3. *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art [...]*, 1904, t. XXXII, p. 387-388.

¹²⁰⁰ *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art [...]*, 1904, t. XXXII, 1904, p. 387-388.

¹²⁰¹ Nicolo Raggi, *Statue du chevalier Bayard*, Grenoble, place Saint-André, voir Cat. n°170 et *Pierre de Terrail*, [XIXe siècle], buste, Grenoble, Musée de Grenoble.

¹²⁰² ADI 13T3/3, Beaux-arts, Monuments et statues, Monument Bayard élevé à Grenoble, renseignements généraux (1820-1930), f°3.

Fontaine, dans une lettre adressée à son neveu en 1822, année de l'érection de la statue sur la place Saint-André à Grenoble, fait part de ses premières impressions sur cet ouvrage. « Ce sujet c'est encore Bayard ! » s'agace-t-elle. Puis, après avoir commenté la cérémonie consacrée à l'arrivée de la statue dans la cité grenobloise, elle continue son récit en confiant :

« Cette statue est colossale et le travail en a été admiré ; tout est fini avec le plus grand soin, jusqu'au moindre pli de son écharpe, et au panache de son casque qui vient de tomber à ses pieds. Il vient de recevoir le coup mortel, sa jambe droite est tendue, son genou gauche commence à fléchir, il va tomber sans un tronc d'arbre sur lequel il s'appuie encore de sa main gauche ; de la droite il tient son épée dont la poignée a la forme d'une croix qu'il approche de sa figure, ayant les yeux élevés au ciel. Mais le statuaire lui a fait tenir cette croix si près de son visage, qu'elle le masque presque entièrement ; on ne peut bien le voir qu'en profil, ce qui est un défaut que tout le monde ici a trouvé [...] »¹²⁰³.

Les œuvres exécutées en hommage au chevalier Bayard sont donc très répandues en Dauphiné, comme dans le reste de la France au cours de la première moitié du XIXe siècle. En plus de valoriser l'histoire de la province, elles reflètent le goût des habitants pour l'esprit chevaleresque¹²⁰⁴. Le goût pour l'histoire nationale étant très vivace à cette époque, il caractérise une partie de la création artistique. Mais si certains concitoyens se mobilisent avec ferveur pour cette figure héroïque, d'autres perçoivent avec moins d'enthousiasme l'entrée de sa sculpture au musée de Grenoble¹²⁰⁵.

¹²⁰³ Lettre de Françoise-Brigitte Fontaine, née Mollard, à Joseph Mollard (1805-1875), Brest, le 7 novembre 1822, archives familiales G. Flandrin.

¹²⁰⁴ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 276-289.

¹²⁰⁵ « Les critiques les moins indulgentes furent infligées à la pose du guerrier célèbre dont la ville voulait perpétuer le souvenir », Champollion-Figeac A., 1973, t. IV, p. 240.

Enfin, nous citerons l'exemple d'institutions nationales et internationales ayant acquis ou exposant des œuvres relatives au Dauphiné et qui les conservent depuis dans leurs collections. Hormis le musée des beaux-arts de Lyon, le plus proche géographiquement du Dauphiné, déjà cité précédemment, le musée de Chambéry, possède également un tableau d'un artiste dauphinois. L'huile sur toile *Tête de femme, sainte Madeleine*, inventoriée sous le numéro M. 763, est l'œuvre du Grenoblois Firmin Gautier¹²⁰⁶.

Les musées de Compiègne et Chantilly, les plus éloignés, comptent pour leurs parts quelques tableaux de Siméon Fort¹²⁰⁷ tandis que ceux de Lisieux et Vendôme se partagent divers portraits et scènes de genre exécutés par Jules Laure¹²⁰⁸.

Parmi les institutions parisiennes, le musée de l'Armée expose un portrait de *Louis XI, roi de France (1423-1483)* peint par Claude Thévenin¹²⁰⁹. Le musée du Luxembourg et le musée du Louvre accueillent les œuvres du paysagiste Jean Achard. Pour ce qui est du musée d'Orsay, il détient un portrait peu connu de Gustave Eiffel, gravé avec finesse dans la seconde moitié du XIXe siècle par Eugène Pirodon¹²¹⁰.

Pour terminer, le musée des châteaux de Versailles et de Trianon conserve deux tableaux d'histoire de Victorine Rumilly intitulés *César Borgia, Duc de Valentinois* et *Françoise d'Issembourg-d'Apponcourt, Madame de Graffigny (1694-1758)*¹²¹¹. En outre, diverses compositions signées Eugène Faure et Claude Thévenin figurent aussi dans cet inventaire.

À l'échelle internationale, c'est sans surprise que nous retrouvons la trace des tableaux de François Bonnet aux musées de Fribourg et de Lausanne étant donné

¹²⁰⁶ Firmin Gautier, *Tête de femme, sainte Madeleine*, Chambéry, Musée des beaux-arts, n° inv. M 763, voir Cat. n°81.

¹²⁰⁷ Siméon Fort, *Vue du château de Compiègne*, entre 1843 et 1844, commandé par Louis-Philippe pour le musée historique de Versailles, Compiègne, Musée national du château de Compiègne, MV 4693; *24 vues de châteaux*, exécutés sur ordre de S.M. la Reine, avril 1846, aquarelle, propriété privée, en dépôt au musée Condé de Chantilly, DE 672.

¹²⁰⁸ Jules Laure, *Portraits de Coralie et Claire Lefèvre*, 1851, Vendôme, Musée Vendôme, n° inv. 1969.4.1 et n° 1969.4.5 ; *Milton dictant le Paradis-perdu à ses filles*, vers 1849, Lisieux, Musée d'Art et d'Histoire de Lisieux, n° inv. D.MBA.97.19.1, voir Cat. n°106.

¹²⁰⁹ Claude Thévenin, *Louis XI, Roi de France (1423-1483)*, 1836, Paris, Musée de l'Armée, MV 705.

¹²¹⁰ Eugène Pirodon, *Portrait de Gustave Eiffel*, Paris, Musée d'Orsay, n° inv. ARO 1981 906 2. Granet, 1989.

¹²¹¹ Victorine Angélique Rumilly, *Françoise d'Issembourg-d'Apponcourt, Madame de Graffigny (1694-1758)*, 1836, copie d'après une œuvre de Tocqué, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, en dépôt à la questure du Sénat à Versailles depuis 1964, MV 3778, voir Cat. n°155.

que le peintre y enseigne vers 1848-1850 avant de s'y installer définitivement dans la seconde moitié du XIXe siècle¹²¹². En revanche, il est moins attendu de découvrir une huile sur toile d'Hugues Merle dans les collections du Metropolitan Museum of Art de New York. *Allégorie de l'automne* ou *Falling Leaves*¹²¹³ est acquise par Catharine Lorillard Wolfe en 1873 auprès de *Goupil & Cie* à New York. Depuis cette date, l'œuvre n'a été exposée qu'à trois reprises seulement, et dans l'État de New-York uniquement¹²¹⁴.

L'Étang de Gylieu peint par Charles Daubigny en 1853, et qui appartenait à Napoléon III, est désormais la propriété du musée de Cincinnati aux États-Unis. La notice du tableau, qui délivre peu d'éléments sur ce dernier, rapporte qu'une certaine « Melle Heine » en avait fait don à l'institution en 1940 en mémoire de M. et Mme John Hauck.

Il s'avère que les œuvres dauphinoises, par rapport aux commandes officielles et aux acquisitions, sont moyennement recherchées. Tant et si bien que si certains noms comme celui de Célestin Blanc, Siméon Fort, Jules Laure, Claude Thévenin ou Jean Achard, se détachent constamment du reste des artistes locaux, notamment au vu de la qualité de leurs œuvres, d'autres ne recueillent pas la même sollicitude. Pour autant, faut-il considérer ces derniers comme des artistes de second rang ? Notre analyse révèle que non. Par contre, il est certain que les œuvres exécutées par les peintres régionaux abordent des sujets divers et ne sont pas toutes du même mérite, ce qu'illustre la diversité des institutions les conservant. Ainsi, tous les artistes dauphinois n'affichent pas les mêmes ambitions dans la première moitié du XIXe siècle. Si certains ne jurent que par l'espoir d'une carrière parisienne, d'autres préfèrent s'assurer d'un succès provincial. De ce point de vue, l'attachement aux particularités régionales n'était donc pas synonyme « d'étroitesse d'esprit » puisqu'il garantissait souvent de manière simple et efficace l'enracinement des artistes dans le milieu culturel territorial. Si quelques artistes tentent de

¹²¹² François Bonnet, *Intérieur de la Collégiale Saint-Nicolas à Fribourg*, vers 1876 et *Procession de la Fête-Dieu* (2^{de} moitié XIXe), Fribourg (Suisse), Musée d'Art et d'Histoire.

¹²¹³ Hugues Merle, *Falling Leaves* (peut être traduit par « Feuilles qui tombent »), 1872, New-York (États-Unis), Metropolitan Museum of Art, 87.15.107, voir Cat. n°112.

¹²¹⁴ Le tableau de Merle a figuré à l'exposition « The Taste of the Seventies » au Metropolitan Museum of Art en 1946, à l'Hofstra University de Long Island en 1974 puis à la Knoedler Gallery en 1997.

commercialiser leurs œuvres par le réseau grandissant des Salons régionaux, beaucoup demeurent fidèles au Salon grenoblois, principal promoteur de leur succès. Par ailleurs, si l'on associe à ces choix l'influence et les apports manifestes des artistes étrangers, il résulte que la création dauphinoise connaît une dynamique exceptionnelle à cette époque. Le parcours des peintres et des sculpteurs locaux, comme la circulation des œuvres dauphinoises ou relatives au Dauphiné, participent pleinement à la construction de la culture artistique régionale, leur diversité ayant stimulé son processus de développement.

3^{ème} PARTIE : ESSOR ET DIVERSITÉ DE LA PRODUCTION DAUPHINOISE

« Qui les a regardé [les œuvres] avec quelque soin, connaît à fond et mieux qu'aucun rat de bibliothèque, la mine et le cœur de chaque province »¹²¹⁵, position qui invite à explorer les thématiques de la production artistique dauphinoise, à estimer son mérite et sa diversité. Néanmoins, le résultat de ces observations permet-il de comprendre les raisons de l'essor de la production régionale dans la première moitié du XIX^e siècle ? De même, peut-on se demander si les œuvres dauphinoises traduisent la sensibilité et les préoccupations de leurs contemporains ? À en croire Alphonse Cerfberr en 1835, « c'est parce que Grenoble est un pays de beaux sites et de riches propriétaires qu'il ne possède presque exclusivement que des peintres de portraits et de paysages »¹²¹⁶. Au-delà de ce simple constat, la critique de Cerfberr apparaît comme réductrice, de nombreux artistes dauphinois s'étant intéressés à d'autres genres. Aussi, pour servir l'éclectisme et le dynamisme de la production dauphinoise, quelques œuvres tirées à la fois du « grand » genre et des « petits » genres, permettront d'apprécier les différentes évolutions artistiques qui ont marqué la région dans la première moitié du XIX^e siècle.

1° / L'histoire et le genre à travers le prisme dauphinois

Les grandes scènes empruntées à l'histoire, à la religion, à la mythologie, à l'allégorie ou encore à la littérature, occupent le sommet de la hiérarchie des genres artistiques en France depuis la création de cette classification au XVII^e siècle. Si ces œuvres conservent une place importante dans les Salons de la capitale jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, elles doivent désormais composer avec la concurrence grandissante de la peinture de genre dans la première moitié du XIX^e siècle¹²¹⁷. En

¹²¹⁵ Chennevières, 1865, p.127.

¹²¹⁶ Cerfberr, « Exposition de Grenoble », *Courrier de l'Isère*, 12 mai 1835, p. 3.

¹²¹⁷ Vottero, 2012.

effet, le public, las de la fonction moralisante de certains tableaux d'histoire, de leurs formats monumentaux mais également de l'érudition qu'ils nécessitent, se tourne de plus en plus vers la peinture de genre. Celle-ci, loin de l'idéal prôné dans les représentations traditionnelles, invite le spectateur à partager l'intimité d'une scène quotidienne, intime, populaire. Ainsi au travers de la peinture de genre, les valeurs culturelles et sociales sont mises à l'honneur tandis que la précision du rendu et la minutie du détail sont conservées. Aussi, peut-on se demander d'une part si les artistes dauphinois cultivent un talent particulier pour la peinture d'histoire ? Et d'autre part, s'ils se sont intéressés à la peinture de genre ? Bien qu'éloignés de la capitale, les peintres et les sculpteurs provinciaux contribuent-ils à la prédominance contemporaine du grand genre ou préfèrent-ils s'emparer du caractère humaniste de la peinture de genre ? En nous appuyant sur divers exemples de la production dauphinoise, nous tenterons d'apporter un regard critique sur le recours à l'histoire et sur la vision de la scène de genre proposés par les artistes régionaux.

A) Le renouveau de la peinture religieuse dauphinoise

La peinture religieuse, pour avoir subi la désaffection des institutions politiques pendant et après la Révolution, revient parmi les genres picturaux les plus appréciés dans la première moitié du XIXe siècle. « Parent pauvre »¹²¹⁸ des Salons du Consulat et de l'Empire, elle attire de nouveau l'intérêt des pouvoirs en place et celui du public au retour des Bourbon. La monarchie constitutionnelle, instaurée par Louis XVIII en 1814, souhaite réintroduire dans la société, comme dans les arts, les valeurs chrétiennes qui constituent le fondement même de la civilisation française. « L'Église de France, que le premier Consul avait trouvée presque moribonde à l'aube du XIXe siècle, avait vu sa situation se redresser en cinquante ans d'une manière inespérée » selon Roger Aubert ; « elle se trouvait en pleine expansion au moment de l'avènement de Napoléon III »¹²¹⁹. Bruno Foucart, dans son ouvrage majeur *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*¹²²⁰, revient

¹²¹⁸ Foucart, 1987, p. 77.

¹²¹⁹ Aubert, 1952, p. 198.

¹²²⁰ Foucart, 1987.

finement sur l'évolution du désamour à un véritable plébiscite à l'égard de ce genre artistique.

Le 4 juin 1814, le catholicisme est de nouveau officiellement « religion de l'État », comme le mentionne l'article 6 de la Charte constitutionnelle. La résurrection de l'Église de France entraîne alors celle de la peinture religieuse. Pendant la seconde Restauration, qui fait suite à la tentative avortée de reconquête du pouvoir par Napoléon Ier au cours des Cent-Jours, de mars à juillet 1815, cet effort se poursuit en réhabilitant les églises et en commandant de nombreuses œuvres dévotes. De fait, la peinture religieuse, après une période de recherche et d'expérience au cours de la Monarchie de Juillet, connaît un triomphe à l'avènement du Second Empire. Aussi, le « renouveau » étudié par Bruno Foucart n'exprime-t-il pas consubstantiellement l'idée même d'une remise en question, d'une rénovation ou bien encore d'une réappropriation de ce genre pictural longtemps exploré et apprécié par les institutions comme par le public ? En nous concentrant sur les œuvres de quelques artistes dauphinois, nous verrons comment répondre à cette interrogation. Pour se faire, nous examinerons dans un premier temps les principaux thèmes religieux auxquels ces peintres ont recours durant la première moitié du XIXe siècle. Dans un second temps, nous envisagerons les nouveaux sujets introduits régionalement. Enfin, l'exploration et l'usage de techniques picturales anciennes témoigneront, ou pas, de la modernité et des facultés d'innovations artistiques des Dauphinois.

Les thèmes les plus représentés dans l'iconographie chrétienne, au cours de la première moitié du XIXe siècle se concentrent principalement sur le Nouveau Testament, la vie du Christ, de la Vierge et des saints. La Passion du Christ, soit l'évocation de la vie de Jésus depuis son entrée à Jérusalem jusqu'à son Ascension, exalte la foi chrétienne et accompagne le renouveau catholique ; il séduit un large public, c'est pourquoi ces représentations se multiplient. En 1844, Célestin Blanc, « l'enfant extraordinaire »¹²²¹ du Dauphiné, qui avait fait ses classes auprès de Paul Delaroche, s'initie à la peinture religieuse auprès de Charles Gleyre. Dès ses premiers essais, le Dauphinois rapporte : « j'ai commencé immédiatement le tableau

¹²²¹ ADI12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre du maire de Grenoble, Honoré Berriat au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 26 juin 1841, Annexe 13.

représentant le *Christ au peuple* que m'a conseillé M. Gleyre, mon nouveau maître »¹²²². Ayant trouvé sa voie lors de son séjour parisien, Célestin Blanc se spécialise dans les récits bibliques. Il s'intéresse également aux œuvres mythologiques tout en montrant une certaine aptitude dans l'art du portrait. En 1846, le Dauphinois, malgré ses échecs successifs au prix de Rome¹²²³, obtient une troisième médaille dans un concours de figure peinte à l'Académie des beaux-arts. Pour cette raison, la production entière de C. Blanc, comme ses succès, doivent être mis en rapport exclusivement avec ses tableaux religieux. Parmi ceux-ci, on compte plusieurs « portraits » du Christ dont *Le Christ au tombeau*¹²²⁴, commandé par l'État pour l'église de Larjasse dans le Rhône en 1843. Mickaël Vottero signale qu'il s'agit d'une copie et que cette œuvre est aussi appelée *Saint Joseph* or un tableau intitulé *Saint Joseph* figure déjà dans le mobilier de l'église de Lus-la-Croix-Haute (Drôme)¹²²⁵. Est-ce la même œuvre ? La disparition de la première composition ne permet pas de confirmer cette hypothèse. Toutefois, il est certain que Célestin Blanc effectue des copies, soit de ses propres tableaux, soit de peintures plus célèbres. Durant sa carrière, il reprend notamment le personnage du *Christ* d'après *Le Christ sur la croix* de Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823).

Par la suite, Célestin Blanc continue de présenter ses compositions religieuses à Grenoble, à Paris et parfois même à Lyon¹²²⁶. Lui qui, selon son maître, « travaill[ait] avec beaucoup de zèle et d'intelligence » et qui possédait des « dispositions remarquables »¹²²⁷ devient incontestablement l'un des spécialistes locaux de la peinture religieuse. Néanmoins, *Le Patriote des Alpes*, dans son article qu'il consacre au Salon de Grenoble le 27 juillet 1850, émet quelques réserves concernant certains

¹²²² Ce tableau est exposé au Salon de Paris en 1845. L'État acquiert l'œuvre pour cinq cents francs, elle est envoyée à l'église Saint-Joseph de Grenoble à la demande de Félix Réal. Sur place, le tableau est présenté dans le chœur avec les trois toiles du frère André. Il est transféré dans la nouvelle église Saint-Joseph de Grenoble en 1925. Vottero, 2001-2002, p. 86. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [..]*, 1845, p. 24, n°120. ADI 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre de Célestin Blanc au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 17 septembre 1844, Annexe 18; lettre du ministère de l'Intérieur au préfet, Charles Pellenc, le 19 juin 1845, Annexe 19.

¹²²³ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹²²⁴ Célestin Blanc, *Le Christ au tombeau*, vers 1844, Clelles (Isère), église de Sainte-Marie, voir Cat. n°10.

¹²²⁵ Célestin Blanc, *Saint Joseph*, [XIXe siècle], église de Lus-la-Croix-Haute (Drôme), voir Cat. n°11. Vottero, 2001-2002, p. 86.

¹²²⁶ Célestin Blanc expose plusieurs de ses tableaux à Lyon à partir de 1855, c'est pourquoi nous ne les évoquerons pas dans notre étude.

¹²²⁷ ADI, 12T1/2, Beaux-arts, documents généraux, encouragements aux arts, subventions (1830-1860), lettre de Charles Gleyre au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 15 septembre 1844.

aspects de sa peinture. Sa dernière composition intitulée *Le Sacré-Cœur de Jésus*¹²²⁸ « prêle peu, et le détail auquel elle doit le nom qu'elle porte sur le livret est aussi contraire au beau artistique qu'à la vérité physique » si l'on en croit le journal. « Au point de vue religieux, on peut dire aussi qu'il y a là matérialisme grossier et abaissement de l'idée que la plus vulgaire intelligence peut se faire de l'amour divin. Ce n'est pas, toutefois, à M. Blanc qu'il faut adresser ce reproche : il a subi un programme dont il ne pouvait s'écarter ; mais si l'idée lui est étrangère, l'exécution n'appartient qu'à lui, et, à ce point de vue, nous lui dirons, sans ambages, que son Christ manque de dignité et de majesté ; il est court, d'une part, et, de l'autre, la tête est enfoncée dans les épaules ; la poitrine est creuse ; enfin, pieds et mains pourraient être d'un dessin plus correct. Pour les draperies, elles sont brillantes de ton, d'un assez bon style, sauf quelques détails, et d'un faire large et habile »¹²²⁹. Cette œuvre, signée Célestin Blanc, au-delà de sa qualité vraisemblablement discutable, met en doute l'affirmation de Bruno Foucart selon laquelle les artistes étaient plutôt libres de choisir leurs sujets. En effet, selon l'historien d'art « les directives de l'Administration sont minimales »¹²³⁰. D'ailleurs, on comprend aisément que devant la multiplication des commandes l'État ne puisse pas surveiller tous les programmes iconographiques soumis par les exécutants. L'œuvre de Célestin Blanc quant à elle, hormis le fait que son sujet ait été imposé à l'artiste, répond à la tradition classique des représentations du Christ et pour cela, ne semble pas vraiment satisfaire les critiques locaux.

Le thème de la Vierge illustre un autre aspect de l'histoire de la chrétienté, il est fréquemment repris par les peintres au XIXe siècle. Ainsi, les Dauphinois Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine, se consacrent un temps à la réalisation d'œuvres religieuses dans le registre marial. Au milieu du XIXe siècle, le conseil municipal de Grenoble leur demande de réaliser une série de tableaux afin d'orne la chapelle de la Vierge de l'église Saint-André de Grenoble. Rahoult est en charge de la *Présentation au Temple* et *La Mort de la Vierge*. Blanc-Fontaine se voit confier la

¹²²⁸ Cette œuvre est destinée à l'église de la Buisse (Isère).

¹²²⁹ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 2e article », *Le Patriote des Alpes*, 27 juillet 1850, p. 3.

¹²³⁰ Foucart, 1987, p. 81.

*Naissance de la Vierge, L'Annonciation*¹²³¹ et probablement *L'Adoration des Bergers*¹²³². Si en 1965 les travaux de rénovation de l'édifice nous font perdre la trace de ces compositions, les études d'ensemble conservées par le musée de Grenoble, de même qu'une esquisse localisée dans une collection particulière, suggèrent la qualité finale de ces précieux ouvrages. Les dessins préparatoires pour *La Mort de la Vierge*¹²³³ et *La Présentation de la Vierge*¹²³⁴ exécutés par Diodore Rahoult, indiquent par leurs formes cintrées que ces peintures ont probablement pour dessein de décorer les tympans de la chapelle. Outre l'émotion retranscrite dans la première scène, il se dégage une grande spiritualité des personnages ainsi qu'un sentiment de recueillement. L'application du peintre à rendre l'éloquence des visages au moyen de lignes simples et expressives accroît précisément ses intentions.

Toutefois, l'analyse de ces dessins, qui vise à palier l'absence des œuvres originales achevées en 1852, ne peut suffire à déterminer la qualité de celles-ci. C'est pourquoi, nous souhaitons recourir à quelques brefs extraits de l'article de Charles Maignien, publié dans le *Courrier de l'Isère* en août 1853¹²³⁵. À propos de l'exposition de peinture qui a lieu cette année-là, Ch. Maignien apporte un témoignage critique sur la réception de ces œuvres et nous renseigne précisément sur les choix iconographiques adoptés par les deux artistes. Il commence par Diodore Rahoult et *La Mort de la Vierge*, « la figure de la vierge morte [...] est pleine de calme et de sérénité » écrit-il. « Plusieurs figures de ce groupes sont remarquables par le type et par l'expression. L'idée du tableau vit dans ce personnage qui est debout [...], et dans celui qui, agenouillé, montre du doigt le ciel et lève la tête avec une résolution parfaite de consolation et d'espérance ». *La Présentation de la Vierge au Temple*, toujours selon Ch. Maignien, possède « des qualités analogues de composition et de dessin » à celles de la *Mort de la Vierge*. Dans son ultime phrase, l'auteur synthétise son opinion : « tout cela est bien composé ; c'est un tableau d'Histoire dans la vraie

¹²³¹ Henri Blanc-Fontaine, *L'Annonciation au Temple*, 1842, coll. J.-L. Vaujany.

¹²³² Henri Blanc-Fontaine, *L'Adoration des bergers, dessin préparatoire*, 1853, coll. J.L. Vaujany. On peut lire sous ce dessin : « esquisse du tableau qui se trouve dans la chapelle de la Ste Vierge, église saint André (peint en 1850) ».

¹²³³ Diodore Rahoult, *La Mort de la Vierge*, dessin préparatoire, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 644. [Esquisse pour la Mort de la Vierge], coll. J.-L. Vaujany, voir Cat. n°141.

¹²³⁴ Diodore Rahoult, *La Présentation de la Vierge*, carton préparatoire, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 643.

¹²³⁵ Maignien C., « Salon de 1853. 1^{er} article », *Courrier de l'Isère*, 20 août 1853, p. 3.

acceptation du mot ». Si ce compliment atteste les aptitudes de Rahoult en plaçant sa peinture au même rang que la peinture d'histoire, à la fois complexe et érudite, il enregistre le renouveau de l'iconographie chrétienne révélé par Bruno Foucart. Par ailleurs, ces quelques mots, qui informent des changements iconographiques opérés par l'artiste sur le tableau final de *La Mort de la Vierge*, relativement au dessin conservé au musée de Grenoble où aucun des personnages n'accomplit un tel geste d'intercession, renforcent l'idée que Diodore Rahoult s'est imposé auprès des autorités locales comme un peintre d'histoire.

Alors que le Christ et la Vierge sont considérés comme les figures principales de la liturgie contemporaine, la représentation des saints et des saintes trouve également sa place dans l'iconologie chrétienne du XIXe siècle. « Dieu est saint » comme il est écrit à plusieurs reprises dans l'Ancien Testament. Selon les réflexions de Nicolas Fontaine sur les *Vies des saints* [...], Dieu est précisément « le seul saint puisque toute sainteté n'est qu'une participation de la sienne »¹²³⁶. Cette notion de sainteté, qui s'applique désormais à tout homme ou femme en raison de sa personnalité ou de ses actes, donne lieu à une multitude de nouveaux thèmes, ce qu'illustre la peinture dauphinoise.

Des peintures religieuses réalisées par Jules Laure dans la première moitié du XIXe siècle sont signalées dans la base de données *Architecture & Patrimoine*¹²³⁷, qui recense les édifices dans lesquels peuvent être conservées des œuvres mobilières¹²³⁸. Ces œuvres, propriétés de l'État, sont actuellement exposées dans le déambulatoire de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes en Loire-Atlantique. L'édifice roman, dévasté pendant la Révolution, a été reconstruit sous la Restauration et sa décoration fut entièrement renouvelée comme l'indique Pierre Curie dans la revue *In Situ* en 2015¹²³⁹. Pour mener à bien ce travail, l'épiscopat privilégie des peintres nantais. Ceci étant, d'autres « étrangers », tel Jules Laure, s'attèlent également à l'ornement de la cathédrale. Finalement, le Dauphinois exécute cinq huiles sur toiles datées de 1845. Ces œuvres sont classées depuis 1994 en tant que monuments

¹²³⁶ Fontaine N., 1704, t. IV, p. 659.

¹²³⁷ *Architecture & Patrimoine*, www.inventaire.culture.gouv.fr.

¹²³⁸ ANF, F 21 40, Note sur le choix du peintre Jules Laure pour réaliser un tableau religieux du 26 octobre 1841. Bernard, 1901.

¹²³⁹ Curie, 2015, n°26.

historiques. L'une d'elles représente une *Vierge au calvaire* et les quatre autres figurent *Saint Jean l'Évangéliste*, *Saint Laurent*, *Saint Vincent* et *Saint Denis*. Seules les images de ces trois derniers tableaux nous sont parvenues¹²⁴⁰, elles donnent une idée de l'implication spirituelle de l'artiste dans ses peintures hagiographiques. À ce titre, nous reviendrons uniquement sur la représentation de saint Laurent, par souci de clarté d'une part et parce que les deux autres compositions affichent les mêmes caractéristiques d'autre part¹²⁴¹. En tant que martyr, le saint est accompagné de ses attributs, une palme et un gril, sur lequel il trouva la mort en 258. Cette représentation s'inscrit dans la tradition de l'iconographie chrétienne dans la veine des saints de Francisco de Zurbaran. Tandis que les historiens de l'art s'accordent sur les qualités mystiques et la force visuelle des œuvres religieuses du peintre espagnol, les tableaux de Jules Laure ne méritent pas de telles louanges. La figure hiératique et raide de saint Laurent ne montre aucune expression ; seuls les yeux levés vers le ciel justifient de sa foi. Laurence Mayeur qualifie cette représentation de « typique de la peinture religieuse de cette période »¹²⁴². Son jugement conforte notre idée selon laquelle les peintures religieuses de Laure ne présentent aucune originalité. Et pourtant, c'est sa facture traditionnelle (iconographie et traitement pictural), répondant précisément au respect de la liturgie, qui résume seule l'origine du succès du peintre grenoblois.

Une citation extraite de l'ouvrage *Dieu et ses images* introduit un second point de vue sur les peintures religieuses exécutées par les artistes dauphinois. François Bloespflug, dans un chapitre intitulé « un sujet en déclin », revient sur « la raréfaction de la peinture d'histoire et des œuvres ayant pour sujet une théophanie biblique » au XVIII^e siècle ainsi que sur la « multiplication stéréotypée des motifs avec Dieu [...] » à cette époque. La « lente extinction des grands types iconographiques de la Trinité dans le « grand art » laisse place, selon lui, à l'« émigration des types traditionnels vers l'imagerie de la dévotion ruisselante

¹²⁴⁰ Jules Laure, *Saint Laurent, Saint Vincent, Saint Denis*, 1845, Nantes, cathédrale Saint-Pierre, voir Cat. n°103, 104 et 105.

¹²⁴¹ Saint Denis (mort entre 250 et 272), premier évêque de Paris, est coiffé d'une mitre et tient dans sa main gauche une palme. De même, saint Vincent (mort en 304), diacre de Valence (Espagne), présente dans sa main gauche, une palme et une grille de fer à pointes aigues.

¹²⁴² *Architecture & Patrimoine*, www.inventaire.culture.gouv.fr.

de piété sentimentale ou l'art populaire surchargé de motifs et de légendes »¹²⁴³. Ces nouveaux thèmes mettent notamment en scène Jésus parmi ses fidèles, ou encore illustrent la vie des saints à travers des épisodes peu représentés jusqu'alors. Dans quelle mesure les artistes dauphinois suivent-ils cette voie de renouveau que certains critiques qualifient de « matérialisme grossier »¹²⁴⁴ ?

Tout d'abord, Jules Laure, parmi les diverses peintures qu'il réalise pour des édifices religieux, aborde la légende thaumaturgique dans son tableau *Saint Domnole guérissant les boiteux*¹²⁴⁵. La dimension miraculeuse demeure un puissant ressort de l'imaginaire populaire et rappelons que le baron Gros s'était distingué au Salon de Paris en 1804 grâce à son tableau monumental *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*¹²⁴⁶, qui avait réintroduit le thème traditionnel du roi guérisseur. Par ailleurs, en mémoire du passé chrétien glorieux, Jules Laure peint les figures des souverains d'antan sanctifiés par l'Église catholique ou passés à la postérité pour leurs valeurs civiques. En 1836, il réalise les figures du tableau *Saint Louis faisant déposer les reliques de la Sainte-Chapelle*¹²⁴⁷. Plus tard, il exécute une composition monumentale montrant *Saint Louis avec une couronne d'épines sur un coussin*¹²⁴⁸. Le succès continu de ce personnage à cette époque, ainsi que les principes universels qu'il véhicule, « satisfont autant la conscience populaire que les classes politiques » comme l'écrit Bruno Foucart¹²⁴⁹. L'évocation de Charlemagne, roi des Francs et empereur au IX^e siècle, renvoie elle aussi à la grandeur historique de la nation. Pour cela, Charlemagne est officieusement sanctifié et portraituré par Laure sur un autre tableau monumental intitulé *Saint Charlemagne en manteau d'hermine*¹²⁵⁰.

Claude Thévenin, pour qui « la peinture religieuse semble avoir eu toutes les sympathies »¹²⁵¹ peint en 1835 *Saint Pierre pleurant sa faute aux pieds du Christ lié*

¹²⁴³ Boespflug, 2011, p. 326.

¹²⁴⁴ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 2^e article », *Le Patriote des Alpes*, 27 juillet 1850, p. 3.

¹²⁴⁵ Cette œuvre était destinée à l'église Saint-Laurent de Paris. *Les Années romantiques [...]*, 1995.

¹²⁴⁶ Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa le 11 mars 1799*, 1804, h/t, H. 523 ; L. 715, Paris, Musée du Louvre, n° inv. 5064.

¹²⁴⁷ Œuvre non localisée.

¹²⁴⁸ Jules Laure, *Saint Louis avec une couronne d'épines sur un coussin*, 1836, propriété de la commune de Nainville-les-Roches (Essonne), église de Saint-Lubin.

¹²⁴⁹ Foucart, 1987, p. 100.

¹²⁵⁰ Jules Laure, *Saint Charlemagne en manteau d'hermine*, h/t, H. 200 ; L. 129, propriété de la commune de Nainville-les-Roches (Essonne), église de Saint-Lubin.

¹²⁵¹ Gamet-Dupasquier, 1850, p. 1.

à *la colonne*¹²⁵². L'artiste, à travers une iconographie simple et l'emploi du clair-obscur, met en lumière les personnages de saint Pierre et du Christ grâce à une parfaite symétrie dans l'unité. Le sentiment de repentance et la gravité symbolique de la scène passent par le regard échangé entre les deux personnages mais aussi par l'attitude de saint Pierre implorant le Christ. En outre, Thévenin illustre des moments moins représentés de la vie des saints comme *Saint Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau*¹²⁵³. Cette œuvre, localisée dans l'église Saint-Martin de Donzenac en Lozère, renvoie à la charité chrétienne et à l'amour du prochain, valeurs ecclésiastiques majeures de cette période. Jules Laure reprend à son tour cette idée de proximité dans son tableau *Laissez venir à moi les petits enfants*¹²⁵⁴, conservé au musée de Grenoble depuis 1845¹²⁵⁵. Le sujet de cette œuvre correspond à l'épisode biblique où les enfants s'approchent du Christ après que celui-ci ait demandé à ses disciples de les laisser venir à lui. La figure principale du Christ, désacralisée et évoluant au milieu des mortels, montre à quel point les sujets se veulent plus intimes. Par ailleurs, il faut souligner que de 1800 à 1817, le thème « Jésus et les enfants » est absent du Salon parisien. De 1817 à 1827, il n'y figure qu'une seule fois tandis qu'entre 1831 et 1848 on compte treize tableaux l'illustrant¹²⁵⁶. Ce changement iconographique et l'orientation vers des thèmes plus familiers constituent une caractéristique du renouveau de la peinture religieuse au XIXe siècle, et notamment de la peinture religieuse dauphinoise à cette période.

De son côté, Jacques Pilliard après s'être formé aux côtés des Lyonnais Claude Bonnefond et Victor Orsel, complète son apprentissage en se rendant en Italie en 1837 où il se passionne pour la représentation des coutumes religieuses. Une orientation sensible dès 1835, date à laquelle il peint *Le Vœu à la Madone*. À première vue, l'influence de l'école lyonnaise semble avoir pesé sur la sensibilité artistique de Jacques Pilliard. Rappelons que Victor Orsel, après avoir obtenu la

¹²⁵² Claude Thévenin, *Le Repentir de Saint-Pierre (nouveau titre)*, 1836, propriété de la commune de Vic-sur-Cère (Cantal), église Saint-Pierre, voir Cat. n°171.

¹²⁵³ Claude Thévenin, *Saint-Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau*, [XIXe siècle], h/t, H. 147 ; L. 119, Donzenac (Lozère), église de Saint-Martin, voir Cat. n°172. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1833, p. 165, n°127.

¹²⁵⁴ Jules Laure, *Laissez venir à moi les petits enfants*, 1845, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 178, voir Cat. n°102.

¹²⁵⁵ Selon Mickaël Vottero, cette œuvre est exposée dans la chapelle de l'école professionnelle, située dans une tour de l'Hôtel de Ville à Grenoble, au cours du XIXe siècle. Vottero, 2002.

¹²⁵⁶ Foucart, 1987, p. 101.

médaille d'or au Salon de Paris en 1823 pour son œuvre *La Charité et les Pauvres*, est choisi pour décorer l'église Notre-Dame de Lorette à Paris. Bruno Foucart, dans les nombreuses interrogations qu'il soulève au début de son ouvrage, insiste sur l'importance du rôle joué par les peintres lyonnais, en particulier Fleury Richard et Pierre Révoil, en ce qui concerne le renouveau de la peinture religieuse au XIXe siècle¹²⁵⁷. Quant à Ingres, le dernier maître de Jacques Pilliard, également maître du peintre lyonnais Hippolyte Flandrin « le nouveau Fra Angélico »¹²⁵⁸, « en tant que vrai-faux peintre païen, faux-vrai peintre chrétien, ou tout simplement artiste essayant selon sa nature [...] de répondre aux plus grandes ambitions de l'art »¹²⁵⁹, il se passionne pour la retranscription plastique des « illuminations intérieures », c'est-à-dire pour la représentation de sujets chrétiens. C'est donc naturellement que Jacques Pilliard, animé par la pensée et le style de ses maîtres, s'essaie à ce genre pictural dès les années 1830. En 1844 et 1846, il envoie depuis Rome une peinture de *Marthe et Marie*¹²⁶⁰ et un dessin de *Saint Paul se défendant contre les juifs devant Festus le gouverneur, le roi Agrippa et Bérénice*¹²⁶¹. En 1848, le Salon le récompense pour un autre tableau monumental *La Résurrection de la fille du chef de la synagogue* (dit aussi *Résurrection de la fille de Jaïre*), commandé par l'État en 1847 pour la somme de trois mille francs¹²⁶². En 1849, Pilliard propose de nouveau un sujet original car peu représenté jusqu'alors : *Tout est accompli : saint Jean reconduit la Vierge après la mort de Jésus*. Charles Baudelaire, dans un éloge en demi-teinte qu'il consacre au peintre dauphinois au cours de l'année 1869, affirme que Jacques Pilliard « est évidemment un artiste érudit ; il vise à imiter les anciens maîtres et leurs sérieuses allures ». En revanche, il regrette que « ses tableaux de chaque année se valent », « c'est toujours le même mérite, froid, consciencieux et tenace »¹²⁶³.

¹²⁵⁷ « N'est-ce pas avec Fleury Richard et Révoil que la peinture religieuse réapparaît sous l'Empire ? » Foucart, 1987, p. 8.

¹²⁵⁸ Foucart, 1987, p. 351.

¹²⁵⁹ Foucart, « Ingres et la peinture religieuse », Pomarède, Guegan, Bertin, *et. al.*, 2006, p. 72.

¹²⁶⁰ Jacques Pilliard, *Marthe et Marie*, 1844, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 197, voir Cat. n°121.

¹²⁶¹ *Exposition [...], Musée royal*, 1846, p. 235 n°2080.

¹²⁶² *La Résurrection de la fille du chef de la synagogue* (dit *La Résurrection de la fille de Jaïre*), 1847, h/t, H. 325 ; L. 460, commande à l'artiste en 1847 (3000 FRF), non localisée. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1846, p. 271 n°3686.

¹²⁶³ Baudelaire, 1869, p.32.

À partir de 1830, le profane s'inscrit désormais au même niveau que le sacré dans les peintures religieuses, ce qui renforce le sentiment de communion entre l'Église et le peuple. Ce sentiment, perdu depuis la Révolution, entraîne la multiplication de ce type de représentations. Ainsi, le foisonnement des commandes publiques et des achats privés, ayant pour conséquence de favoriser le commerce d'art, témoignent de la ferveur religieuse qui gagne une partie de la société contemporaine.

Enfin, la production religieuse, malgré une baisse sensible des sujets présentés au Salon de Paris entre 1830 et 1835, ne semble pas connaître de véritable ralentissement, et cela en dépit de l'intérêt croissant pour les autres genres. Dès lors, le renouveau dans la peinture religieuse s'exprime à différents niveaux qui passent par la réappropriation des techniques picturales anciennes. Avec l'essor de la construction d'églises, la peinture murale, la fresque et le vitrail sont remis au goût du jour par de nombreux artistes à partir des années 1840. Le gouvernement soutient l'achat de tableaux à destination des églises parisiennes mais aussi de provinces. De ce mécénat résulte la réalisation de décors éclectiques dans les églises nouvellement construites ; différents artistes travaillant dans un même édifice. Ceci étant, les églises provinciales, souvent de dimensions plus modestes, se limitent à la présence d'un seul artiste.

Ainsi en est-il d'Alexandre Debelle. Installé depuis peu dans la capitale et bien décidé à profiter lui aussi du regain d'intérêt pour l'art religieux, il obtient plusieurs commandes de tableaux liturgiques. En 1842, il présente une *Sainte Famille* au Salon officiel. L'année suivante, il expose *Le Christ et la Samaritaine* et plus tard *Le Christ apparaissant à la Madeleine*¹²⁶⁴. Sylvie Vincent, dans l'article qu'elle consacre aux peintures religieuses d'Alexandre Debelle dans le catalogue *Alexandre Debelle, peintre en Dauphiné*¹²⁶⁵, qualifie ses œuvres de « sulpiciennes ». Selon la définition qu'elle en donne, l'artiste aurait peint des tableaux à l'« imagerie religieuse dont l'idéalisation est souvent mièvre et de mauvais goût » ; un avis que nous partageons même si Debelle n'en reste pas moins l'un des peintres dauphinois les plus productifs en matière d'art religieux, et particulièrement connu pour ses décors

¹²⁶⁴ Alexandre Debelle, *Le Christ apparaissant à la Madeleine*, 1843, église du Versoud (Isère). Vincent S. (dir.), 2005, p. 73.

¹²⁶⁵ Vincent S., « L'art du renouveau religieux », Vincent S. (dir.), 2005, p. 73-88.

muraux, souvent réalisés à l'huile sur cire. Alexandre Debelle s'essaie officiellement à la peinture murale en 1845. L'emploi de cette technique a pour objectif de raviver l'éclat des édifices parisiens, de plus en plus fréquentés par les fidèles. Théodore Chassériau (1819-1856), Amaury-Duval, Victor Orsel ou encore Hippolyte Flandrin, la référence de Debelle, manifestent un talent certain pour cette « technique de l'art chrétien par excellence »¹²⁶⁶. Le Dauphinois quant à lui, se perfectionne que progressivement dans cette technique. En 1845, il réalise par exemple les médaillons de *Moïse* et *Élie*¹²⁶⁷ dans le chœur de l'église Saint-Louis-en-l'Île. Mais la plus grande partie de sa production de peintures murales se déploie dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous ne l'évoquerons donc que brièvement afin de justifier de sa maîtrise et de sa passion pour cet art du décor peint. Après sa nomination au poste de conservateur du musée de Grenoble en 1853, Debelle multiplie ses travaux dans les édifices locaux. En 1856, il achève la décoration de la chapelle Blanchet à Rives et se lance dans la réalisation des fresques de l'église Saint-Jean-Baptiste de Vif. Entre 1874 et 1880, il prend part à la décoration intérieure des églises Saint-Didier de Voreppe et Saint-Vincent du Chevalon de Voreppe¹²⁶⁸. Parallèlement, il entame une série de cartons de vitraux dédiée à l'ornement des édifices de Notre-Dame, Saint-André et Saint-Louis de Grenoble, ainsi qu'à l'église Saint-Jean-Baptiste de Vif¹²⁶⁹. Ses travaux n'entrant pas dans notre chronologie, il nous faut revenir à Diodore Rahoult pour évoquer d'autres cartons de vitraux justifiant de l'intérêt des artistes locaux pour l'art du vitrail.

Mickaël Vottero, dans son étude sur *Les Peintures des églises de Grenoble* entre 1801 et 1905¹²⁷⁰, met en avant l'existence de trois *tondi* et d'un dessin représentant une *Adoration des bergers* « qui permettent d'évoquer la créativité du peintre pour des programmes religieux spécifiques »¹²⁷¹. Une esquisse aquarellée de l'un des *tondi*, conservée dans une collection particulière illustre la *Mort de la Vierge*¹²⁷². Ce dessin circulaire dévoile l'étendue de la maîtrise et du savoir-faire du peintre. De ce

¹²⁶⁶ Foucart, 1987, p. 53.

¹²⁶⁷ Alexandre Debelle, *Moïse et Élie*, 1845, peinture murale, médaillons, D. 120, Paris, église Saint-Louis-en-l'Île. Vincent S. (dir.), 2005, p. 75.

¹²⁶⁸ Vincent S., « L'art du nouveau religieux », Vincent S. (dir.), 2005, p. 73-88.

¹²⁶⁹ Ces derniers travaux exécutés par Debelle n'entrant dans notre chronologie, nous préférons renvoyer aux écrits de Sylvie Vincent sur ce sujet.

¹²⁷⁰ Vottero, 2001-2002.

¹²⁷¹ Vottero, « Du sentiment religieux », *Diodore Rahoult, 1819-1874*, Bois-Delatte, Clerc, Guiffault, et. al., 2013.

¹²⁷² Diodore Rahoult, [Esquisse pour *La Mort de la Vierge*], coll. J.-L. Vaujany, voir Cat. n°141.

point de vue, les dates d'exécution et les conditions de production des *tondi* demeurent très incertaines. Rahoult exécute-t-il ses dessins en même temps qu'il travaille aux peintures de l'église Saint-André de Grenoble ? La cohérence du programme pourrait le laisser supposer mais rien n'étaye cette hypothèse. Il n'en demeure pas moins que l'exploitation de la technique du vitrail¹²⁷³, qui recueille « l'enthousiasme des archéologues et la préférence du clergé »¹²⁷⁴, s'intègre et participe à la quête du renouveau de l'art religieux au XIXe siècle.

On peut dire que l'élan pour la peinture religieuse profite à tous dans la première moitié du XIXe siècle. Le Salon remplit ses cimaises de sujets pieux alors que le commerce d'art prospère grâce à l'intense production d'œuvres de dévotion. Les artistes quant à eux, réfléchissent à des thèmes « sociétaux » afin de mieux exprimer ce sentiment de piété universel qui inonde la société post-révolutionnaire. Gabriel-Désiré Laverdant, dans *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, plaide en faveur de « l'amour, voilà ce que l'artiste doit chanter ». « Qu'il [l'artiste] suspende le nourrisson au sein et aux lèvres de sa mère. Qu'il célèbre éternellement la divine Madone, ce type maternel, en adoration devant le Bambino, et la tendresse sans borne de Joseph, le bon père adoptif, qu'il nous redise cette parole sacrée : laissez venir à moi les petits enfants car le royaume du ciel est à eux »¹²⁷⁵.

Ainsi que l'observe Pierre Angrand pour la période suivante, « les images exposées au public sont moins austères, moins contraignantes, plus adoucies et plus accueillantes des légendes chrétiennes ». « On recherche une touche de sentimentalité dans la représentation des scènes évangéliques ; on les fait plus touchantes que sévères, plus saisissantes que terribles »¹²⁷⁶. Un mouvement est en marche vers plus de douceur, l'occultation des scènes de martyre, une « domestication » de la foi catholique plus terrestre ; plus immédiat que l'idéal classique. Ces caractéristiques se retrouvent dans les œuvres religieuses des artistes dauphinois et bien que cette production ne flatte pas toujours leur talent, elle confirme leur implication dans le renouveau de la peinture religieuse régionale.

¹²⁷³ Lenoir A., 1856.

¹²⁷⁴ Foucart, 1987, p. 62.

¹²⁷⁵ Laverdant, 1845. Foucart, 1987, p. 136.

¹²⁷⁶ Angrand, 1968, p. 303-348.

B) Mythologie, allégorie, littérature et histoire, les autres sources d'inspiration des artistes régionaux

Depuis le XVII^e siècle, la peinture d'histoire, outre les sujets religieux, regroupe des thèmes empruntés à la grande histoire, à la mythologie, à la littérature, aux allégories ainsi qu'aux faits anecdotiques. Deux siècles plus tard, certains artistes dauphinois pratiquent toujours ce type de représentations, parfois dans un style différent de leurs prédécesseurs¹²⁷⁷ et avec une grande sensibilité. Leurs œuvres, lorsqu'elles sont exposées dans une institution artistique ou bien soumises à un public plus restreint, relèvent d'une réflexion stylistique et poétique semblable à celle qui animait les ateliers parisiens à cette époque. Lorsque les premiers tableaux romantiques sont exposés au Salon de Paris entre 1824 et 1830, les rivalités entre les artistes néoclassiques et les artistes romantiques transcendent la production picturale. Si certains continuent d'adhérer au dogme de la pensée chrétienne, d'autres s'érigent contre sa morale et se détournent des figures héroïques tant admirées au siècle précédent. Parmi ces derniers, quelques-uns illustrent de manière originale des sujets inédits tirés de l'Antiquité, de la Renaissance, du Moyen-âge ou encore de l'histoire contemporaine. « À côté de l'imagination, la sensibilité, les sentiments et les passions commencèrent à s'exprimer avec une force et une liberté renouvelées et leur rôle dans la création artistique fut reconnu comme vital »¹²⁷⁸. Les artistes provinciaux, comme les étrangers de passage en France, intègrent et diffusent cette nouvelle sensibilité.

Mais comment le milieu artistique dauphinois enregistre-t-il cette évolution ? Pour rendre compte des changements survenus dans l'iconographie et dans le style des artistes locaux, il faut revenir sur plusieurs de leurs œuvres. Et pour ce faire, exceptionnellement, la sculpture qui, par sa technique se différencie de la peinture, sera rattachée à cette dernière. En effet, Pierre Larousse, dans son « admirable dictionnaire »¹²⁷⁹, s'étonnait qu'« au premier abord, [...] deux arts aussi intimement

¹²⁷⁷ Peu d'études font état de la peinture dauphinoise au XVIII^e siècle, si ce n'est l'ouvrage de Marianne Clerc dédié à Jacques-André Treillard. Clerc, 1995.

¹²⁷⁸ Caracciolo, 2013, p. 79.

¹²⁷⁹ Sérié, 2014, p. 5.

liés que le sont la peinture et la sculpture, n'aient pas progressé d'une façon plus égale chez un peuple amoureux du beau sous toutes ses formes [...] »¹²⁸⁰. Nous tenterons donc d'appliquer cette analyse aux sculptures allégoriques de Victor Sappey, statuaire de talent, unique représentant de cet art dans la région durant toute la première moitié du XIXe siècle, et cela afin de tester la validité de ce jugement. Il s'agira de comprendre comment certains artistes dauphinois, en ayant recours aux multiples sources d'inspirations issues de la peinture d'histoire, ont réussi à valoriser et légitimer leur production ?

Dans un premier temps, il convient de revenir sur la représentation des mythes, dont l'intérêt diminue progressivement à partir de la fin du XVIIIe siècle. L'inflexion des croyances populaires, illustrées par la mise en scène de récits légendaires glorifiant les figures divines et humaines, justifie à cette époque d'un désintérêt croissant des artistes pour ces thèmes picturaux. Les répercussions du *Sturm und Drang*¹²⁸¹ et le recours à d'autres sources littéraires classiques annoncent l'avènement du romantisme dans de nombreux domaines artistiques. Toutefois, le Salon grenoblois ne témoigne pas de cette inflexion puisque depuis son ouverture en 1832 très peu d'œuvres mythologiques y ont été exposées. On peut alors se demander si les peintres régionaux, dès 1832, s'étaient déjà engagés dans la vision romantique ? Peut-être ne s'étaient-ils simplement jamais vraiment spécialisés dans les représentations mythologiques ? La rareté de ces thèmes rend notre suggestion la plus probable. En effet, un peu plus d'une dizaine d'œuvres seulement, illustrant des légendes grecques ou romaines, sont recensées dans les catalogues du Salon grenoblois à cette époque. Lors de la première édition, on retrouve notamment les dessins d'anonymes représentant *L'enlèvement de Prosepine, Hercule confiant Dejanire au centaure [...] ou encore Tarquin entrant dans la chambre de Lucrece*. Abriou exécute une *Tête d'Ajax* « d'après le plâtre ».

En 1850, Nestor d'Andert¹²⁸² expose la peinture *Diane et Endymion*, inspirée de la relation énigmatique entre Diane, déesse chaste qui refuse l'amour et Endymion, jeune berger à la beauté idéale¹²⁸³. Bien que l'on ne connaisse pas l'iconographie employée par Nestor d'Andert, on suppose qu'il avait eu connaissance de quelques-

¹²⁸⁰ Larousse, 1866-1877, t. IX, p. 432.

¹²⁸¹ Genton, « Le Drame du Sturm und Drang dans la France de l'Ancien Régime », Gilli (dir.), 1996, p. 135-168.

¹²⁸² Nestor Para d'Andert (1807-1878). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹²⁸³ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1850, p. 6, n°3.

unes des plus célèbres représentations de ce thème parmi lesquelles celles de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) et d'Anne-Louis Girodet. Dans la version de Fragonard¹²⁸⁴, peinte en 1753, Diane est allongée sur un nuage, un croissant de lune se détachant derrière elle. Endymion est endormi, le torse dénudé, aux côtés de ses moutons. Girodet prend le parti de rompre avec la tradition classique en présentant au Salon de 1793¹²⁸⁵ le corps alangui d'Endymion, baigné par un rayon de lumière lui arrivant de la Lune¹²⁸⁶. Alors que nous ignorons l'orientation artistique adoptée par Nestor d'Andert, le journal *Le Patriote des Alpes* nous met sur la voie en indiquant qu' « il y a beaucoup à redire au dessin des principaux personnages ; Endymion surtout ne paraît guère digne de la visite que lui fait la déesse. La lumière est difficile à comprendre ; elle est distribuée un peu arbitrairement, [...], et paraît venir plutôt du soleil que de l'astre auquel préside la pâle Phoebé ». À son propos, l'auteur ajoute « pâle, elle devrait l'être, mais elle ne l'est point du tout. Elle est rouge sur son nuage gris, comme endymion est rouge sur son gazon, comme aussi sont rouges les amours et les zéphires qui font de la gymnastique au sommet des arbres »¹²⁸⁷. Qu'il s'agisse du dessin ou de la couleur, le tableau de Nestor d'Andert s'apparente à un échec ; ce dont témoigne l'indifférence du public lors de son exposition au Salon grenoblois en 1850.

À l'inverse, l'emploi de l'allégorie ouvre la voie au sculpteur Victor Sappey. En 1826, le château d'eau installé sur la place Grenette à Grenoble donne un aperçu de sa sculpture alors qu'il est encore en apprentissage à Paris¹²⁸⁸. Pour cette commande municipale, Sappey est en charge de l'ornement. Il exécute quatre dauphins monumentaux en bronze, symboles du Dauphiné. Domptés par des angelots, ceux-ci évoquent les nombreuses inondations qui marquèrent l'histoire de la province¹²⁸⁹. La réussite de l'ouvrage de Sappey conduit de nouveau la ville à lui

¹²⁸⁴ Jean-Honoré Fragonard, *Diane et Endymion*, vers 1753-1755, h/t, H. 94 ; L. 136, Washington, National Gallery.

¹²⁸⁵ Girodet présente une seconde fois *Endymion, effet de lune* au Salon de Paris en 1814. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...]*, 1814, p. 44, n°438.

¹²⁸⁶ Anne-Louis Girodet, *Endymion, effet de lune* dit aussi *Le Sommeil d'Endymion*, 1791, h/t, H. 198 ; L. 261, Paris, Musée du Louvre, n° inv. 4935.

¹²⁸⁷ *Le Patriote des Alpes*, le 7 août 1850, p. 3.

¹²⁸⁸ Voir supra, 2^{ème} partie, p. 175-176.

¹²⁸⁹ Entre 1600 et 1840, le Dauphiné en avait connu plus de cent cinquante. *Le Serpent et le Dragon, [...]*, 1995. Pilot de Thorey J.-J.-A., 1857.

passer commande pour la réalisation d'une autre fontaine monumentale, située cette fois au début du quai Saint-Laurent¹²⁹⁰. Ainsi en 1835, le statuaire présente-t-il à l'occasion du Salon de Grenoble les premières esquisses des figures allégoriques du Drac et de l'Isère¹²⁹¹. À cette époque, d'importants travaux sont engagés afin de consolider les voies d'accès et de circulations sur la rive droite du fleuve¹²⁹². L'ancien pont de bois, qui relie les deux rives de l'Isère, est notamment remplacé par un pont suspendu débouchant directement sur la nouvelle place de la Cymaise. De fait, la ville de Grenoble « désireuse de donner à cette intersection de la route royale et de la montée Chalemont [...] une élégance convenable »¹²⁹³ confie officiellement en 1840 à Sappey l'ornement du lieu. L'artiste élabore la maquette de la fontaine puis l'expose au Salon de Grenoble en 1842¹²⁹⁴. La réalisation du monument revient ensuite aux meilleurs élèves de l'école de sculpture architecturale de Grenoble qu'il dirige¹²⁹⁵. La fontaine est inaugurée le 18 novembre 1843 et remporte un vif succès¹²⁹⁶. Aussi, en choisissant de nouveau l'allégorie, Victor Sappey donne-t-il une forme à la substance. En employant la métaphore animale du lion, symbole de la ville de Grenoble et celle du serpent, renvoyant à la rivière Isère, le sculpteur fait référence au vieil adage selon lequel « la serpen et lo dragon [le Drac] mettront Grenoblo en savon »¹²⁹⁷. Dans son monument, Sappey loue la victoire du lion impétueux sur les ondulations du reptile. Le lion, sculpté dans la pierre blanche de Sassenage, comme le reste de l'ouvrage, contraste avec la couleur du bronze dans lequel est représenté le serpent. Sur les deux pilastres qui encadrent la scène on peut voir un dauphin et un trident enlacés, allusion faite au Dauphiné qui a su maîtriser les eaux en furie. Au dessus, deux couronnes de chêne signifient la victoire

¹²⁹⁰ Victor Sappey, *La Fontaine du Lion et du serpent*, Grenoble, voir Cat. n°158.

¹²⁹¹ Victor Sappey, *Le Drac, figure allégorique, esquisse. L'Isère, idem. Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1835, p. 10, n° 131 et 132.

¹²⁹² Théodore Ravanat, *Place de la Cymaise vers 1834 au moment de la démolition des maisons pour la construction de l'actuel quai Perrière*, s.d., BMG, Pd.44 (11).

¹²⁹³ Albertin, « La Fontaine du Lion », *Le Dauphiné*, 6 mars 1898.

¹²⁹⁴ « Esquisse en terre cuite du lion qui doit orner la fontaine monumentale que la ville de Grenoble fait ériger sur l'ancienne montée de Chalemont ». *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1842, p. 35, n°164.

¹²⁹⁵ Les meilleurs élèves sont Joseph Duc, Gauthier et Riondel. AMG, N 3/17.d.2., *Fontaine du Lion et du Serpent*, place de la Cymaise : Les Travaux. Morel, 2006.

¹²⁹⁶ Victor Sappey reçoit la croix de Chevalier de la Légion d'Honneur de la part du duc d'Aumale. Ce dernier, de passage à Grenoble en 1846, ne manque pas de visiter l'atelier du sculpteur grenoblois. AMG, *Fontaine du Lion et du Serpent, place de la Cymaise : Les Travaux*, N.3/17.d.2. Morel, 2006.

¹²⁹⁷ Expression en patois tirée du *Grenoblo Malhérou*. Blanc, 1733.

tandis que le blason de la ville de Grenoble, composé des trois roses rouge, vient couronner le fronton¹²⁹⁸.

Toujours dans le registre des allégories, Victor Sappey laisse également à la postérité l'un des plus précieux décors sculptés recensés dans la ville d'Uriage-les-Bains. Au début des années 1840, le comte de Saint-Férriol, héritier du château d'Uriage, personnalité à l'origine du développement des thermes mais aussi grand amateur d'art, sollicite son ami Sappey afin que celui-ci réalise une fontaine en hommage aux bienfaits de l'eau¹²⁹⁹. La *Fontaine de la nymphe*¹³⁰⁰, également appelée *Fontaine de la déesse Hygie*, est inaugurée en 1847. Elle se compose d'un bassin polygonal surmonté d'un bas-relief encadré de deux volées d'escaliers. En haut des marches, un petit théâtre de verdure rappelle l'architecture antique, tout comme les vases de pierre qui décorent l'édifice¹³⁰¹. Victor Sappey opte pour une ordonnance particulièrement élaborée afin de rendre hommage à la déesse de la santé Hygie, fille d'Esculape, qui était chargée de veiller sur la santé des hommes et des animaux en leur enseignant les manières les plus saines de conduire leur vie. Pour cela, le statuaire représente une « figure, douce, ingénue, une figure de capricieuse jeune fille, de riante Naïade » en pierre de Sassenage. « Étendue mollement sur le vert gazon des prairies, elle tient d'une main une corne d'abondance, de l'autre une urne d'où coule une eau limpide et pure » selon Cerfberr en 1835¹³⁰². « À ses pieds, un autel antique enguirlandé et porté par des coqs supporte une coupe où se penche un serpent »¹³⁰³. Rappelons que le coq, symbole de guérison est l'assistant d'Esculape dans la mythologie grecque, par opposition au serpent, symbole du mal. L'emploi de ses nombreux détails tend à confirmer l'aisance de Sappey à illustrer les allégories. Toutefois, quelques maladresses,

¹²⁹⁸ *La Fontaine du Lion et du Serpent* a fait l'objet d'une restauration en 2013 lors des récents travaux d'aménagements du quai Saint Laurent.

¹²⁹⁹ *La Santé, esquisse d'une fontaine bas-relief destiné à l'établissement d'Uriage, Explication des ouvrages de peinture, dessin [...]*, Grenoble, 1842, p. 39, n°134. Cette indication laisse penser qu'il travaillait sur cette œuvre depuis plusieurs mois.

¹³⁰⁰ Victor Sappey, *La Fontaine de la nymphe*, Uriage-les-Bains, voir Cat. n°164. Cette œuvre a été restaurée en 2004.

¹³⁰¹ En outre, des pilastres et des niches sont suggérés, comme le précise Anne-Cayol Gerin, qui s'interroge par ailleurs sur l'emploi du tuf pour les murs de cet ouvrage. « Est-ce pour accentuer le caractère naturel de l'action représentée dans l'allégorie du bas-relief ? Est-ce pour suggérer une grotte ? Ou plus simplement pour mieux intégrer la fontaine au paysage ? ». Cayol-Gerin, 1984.

¹³⁰² Cerfberr, « Exposition de Grenoble. 3^e article », *Courrier de l'Isère*, 23 mai 1835.

¹³⁰³ Cayol-Gerin, 1984, p. 79.

notamment dans la représentation du corps de la nymphe, redressé dans une position « peu réaliste », laissent penser que le sculpteur privilégie l'effet monumental de l'œuvre au détriment de son réalisme.

Il en est de même pour la statue du *Génie des Alpes* qu'il exécute en 1849, toujours à la demande du comte de Saint-Férriol. Alexandre Michal-Ladichère, qui consacre un guide à la commune d'Uriage en 1850, revient sur la monumentalité de cette œuvre disparue. « À moitié chemin des pentes gazonnées ou boisées qui séparent l'établissement du château, et sur une espèce de gradin qui semble avoir été disposé tout exprès, s'élève la statue colossale représentant le génie des Alpes »¹³⁰⁴. Il s'agit d'une personnification des Alpes, symbolisée par un vieillard au front chauve et à la barbe flottante. Ce personnage, dont le corps est enveloppé de draperies, est assis sur un monticule. Son bras droit tient un sceptre terminé par un aigle et sa main gauche caresse la tête d'un chamois. Un ours¹³⁰⁵ sortant de sa caverne se trouve également aux pieds du colosse. Cette allégorie « d'un très-bel effet », suggère ici la force créatrice de la chaîne de montagne.

Lucien Baulmont, dans son *Guide spécial de l'étranger*, critique fortement cet ouvrage qui, selon lui, « n'a certainement pas concouru pour le prix de Rome »¹³⁰⁶. Pourtant, ce sujet, encore jamais évoqué dans l'histoire de l'art régional, est aussi original qu'inédit. Pour la première fois, il fait l'objet d'une allégorie, à laquelle sont associés des attributs. Une maquette en terre cuite posée sur un socle en marbre, conservée au musée Dauphinois, expose l'aspect général de ce monument¹³⁰⁷. Par ailleurs, une lithographie, signée Alexandre Debelle, extraite de *L'Univers illustré* de 1855, nous renseigne sur ses proportions colossales¹³⁰⁸.

Non seulement Victor Sappey invente une figure digne des allégories mythologiques mais aussi il innove en employant pour sa réalisation non pas du marbre, mais du ciment. Alexandre Michal-Ladichère le confirme, « à un autre point de vue que celui de l'art, cette statue offre de l'intérêt » puisqu'elle est coulée en ciment de la porte de

¹³⁰⁴ Michal-Ladichère et Debelle, 1850, p. 44.

¹³⁰⁵ Selon nos observations, il s'agirait plutôt d'un loup.

¹³⁰⁶ Baulmont, 1880, p. 173.

¹³⁰⁷ Victor Sappey, *Le Génie des Alpes*, maquette terre cuite, Grenoble, Musée dauphinois n° inv.37.5.13, voir Cat. n°163.

¹³⁰⁸ Alexandre Debelle, *Uriage, établissement thermal*, vers 1855, lithographie aquarellée. *L'Univers illustré*, Grenoble, Musée dauphinois, n° inv. 2007.10.137, voir Cat. n°66.

France. Cette technique novatrice, mise au jour par le Grenoblois Louis Vicat en 1817, est reprise par le sculpteur. La résistance de ce matériau et son aspect peu coûteux laissent présager, « si l'expérience [...] n'est pas démentie [...] », que « ce sera un résultat fort heureux, en ce sens qu'on pourra reproduire, à peu de frais, des œuvres d'art destinées à l'ornementation extérieure des habitations et des jardins »¹³⁰⁹. Mais le ciment, en proie à de nombreuses infiltrations, ne résista pas aux intempéries et la statue finit par s'effondrer¹³¹⁰. Malgré son issue malheureuse, il faut retenir de cette expérience artistique, la naissance d'une nouvelle figure allégorique sculptée par Sappey ainsi que l'expérimentation d'une nouvelle technique de moulage. L'usage du ciment, certes peu concluant dans le cas de Victor Sappey, continuera d'être exploité et modernisé dans la seconde moitié du XIXe siècle. En effet, l'« or gris », ou l'industrie du ciment, dont découlera l'invention du béton armé, est à l'origine de nombreuses constructions régionales aux XIXe et XXe siècles, telle la villa « la Casamaures » à Saint-Martin-le-Vinoux ou encore la tour Perret, érigée à Grenoble en 1925 par l'architecte Auguste Perret (1874-1954) à l'occasion de l'exposition internationale de la houille blanche et du tourisme¹³¹¹.

Finalement, les allégories sculptées de Victor Sappey, malgré leurs originalités, s'inscrivent dans un courant classique. Leurs succès auprès des Grenoblois, qui témoignent d'une part des aptitudes et de l'érudition de Sappey, d'autre part traduisent l'enthousiasme des pouvoirs publics et des habitants de la région pour ces sujets identitaires. Tandis que Laurent Baridon, dans son article *Sculpter l'indicible*, revient sur les crises de l'allégorie sculptée en France en 1848¹³¹² et met en exergue la déconsidération pour ce type de représentation dans la première moitié du XIXe siècle, l'exemple de V. Sappey montre que le sculpteur grenoblois réalise la plus grande partie de sa production à cette période. De fait, faut-il considérer que le Dauphiné est en décalage, d'un point de vue artistique, avec le reste de la nation ou bien ignorait-il les représentations sculptées les plus en vogue ? D'un autre point de

¹³⁰⁹ Michal-Ladichère et Debelle, 1850, p. 44.

¹³¹⁰ Cayol-Gérin, 1984, p. 80.

¹³¹¹ La Tour Perret, haute de quatre-vingt dix-huit mètres, se situe au cœur du parc Paul Mistral à Grenoble. Ce bâtiment, classé aux monuments historiques depuis 1998, est interdit au public depuis 1960 en raison de son état de délabrement avancé. Cayol-Gérin, 1993, mai-juin, n°21, p. 20-33.

¹³¹² Baridon, 2011.

vue, ce qui peut être considéré comme un « retard » doit-il être imputé à la volonté, voire à l'ignorance de certains artistes locaux ?

En dépit des résistances à la nouveauté du milieu artistique grenoblois, dont beaucoup d'amateurs contemporains étaient conscients¹³¹³, il ressort de la production dauphinoise un intérêt marqué pour la littérature. Jules Laure par exemple, en présentant deux tableaux inspirés de la littérature anglaise au Salon de Paris 1837 et 1849, prouve son attachement aux belles-lettres et son ouverture culturelle. L'artiste, pour sa première composition, intitulée *Hamlet, Horatio et le fossoyeur*¹³¹⁴ reçoit une médaille de troisième classe révélant ainsi sa qualité. Le sujet, tiré de la scène I du cinquième acte de la tragédie d'*Hamlet* de Shakespeare, correspond au moment où Hamlet médite sur la mort en contemplant un crâne. Dans le livret du Salon de Paris en 1837, une brève citation extraite de l'œuvre shakespearienne vérifie cette indication en rapportant les paroles du fossoyeur: « ce crâne, monsieur, est le crâne d'Yorik, le bouffon du roi »¹³¹⁵. Si la biographie de Jules Laure confirme un séjour en Italie puis en Espagne à l'issue de sa formation parisienne, soit après 1829, rien n'indique qu'il se soit rendu en Angleterre ; en revanche, il est sensible à l'engouement parisien pour le dramaturge anglais. À ce titre, nous savons que J. Laure se forme dans l'atelier parisien de Louis Hersent dès 1824 et suit les cours d'Ingres à l'École des beaux-arts entre 1825 et 1829. La présence du peintre dauphinois dans la capitale à cette époque induit le fait qu'il observe et apprécie la production artistique parisienne, et plus généralement, qu'il profitait de cette émulation. Or *Hamlet* avait été joué à Paris comme le rappelle la monographie consacrée aux *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, rédigée par M. Moreau et dessinée par Achille Devéria (1800-1857) et Louis Boulanger (1806-1867)¹³¹⁶. En 1827, plusieurs représentations d'*Hamlet* ont lieu au théâtre de l'Odéon avec Harriet Smithson dans le rôle d'Ophélie. À cette occasion, A. Devéria produit différentes lithographies traduisant l'intensité des scènes de la pièce, en particulier

¹³¹³ Daigle, 1977. Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 132-142.

¹³¹⁴ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1837, p. 120, n°1103.

¹³¹⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1837, p. 120, n°1103.

¹³¹⁶ Moreau M., 1827.

celle d'*Hamlet, Horatio et le fossoyeur* ; il livre ainsi au public français les meilleurs extraits de cette tragédie qui marqua fortement les esprits et inspira plusieurs générations d'artistes, des romantiques aux symbolistes.

En 1834, un peintre anonyme présente pour la première fois au Salon de Paris un tableau dont le sujet est « tiré de la scène du cimetière »¹³¹⁷. Trois ans plus tard, Jules Laure est le second à représenter ce thème extrait d'*Hamlet*. Delacroix, qui auparavant avait repris dans la *Divine Comédie* les personnages de *Dante et Virgile aux enfers* pour sa participation au Salon de 1822, et qui s'était inspiré d'un poème de Lord Byron pour exécuter son *Sardanapale* en 1827, puise dans l'œuvre littéraire d'*Hamlet* pour réaliser une nouvelle composition¹³¹⁸. Alors que nous ne connaissons pas la facture et le style du tableau peint par Laure en 1837, son œuvre n'étant recensée dans aucun inventaire, on peut supposer qu'elle s'éloigne des représentations classiques et par déduction qu'elle se rapproche du courant romantique. La preuve en est les autres thèmes typiquement romantiques repris par l'artiste dauphinois au milieu du XIXe siècle tels *La Mélancolie* ou encore *Milton dictant le Paradis-perdu à ses filles*¹³¹⁹.

C'est peut-être la version de ce dernier thème, présentée par Delacroix au Salon de Paris en 1827¹³²⁰, qui conduit Jules Laure à reprendre un sujet issu de la littérature anglaise du XVIIe siècle. L'illustration du poète anglais Milton, que Chateaubriand avait traduit et cité de nombreuses fois dans ses écrits¹³²¹, et dont Delacroix était un fervent admirateur, le désigne comme « chef de l'école coloriste »¹³²². Cependant, Jules Laure, qui n'a ni le pinceau, ni la fougue de Delacroix, s'en tient à une représentation classique de la scène anglaise. Dans son tableau, le personnage principal de John Milton, revêt une allure fière et élégante, il tient sa main droite levée et dicte son poème à ses filles. Les costumes sont d'époque et la scène se passe en extérieur contrairement à celle de Delacroix qui présente un vieillard, affaibli et

¹³¹⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1839, p. 59, n°325.

¹³¹⁸ Eugène Delacroix, *Hamlet*, 1839, h/t, H. 81 ; L. 65, Paris, Musée du Louvre, RF 1942. *Explications [...]*, Musée royal, 1834, p. 8, n°36.

¹³¹⁹ Jules Laure, *Milton dictant le Paradis-perdu à ses filles*, vers 1849, Lisieux, Musée d'Art et d'Histoire, n° inv. D.MBA.97.19.1, voir Cat. n°106.

¹³²⁰ Eugène Delacroix, *Milton dictant le Paradis-perdu à ses filles*, 1823. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...]*, 1827, p. 234, n°163, voir Cat. n°106a.

¹³²¹ Chateaubriand, 1851-1852.

¹³²² Sérullaz, 1989.

tourmenté assis dans son salon et entouré de ses filles. Malgré la finesse de son trait et sa touche léchée, il semble que Laure n'ait pas voulu, ou simplement pas su, rendre dans sa composition les interrogations philosophiques du poète anglais, ce à quoi était parvenu Delacroix dans son tableau de 1823.

Enfin, la peinture d'histoire n'illustre-t-elle pas d'abord l'Histoire, c'est-à-dire « un récit ou une suite d'actions, de faits ou d'événements dignes de mémoire »¹³²³ ? Partant de cette considération, plusieurs peintres dauphinois s'essayaient à la figuration d'épisodes marquants de l'Histoire de France. Comme d'autres artistes à cette époque, ils délaissent les sujets antiques au profit de sujets médiévaux et renaissants, et concèdent à leur composition une tonalité « anecdotique ». Henri Blanc-Fontaine suit cette tendance en reprenant sur plusieurs vignettes des personnages en armure, coiffés d'un heaume et tenant une épée¹³²⁴. Pour parvenir à représenter le plus fidèlement ses figures historiques, l'artiste visite des châteaux et monuments gothiques et consulte l'ouvrage d'Étienne Réveil, *Musée religieux, ou choix des plus beaux tableaux des peintres les plus célèbres gravés à l'eau forte sur acier*¹³²⁵. Grâce à ses représentations moyenâgeuses, il rend hommage à l'idéal chevaleresque comme l'avaient fait un peu plus tôt ses confrères lyonnais, Révoil ou Fleury Richard.

Le style « troubadour », en vogue en France de 1802 à 1824, s'inscrit selon Bruno Foucart dans un « genre mixte », c'est-à-dire à mi-chemin entre l'histoire et l'anecdote¹³²⁶. Résultat de la transgression volontaire des genres artistiques et de la naissance d'un sentiment nouveau du passé, la peinture dite « troubadour » entraîne l'apparition de nouveaux sujets. Blanc-Fontaine, au regard de quelques-unes de ses compositions, ne demeure pas insensible aux sujets d'inspiration médiévale, et bien que ses œuvres soient postérieures à la peinture dite « troubadour », elles en rappellent incontestablement les préoccupations. Le tableau intitulé *Souvenirs du monde dans le cloître*, exposé au Salon de Grenoble en 1848¹³²⁷ et dont seule la

¹³²³ Larousse, 1866-1877, t. IX, p. 304.

¹³²⁴ Henri Blanc-Fontaine, *Étude de personnages du Moyen Âge*, s.d, vignette sur planche, crayon, et aquarelle, H. 40 ; L. 20, coll. J.-L. Vaujany. Lenoir C., 2012-2013, vol. 2.

¹³²⁵ Réveil, 1834.

¹³²⁶ Foucart, 1987, p. 280.

¹³²⁷ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1848, p. 34, n°407.

lithographie nous est parvenue¹³²⁸, représente l'isolement d'un moine chartreux. Celui-ci, autrefois chevalier, avait pris l'habit après la mort de sa compagne et méditait depuis dans sa cellule. La position du personnage et le décor choisis par Henri Blanc-Fontaine ne sont pas sans rappeler les œuvres de Fleury Richard qui allient le sentiment mélancolique et la précision architecturale des bâtiments médiévaux¹³²⁹. Sur cette lithographie, le moine est assis sur une chaise et appuie sa tête sur sa main droite. Devant lui, un portrait, celui de sa fiancée, repose sur un crâne et un sablier figure le temps qui passe. « À voir sa figure austère, on ne sait trop s'il remercie le ciel de l'avoir sauvé du naufrage, ou si quelque regret n'est pas venu troubler sa solitude et interrompre sa prière »¹³³⁰. Cette vanité, mais également l'attitude mélancolique du personnage, sont à associer à la solennité du décor monacal. Henri Blanc-Fontaine, à l'image de Fleury Richard dans *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans [...]*¹³³¹, présente son personnage devant un vitrail. Cet élément d'architecture, couramment employé dans la peinture flamande, en plus d'apporter un éclairage latéral à la scène, renvoie aux décors médiévaux. Pour autant, Blanc-Fontaine avait-il peint son tableau avec la même finesse d'exécution que Fleury Richard ? *Le Patriote des Alpes* fait état d'une « composition d'un grand mérite » où « cette fois, la main n'a pas fait défaut à la pensée »¹³³².

Par ailleurs, Marie-Claude Chaudonneret, en évoquant la peinture « troubadour » et le genre « anecdotique », considère ces « scènes oniriques plus proches des romans chevaleresques que de l'histoire « exacte ». Ce point de vue, que nous partageons, peut s'appliquer à la composition de Diodore Rahoult intitulée *Le Château*¹³³³. Cette œuvre de jeunesse, présentée sous forme de cahier, est imaginée par l'artiste à l'époque où il rédige son journal, soit vers 1837-1838. Il s'agit

¹³²⁸ Henri Blanc-Fontaine, *Souvenir du monde dans le cloître*, vers 1842, crayon sur papier, coll. H. Rosset ; lithographie, H. 32 ; L. 24, Grenoble, Musée dauphinois, n° inv. 34.5979.

¹³²⁹ En 1809, Fleury Richard se rend à la Grande Chartreuse en compagnie du paysagiste Alexandre Millin du Perreux. Il « rapporta de son séjour un habit de chartreux qu'il utilisa dans plusieurs tableaux ou dessins » notamment *La Chartreuse de Saint-Bruno*, 1822, h/p. marouflé sur toile, H. 40 ; L. 35, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou et *La mort du prince de Talmont*, 1823, h/t, H. 81 ; L. 58, Bourg-en-Bresse, musée de Brou, n° inv. 974-29. *L'Invention du passé*, 2014, t. I, p. 123-124.

¹³³⁰ « Exposition de peinture, sculpture, etc. 2è article », *Le Patriote des Alpes*, 27 juillet 1850, p. 3.

¹³³¹ Fleury Richard, *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux Louis d'Orléans, assassiné en 1407 par Jean, duc de Bourgogne*, vers 1802, h/t, H. 55 ; L. 43, Saint-Pétersbourg (Russie), Musée de l'Ermitage.

¹³³² « Exposition de peinture, sculpture, etc. 2è article », *Le Patriote des Alpes*, 27 juillet 1850, p. 3.

¹³³³ Diodore Rahoult, *Le Château. Trahison*, vers 1837-1838 (source).

d'un récit médiéval, sur fond de guerre entre Dauphinois et Savoyards en 1352. L'ouvrage est orné de chevaliers et de ruines dessinés à la plume et accompagné de quelques lettrines enluminées. Si l'on ne peut pas écarter de l'œuvre du jeune artiste l'influence des récits de Walter Scott, « ce fameux Walter Scott » dont il aimait tant la lecture¹³³⁴, il faut aussi prendre en compte l'influence de la peinture « troubadour », même si elle était moins prisée après 1830. Dans le catalogue de l'exposition *L'Invention du passé [...]*, Christian Corvisier s'interroge pour sa part sur « la vision « troubadour » du château gothique, sur son imagerie et ses réalisations »¹³³⁵. Pour lui, « l'artiste « troubadour » ne pouvait se contenter de prendre un château, une abbaye, comme sujet exclusif de ses compositions, sur le mode contemplatif de la peinture paysagère, car son ambition, plus élevée, était avant tout de faire revivre un souvenir historique dans un cadre architectural ». Dans le prolongement de cette idée, le « Château » de Diodore Rahoult, bien qu'il s'agisse d'une fiction, répond au principe selon lequel l'artiste devait dépasser cette vision architecturale pour offrir à ses lecteurs un véritable récit historique. Sans parler de peinture « troubadour », aucun tableau issu de ce récit n'ayant été repéré, on peut cependant évoquer la prégnance de l'inspiration « troubadour » dans l'œuvre de Diodore Rahoult, comme dans celle d'autres artistes dauphinois, tels Henri Blanc-Fontaine ou Alexandre Debelle.

Pour conclure, les sujets mythologiques, allégoriques, littéraires ou historiques ont fortement intéressé les artistes dauphinois dans la première moitié du XIXe siècle. Si certains s'en servent pour s'assurer une place au Salon parisien, d'autres y ont recours pour des motifs plus personnels qui témoignent des préoccupations nouvelles des artistes régionaux. L'apparition du romantisme dans l'œuvre de Rahoult, conforte notamment l'idée selon laquelle les plus récentes aspirations artistiques atteignaient rapidement la province. Par ailleurs, l'exemple de Sappey prouve que la sculpture à Grenoble se développe aussi bien que la peinture, ce qui contredit le jugement plus global de Larousse. Enfin, une certitude s'impose,

¹³³⁴ Rahoult, 1837-1838, le 28 janvier et le 4 mars 1838 (source).

¹³³⁵ Corvisier, « La vision troubadour » du château gothique, sur son imagerie et ses réalisations », *L'Invention du passé [...]*, 2014, t. I, p. 21.

les sujets d'histoire ont incontestablement su trouver leur place dans l'œuvre des artistes dauphinois.

C) Du sentiment provincial : l'avènement de la scène de genre localisée

« Le genre » est le refuge de ceux à qui il n'est pas donné d'arriver dans les autres branches de la peinture »¹³³⁶, c'est du moins ce que l'on répéta sans cesse à Alphonse Blanc d'après son biographe N. Maisonville. Il est vrai qu'au XIXe siècle les représentations de scènes à caractère anecdotique, familial ou populaire sont loin d'occuper la première place dans la hiérarchie des genres, établie deux siècles auparavant par André Félibien. Ainsi, la relégation de la peinture de genre au troisième rang de ce classement, soit après la peinture d'histoire et le portrait, laisse penser qu'elle fait appel à des qualités moindres que celles qui étaient nécessaires à l'exécution du « grand genre ». S'il est vrai que ces sujets demandent à ses auteurs moins d'érudition que pour les thèmes précédents, ils requièrent une grande sensibilité et attestent avant tout d'une perception nouvelle de l'existence¹³³⁷. Très appréciée dans les pays du Nord, la scène de genre gagne ses lettres de noblesse tout au long du XIXe siècle ; elle met en jeu des valeurs sociales et culturelles par le biais de récits illustrés faisant référence à la vie quotidienne et évoquant la condition humaine.

Les artistes dauphinois, à l'image de leurs contemporains, cultivent aussi « le genre » dans la première moitié du XIXe siècle. Alphonse Blanc, Henri Blanc-Fontaine et Diodore Rahoult s'essayaient avec plus ou moins de succès à ce type de représentation. Mais ces artistes régionaux, en cultivant la scène de genre, répondent-ils à un effet de mode ou expriment-ils une sensibilité particulière ? L'originalité et l'émotion retranscrites dans certaines de leurs œuvres rendent-elles ces dernières exceptionnelles par rapport à d'autres œuvres du même genre ? En nous appuyant sur des exemples précis, tirés de la production locale mais également de la production nationale et européenne, nous apprécierons les motivations de ces artistes et tenterons de comprendre ce qui les avait conduits à la peinture de genre.

¹³³⁶ Maisonville, 1873, p.18.

¹³³⁷ Lavezzi, 2009.

Alphonse Blanc, en reprenant le thème des joueurs de cartes, s'inscrit dans la lignée de Caravage qui, avec son tableau *Les Tricheurs*¹³³⁸, fut l'un des premiers artistes à représenter ce sujet à l'époque moderne. Le Dauphinois, certes avec moins de maîtrise que son prédécesseur, réalise en 1832 *Joueurs de cartes dans une ferme*¹³³⁹. On retrouve dans cette scène d'intérieur deux hommes en train de disputer une partie de cartes. Trois autres personnages, de différents âges, assistent en tant que spectateurs à ce face-à-face peu expressif. Le premier d'entre eux, placé debout derrière le joueur situé à gauche du tableau, observe calmement la scène tandis que le second, campé entre les deux joueurs, se penche sur la table pour prendre connaissance du jeu. Le troisième personnage, vouté et revêtu d'un pardessus élimé, interpelle l'un des joueurs en posant sa main sur son épaule. Au fond de la pièce, une femme, assise devant la cheminée, tient dans ses bras son jeune enfant.

La mise en scène de ce tableau, bien que peu originale, nous renvoie aux *Joueurs de cartes*¹³⁴⁰ de Théodore Rombouts (1597-1637). Sur la version Anversoise de cette œuvre, l'un des trois joueurs attablés est distrait par la présence d'une vieille femme qui fait irruption dans la partie droite de la composition alors que les deux autres joueurs contemplent leurs cartes sous le regard d'un vieillard, lui aussi spectateur. Si Alphonse Blanc, dans son tableau, n'adopte pas la représentation à mi-corps, typique des scènes imaginées par Caravage, Rombouts ou encore Georges de La Tour¹³⁴¹, en revanche il conserve la technique du clair-obscur, caractéristique du courant caravagiste et des peintres des écoles du Nord. Le Dauphinois emploie des touches de peinture claire afin de mettre en relief une partie de la physionomie de ses personnages ou pour insister sur un élément précis du tableau. Par exemple, le crâne dégarni d'un des personnages reflète la lumière qui arrive de la partie droite du tableau. Ce même rayon lumineux éclaire la base d'un tronc d'arbre disposé en bas à droite de la composition et sur lequel repose une hache. Mais le vieil homme vu de dos est le personnage qu'A. Blanc a choisi de

¹³³⁸ Le Caravage, *Les Tricheurs*, 1594-1595, h/t, H. 94 ; L. 130, Texas (États-Unis), Kimbell Art Museum.

¹³³⁹ Alphonse Blanc, *Joueurs de cartes dans une ferme*, 1832, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 117, voir Cat. n°9.

¹³⁴⁰ Théodore Rombouts, *Les Joueurs de cartes*, vers 1620-1630, h/t, H. 152 ; L. 206, Anvers (Belgique), Musée royal des beaux-arts.

¹³⁴¹ Georges de La Tour, *Le Tricheur à l'as de carreau*, 1865, h/t, H. 106 ; L. 146, Paris, Musée du Louvre.

mettre le plus en valeur. Cet homme anonyme, dont on devine par sa posture voutée qu'il s'agit d'une personne âgée, ressort grâce à l'importance donnée à son vêtement calamiteux. Le vieillard, contrairement aux autres protagonistes affublés de redingotes, est dans un état misérable comme le montre l'usure de son manteau. Ainsi, en peignant cette bambochade, Alphonse Blanc dénonce les différents états de la condition humaine et les travers de ses contemporains. Le jeu et la pauvreté, souvent dénoncés alors, figurent parmi les vices et les fléaux dont sont victimes les sociétés contemporaines, ces sujets ont donc toute leur importance dans la peinture de genre.

Le tableau *Les Joueurs de cartes dans une ferme* est exposé au Salon de Grenoble en 1833¹³⁴². Même si cette œuvre répond aux principes de la scène de genre, comme nous venons de l'expliquer, elle ne brille ni par sa fantaisie, ni par sa mise en scène, la précision du rendu et du détail ne suffisant pas non plus à en faire une œuvre de mérite. De fait, *Les Joueurs de cartes [...]* d'Alphonse Blanc s'inscrivent dans la pure tradition des scènes de genre exécutées depuis l'apparition du genre. Il reste à démontrer que d'autres peintres dauphinois ont été plus audacieux dans l'exploration de ce genre pictural ?

La peinture *Souvenirs de la Grave*¹³⁴³ d'Henri Blanc-Fontaine, en plus de connaître un succès populaire, est vivement saluée par la critique. Cette œuvre, bien que datée de 1855, est pensée et commencée par l'artiste en 1853. Elle fait suite au voyage accompli par celui-ci au cours de cette année dans les montagnes du Dauphiné en compagnie de son fidèle ami Diodore Rahoult et de Francisco Laso (1823-1869), ce qui justifie notre intérêt.

Pour décrire ce tableau, nous empruntons un extrait du commentaire de Maxime Du Camp dans la *Revue de Paris* en 1855 :

« C'est par un temps d'orage ; de lourdes nuées sont descendues sur les montagnes qu'elles ensevelissent sous un brumeux linceul ; au lointain, près d'une colline,

¹³⁴² *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1833, p. 4, n°15.

¹³⁴³ Henri Blanc-Fontaine, *Souvenirs de la Grave (Montagnes du Dauphiné)*, 1855, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 448, voir Cat. n°14.

on aperçoit une foule réunie dans un cimetière autour d'un cercueil que le clergé bénit avant de l'enfouir à jamais. Au premier plan, trois vieilles femmes, ridées et appesanties par l'âge, n'ayant pas pu sans doute suivre le convoi jusqu'à sa triste destination, se sont assises, recueillies et désolées, sur un quartier de roc couvert de mousse, et là, immobiles, les mains jointes, l'œil fixé par des contemplations intérieures, elles prient dévotement au fond de leur cœur pour le malheureux que Dieu a rappelé à lui et sentent que peut-être leur jour n'est pas loin. Pendant ce temps, deux petites filles insouciantes, restées avec les grand'mères, ont creusé dans le sol une petite fosse qu'elles recouvrent d'un talus sur lequel elle pique une croix improvisée avec un bâton rompu ; en un mot, elle joue à l'enterrement, ne s'inquiétant guère des larmes qu'on verse là-bas, mais n'ayant pu intéresser à leurs jeux un frère plus grand qui regarde avec émotion vers la cérémonie, dont les notes lamentables arrivent jusqu'à lui [...] »¹³⁴⁴.

Si le fondateur de la *Revue de Paris* accorde un tel intérêt à la composition d'Henri Blanc-Fontaine en 1855, c'est parce qu'elle figure parmi les tableaux exposés à l'Exposition universelle organisée à Paris cette année-là¹³⁴⁵. Du Camp, dès les premières lignes de ce passage, qualifie le Dauphinois de « peintre de genre encore inconnu et qui [...] fait de bonnes promesses pour l'avenir »¹³⁴⁶. Il s'intéresse également au titre trompeur donné à cette composition car selon lui *Souvenirs de La Grave* est bien plus qu'une scène d'enterrement, « c'est une toile pleine d'un sentiment que fait valoir une exécution encore hésitante mais déjà sérieuse ». Si le critique prédit ensuite une carrière ambitieuse à Blanc-Fontaine, qui « sera mieux qu'un simple peintre anecdotique », il insiste sur la portée de son œuvre. « Une

¹³⁴⁴ Du Camp, *Revue de Paris*, 1855, t. XXVII, p. 434.

¹³⁴⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants [...]*, 1855, p. 262, n°2579. Goncourt, 1893.

¹³⁴⁶ Du Camp, 1855, t. XXVII, p. 434.

aspiration élevée, une préoccupation généreuse du sentiment » sont les expressions qu'il utilise pour souligner la force de cette composition. Du Camp salue aussi chez Blanc-Fontaine, « l'intelligence remarquable de ce que doit être la peinture moderne »¹³⁴⁷. À ce titre, l'œuvre du Dauphinois a-t-elle contribué à promouvoir ou à faire évoluer la représentation de la peinture de genre dans la première moitié du XIXe siècle ?

Pour comprendre la réflexion de Du Camp et pour répondre à cette question, il faut revenir au tableau *Un Enterrement à Ornans*, exécuté par Gustave Courbet en 1848¹³⁴⁸. Cette composition, très critiquée lors de sa première exposition au Salon de Paris en 1850, annonce pourtant un changement radical dans la représentation du genre. En effet, Courbet, prend le parti de théâtraliser les funérailles d'un habitant d'Ornans autour duquel se rassemble le reste des villageois. Alors que le thème est peu courant dans la peinture contemporaine, ses dimensions sont exceptionnelles. Les nombreuses désapprobations exprimées à l'égard de cette peinture se portent principalement sur le traitement des personnages, leur laideur mais aussi sur leur disposition en frise, jusqu'alors réservée à la peinture d'histoire. L'analyse du tableau conduit progressivement les spectateurs et les critiques à des avis divergents concernant son « message » politique et existentiel¹³⁴⁹. Pour ces différentes raisons, *Un Enterrement à Ornans* ouvre ainsi la voie à une scène de genre réaliste rivalisant avec la grande peinture d'histoire.

Le tableau d'Henri Blanc-Fontaine, bien que sur un sujet similaire et provincial, ne peut être comparé à celui de Gustave Courbet, véritable manifeste d'un nouveau genre pictural. Il n'empêche que *Souvenirs de La Grave* occupe une place importante dans l'histoire de l'art régional en raison de sa dimension ethnographique et spirituelle mais aussi par rapport au sentiment d'authenticité qui s'en dégage. Dans sa toile, Blanc-Fontaine signifie de nouveau son goût pour les paysages locaux qu'il arpente régulièrement¹³⁵⁰. Sa connaissance des tenues traditionnelles régionales se vérifie dans les costumes de ses personnages¹³⁵¹. Quant au caractère spirituel de l'œuvre, il faut rappeler qu'un an plus tôt Henri Blanc-Fontaine travaillait

¹³⁴⁷ Du Camp, 1855, t. XXVII, p. 434.

¹³⁴⁸ Gustave Courbet, *Un Enterrement à Ornans*, 1848, H. 315 ; L. 66, Paris, Musée d'Orsay.

¹³⁴⁹ Ferrier, 1980. Mayaud, 1999.

¹³⁵⁰ Henri Blanc-Fontaine a peint notamment les environs de Morestel et du Furon à Sassenage, voir Cat. n°15.

¹³⁵¹ Delaye, 1922, planche XI.

aux peintures de la chapelle de la Vierge pour l'église Saint-André de Grenoble aux côtés de Diodore Rahoult. La sensibilité religieuse est certainement l'aspect le plus frappant dans l'œuvre de Blanc-Fontaine. L'intimité de la scène montagnarde de La Grave suggère que le peintre avait assisté à de tels instants de recueillement et qu'il avait pris soin d'en retranscrire avec pudeur les émotions.

Certes, « le dessin de ce tableau, très bien composé, s'égaré une ou deux fois dans des exagérations inutiles » et « sa couleur générale est encore un peu grise » mais *Souvenirs de La Grave* émeut le jury de l'Exposition universelle qui lui octroie en 1855 la mention honorable et une médaille de première classe.

D'une certaine manière, Blanc-Fontaine annonce l'œuvre de Jean-François Millet dont il partage les mêmes préoccupations. Rappelons qu'en 1858, le peintre de Barbizon, met à l'honneur le monde paysan et les valeurs de la terre en mêlant le paysage et la scène de genre dans son tableau intitulé *L'Angélu*¹³⁵². Quand on connaît le succès populaire de cette toile, empreinte de simplicité et de méditation, on ne peut s'empêcher de penser à celle exécutée par Henri Blanc-Fontaine quelques années auparavant en plein cœur du Dauphiné. Sans faire de parallèle entre les deux œuvres, on constate que Blanc-Fontaine sait manier avec habileté les subtilités de la scène de genre contemporaine, subtilités qui allaient bientôt hisser « le genre » au sommet de la hiérarchie¹³⁵³.

On retrouve cette même sensibilité esthétique et sociale dans une des œuvres illustrées phares de Diodore Rahoult, *Grenoblo Malhérou*¹³⁵⁴. Dans son ouvrage, l'artiste évoque la dernière crue centenaire de l'Isère qui marque fortement la ville de Grenoble et ses habitants en 1859. Ce récit illustré s'accompagne de quatre longs poèmes en patois faisant eux aussi référence à une inondation antérieure (celle de 1733). Ces poésies, connues de tous dans la région, sont attribuées à un certain André Blanc¹³⁵⁵, droguiste de la place Claveyson à Grenoble ; elles sont éditées pour la première fois en 1733 puis rééditées en 1840 par Paul

¹³⁵² Jean-François Millet, *L'Angélu*, 1858, h/t, H. 55 ; L. 66, Paris, Musée d'Orsay.

¹³⁵³ Vottero, 2012.

¹³⁵⁴ *Poésies en patois du Dauphiné, Grenoblo Malhérou* suivi de *Coupi de la lettra* et de *Jacquety de le comare* par Blanc dit La Goutte, dessins de Diodore Rahoult, gravures d'Étienne Dardelet, préface de George Sand, Grenoble, 1864-1874, BMG U. 1139 (1) et (2) Rés.

¹³⁵⁵ André Blanc est le gendre de François Blanc, dit Blanc la Goutte, épicier de la place Claveyson, auquel on avait attribué dans un premier temps ce poème.

Colomb de Batines¹³⁵⁶ chez le libraire Prudhomme¹³⁵⁷. Véritable succès populaire, le *Grenoblo Malhérou* paraît en neuf livraisons entre 1864 et 1874, chacune d'elles comportant seize pages dans lesquelles s'insèrent une vingtaine de gravures exécutées par Dardelet¹³⁵⁸. On compte au total plus de mille souscriptions contre cent vingt en général pour des œuvres du même genre. Cependant, « il est un peu inexact de dire qu'il a fallu une nouvelle inondation pour faire sortir Blanc La Goutte de l'oubli » car « les Grenoblois ont aimé ce poème »¹³⁵⁹ et c'est en partie grâce à ce succès que l'œuvre de Rahoult est accueillie avec autant d'exaltation.

Aussi, ces illustrations, bien que postérieures à la limite chronologique que nous nous sommes fixée, méritent tout notre intérêt car elles sont imaginées et ébauchées par l'artiste, pour la grande majorité, dans la première moitié du XIXe siècle. En effet, la lecture du *Journal de Diodore Rahoult* nous apprend que le peintre connaissait cette œuvre littéraire car en 1837 il « s'amusa le soir à lire [les] poésies patoises [du] *Grenoblo Malhérou* »¹³⁶⁰. Par la suite, il explique que « vers la fin de 1854, en relisant [...] nos *Poésies en patois du Dauphiné* [...] nous avons [Rahoult et Dardelet] un texte tout fait [...] [pour] des illustrations empruntées au Vieux Grenoble, dont les dessins [ont été] entrepris par un de nous depuis près de vingt ans »¹³⁶¹, sous-entendu par Rahoult lui-même. La lecture des poésies en patois de Blanc a contribué à nourrir l'imagination du jeune artiste. Malheureusement, l'absence de dates sur une grande partie de ses dessins ne nous permet pas de confirmer l'antériorité de ceux-ci par rapport aux épreuves finales du *Grenoblo Malhérou*. Seules quelques exceptions justifient la préexistence de certaines ébauches et ainsi leur complémentarité avec les dessins gravés du recueil. Par exemple, Diodore Rahoult exécute en 1845 plusieurs vues du Dauphiné d'après nature¹³⁶². Le 13 octobre, il représente par deux fois l'une des plus célèbres

¹³⁵⁶ Paul Colomb de Batines (1811-1855) est un bibliographe et bibliothécaire d'origine gapençaise.

¹³⁵⁷ Charles-Évariste Prudhomme publie également le volume du Dauphiné des *Voyages pittoresques* ainsi que *L'Album du Dauphiné* de Victor Cassien et Alexandre Debelle.

¹³⁵⁸ Jean-Étienne Dardelet est né à Autun (Saône-et-Loire) en 1834. Il est connu en Dauphiné pour avoir gravé les dessins du *Grenoblo Malhérou* mais aussi ceux de *Voyage de Grenoble à la Salette*, Grenoble, Barratier, 1863.

¹³⁵⁹ Hoyer et Tuillon, 2003, p. 90.

¹³⁶⁰ Rahoult, 1837-1838, le 25 septembre 1837 (source). Rahoult aurait eu accès à l'une des anciennes et rares éditions existantes avant 1837.

¹³⁶¹ *Courrier de l'Isère*, 3 janvier 1860. Cet article reprend une lettre publiée par Diodore Rahoult et Étienne Dardelet le 29 décembre 1859.

¹³⁶² Diodore Rahoult, *Vues dessinées d'après nature en Dauphiné*, BMG, R.90514 Rés.

constructions du temps de Lesdiguières, le Pont-de-Claix¹³⁶³. En regardant de plus près l'un de ces deux dessins¹³⁶⁴, on peut voir qu'il s'agit du même paysage que celui proposé à la dix-neuvième page du *Grenoblo Malhérou*. Le point de vue adopté par l'artiste est identique et chaque détail signalé dans la gravure correspond aux éléments crayonnés sur le dessin de 1845, à l'exception du personnage figé sur la berge qui donne à la première scène un aspect anecdotique.

Pour ce qui concerne le choix de ses personnages, Diodore Rahoult fait preuve d'une réelle empathie à l'égard de ses concitoyens qu'il dessine avec une tendresse particulière. Par la suite, le peintre, dans la continuité de ce recueil de poésies en patois du Dauphiné, reprend d'autres poèmes de Blanc tels que *Coupi de la lettra* et *Jacquety de le comare*¹³⁶⁵. Les « commères » est un de ses thèmes de prédilection ; il peint notamment en 1866 *Les Quatre commères devant le Palais de Justice de Grenoble*¹³⁶⁶. La volonté de Rahoult d'illustrer de tels récits populaires se justifie dans une lettre adressée à son concitoyen Eugène Ricard¹³⁶⁷ en 1868 : « j'ai mis tant de soin à terminer ce travail que j'ai fait avec passion [écrit-il] [...]. J'ai voulu varier les scènes et j'ai choisi, médité longuement de manière à donner dans ces dessins le résumé des mœurs grenobloises. Ici la jeune fille attendant l'amoureux, là le mariage, les jeunes filles retenues à la maison par leurs parents, plus loin la veille des noces, la noce, la vieille cancanière, la danse hors les murs, la promenade en famille sur le glacis, les intérieurs en désordre, la paix et la guerre, les disputes et raccommodements, bref, j'ai voulu faire un spécimen des Grenoblois et des Grenobloises comme j'avais résumé Grenoble dans *Grenoblo Malhérou* »¹³⁶⁸.

Pour ce travail de longue haleine débuté durant ses années de formation, Rahoult reçoit les éloges de différentes personnalités de l'époque. George Sand salue la

¹³⁶³ Le Pont-de-Claix ou pont de Lesdiguières, a été construit en 1611 à l'initiative du duc de Lesdiguières. Cet ouvrage est l'une des constructions anciennes les plus marquantes de la région, pour cela il fait partie des sept merveilles du Dauphiné.

¹³⁶⁴ Diodore Rahoult, *Pont de Claix [...]*, 13 octobre 1845, BMG, R.90514 (2) (42) Rés., voir Cat. n°135.

¹³⁶⁵ Bien qu'illustrés au cours des années 1860, ces poèmes sont édités après la mort de Diodore Rahoult en 1874.

¹³⁶⁶ Diodore Rahoult, *Les Quatre Commères devant le palais de Justice de Grenoble*, vers 1868, coll. partic. de l'ordre des Avocats de Grenoble, voir Cat. n°132.

¹³⁶⁷ Eugène Ricard (1820-1888) est originaire de Grenoble. Ce personnage fantaisiste, atteint de « délires chroniques », est à la fois peintre sur soie à Lyon dans l'entourage des Grobon, dessinateur, portraitiste et travaille aussi quelques temps à la Bibliothèque de Grenoble. Par ailleurs, il se considère comme un critique d'art, ce qui donne lieu à une brève correspondance entre Diodore Rahoult et lui en 1868.

¹³⁶⁸ Lettre de Diodore Rahoult à Eugène Ricard, 1868, archives familiales G. Flandrin.

qualité de ses illustrations, considérant que « les compositions du peintre sont celles d'un maître »¹³⁶⁹ ; Rahoult lui doit également la préface du *Grenoble Malhérou*. Théophile Gautier comme Victor Hugo complimentent à leur tour l'ouvrage du Grenoblois. Pour Victor Hugo « les dessins de M. Rahoult sont des œuvres magistrales »¹³⁷⁰. Charles Philippon lui, dans son fameux journal *La Caricature*, émet quelques brèves critiques par rapport aux fonds et à l'utilisation des noirs. Ceci étant, peu d'artistes dauphinois peuvent se vanter d'avoir fait l'objet de telles louanges, de surcroît concernant le thème populaire de la scène de genre.

Ainsi, Diodore Rahoult, en rendant hommage à sa province, livre un témoignage presque anthropologique sur ses concitoyens. Ses ouvrages sont « une véritable collection des sites, des monuments et des costumes grenoblois », « un de ses chefs-d'œuvre » souligne le général de Beylié en 1909 dans son ouvrage consacré au musée de Grenoble. « Avec sa finesse d'observation, sa verve spirituelle, le piquant coloris, [Rahoult] a été le peintre charmant des scènes de la vie dauphinoise »¹³⁷¹. Pour cela, ses dessins répondent parfaitement aux principes de la scène de genre selon lesquels la présence humaine est au centre de toutes les émotions.

Alphonse Blanc, Henri Blanc-Fontaine et Diodore Rahoult, à l'image d'autres artistes de la première moitié du XIXe siècle, s'intéressent à la scène de genre qu'ils pratiquent avec une sensibilité très personnelle. L'analyse des trois tableaux issus de leurs productions permet de reconnaître qu'ils abordent de manière différente ce genre pictural. Alphonse Blanc avec *Les Joueurs de cartes dans une ferme* montre les limites de sa peinture et de son approche artistique, cantonnées au style académique inspiré d'une iconographie désuète. À l'inverse, Henri Blanc-Fontaine propose une composition attachante et originale révélant des orientations nouvelles. L'artiste, sans chercher à idéaliser son sujet, suscite un élan pathétique en ayant recours à une mise en scène théâtralisée, le tout réalisé avec un grand soin. De son côté, Diodore Rahoult marque définitivement la scène de genre et

¹³⁶⁹ *Poésies en patois du Dauphiné, Grenoble Malhérou* suivi de *Coupi de la lettra* et de *Jacquety de le comare* par Blanc dit La Goutte, dessins de Diodore Rahoult, gravures d'Étienne Dardelet, préface de George Sand, Grenoble, 1864-1874, BMG U. 1139 (1) et (2) Rés., préface p. V-IX.

¹³⁷⁰ *Le Serpent et le dragon [...]*, 1995, p. 28.

¹³⁷¹ Beylié L., 1909, p. 104.

l'histoire de l'art dauphinois en illustrant avec verve l'un des récits les plus populaires de sa région. Si ces deux derniers peintres doivent leur succès à la scène de genre, de plus en plus appréciée au milieu du XIXe siècle, ils acquièrent par ailleurs par l'évocation de leur province un statut privilégié que leur confèrent leurs compatriotes tout au long du XIXe siècle. Une fois encore, le sentiment provincial joue un rôle prépondérant dans la culture artistique régionale et influe sur son élaboration durant toute la première moitié du XIX e siècle.

Aussi, le recours à ces différentes sources d'inspiration ne présume-t-il pas des connaissances historiques et stylistiques des artistes dauphinois ? Qu'il s'agisse des mythes, des allégories, des œuvres littéraires ou des faits historiques, ces sujets sont repris à différents égards par les artistes locaux durant la première moitié du XIXe siècle. Certes, le lien que la plupart d'entre eux établit avec la capitale au cours de leur carrière contribue à renforcer leur curiosité pour ces différents thèmes. N'oublions pas que l'accès au Salon de Paris, la visite du musée des monuments français¹³⁷² ou encore la vie culturelle parisienne avaient permis aux artistes provinciaux d'apprécier la diversité et l'évolution de la production artistique nationale et internationale, tout en s'imprégnant des aspirations naissantes. Les artistes dauphinois, comme leurs contemporains, n'échappent donc pas à l'émergence d'une sensibilité nouvelle qui se traduit par l'avènement de la scène de genre au milieu du XIXe siècle et par l'essoufflement des représentations inspirées de l'histoire. Néanmoins, ils continuent, pour la majorité, d'assujettir leurs œuvres à leur environnement provincial. C'est-à-dire que leurs sujets, comme la destination de leurs œuvres demeurent continuellement en rapport avec le Dauphiné.

¹³⁷² Le musée des Monuments français est ouvert de 1795 à 1816, il est dirigé par Alexandre Lenoir.

2° / Portraits et « petits » genres : l'association de la tradition et de la modernité

« La portée et la qualité d'une œuvre sont liées à la manière dont l'artiste aborde et explore les possibilités et les limites du genre en particulier, et de la tradition qu'il suppose »¹³⁷³. Partant de ce constat, on considère d'une part que les artistes dauphinois n'ont pas tous la même approche, ni la même capacité d'analyse, du moins pour ce qui concerne le portrait et quelques genres dits « mineurs ». Cette disparité manifeste dans la production dauphinoise, traduit son hétérogénéité. Ainsi, le portrait, aux qualités traditionnelles nobles et documentaires, s'emploie désormais à des fins humoristiques. Il s'agit pour certains peintres et sculpteurs de donner une orientation originale à cet art académique tandis que d'autres s'attachent à en préserver les principes fondamentaux. D'une part et d'une manière générale, qu'ont à gagner les artistes en repoussant ces « limites » ? Vaut-il mieux être un peintre novateur ou traditionnel ? Un tel paradoxe était-il possible dès lors que l'on pratiquait plusieurs genres ? D'autre part, la curiosité des artistes dauphinois pour certains genres secondaires s'inscrit dans la culture régionale. En effet, certaines activités, parfois proches de l'artisanat, participent elles aussi au développement de l'identité artistique de la région. Toutefois, s'agit-il de pratiques locales uniquement ou également nationales ? Quel rayonnement les métiers ont-ils ? Afin de comprendre l'association de la tradition et de la modernité dans ces genres explorés par les Dauphinois, nous étudierons d'abord le portrait dans sa fonction sociale traditionnelle. Puis, nous nous intéresserons aux portraits-charges et aux représentations satiriques. Enfin, les décors de théâtre, la peinture de fleurs et d'autres pratiques, conventionnelles ou originales, témoigneront de la diversité des approches et de la maîtrise des artistes régionaux.

¹³⁷³ Verschaffel, 2007, p. 7

A) Une galerie de portraits

En Dauphiné, comme dans le reste de la France, l'art du portrait connaît des heures fastueuses dans la première moitié du XIXe siècle¹³⁷⁴. Les membres de la noblesse de l'Ancien Régime, des classes émergentes de la Révolution ou encore de la bourgeoisie locale, en sont les principaux sujets. Quelques anonymes et les artistes eux-mêmes viennent compléter la liste très longue des portraits réalisés à cette époque. Bien que l'origine de certains de ces portraits reste à déterminer, leur profusion met en exergue l'engouement de la population pour ce genre artistique et par ailleurs, révèle le goût des peintres et des sculpteurs provinciaux à réaliser de telles représentations. Pour ces raisons, la fonction de ces portraits, de même que leur destination, doit être spécifiée. En nous appuyant sur plusieurs exemples, il convient d'évaluer la qualité et ainsi la portée des œuvres dauphinoises, mais aussi de connaître les motivations qui ont conduit une partie de la population à figurer au sein de cette galerie de portraits.

Notre analyse ne saurait commencer autrement que par l'étude des portraits de personnalités ayant précédemment marqué, par leurs actes ou par leurs venues, l'histoire du Dauphiné. Alors que la nation ne cesse de glorifier ses Grands Hommes¹³⁷⁵, les artistes régionaux concourent à leur manière à l'élan patriotique en dessinant, peignant et sculptant les portraits de personnalités anciennes et contemporaines qui avaient participé à l'histoire locale.

En 1835, le préfet de l'Isère, Charles Pellenc, reçoit l'approbation du ministère de l'Intérieur afin de décorer le plafond de la Chambre de la cour d'appel du palais de justice de Grenoble¹³⁷⁶. Quatre hommes, de renommée locale et dont la fonction renvoyait au lieu qui les accueillait, entrent alors dans le « panthéon » juridictionnel dauphinois¹³⁷⁷. Parmi-eux figurent Claude Expilly, Guy-Pape, Pierre Joseph Didier Salvaing de Boissieu et Jean-Pierre Moret de Bourchenu, marquis de Valbonnais, tous magistrats sous l'Ancien Régime et pour certains historiographes du Dauphiné¹³⁷⁸. Leurs visages sont sculptés dans des médaillons de bois par le

¹³⁷⁴ Allard et Scherf (dir.), 2006.

¹³⁷⁵ Bonnet J.-C., 1998.

¹³⁷⁶ Lettre du ministre de l'Intérieur au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 17 juin 1834, BMG, R.7906.

¹³⁷⁷ Un cinquième médaillon représente une allégorie de la justice.

¹³⁷⁸ Bourchenu, 1721-1722. Malheureusement, ces œuvres ne sont pas localisées à ce jour.

statuaire Victor Sappey. La même année, l'artiste expose ses épreuves en plâtre au Salon de la Société des Amis des Arts de Grenoble¹³⁷⁹. « Quelle expression, quel naturel, quelle vérité animent ces figures si chères au Dauphinois ! »¹³⁸⁰.

Alexandre Debelle, au cours de sa carrière, projette lui aussi de rendre hommage aux acteurs de l'histoire locale en leur consacrant plusieurs tableaux monumentaux¹³⁸¹. *L'Assemblée de Vizille du 21 juillet 1788*¹³⁸² est l'un des premiers thèmes qu'il choisit d'étudier en 1830. Dans cette œuvre, il reconstitue la trame d'un épisode célèbre pour lequel « un long travail de recherche historique et iconographique »¹³⁸³ avait été nécessaire. Il faut dire que cette réunion qui rassembla le Tiers-État, le clergé et la noblesse, en raison de l'écho qu'elle trouva dans les premières manifestations insurrectionnelles de 1789, est considérée par les Dauphinois comme un évènement emblématique de l'histoire régionale¹³⁸⁴. Aussi, peut-on s'interroger sur ce tableau d'Alexandre Debelle, qui met en scène quatre cent quatre-vingt-onze personnages, dont le célèbre parlementaire grenoblois Barnave, campé au centre de la composition ; doit-il être exclusivement appréhendé comme un tableau d'histoire ? En outre, les visages et le rendu des physionomies, qui caractérisent l'expertise du peintre dans l'art du portrait, ne méritent-ils pas une étude approfondie plutôt que d'être considérés dans leur ensemble ? Pour justifier de leur valeur, il faut observer chacun des personnages à travers leurs expressions et leurs attitudes. Certes, Debelle sacrifie les silhouettes situées à l'arrière au profit d'un « effet de masse »¹³⁸⁵, cependant, il apporte un grand soin aux figures et aux costumes du premier et du second plans. En témoignent les dizaines de portraits dessinés en bustes conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble qui montrent l'ampleur de son entreprise. Dans plusieurs études au crayon et au fusain, l'artiste passe en revue chaque détail physique du modèle. En plus de découvrir les traits du

¹³⁷⁹ Notice [...], *Musée de Grenoble*, 1835, p. 10, n°127-130.

¹³⁸⁰ Cerfberr, « Exposition de Grenoble. 3^e article », *Courrier de l'Isère*, 23 mai 1835, p. 3.

¹³⁸¹ Il peint par exemple, *L'Entrée de Napoléon à Grenoble en 1815* (1840), voir Cat. n°63 ; *L'Abdication d'Humbert II*, (dernier Dauphin de Viennois - 1847), voir Cat. n°68 ; *Le Siège de Grenoble par les Alliés en 1815* (1861), Cat. n°64 ainsi que *La Journée des Tuiles* (1890), voir Cat. n°67.

¹³⁸² Alexandre Debelle, *L'Assemblée de Vizille du 21 juillet 1788*, 1852, Vizille, Musée de la Révolution française, voir Cat. n°65.

¹³⁸³ Lannaud et Mermet, « L'Évènement politique à travers la peinture d'Histoire », Vincent S. (dir.), 2005, p. 105.

¹³⁸⁴ Chomel, 1988, p. 117.

¹³⁸⁵ Lannaud et Mermet, « L'Évènement politique à travers la peinture d'Histoire », Vincent S. (dir.), 2005, p. 105.

vicomte de Barral, on apprend par exemple que le « maréchal de camp » avait « les yeux noirs » et « le teint brun et basané »¹³⁸⁶. Quant à Jules Mallein, avocat, son visage fermé contraste avec la douceur de la robe d'hermine qu'il arbore¹³⁸⁷.

Enfin, le peintre a choisi de les mettre en scène dans différentes situations¹³⁸⁸. Il n'échappe à personne que *L'Assemblée de Vizille* s'inspire du *Serment du Jeu de Paume* de David¹³⁸⁹ ainsi que le montre « la disposition générale avec deux groupes entassés de part et d'autre d'une figure centrale surélevée, comme l'importance accordée à l'architecture dont la nudité tranche avec les dorures des palais aristocratiques »¹³⁹⁰. Pourtant, la référence incontestable d'Alexandre Debelle au chef-d'œuvre de David ne convainc pas l'historien et critique d'art Charles Maignien à en faire des louanges. Selon ce dernier, « l'art n'y est pas à l'aise »¹³⁹¹. Toutefois, il reconnaît volontiers que le peintre « a voulu privilégier la vérité jusque dans les détails vestimentaires, faire pour certains députés un véritable portrait tout en donnant une idée de l'atmosphère »¹³⁹². En cela, le tableau *L'Assemblée de Vizille* [...] valorise incontestablement la place du portrait et légitime l'habileté d'Alexandre Debelle à susciter des effets de réel. Par ailleurs, il ne faut pas oublier la vocation première de cette œuvre monumentale, qui est de rendre hommage aux acteurs de la société dauphinoise du XVIIIe siècle, également acteurs de la Révolution en marche.

Tandis que les actes patriotiques de certains Dauphinois s'ancrent dans la mémoire collective, les visites de personnalités étrangères laissent aussi un souvenir marquant dans la mémoire des habitants. Le 5 juillet 1809, le souverain pontife Pie VII est excommunié par l'Empereur Napoléon 1^{er} et envoyé en exil à Savonne en

¹³⁸⁶ Alexandre Debelle, *Dessins et portraits dauphinois au crayon*, « Le Vicomte de de Barral » (Barral André Horace (1743-1829) « maréchal de camp »), [XIXe siècle], BMG, R.90558 (9) Rés., voir Cat. n°69.

¹³⁸⁷ Alexandre Debelle, *Dessins et portraits dauphinois au crayon*, « Mallein aîné », [XIXe siècle], BMG, R.90558 (17) Rés., voir Cat. n°70.

¹³⁸⁸ Alexandre Debelle, *Études pour le tableau représentant « L'Assemblée de Vizille de 1788 »*, [XIXe siècle], BMG, R.90559 (1) Rés.

¹³⁸⁹ Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume*, 1790, Versailles, château de Versailles. Bordes, 1983.

¹³⁹⁰ Lannaud et Mermet, « L'Évènement politique à travers la peinture d'Histoire », Vincent S. (dir.), 2005, p. 108.

¹³⁹¹ Lannaud et Mermet, « L'Évènement politique à travers la peinture d'Histoire », Vincent S. (dir.), 2005, p. 108

¹³⁹² Maignien C., « Exposition de peinture de Grenoble. Salon de 1853. 1^{er} article », *Courrier de l'Isère*, 20 août 1853, p. 3.

Italie¹³⁹³. Sur son chemin, il fait escale à Grenoble pendant douze jours en compagnie du cardinal Pacia. Celui-ci raconte qu'« en entrant dans la ville, nous vîmes les fenêtres, garnies de spectateurs, et la rue encombrée du peuple qui s'agenouillait en demandant la bénédiction »¹³⁹⁴. La visite exceptionnelle de Pie VII, en plus de réveiller la ferveur des citadins, incite le dessinateur Jean-Pierre Colin¹³⁹⁵ à produire plusieurs effigies du pape. L'artiste dauphinois, né à Romans en 1767, et installé à Grenoble à la fin XVIIIe siècle, s'est en effet spécialisé dans le portrait et dans les décors de théâtre¹³⁹⁶, et jouit d'une grande renommée dans la région à cette époque. Aussi n'est-il pas étonnant de le voir immortaliser le pape lors de sa venue dans la capitale des Alpes au cours de l'été 1809. Le souverain pontife, « [...] logé à la Préfecture avait toute liberté de se promener dans *le jardin français* et *les terrasses* alors séparées du *bois* par de hautes grilles et il donnait sa bénédiction à la foule qui se portait au Jardin de Ville »¹³⁹⁷. Cette description, rapportée par le docteur Flandrin, correspond à l'une des premières gravures aquarellées de Colin montrant *Pie VII sur la terrasse du Jardin de Ville*¹³⁹⁸. Au centre de la composition, la figure du pontife est dessinée de façon démesurée aux côtés d'une jeune fille qu'il bénit en échange d'une offrande. Dans un autre dessin, le pape apparaît de profil, faisant le signe de la bénédiction¹³⁹⁹. Rappelons que David, de nouveau, peignit en 1805 plusieurs portraits de Pie VII. Dans l'un d'eux se retrouve l'attitude du pape bénissant, accompagné d'un de ses cardinaux¹⁴⁰⁰, reprise peu après par Colin. La représentation du pape en tant qu'image pieuse était très appréciée. Elle témoignait, pour celui qui la possédait, de sa dévotion, de son attachement à l'Église et au catholicisme romain. De fait, les œuvres de J.-P. Colin à l'effigie du Saint Père s'inscrivent dans une longue série de portraits d'hommes et de femmes, dauphinois ou étrangers, tous réalisés par l'artiste pendant une courte durée. Cependant, on peut s'interroger sur ses motivations à développer une production sérielle en un temps *a priori* peu favorable aux images religieuses. Était-ce « en égard à la

¹³⁹³ Boudon, 2002. Hilaire, 2003.

¹³⁹⁴ Dupont-Lachenal, 1934, t. XXXIII, p. 67.

¹³⁹⁵ Humbert, 2004-2005.

¹³⁹⁶ Voir *supra*, 3^{ème} partie, p. 134-135.

¹³⁹⁷ Flandrin J., « Le pape Pie VII à Grenoble », *Le Dauphiné*, 7 février 1926, p. 198-199.

¹³⁹⁸ Jean-Pierre Colin, *Pie VII sur la terrasse du jardin de ville*, 1809, BMG, R.90702 (1) Rés., voir Cat. n°37.

¹³⁹⁹ Jean-Pierre Colin, *Puis VII. P.M.*, 1809, BMG, R.90702 (2) Rés.

¹⁴⁰⁰ Jacques-Louis David, *Pie VII et le cardinal Caprara*, 1805, h/b, H. 86 ; L. 72, Paris, Musée du Louvre.

mauvaise volonté que la Police Impériale montrait pour le prisonnier et ceux qui s'intéressaient à lui »¹⁴⁰¹ ou s'agissait-il simplement d'une aubaine commerciale ? Il semble que ces deux aspects aient influé sur l'abondance de sa production car Colin, en plus d'avoir des opinions politiques bien arrêtées¹⁴⁰², avait comme tous les autres artistes, besoin de revenus financiers.

Toujours est-il que ses dessins connaissent un grand succès en cette année 1809. Au total, « cent treize exemplaires sont commandés par diverses personnes, quelques unes en commandant plusieurs à la fois, d'autres revenant à la charge à plusieurs reprises »¹⁴⁰³. Afin de répondre plus facilement à la demande de ses concitoyens, l'artiste grave une planche de cuivre dont il tire plusieurs épreuves qu'il peint et colorie ensuite¹⁴⁰⁴. Grâce à cette technique, il « dessina, peignit et fit broder aux plumetis et de manières diverses un grand nombre d'effigies du pape Pie VII (117 dont 28 dessinés à peindre), toutes diverses du type précédent mais toutes variées dans les accessoires (un ou plusieurs enfants, silhouettes de balustres du Jardin de Ville, orangers dans leurs caisses, etc »¹⁴⁰⁵. L'une des épreuves les plus originales est décorée de petits morceaux d'aluminium colorés, cousus sur un cadre en feutrine¹⁴⁰⁶. D'autres sont brodés de fils de soie or et blanc ce qui explique parfois les écarts de prix retrouvés dans les « comptes de ménages »¹⁴⁰⁷ de l'artiste. Ceci étant, la quantité ne certifie pas la qualité. Et si l'on en croit Paul Hamon, nombre de portraits de Pie VII exécutés par Colin « sont mauvais », « sans aucune flatterie pour le sujet »¹⁴⁰⁸. Le visage et l'attitude du pontife, contrairement aux décors assez réalistes, apparaissent figés, désincarnés. Sa mine frêle et ses joues creusées accentuent cette impression. Aimé Sainson, lorsqu'il rédige la notice sur Jean-Pierre

¹⁴⁰¹ Chaper, [XIXe siècle], f°2 (source). La Police Impériale était représentée par Girard, conseiller de préfecture qui était très critiqué à Grenoble. Dupont-Lachenal, 1934, t. XXXIII, p. 65-73. (Édition numérique, abbaye de Saint-Maurice, 2011)

¹⁴⁰² Jean-Pierre Colin est emprisonné à la citadelle de Grenoble en 1815 car « il n'avait pas apprécié le retour de la monarchie et encore moins l'arrivée des Autrichiens et autre Sainte Alliance à Grenoble ». Wantellet, 1979, t. II, p. 20.

¹⁴⁰³ Chaper, [XIXe siècle], f°3 (source).

¹⁴⁰⁴ Il existe d'après cette gravure deux dessins au crayon, rognés (H. 21 ; L. 17) puis agrandis ainsi qu'une épreuve rehaussée d'aquarelle de taille légèrement supérieure (H. 22 ; L. 17). Ces trois documents sont légendés « Pie VII. Notre St Père le Pape est arrivé à Grenoble le 21 juillet 1809 en ait parti le 2 août suivant ». BMG, R.90702 (4-5-6) Rés., voir Cat. n°39.

¹⁴⁰⁵ Flandrin J., « Le pape Pie VII à Grenoble », *Le Dauphiné*, 7 février 1926, p. 198-199.

¹⁴⁰⁶ Jean-Pierre Colin, *Puis VII. P.M.*, 1809, BMG, R.90702 (3) Rés., voir Cat. n°38.

¹⁴⁰⁷ « Mme Badin paiera 6F, la Veuve Fays : 9 », Chaper, [XIXe siècle], f°1 (source). Flandrin J., s.d. (source).

¹⁴⁰⁸ Hamon, 1982, p. 4.

Colin, insiste sur la « représentation des mains défectueuses » alors que Paul Hamon dénonce un portrait « à la limite de la caricature »¹⁴⁰⁹. Malgré les critiques, il faut reconnaître que les portraits de Colin demeurent les seuls témoignages iconographiques de la visite du pape à Grenoble. Ces gravures et dessins aquarellés, qui confirment la réputation de l'artiste, illustrent un fait marquant de l'histoire de la province, qui plus est, un épisode de l'histoire papale. Pierre Vaillant, en 1947, affirme qu'« un certain nombre de ces portraits se trouvent encore dans les vieilles familles grenobloises ou ont été recueillis par des collectionneurs »¹⁴¹⁰.

Plus tard, Jean-Pierre Colin continue d'immortaliser les figures célèbres qui avaient fait étape à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle. Avant la Restauration, il réalise le portrait en miniature du duc d'Angoulême¹⁴¹¹, peint à l'aquarelle avec sa tenue militaire décorée de médailles, d'une écharpe mauve et d'un galon doré. L'année suivante, il fait le portrait du comte d'Artois¹⁴¹², frère du roi Louis XVIII, futur Charles X, qui avait passé trois jours à Grenoble du 17 au 20 octobre 1814. Devinant peut-être l'importance que cette personnalité allait acquérir dans la vie politique, il la représente en buste, de profil, sur une feuille de papier bleu de petites dimensions. À l'image du duc d'Angoulême, le comte d'Artois est vêtu de sa tenue d'apparat. Néanmoins, cette représentation assez simplifiée se rapproche plus d'une esquisse ou d'une étude préparatoire que d'une œuvre achevée. Malheureusement, il nous est impossible de confirmer cette hypothèse puisqu'aucune œuvre conservée ne correspond à ce sujet.

Enfin, Jean-Pierre Colin immortalise l'une des visites les plus importantes de l'histoire du Dauphiné, celle de Napoléon 1^{er}. L'Empereur déchu, après avoir quitté l'île d'Elbe, tente de regagner la capitale pour reprendre le contrôle de la nation¹⁴¹³. Sa reconquête passe alors par plusieurs étapes et c'est au cours de l'une d'elles qu'il s'arrête à Grenoble du 7 au 9 mars 1815. À cette occasion, Colin reprend¹⁴¹⁴ la

¹⁴⁰⁹ Hamon, 1982, p. 4. Sainson, [XXe siècle], « Jean-Pierre Colin » (source).

¹⁴¹⁰ Vaillant, 1947.

¹⁴¹¹ Louis Antoine de Bourbon, duc d'Angoulême est le fils aîné du roi Charles IX. Il s'était arrêté à Grenoble le « 22 germinal 1813 ». Jean-Pierre Colin, *Le Duc d'Angoulême*, 22 germinal 1813, BMG, R.90704 (5) Rés., voir Cat. n°40.

¹⁴¹² Jean-Pierre Colin, *Le Comte d'Artois*, octobre 1814, BMG, R.90515 (3) Rés.

¹⁴¹³ Reymond R., 1985.

¹⁴¹⁴ Un peu plus tôt, en 1801, J.-P. Colin avait déjà fait un portrait équestre de Napoléon Bonaparte après Marengo. Cette œuvre, issue d'une commande publique faite par la mairie de Grenoble en 1801, devait être

physionomie de l'Empereur sur une peinture à l'huile de petites dimensions¹⁴¹⁵. Dans ce portrait, il apparaît de profil, en tenue militaire, coiffé d'un bicorne cocardé. Son frac vert et rouge est épinglé de médailles et d'un galon doré. D'après nos informations, cette peinture était à l'origine issue d'une gravure au trait sur cuivre dont seul le dessin est conservé¹⁴¹⁶. Au bas du portrait, délicatement orné et enrubanné, on peut lire « Napoléon Empereur des Français ». La légende est accompagnée du symbole de l'aigle impérial et du faisceau républicain. Le grand collectionneur Eugène Chaper¹⁴¹⁷, qui possédait une reproduction à l'huile du portrait de l'Empereur indiquait que « Colin en avait fait d'autres à l'aquarelle ». Et il insiste sur le fait que cette gravure au trait « doit avoir été fort répandue à en juger par le nombre d'exemplaires qu'il a vu ça et là »¹⁴¹⁸. On peut penser que les portraits exécutés par Colin, bien qu'ils aient enthousiasmé les catholiques grenoblois, ont surtout contribué à l'élaboration d'une histoire régionale.

Par ailleurs, les artistes dauphinois s'intéressent à la représentation de leurs contemporains originaires de la région. Il faut dire que le portrait, véritable « interface entre art et vie sociale »¹⁴¹⁹ depuis la fin du XVIIIe siècle et durant toute la première moitié du XIXe siècle, se répand progressivement dans toutes les classes de la société. Désormais, il est accessible aux bourgeois, aux commerçants aisés mais aussi aux habitants dont les moyens sont plus limités. La plupart des Dauphinois peuvent donc prétendre à ce type de représentation, auparavant réservé aux institutions, aux nobles et à une élite sociale.

Dans les premiers portraits que Victor Sappey réalise à son retour de Paris en 1831, figurent quelques commandes publiques mais aussi de nombreuses commandes privées. En 1832, le statuaire exécute pour la municipalité grenobloise, le buste de Félix Réal¹⁴²⁰, député isérois. Cette œuvre, destinée à orner la galerie des hommes

peinte sur « un châssis de quinze pieds ». Malgré quelques documents et autres esquisses qui confirment l'existence de cette œuvre, celle-ci n'a pas été retrouvée. Humbert, 2004-2005, p. 30.

¹⁴¹⁵ Jean-Pierre Colin, *Portrait de Napoléon 1^{er}*, 9 mars 1815, BMG, R.90704 (1) Rés., voir Cat. n°41.

¹⁴¹⁶ Jean-Pierre Colin, *Portraits de Napoléon 1^{er}*, mars 1815, BMG, R.90704 (4) Rés., voir Cat. n°42.

¹⁴¹⁷ Eugène Chaper est un officier et homme politique né à Grenoble en 1827. Il contribue vivement à la conservation des œuvres de Jean-Pierre Colin, notamment en recueillant ses *Caricatures et portraits*, BMG, R.90515 Rés.

¹⁴¹⁸ Chaper, [XIXe siècle], f°3 (source).

¹⁴¹⁹ Scherf, « Présences réelles : portraits sculptés. 1770-1830 », Allard et Scherf (dir.), 2006, p. 28.

¹⁴²⁰ Victor Sappey, *Buste de Félix Réal*, 1832, Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 83-9, voir Cat. n°159.

illustres de la Bibliothèque de Grenoble, est réalisée non pas en marbre, peut-être pour une question de coût, mais en plâtre. Ce qui n'est pas sans rappeler les bustes de célébrités réalisés par Jean-Antoine Houdon¹⁴²¹ qui, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, se passionne pour le travail de ce matériau. Le buste de Félix Réal révèle alors les aptitudes de V. Sappey et surtout fixe les traits d'une personnalité incontournable du milieu grenoblois dans la première moitié du XIXe siècle. Toutefois, à la fonction mémorielle, qui détermine depuis la naissance du portrait l'essence même de ce genre, s'associe désormais d'une manière prégnante la dimension individuelle ?

En 1836, Alexandre Michal-Ladichère, avocat au barreau de Grenoble, se tourne par exemple vers Victor Sappey afin d'obtenir plusieurs portraits à son effigie. Bien qu'un seul de ses médaillons nous soit parvenu¹⁴²², Christiane Dumontier-Tissot assure que les « deux précédents ont été composés la même année et dans le même but [...] »¹⁴²³. Lequel ? La multiplication des portraits a-t-elle d'autres objectifs que celui de faire valoir l'identité de son modèle ? Assurément non.

En revanche, pour ce qui concerne le portrait du maître d'armes François Eusèbe Pirodon, réalisé par Jean-Pierre Colin en 1801 et dont on ignore s'il s'agit d'une commande ou d'une initiative personnelle de l'artiste, il est certain qu'il confirme l'engagement politique de l'artiste. Il faut savoir que Pirodon était l'un des personnages les plus sulfureux de la société grenobloise au début du XIXe siècle. « [...] La violence de ses opinions [l'] avait rendu célèbre à Grenoble. Il passe pour avoir sonné le tocsin en 1793 ». De plus, il était « membre de la Société Populaire de Grenoble depuis le 30 août 1790, ami du libraire Falcon, [...] compris sur la liste des terroristes à désarmer [...], [et] fanatique au point d'avoir prénommé son fils Incorruptible-Marat Pirodon »¹⁴²⁴. Dans sa miniature aquarellée, au sein d'un médaillon en bois de 7.6 centimètres, on peut voir le buste d'un homme d'âge mûr aux cheveux gris, la tête tournée vers la droite. Il porte une redingote noire sur une chemise blanche et croise ses mains sur sa poitrine. Sachant les convictions qui

¹⁴²¹ Scherf, 2006.

¹⁴²² Victor Sappey, *Portrait de Michal-Ladichère*, médaillon, 1836, Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 73-6, voir Cat. n°160.

¹⁴²³ Dumontier-Tissot, 1990, p. 525.

¹⁴²⁴ Jalabert, 1965, p. 81. Jalabert, « Peintres en miniatures [...] », (source). Falcon, libraire à Grenoble, est membre influent du parti des Jacobins à Grenoble pendant la Révolution.

animaient l'artiste depuis la Révolution, on peut imaginer que J.-P. Colin, en portraiturant Eusèbe Pirodon, affirme ses opinions politiques et également apporte son soutien à son compatriote grenoblois.

En outre, des œuvres plus conventionnelles complètent cette galerie de portraits dauphinois. Il s'agit de tableaux mettant en scène des personnages originaires de la région, dans un cadre plus personnel. Pour situer ce type de portraits dans notre étude, nous reprendrons l'expression employée par Sébastien Allard, directeur du département des peintures au musée du Louvre qui, en « appliquant à la peinture une catégorie utilisée par Diderot dans les *Entretiens sur le fils naturel* » évoque des « portraits de condition »¹⁴²⁵. Soit l'« uniformisation des codes de la représentation, permettant d'identifier au-delà du modèle qui pose, sa fonction, au-delà de l'individu, son type social »¹⁴²⁶. Parmi les portraits dauphinois que nous avons pu observer, quelques uns s'inscrivent dans cette approche héritée du XVIIIe siècle¹⁴²⁷. Les tableaux de Joseph-Gaspard Dubois-Fontanelle et de Claude-Marie Gattel, peints par Louis-Joseph Jay vers 1800, illustrent notamment l'érudition des deux protagonistes et suggèrent en outre leur caractère¹⁴²⁸. Le premier, Dubois-Fontanelle, autrefois professeur de belles-lettres à l'École centrale puis professeur d'histoire à l'Académie de Grenoble, est présenté devant son bureau, la main gauche appuyée sur un livre et l'autre tenant une plume. Gattel, qui occupe la fonction de professeur de grammaire à l'École centrale et qui devient par la suite proviseur du Lycée de Grenoble, apparaît dans une position similaire. Assis derrière son bureau, il marque la page d'un ouvrage avec sa main gauche tandis que son autre main est portée contre sa joue. Le sourire que Dubois-Fontanelle esquisse lui donne un air enjoué à l'opposé de Gattel, sérieux et pensif. Différents objets tels que le sablier, qui fait référence au temps dans le portrait de Dubois-Fontanelle ou encore l'enveloppe décachetée dans le tableau de Gattel, renvoient à la profession des personnages. Les costumes donnent un aperçu de leur condition sociale. Mais pour Sébastien Allard, « la difficulté de ces portraits résidait[-elle] dans l'équilibre entre le respect des conventions iconographiques, qui traduisaient la permanence de la « condition »

¹⁴²⁵ Allard S., « Les portraits de condition », Allard et Scherf (dir.), 2006, p. 98.

¹⁴²⁶ Allard S., « Les portraits de condition », Allard et Scherf (dir.), 2006, p. 90.

¹⁴²⁷ Hautecoeur, 1917.

¹⁴²⁸ Voir Cat. n°98 et 99.

sociale (le type), et la part de nouveauté qui renvoyait à la singularité du modèle »¹⁴²⁹. Louis-Joseph Jay, en suivant les « conventions iconographiques » réalise bien deux « portraits de condition » sans toutefois y apporter de nouveauté. On peut alors se demander si le peintre dauphinois a su appréhender cette difficulté ou s'il ne l'avait simplement pas considérée ? Sachant que les œuvres de Jay conservées dans les institutions se limitent aux tableaux de ses deux collègues grenoblois, il faut en convenir que celles-ci n'avaient guère marqué la vie artistique dauphinoise.

À l'inverse, les représentations de personnes moins connues, voire anonymes permettent à certains peintres et sculpteurs dauphinois de se démarquer de la vie artistique locale. Célestin Blanc reçoit notamment une médaille de troisième classe pour son portrait de *Madame Cécile* exposé au Salon de Paris en 1846¹⁴³⁰. Eugène Faure et Ernest Hébert, sans revenir sur leurs succès parisiens, participent aux Salons organisés par la Société des Amis des Arts de Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle en y soumettant plusieurs portraits. En 1850, Faure envoie deux, l'une d'elles faisant partie « des toiles les plus remarquables de l'exposition »¹⁴³¹. Puis, il en envoie encore deux autres en 1853 ainsi qu'une toile intitulée « Italienne » dont on peut penser qu'il s'agit d'un portrait¹⁴³². Hébert quant à lui, expose divers portraits au public grenoblois à l'occasion du premier Salon de 1832. Sur les livrets de l'exposition, on retrouve cinq œuvres illustrant des officiers, un canonier, Louis XIII et un enfant¹⁴³³.

En ce qui concerne ce dernier sujet, force est de constater que peu d'artistes avaient traité de cet âge de la vie dans leurs portraits¹⁴³⁴. Victor Sappey, de nouveau, est l'un des rares à s'y être intéressé à cette époque. En 1843, il sculpte le buste de *Paul-Marie-Édouard Dupuy de Bordes* puis réalise en 1849, une statuette en pied intitulée

¹⁴²⁹ Allard S., « Les portraits de condition », Allard et Scherf (dir.), 2006, p. 90.

¹⁴³⁰ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...]*, 1846, p. 26, n°166.

¹⁴³¹ « Exposition de peinture, sculpture, etc., 6^e article », *Le Patriote des Alpes*, 15 août 1850, p. 3.

¹⁴³² *Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1850, p. 13-14, n°60-61 et 1853, p. 13, n°53, 54 et 51.

¹⁴³³ *Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, 1832, p. 7, n°81 et 83-88.

¹⁴³⁴ Au Salon de Grenoble de 1850, Benjamin Rolland expose une ancienne composition montrant « trois têtes d'enfant » et Henri Blanc-Fontaine présente un « portrait d'une jeune fille assise dans un fauteuil au milieu de flots de draperies ». « Exposition de peinture, sculpture, etc, 6^e article », *Le Patriote des Alpes*, 15 août 1850, p. 3.

*L'Enfant au poisson*¹⁴³⁵. Plus tard, il décore le tombeau de Madame Recoura¹⁴³⁶ au cimetière Saint-Roch de Grenoble en sculptant les portraits des enfants de la défunte, éplorés par la disparition de leur mère¹⁴³⁷. « L'exaltation de la sensibilité privée s'était admirablement exprimée dans un des domaines de prédilection de la sculpture, l'art funéraire »¹⁴³⁸ au début du XIXe siècle, il n'est pas surprenant de voir Victor Sappey reprendre ce thème.

La sensibilité romantique¹⁴³⁹, attise l'affectivité de nombreux artistes et cela se ressent aussi bien dans le choix des sujets que dans leur exécution. Diodore Rahoult, dont on connaît l'attachement pour sa ville natale et pour ses compatriotes grenoblois, est intrigué par le comportement à la fois original et étrange de l'un d'eux au point de lui dédier un portrait. *Bobila, la terre tourne*¹⁴⁴⁰ représente, le nommé Bobila, ancien savetier, mort à l'hospice de la Charité publique. Cet homme, qui était « venu [s'] échouer »¹⁴⁴¹ à Grenoble était constamment chahuté par les habitants à cause des propos qu'il tenait sur l'astronomie. Selon ce « pauvre savant qui ne savait pas lire »¹⁴⁴², la terre ne tournait pas. Pour en faire la démonstration, il brandissait un « long bâton au bout duquel [était] emmanché une sphère de son invention »¹⁴⁴³ qu'il avait surnommée « la boule du monde »¹⁴⁴⁴. Aussi, les railleries et la méchanceté de certains Grenoblois ont-elles mises en émoi le jeune peintre, qui s'attendrissait de cet énergumène. « Je respecte Bobila [...], malgré sa folie » écrit-il dans son journal. « Quiconque daignera converser avec lui trouvera chez lui une grande force de raisonnement qui montre que cet homme eut été un génie s'il avait eu de l'instruction »¹⁴⁴⁵. Et l'émotion de Diodore Rahoult se retrouve pleinement dans le portrait qu'il lui dédie vers 1840. « Quelques cheveux blancs, une longue barbe blanche, un grand et large front, des yeux inspirés » telle était l'apparence de « ce

¹⁴³⁵ Victor Sappey, *L'Enfant au poisson (ou La Pêche)*, 1849, Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 73-4, voir Cat. n°165. Plusieurs portraits d'enfant, en marbre ou en pierre de Sassenage sont exposés par Sappey au Salon de Grenoble en 1850. *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1850, p. 30, n°177, 179, 180 et 182.

¹⁴³⁶ Victor Sappey, *Tombe Recoura*, Cimetière Saint-Roch, Grenoble, 1855, voir Cat. n°168.

¹⁴³⁷ Déquier, 2004-2005.

¹⁴³⁸ Scherf, « Présences réelles : portraits sculptés. 1770-1830 », Allard et Scherf (dir.), 2006, p. 34.

¹⁴³⁹ *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, 1995.

¹⁴⁴⁰ Diodore Rahoult, *Bobila, la terre tourne*, vers 1840, Grenoble, Musée de Grenoble, MG IS 20, voir Cat. n°128.

¹⁴⁴¹ Drevet, s.d., p. 7.

¹⁴⁴² Rahoult, 1837-1838, le 15 juin 1838 (source).

¹⁴⁴³ *Courrier de l'Isère*, 7 mai 1836, p. 2.

¹⁴⁴⁴ Drevet, s.d., p. 5.

¹⁴⁴⁵ Rahoult, 1837-1838, le 15 juin 1838 (source).

pauvre homme »¹⁴⁴⁶. Dans ce tableau, l'artiste utilise une touche large et puissante tout en assurant à son modèle la délicatesse de ses expressions. Le regard est profond et mystérieux. Aucun décor, ni artifice ne viennent troubler l'intensité de la scène. De même que pour le fond sombre et uni, le buste, à peine esquissé dans des tons plus foncés, laisse ressortir le caractère solitaire du personnage. Enfin, *Bobila, la terre tourne* dépasse la simple vision du portrait pour exprimer un sentiment intérieur. Cette pensée introspective, nouvellement introduite par le romantisme¹⁴⁴⁷, est reprise par Diodore Rahoult qui signe, ici, l'un de ses plus beaux portraits.

Pour finir, on note que l'environnement familial et les relations d'amitié ponctuent la production des artistes locaux. Henri Blanc-Fontaine, orphelin de père depuis l'âge de quatre ans, accorde tout au long de sa carrière une importance particulière aux différents membres de sa famille. Dans ses premiers portraits officiels, il peint la figure de son grand-père paternel, *Henri Louis Marie Fontaine*. À la même époque, alors qu'il n'a qu'une vingtaine d'années, il fixe avec tendresse les traits de sa cousine, Adèle Gamel, qu'il fréquentait à « La Plaine »¹⁴⁴⁸. En ce qui concerne le premier tableau, à l'effigie de son aîné, celui-ci apparaît comme un portrait officiel, en buste dans une pose hiératique, presque guindée. En revanche, pour ses cousines, qui semblent captivées par leur ouvrage, comme peintes sur le vif, une certaine confidentialité en émane.

Parmi les premiers modèles d'Henri Blanc-Fontaine, il faut évidemment citer son ami d'enfance, Diodore Rahoult, qui l'accompagne tout au long de sa carrière et avec qui il partage une grande complicité artistique¹⁴⁴⁹. « J'ai un ami avec qui je suis toujours » écrit Rahoult en 1837 ; « je le désigne sous le nom d'HB ». Si les jeunes artistes se portraiturent pour la première fois tour à tour sur le frontispice du journal *L'Allobroge*¹⁴⁵⁰, journal pour lequel ils travaillent au début des années 1840, on constate qu'ils ne se sont pas souvent représentés, du moins de manière officielle.

¹⁴⁴⁶ Rahoult, 1837-1838, le 15 juin 1838 (source).

¹⁴⁴⁷ Denis et Julia (dir.), 1996.

¹⁴⁴⁸ Voir note 754.

¹⁴⁴⁹ Orvieto [pseudonyme de Louis Meyer], [Portrait-charge de Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine], s.d., Bibliothèque Municipale de Grenoble, Pd.8 Orvieto (4) Rés., voir Cat. n°119.

¹⁴⁵⁰ Bonnefous, 1842, frontispice.

Pour sa part, Henri Blanc-Fontaine exécute un portrait au crayon de son ami Diodore Rahoult, croqué en buste de profil¹⁴⁵¹. Malgré la barbe, qui dissimule une partie de son visage, Rahoult, semble peu âgé, ce qui laisse penser que ce portrait est réalisé dans la première moitié du XIXe siècle. S'agit-il d'un dessin préparatoire à un portrait peint ? Cependant, aucune œuvre peinte n'a été retrouvée, même si plusieurs versions de ce portrait semblent exister.

Diodore Rahoult quant à lui, peint Blanc-Fontaine en compagnie de sa mère Caroline Fontaine en 1841¹⁴⁵². Dans ce tableau, dont seule une photographie subsiste, le jeune peintre est positionné devant un chevalet. Il tient un pinceau et une palette entre les mains tandis que sa mère est assise devant lui. Une tenture et un vase de fleurs campent le décor de ce portrait « domestique ».

D'autres artistes manifestent également l'envie d'immortaliser leurs amis et réciproquement d'être immortalisés par eux. Tel François-Xavier Fabre (1766-1837) qui représente en 1812 son ami, le sculpteur italien Antonio Canova (1757-1822)¹⁴⁵³, Théodore Fantin reprend la physionomie de Victor Sappey en 1831¹⁴⁵⁴. Alors que ce dernier s'apprête à quitter la capitale pour regagner Grenoble, Fantin qui se trouvait également à Paris, peint le portrait de son ami sculpteur. Sur ce tableau, Sappey porte un uniforme et arbore une médaille, la « Médaille des Braves » que le statuaire avait reçu pour avoir surveillé le Louvre pendant les événements de Juillet 1830¹⁴⁵⁵. Plus tard, Victor Sappey fait à son tour le portrait de son ami Théodore Ravanat¹⁴⁵⁶. À sa demande, il le sculpte sur un médaillon en plâtre de petites dimensions. On peut citer aussi un portrait de Diodore Rahoult peint par Eugène Faure en 1843. Bien que nous n'ayons pas retrouvé la trace de l'œuvre, sa réalisation s'inscrit chronologiquement dans la période précédant le départ du peintre pour Paris. Faure s'intéresse déjà beaucoup au genre du portrait et trouve auprès de son ami Rahoult, un nouveau modèle.

¹⁴⁵¹ Henri Blanc-Fontaine, *Portrait de Diodore Rahoult*, 1848, coll. partic., voir Cat. n°13.

¹⁴⁵² Diodore Rahoult, *Le Peintre Blanc-Fontaine et sa mère*, 1841, coll. H. Rosset.

¹⁴⁵³ François-Xavier Fabre, *Portrait d'Antonio Canova*, vers 1812, h/t, H. 91 ; L. 70, Montpellier, Musée Fabre.

¹⁴⁵⁴ Théodore Fantin, *Portrait de Victor Sappey*, 1831, coll. partic., voir Cat. n°76. Ce portrait est exposé au Salon de Grenoble en 1833. *Explication [...]*, *Musée de Grenoble*, p. 5, n°42. « Musée de Grenoble. Exposition de 1833 », *Courrier de l'Isère*, 27 avril 1833, p. 2.

¹⁴⁵⁵ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 177.

¹⁴⁵⁶ Victor Sappey, *Théodore Ravanat*, médaillon en plâtre, D. 22, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 73.5, voir Cat. n°161.

Malgré ces exemples, il faut souligner le fait que les portraits d'amitié représentant des artistes dauphinois sont moins nombreux dans la première moitié du XIXe siècle que dans la seconde. En effet, les rassemblements qui auront lieu, notamment dans le petit village de Proveyzieux près de Grenoble à la fin des années 1850, autour de Jean Achard, de Théodore Ravanat, de Diodore Rahoult, Henri Blanc-Fontaine et bien d'autres, favoriseront clairement les rencontres entre les artistes locaux, et de cette proximité naîtra une production particulièrement riche de portraits d'artistes¹⁴⁵⁷.

À l'image de la production nationale, qui traduit un engouement sans précédent pour l'art du portrait dans la première moitié du XIXe siècle, la production dauphinoise répond à des fonctions aussi différentes que complémentaires. Aimé Champollion-Figeac dans ses *Chroniques dauphinoises*, avance avec sagacité que « les portraits ont bien souvent une origine romanesque, souvent ils servent à conserver un souvenir purement légendaire, parfois aussi ils ne sont que le résultat de la coquetterie exagérée d'une femme réputée pour sa beauté » ; enfin « ils servent à consacrer la mémoire d'un homme [...] »¹⁴⁵⁸. Ce constat résume bien la diversité de la galerie de portraits dauphinois dans laquelle sont glorifiées les figures locales du passé et où sont mis en scène à la fois contemporains locaux et étrangers. À ces intérêts multiples s'ajoutent celui des particuliers qui, en se faisant peindre ou sculpter, accèdent au rang de modèle unique et donc revêtent un statut original au sein d'une société de plus en plus individualiste. Les artistes eux-mêmes, participent à ce renouvellement en devenant leurs propres modèles. Selon Théophile Gautier, « le portrait élevé jusqu'à l'art était l'une des tâches les plus difficiles qu'un peintre puisse proposer ». Néanmoins, tous les artistes dauphinois n'avaient pas une même capacité à rendre les ressemblances, c'est pourquoi seules quelques unes sont passées à la postérité. Quoiqu'il en soit, les portraits dauphinois, de qualités si diverses soient-ils, ont contribué, et contribuent encore, à l'élaboration de la culture dauphinoise et à son rayonnement par l'intermédiaire des images ainsi qu'à la réputation de ses artistes.

¹⁴⁵⁷ Lazier (dir.), 2003.

¹⁴⁵⁸ Champollion-Figeac A., 1881, t. IV, p. 409.

B) Esprits fantasques et fantaisies d'artistes : la charge et la caricature

Contre toute attente, le Dauphiné ne possède aucun journal satirique dans la première moitié du XIXe siècle. Malgré ce que l'on peut considérer comme un retard par rapport à d'autres régions, notamment la Savoie¹⁴⁵⁹ - région limitrophe - on constate que la caricature est non seulement pratiquée par certains artistes dauphinois mais elle est aussi très appréciée de leurs concitoyens, surtout des Grenoblois. Cette « méthode [qui] consistait à faire un portrait le plus ressemblant possible mais aussi à accentuer exagérément les défauts » d'une personne, selon la définition proposée par Filippo Baldinucci¹⁴⁶⁰. Jean-Pierre Colin, Victor Sappey et Diodore Rahoult qui réalisent à Grenoble la majeure partie de leur carrière, connaissent à cette époque de grands succès¹⁴⁶¹. Colin est spécialisé dans les décors de théâtre et la représentation des portraits¹⁴⁶², Sappey est un statuaire de renom et Rahoult un peintre aux multiples talents, maîtrisant aussi bien le genre que le paysage ou encore les scènes religieuses. Aussi, ces trois artistes pratiquent-ils, parallèlement à leurs activités, le « dessin d'humour » comme le montrent leurs productions respectives. Les portraits-charges qu'ils réalisent dans la première moitié du XIXe siècle demeurent l'unique trace de la production caricaturale en Dauphiné et pour cela méritent notre intérêt. En effet, ces dessins interrogent sur les motivations des artistes qui pratiquent cette activité ; pour qu'elles raisons s'y intéressent-ils ? Par ailleurs, ils renseignent sur les sources d'inspiration et les influences qui les incitèrent à réaliser de tels portraits-charges ? Une visite dans la capitale a-t-elle fait naître cette vocation par exemple ? Enfin, l'accès à la production provinciale permettra d'en apprécier le style et la qualité relativement aux autres caricatures contemporaines.

« La caricature, dans une certaine mesure, se présente comme le processus inverse de l'idéalisation et si un artiste était capable d'idéaliser, il était

¹⁴⁵⁹ *Le Chat* est le premier journal satirique paru en Savoie en 1848.

¹⁴⁶⁰ Baldinucci, 1661.

¹⁴⁶¹ Humbert, 2004-2005 et 2006.

¹⁴⁶² Jean-Pierre Colin, *Portraits d'Étienne Mollard et d'Anne Martinet* (père et mère d'Horace Mollard, [XIXe siècle], voir Cat. n°117 et *Portrait de Françoise Mollard*, [XIXe siècle], (œuvres non localisées) voir Cat. n°118.

capable de caricaturer. À ce titre, tous les artistes, et en particulier ceux qui savaient faire le portrait, étaient des caricaturistes potentiels »¹⁴⁶³. C'est ainsi que Jean-Pierre Colin, en tant que portraitiste confirmé, manie avec aisance le registre de la charge. Entre 1807 et 1809, il exécute cent dix-sept portraits-charges à la mine de plomb rehaussée d'aquarelle, dont plusieurs sont identifiés par le peintre dauphinois Eugène Faure en 1878¹⁴⁶⁴. Les modèles en question forment une véritable « galerie de portraits » qui met en scène les petites gens et la bonne société dauphinoise. Pour preuve, les nombreuses personnalités visées par le crayon acerbe de Colin parmi lesquelles se trouvent le député Félix Réal, le haut magistrat Dufléard, le juge de paix Berthier mais également des commerçants et autres anonymes¹⁴⁶⁵.

Devant l'originalité de cette production, on peut se demander où et quand Colin avait-il eu l'occasion de s'initier à la pratique du dessin satirique ? Sans doute lors de ses années de formation, effectuées à Paris entre 1803 et 1805. Même si les conditions de son séjour demeurent assez floues, les portraits-charges entrepris par l'artiste deux ans après son retour de la capitale, attestent de l'influence majeure de la vie artistique et culturelle parisienne sur son œuvre. « A la fin du siècle des Lumières, le langage de la caricature était devenu international, le répertoire des situations, des motifs, d'attitudes et d'expression passait toutes les frontières »¹⁴⁶⁶. C'est ainsi qu'en arrivant à Paris, Colin prend connaissance de la production caricaturale ancienne et contemporaine, nationale et internationale.

À cette époque, les études de grotesques héritées de Léonard de Vinci (1452-1519) nourrissaient fortement l'inspiration des portraitistes. De même que l'ouvrage de Francis Grose sur les *Principes de caricatures, suivis d'un Essai comique sur la peinture*¹⁴⁶⁷, publié en 1788 en Angleterre et traduit en français en 1802, les renseignait sur les formes et les proportions à adopter. De fait, les figures de Colin avec leurs profils triangulaires et leurs visages enfoncés, renvoient au postulat du dessinateur anglais¹⁴⁶⁸.

¹⁴⁶³ Baridon et Guédron, 2009, p. 144.

¹⁴⁶⁴ Chaper, [XIXe siècle] (source)

¹⁴⁶⁵ Jean-Pierre Colin, *Portrait-charge de Félix Réal*, 1807-1809, BMG, R.90515 (76) Rés., voir Cat. n°33 ; *Portrait-charge de Dufléard*, 1807-1809, BMG, R.90515 (10) Rés., voir Cat. n°29 ; *Portrait-charge de Berthier*, 1807-1809, BMG, R.90515 (16) Rés., voir Cat. n°30.

¹⁴⁶⁶ Baridon et Guédron, 2009, p. 135.

¹⁴⁶⁷ Grose, 1802.

¹⁴⁶⁸ Jean-Pierre Colin, *Études de têtes vues de profil*, 1807-1809, BMG, R.90515 (159) Rés., voir Cat. n°35.

Profitant de cette émulation esthétique, le regard de Colin n'avait pas échappé aux théories sur la physiognomonie. Cette méthode, ou pseudo-science, très en vogue dans la première moitié du XIXe siècle, fondée sur l'observation de l'apparence physique d'un personnage, principalement sur les traits de son visage, avait pour objectif de donner un aperçu de son caractère. En témoigne, la figure pouparde du banquier, croquée au milieu des nombreux feuillets, qui suggère l'aisance financière du personnage et ainsi, contraste avec les traits émaciés d'un pauvre marchand ambulant¹⁴⁶⁹.

En outre, Jean-Pierre Colin s'intéresse à la phrénologie. Cette nouvelle discipline, issue d'une doctrine très ancienne¹⁴⁷⁰ et dérivée de la physiognomonie, se distinguait par son approche scientifique car elle avait recours à l'analyse de l'anatomie cérébrale. À la fin du XVIIIe siècle, Johann Kaspar Lavater¹⁴⁷¹ rédige un premier ouvrage sur le sujet avant que le docteur Franz Joseph Gall¹⁴⁷², au début du siècle suivant, ne démocratise l'acceptation de ses principes¹⁴⁷³. Sur l'une des caricatures de Colin, la protubérance crânienne de Girard laisse penser que le conseiller de préfecture avait de grandes capacités intellectuelles à l'inverse de Michallet - l'archiviste, dont les bajoues et le goitre s'opposent ironiquement à la taille du cerveau¹⁴⁷⁴. Plus tard, David d'Angers, sculpteur, caricaturiste et membre de la Société phrénologique de Paris, insiste sur le fait que les bosses phrénologiques sont nécessaires à l'expression recherchée, de même que l'attitude ou les attributs. Il s'agissait de reconnaître l'intérieur par l'extérieur, l'homme moral par l'homme physique ; ce qui parfois donnait lieu à des fusions morphologiques ou à des difformités monstrueuses, comme la « combinaison bizarre de la tête de Girard et de celle de Michallet »¹⁴⁷⁵.

¹⁴⁶⁹ Jean-Pierre Colin, *Portrait-charge de Durand, banquier*, 1807-1809, BMG, R.90515 (35) Rés., voir Cat. n°31.

¹⁴⁷⁰ Baltrusaitis, 1983.

¹⁴⁷¹ Johann Kaspar Lavater (1740-1801) est un théologien et écrivain suisse de langue allemande. Il publie notamment *L'art de connaître les hommes par la physiognomonie (1775-1778)*, 1820.

¹⁴⁷² Franz Joseph Gall (1758-1828) est un médecin allemand à l'origine de la phrénologie.

¹⁴⁷³ Lanteri-Laura, 1970.

¹⁴⁷⁴ Jean-Pierre Colin, *Portraits-charge de Girard*, 1807-1809, BMG, R.90515 (43) Rés. et *Portrait-charge de Michallet*, 1807-1809, BMG, R.90515 (45) Rés., voir Cat. n°32

¹⁴⁷⁵ Jean-Pierre Colin, *Combinaison bizarre de la tête de Girard et de celle de Michallet*, 1807-1809, BMG, R.90515 (44) Rés., voir Cat. n°32.

Les mascarons et autres métamorphoses animalières retrouvés dans ses carnets attestent également de sa curiosité pour la physiognomonie zoologique¹⁴⁷⁶. Au XVIe siècle, Giambattista Della Porta, dans *De humana physiognomonia*¹⁴⁷⁷, mettait l'accent sur le rapprochement nécessaire entre l'espèce animale et l'homme afin de mieux connaître le caractère véritable de ce dernier¹⁴⁷⁸. Si l'on en croit l'œil acerbe de Jean-Pierre Colin, Prudhomme s'apparente à un canard¹⁴⁷⁹. Dans cette perspective, il transforme la morphologie de son compatriote en procédant par étapes. On peut se rendre compte de la transformation animalière de cet homme en juxtaposant plusieurs caricatures le représentant. Sachant le caractère servile et soumis du bipède, Prudhomme ne recueillait vraisemblablement pas l'estime du caricaturiste dauphinois. Cependant, celui-ci ne s'épargne pas non plus et pratique l'autodérision en se chargeant lui-même en poisson¹⁴⁸⁰.

Au début du XIXe siècle Grenoble ne possède donc pas de journal satirique et la technique lithographique, bien que mise au point en 1800, ne commence véritablement à être employée que dans les années 1820. Ce qui veut dire que les portraits-charges de Jean-Pierre Colin n'étaient pas destinés à être reproduits, ni même diffusés. Dans quel but s'adonnait-il alors à cet art graphique ? *Le Journal de Grenoble* en 1807, nous apprend que Colin, à l'image des frères Carrache qui, à la Renaissance, pratiquaient la caricature dans leur atelier pour se délasser après des heures de travail, cultivait ce genre de peinture par « simple amusement »¹⁴⁸¹. Toutefois, les contemporains de l'artiste, principaux sujets de ses satires, étaient-ils au courant de ses plaisanteries artistiques ? Le journal local, dans le même article, rapporte que le peintre « a obtenu un tel succès que les amateurs, les curieux se transportent en foule chez lui pour y voir les caricatures frappantes qu'il a faites »¹⁴⁸². Deux mois plus tard, il « continue d'avoir chez lui l'affluence des amateurs et des curieux, qui sont toujours plus surpris de la facilité avec laquelle cet artiste saisit les ressemblances à la première vue. [...] ». On peut citer comme une anecdote

¹⁴⁷⁶ Jean-Pierre Colin, *Études de mascarons*, [XIXe siècle], n°12 et 14, coll. partic., voir Cat. n°46.

¹⁴⁷⁷ Della Porta, 1586.

¹⁴⁷⁸ Doizy et Houdré, 2010.

¹⁴⁷⁹ Jean-Pierre Colin, *Portraits-charge de Prudhomme*, 1807-1809, BMG, R.90515 (64, 87, 167, 50 et 107) Rés., voir Cat. n°36.

¹⁴⁸⁰ Jean-Pierre Colin, *Autoportrait-charge*, 1807-1809, BMG, R.90515 (122) Rés., voir Cat. n°34.

¹⁴⁸¹ *Journal de Grenoble*, 18 janvier 1807, n°8, p. 1. Humbert, 2004-2005.

¹⁴⁸² *Journal de Grenoble*, 18 janvier 1807, n°8, p. 1. Humbert, 2004-2005.

remarquable le fait suivant : Parmi le grand nombre de personnes de la ville qui vont le voir, il en est qui ne le rencontrant pas chez lui, se retirent sans dire leur nom. M. Colin en rentrant, demande qui est venu, et les gens de sa maison ne sachant pas nommer les personnes, les désignent en lui faisant voir leur portrait ou leur caricature. Il arrive souvent qu'en entrant dans son salon on y soit peint sans s'en douter »¹⁴⁸³.

À première vue, les dessins fantaisistes de Jean-Pierre Colin, dénués d'intention polémique et plutôt consensuels, ont le mérite de distraire les Grenoblois. Par ailleurs, ils ont révélé un talent supplémentaire chez celui qui était considéré comme l'un des meilleurs artistes de la région. « Les personnes amies des arts qui ont cru reconnaître leurs traits, ont été les premières à [le] féliciter [...] sur un talent cultivé par Vernet et Isabey, peintres célèbres de la capitale et de l'Empire »¹⁴⁸⁴. La production caricaturale de Colin, certes originale dans le cercle dauphinois l'était cependant moins en comparaison des portraits-charges d'Isabey, de Vernet ou encore de Boilly qui circulaient à cette époque dans la capitale. Il n'empêche qu'elle reflète incontestablement les influences du milieu artistique parisien sur la production régionale.

De son côté, Victor Sappey, autrefois élève de Nicolo Raggi, de Pierre Cartellier puis de Jules-Étienne Ramey, passe environ sept ans à Paris, de 1824 à 1831, afin de se former au métier de sculpteur. De retour à Grenoble, il débute une carrière florissante qui aboutit à la construction de nombreuses fontaines décoratives et autres monuments sculptés. Dans son atelier grenoblois, le statuaire élabore ses maquettes, dispense ses conseils aux élèves de l'école de sculpture architecturale, dont il est le directeur et reçoit régulièrement ses amis. Personnalité atypique du milieu grenoblois, Victor Sappey a la réputation d'être un bon vivant¹⁴⁸⁵. Il aime faire la fête et se divertir comme le signale une invitation datée du 28 janvier 1838, annonçant l'organisation d'un « punch-monstre » au sein de son atelier. « On fumera » écrit-il¹⁴⁸⁶. Un second faire-part prévoit également un rassemblement, le 19

¹⁴⁸³ *Journal de Grenoble*, 13 mars 1807, n°31, p.1. Humbert, 2004-2005.

¹⁴⁸⁴ *Journal de Grenoble*, 18 janvier 1807, n°8, p. 1. Humbert, 2004-2005.

¹⁴⁸⁵ Humbert, 2006.

¹⁴⁸⁶ Sappey P.V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (1) Rés., voir Cat. n°181.

septembre 1845, autour d'un « pâté-monstre »¹⁴⁸⁷. À propos de l'atelier du sculpteur, Louise Sappey n'hésite pas à le qualifier de « romantique, une sorte de salon littéraire »¹⁴⁸⁸. Cette comparaison est à mettre en relation avec les cénacles artistiques et littéraires qui se multiplient dans la capitale et en province à partir des années 1820 et où l'on cultivait « l'excentricité, sinon l'originalité »¹⁴⁸⁹. Associé au travail et à la création, l'atelier du « Pacha » (c'est ainsi que Sappey était surnommé à Grenoble¹⁴⁹⁰) n'est pas seulement un théâtre de labeur mais il est aussi un lieu de plaisir dont le maître incarnait toute la démesure.

C'est probablement dans ces circonstances que sont réalisées les caricatures retrouvées dans l'album qui lui avait appartenu¹⁴⁹¹. Dans ce recueil, daté entre 1832 et 1845 et constitué *a posteriori*, se trouvent plus de cent cinquante illustrations dont cent quarante-quatre portraits¹⁴⁹². Les dessins, de dimensions diverses, sont disposés les uns à la suite des autres et présentés sur des supports de différentes couleurs. Leur aspect justifie le recours à des techniques aussi variées que la mine de plomb, l'aquarelle, le fusain ou la craie. Hormis les caractéristiques formelles, on constate un élément frappant dans ce recueil qui est la disparité du trait entre les dessins ; à quoi, il faut ajouter les différents styles d'écriture qui les légendent.

L'album de Sappey, aussi appelé « cahier des charges » était, selon toute évidence, un album *amicorum*, c'est-à-dire un album réalisé « à plusieurs mains », comme ceux qui circulaient dans les cercles parisiens au début du XIXe siècle. Philippe Sorel, dans le catalogue qu'il consacre à Dantan Jeune¹⁴⁹³, rappelle que cette pratique était « une tradition dans les mieux d'artistes : sans remonter aux Carrache ou à Bernin, on peut citer au XVIIe siècle les charges de Ghezzi, et celles de

¹⁴⁸⁷ Sappey P.V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 (2) Rés., voir Cat. n°182.

¹⁴⁸⁸ ADI, Fonds Masimbert, archives de Louise Sappey.

¹⁴⁸⁹ Sorel, « La Vie », *Dantan Jeune [...]*, 1989, p. 29.

¹⁴⁹⁰ Sappey « recevait ses amis, artistes et amateurs, vêtu d'une espèce de tenue de pacha turc, portant un ample b্লাuid et le fez ». Lamoure et Biboud, 1984, p. 18.

¹⁴⁹¹ Sappey P.V., [Album de portraits ayant appartenu au sculpteur], [XIXe siècle], BMG, Vh.619 Rés. Humbert, 2008.

¹⁴⁹² Parmi ces portraits, soixante dix-sept sont identifiés. Pour ce qui concerne les autres dessins, on compte une quinzaine de paysages et des scènes diverses.

¹⁴⁹³ Jean-Pierre Dantan, dit Dantan Jeune (1800-1869) est un sculpteur de talent qui connaît un certain succès avec ses caricatures dans la première moitié du XIXe siècle. Parmi les personnalités qu'il croque se trouvent des figures de la littérature telles qu'Honoré de Balzac, Victor Hugo et également des musiciens dont le Dauphinois Hector Berlioz. *Berlioz et la caricature*, 1995.

Vincent »¹⁴⁹⁴. Et il revient sur la présence du sculpteur parisien dans l'un de ces cénacles à cette époque. Dantan Jeune, « à la flatteuse réputation d'heureux convive », passe ses dimanches chez Eugène Cicéri (1813-1890), peintre du roi et décorateur de théâtre. Là-bas, il s'amuse « à remplir le cahier des charges » tenu par son hôte »¹⁴⁹⁵.

Victor Sappey, lorsqu'il est à Paris, a-t-il lui aussi fréquenté « les [fameux] dimanches » d'Eugène Cicéri ou bien avait-il côtoyé Dantan Jeune ? Nous l'ignorons, même s'il ne semble pas anodin de retrouver sur son album le même titre que sur celui de Cicéri. Une autre hypothèse suppose que V. Sappey, qui expose au Salon de Paris pour la première fois en 1831, ait pu rencontrer Dantan Jeune et ainsi admirer ses petits bustes de six pouces présentés lors de cette édition.

Sans connaître les auteurs des dessins de l'album de Sappey¹⁴⁹⁶, on s'aperçoit dans une certaine mesure que ceux-ci reprennent les sujets en vogue dans la capitale à cette époque. La charge cornue d'un certain Nicollet¹⁴⁹⁷, qui renvoie au thème du cocuage, si fréquent dans l'estampe populaire, fait référence à l'hybridation de l'homme et de l'animal, procédé traditionnel de la satire. On retrouve également dans le traitement des visages, dans l'utilisation d'accessoires mais également dans certains jeux de mots, les préceptes de la production satirique parisienne.

Honoré Daumier (1808-1879) pour sa part, conçoit plusieurs dessins représentant les *Gens de justice*¹⁴⁹⁸ dans le journal *Le Charivari* à partir de 1845. Dans cette série, il raille avec force les avocats en stigmatisant leurs attitudes et en insistant sur le mouvement de leurs robes. « Une des caractéristiques de la technique de Daumier est la manière dont il fait circuler entre ses traits l'air et la lumière ». Selon le peintre-graveur Luc Albert Moreau, il « suit de ses traits entrecroisés les fluctuations et les mouvements des formes humaines, indique l'anatomie, fait coller les vêtements au corps, laisse à travers ses hachures contrariées des intervalles claires. Ce sont ces minuscules blancs réservés qui feront vibrer noirs et gris »¹⁴⁹⁹. Sans surprise et dans

¹⁴⁹⁴ Sorel, 1989, p. 29.

¹⁴⁹⁵ Sorel, 1989, p. 29.

¹⁴⁹⁶ Paul Guillemin évoque l'éventuelle participation d'Auguste Ravier et de Félix Riondel à la réalisation des caricatures de l'album de Sappey. Guillemin, 1897, p. 23.

¹⁴⁹⁷ Sappey P.V., [XIXe siècle], *Portrait-charge de Nicollet*, BMG, Vh.619 (62) Rés., voir Cat. n°186.

¹⁴⁹⁸ Larroche (dir.), 1999.

¹⁴⁹⁹ Bornemann, 1974, p. 154.

le même esprit que celui d'Honoré Daumier, le portrait-charge de Pyot¹⁵⁰⁰, homme de loi à la silhouette massive et aux traits marqués, est repris dans l'album de Sappey. En outre, le portrait-charge d'Henri Bertini¹⁵⁰¹, découvrant sa caricature à l'intérieur d'un journal reflète l'attrait incontestable des artistes provinciaux pour la presse satirique parisienne. Dans ce dessin, on s'aperçoit que le quotidien illustré n'est autre que *Le Charivari*, journal satirique créé par Charles Philippon en 1832, auquel des illustrateurs comme Daumier et Grandville contribuèrent activement.

Il est certain que l'album de Victor Sappey justifie de la sensibilité du sculpteur et de celle de son entourage pour l'art de la caricature dès les années 1830. Par ailleurs, la richesse iconographique et stylistique du recueil montre à quel point le portrait-charge est une pratique sociale de plus en plus répandue, même en province. Néanmoins, l'étude de ce sujet reste très lacunaire puisque seul John Grand-Carteret, éminent spécialiste de la caricature, dans son ouvrage *Les Mœurs et la caricature en France*¹⁵⁰², y consacre quelques pages.

« Achard, Fantin-Latour, Mademoiselle de Virieu et de nombreuses personnalités [locales] comme la famille Saint-Ferréol » fait partie des figures immortalisées dans le recueil de Sappey. Anne Leflaive, en explorant le parcours de Stéphanie de Virieu, signale que la jeune femme, à la fois peintre et sculpteur, « aimait aussi [à] « croquer » les hôtes d'un salon »¹⁵⁰³. « Mme de Virieu recevait de nombreuses visites, et des personnages de distinction s'y rencontraient souvent : alors surtout pendant les soirées d'hiver, la conversation s'animait, et Melle Stéphanie saisissant en quelque sorte au passage les traits d'histoire, les anecdotes qui jaillissaient, les traduisaient aussitôt en un charmant dessin avec son rapide crayon »¹⁵⁰⁴. Plus tard, en compagnie de Madame Chabôns, elle rassemble dans un vieil hôtel grenoblois « un groupe d'élite où circulait une forte sève intellectuelle »¹⁵⁰⁵. Curieuse infatigable, Stéphanie de Virieu avait souvent voyagé et aurait côtoyé Adam et Rodolphe Töpffer

¹⁵⁰⁰ Sappey P.V., [XIXe siècle], *Portrait-charge de Pyot, avocat*, BMG, Vh.619 (58) Rés., voir Cat. n°185 et 185a.

¹⁵⁰¹ Henri Bertini est un pianiste français né à Londres en 1798. Très actif à Paris dans la première du XIXe siècle, on ignore s'il se rend à Grenoble à cette époque et si Sappey ou l'un de ses contemporains l'avaient fréquenté à cette époque. Toutefois, à partir de 1859, on sait que Bertini s'installe non loin de Grenoble, à Meylan précisément, où il demeure jusqu'à sa mort en 1876. Albertin et fils, 1900, t. II, p. 421.

¹⁵⁰² John Grand-Carteret, 1888, p. 211.

¹⁵⁰³ Leflaive, 2002, p. 271.

¹⁵⁰⁴ ADI, 261J39/45, Fonds Masimbert, famille Virieu (de), Stéphanie de Virieu, f°18.

¹⁵⁰⁵ Du Boys N., 1912, p. 54.

(1766-1847 / 1799-1846)¹⁵⁰⁶. Le premier aurait fait en 1803 et 1805 deux séjours à Marlieu en Isère au cours desquels il retrouva Henri-Joseph Costa de Beauregard, ami du marquis Antoine-Victor de Murinais, propriétaire du château de Marlieu¹⁵⁰⁷. Par ailleurs, on attribue au second un lavis signé *R.T.*, représentant trois soldats dans un des albums de dessins ayant appartenu à la jeune femme¹⁵⁰⁸. De plus, sachant la proximité entre Stéphanie de Virieu et le statuaire Victor Sappey¹⁵⁰⁹, il est fort possible que les deux artistes échangent leur avis autour de la caricature, et pourquoi pas quelques dessins. On peut donc se demander si Sappey n'a pas convaincu la jeune femme de délaisser le dessin au profit de la sculpture à partir de 1830 ? D'un autre côté, Stéphanie de Virieu est-elle à l'origine de la passion de Sappey pour l'art de la caricature ? À ce jour, aucun document ne permet de répondre à ces interrogations.

Enfin, l'œuvre de Diodore Rahoult comprend aussi une quarantaine de portraits-charges¹⁵¹⁰. Pour leurs réalisations, l'artiste fait usage d'une mine de plomb moins violente que celle de ses collègues dauphinois en reprenant au crayon sur papier la physionomie de quelques modèles anonymes. Alors qu'aucune date n'indique la période d'exécution de ces dessins, on peut les situer avant 1850. Notons que « pour donner plus de force à la charge, pour empoigner le spectateur par tous les comiques », Rahoult ne s'interdit pas de « martyriser leur nom au moyen de calembours et de jeux de mots »¹⁵¹¹ comme le faisait Dantan pour ses sculptures entre 1830 et 1850 ou encore Daumier dans ses « portraits de parlementaires » publiés dans *La Caricature* et *Le Charivari* dans les années 1832-1834. Ainsi, Boulion est mentionné « Bout-Lion » et Dupeyroux devient « du pets-roux »¹⁵¹². On reconnaît également dans les caricatures de Diodore Rahoult, Nicollet¹⁵¹³, malmené

¹⁵⁰⁶ Boissonnas, 1995. Maggetti (dir.), 1996.

¹⁵⁰⁷ Soulingeas, 1996, p. 23. Rodolphe Töpffer voyage en Grande Chartreuse en 1833.

¹⁵⁰⁸ Soulingeas, 1996.

¹⁵⁰⁹ Un extrait de la correspondance entre Victor Sappey et Stéphanie de Virieu est accessible à la Bibliothèque municipale de Grenoble tandis que la majorité des lettres, encore jamais présentée au public, sont conservées par les descendants de la Mademoiselle de Virieu.

¹⁵¹⁰ Diodore Rahoult, *Dessins au crayon*, BMG, R.9683 (1), n°11 à 54 Rés.

¹⁵¹¹ Grand-Carteret, 1888, p. 211.

¹⁵¹² Diodore Rahoult, *Dessins au crayon*, BMG, R.9683 (1) (25 et 46) Rés., voir Cat. n°144.

¹⁵¹³ Diodore Rahoult, *Dessins au crayon*, BMG, R.9683 (1) (31) Rés. (Il pourrait s'agir de Nicollet, croqué par Jean-Pierre Colin vers 1807-1809), voir Cat. n°145.

dans l'album de Victor Sappey, et dont la longueur du nez et le profil apathique sont caractéristiques du personnage. Le portrait-charge d'un avocat¹⁵¹⁴, toujours dans l'esprit d'Honoré Daumier, un index pointé vers l'avant, renvoie également à la production contemporaine du célèbre caricaturiste. Cependant, il reste difficile d'établir le contexte de production des caricatures de Diodore Rahoult, puisque ni article, ni récit n'en ont fait mention.

Par ailleurs, il faut signaler l'existence d'un autre album *amicorum*, entré depuis peu dans les collections de la Bibliothèque municipale de Grenoble¹⁵¹⁵ et qui vérifie une nouvelle fois l'usage de la caricature en province mais qui illustre surtout la complicité entre les artistes régionaux. Dans ce recueil, daté approximativement de 1850, Henri Vernet, dont nous connaissons mal le parcours mais à qui l'on attribue l'origine de ce recueil ainsi que la plupart des caricatures, croque notamment Rahoult en hibou et immortalise l'académie de dessin de Grenoble¹⁵¹⁶. Ce lieu d'enseignement artistique, qui aurait fonctionné entre 1848 et 1850, et dont Rahoult et son ami Blanc-Fontaine sont à l'origine, rassemble à cette époque les principales figures de la vie artistique locale. Pour cette raison, on retrouve sur la caricature d'Henri Vernet, exécutée au lavis d'encre noire, les physionomies de Jean Achard, de Théodore Ravanat, d'Auguste Marquiand, Alexandre Debelle, Victor Sappey, Diodore Rahoult et d'Henri Blanc-Fontaine¹⁵¹⁷. Dans ce même recueil, Rahoult et Faure chargent tour à tour et sans aucune complaisance leur collègue Alexandre Debelle¹⁵¹⁸.

Au final, on peut dire que la production de caricatures dauphinoises montre l'intérêt des artistes locaux pour la satire, pour le dessin humoristique. Elle confirme également l'engouement du public pour cet art si controversé dans la première moitié du XIXe siècle. De plus, les portraits-charges inédits de Colin, Sappey, Rahoult et Vernet, qu'ils fixent avec tendresse ou qu'ils déforment avec cruauté les traits de leurs contemporains, offrent un témoignage historique de la

¹⁵¹⁴ Diodore Rahoult, *Dessins au crayon*, BMG, R.9683 (1) (54) Rés., voir Cat. n°146.

¹⁵¹⁵ Henri Vernet, [Onze portraits-charges d'artistes dauphinois], vers 1850, BMG, R.90889 Rés.

¹⁵¹⁶ Cf. p. 189, note 1090. Henri Vernet, *Portrait-charge de Diodore Rahoult*, vers 1850, BMG, R.90889 (2) Rés., voir Cat. n°179. Voir également *Portrait-charge d'Alexandre Debelle*, BMG, R.90889 (10) Rés., voir Cat. n°77.

¹⁵¹⁷ Henri Vernet, « *L'Académie de dessin* », vers 1850, BMG, R.90889 (1) Rés., voir Cat. n°177.

¹⁵¹⁸ Henri Vernet, *Portrait-charge d'Alexandre Debelle*, vers 1850, BMG, R.90889 (10) Rés., voir Cat. n°178.

société dauphinoise contribuant ainsi à l'élaboration et à la valorisation du patrimoine local. Enfin, si à Grenoble, la pratique du portrait-charge se veut légère et récréative, elle témoigne de l'évolution des concepts esthétiques issus de la capitale, dont les peintres et les sculpteurs régionaux se nourrissent continuellement. De même, elle légitime paradoxalement les milieux artistiques et fait ainsi la démonstration du lien qui unissait la production provinciale à la production parisienne.

C) Décors, peinture de fleurs et autres

La relation manifeste entre artisanat et art à la fin du XVIIIe siècle et jusqu'au début du XIXe siècle donne lieu chez certains Dauphinois à la pratique simultanée de ces deux activités, c'est-à-dire l'exercice d'une activité manuelle, issue des normes traditionnelles, qui complète ou est complétée par une activité créatrice en lien avec les beaux-arts. Il faut préciser qu'à cette époque la polyvalence est souvent nécessaire pour subsister, notamment en province où la plupart des artistes s'en tiennent à ne mentionner que leurs compétences artistiques sans signaler leur qualité d'artisan, moins valorisante. Les artistes dauphinois ayant embrassé cette double activité artistique et artisanale, que ce soit d'une manière conventionnelle ou originale, témoignent de la spécificité de la production locale, de sa qualité et de sa diversité par rapport à la production nationale. Ainsi, en est-il de la décoration de théâtre, de la peinture de fleurs, de même que des activités plus atypiques comme la peinture « sur sucre » ou la réalisation de gnomons. Si la frontière entre pratiques artistiques et artisanales reste mouvante, on peut s'interroger sur les effets des savoir-faire spécifiques plus artisanaux sur la carrière des artistes ? S'agit-il de pratiques artistiques ou artisanales ? Enfin, en quoi ces savoir-faire ont-ils contribué dans la carrière des artistes régionaux ?

Jean-Pierre Colin fait partie de ces artistes polyvalents. Sa carrière, outre les nombreux portraits et caricatures qu'il réalise, s'accommode d'une toute autre activité. À l'instar de Pierre-Luc-Charles Cicéri (1782-1868), qui devient peintre-décorateur pour l'Opéra de Paris puis décorateur en chef dans les années 1810¹⁵¹⁹, Colin s'illustre dans la confection de décors qu'il propose au théâtre de Grenoble dès la fin du XVIIIe siècle. La maquette d'un décor publiée dans le catalogue d'exposition *Le Bicentenaire de Stendhal*¹⁵²⁰ fait référence à cette fonction ainsi qu'un document comptable intitulé « pour le théâtre de Demasure et par son ordre »¹⁵²¹, Demasure étant le directeur de l'institution de 1790 à 1795. Un autre feuillet mentionne

¹⁵¹⁹ Wild, 1987, t. I, p. 7.

¹⁵²⁰ Humbert, 2004-2005, p. 19-24. Hamon et Maury, 1983, p. 41.

¹⁵²¹ Flandrin J., *Biographie de Jean-Pierre Colin*, [XIXe siècle], f°3 (source).

également un « compte arrêté l'année dernière puis recommencé avec M. Lintant, directeur » du théâtre de 1806 à 1829. Ces dates, qui confirment la longue implication de Jean-Pierre Colin dans le fonctionnement de l'institution, révèlent son intérêt pour ce type de production scénique. Depuis la fin du XVIII^e siècle et même après son retour de Paris en 1805, Colin œuvre sans cesse pour le théâtre de Grenoble auquel il fournit plusieurs créations décoratives. Dans sa « liste des travaux »¹⁵²² sont recensés nombre de décors et ornements, exécutés ou en commande, parmi lesquels apparaissent « le char d'Iphigénie », « un buffet [*sic*] pour le roi de Cocagne », « quatre orangers », « un châssis représentant la ville de Memphis dans le lointain », « un vaisseau », « un ballon » et autant d'autres accessoires et éléments d'architectures nécessaires à la décoration scénique. De ces objets, aucun n'est à ce jour conservé. Seul un dessin s'y réfère, une « avant-scène »¹⁵²³ réalisée à la mine de plomb. D'autres motifs, illustrant un poisson, un escargot, un arbuste et un sceptre, suggèrent des études préalables à la mise en œuvre des décors¹⁵²⁴.

Une peinture intitulée « une scène du théâtre grenoblois avec son rideau baissé »¹⁵²⁵ donne une idée du style employé par l'artiste dans ce contexte particulier du théâtre. Pour exécuter cette aquarelle, Jean-Pierre Colin propose un décor néo-classique. Ainsi, le cadre de la scène du théâtre est-il délimité par deux pilastres et une poutre, sculptés de motifs géométriques. Des embrasses retiennent le rideau tombant et un masque de figure humaine cerné de rayons lumineux est fixé sur la partie supérieure. Ce dernier est représenté dans des tonalités bleu et or. Au centre de la scène, un vague nuage de fumée laisse apparaître une lyre entourée d'un brin de laurier et de chêne, constituant l'essentiel de ce décor très sobre.

Nicole Wild, dans *Décors et costumes du XIX^e siècle à l'Opéra de Paris*, signale une étude similaire réalisée par Auguste Caron pour la pièce *Le Siège de Corinthe*, présentée à l'Opéra de Paris en 1826¹⁵²⁶. Dans cette esquisse, certes plus élaborée que celle de Colin, le peintre parisien décore la scène d'un rideau bleu festonné d'or

¹⁵²² Flandrin J., *Biographie de Jean-Pierre Colin*, [XIX^e siècle], t. III, n°142-145 (source).

¹⁵²³ Jean-Pierre Colin, « Étude d'une « avant scène », BMG, R.90706 t. I (77) Rés., voir Cat. n°44.

¹⁵²⁴ Jean-Pierre Colin, *Dessins académiques*, BMG, R.90703 (6) Rés.

¹⁵²⁵ Jean-Pierre Colin, « Scène du théâtre de Grenoble avec son rideau baissé », BMG, R.90705 (1) Rés., voir Cat. n°43.

¹⁵²⁶ Auguste Caron, *Acte III, scène finale : la destruction*, 1827, aq., H. 31 ; L. 40, Paris, Bibliothèque de l'Opéra. Wild, 1987, t. I, p. 208 et 249, voir Cat. n°43a.

dont la partie supérieure est ornée d'un blason soutenu par deux cupidons. Le décor scénique montre la dissipation d'un nuage sombre et menaçant duquel ressortent les ruines de la ville de Corinthe et ses derniers vestiges. Malgré les similitudes existant entre l'esquisse de Caron et celle de Colin, la possibilité d'un apprentissage grenoblois auprès d'un peintre-décorateur ne peut être attestée, son séjour parisien étant peu renseigné.

En revanche, le succès de J.-P. Colin auprès des Grenoblois est incontestable. Les articles parus dans la presse locale consacrent régulièrement plusieurs lignes élogieuses à ses décors. Notamment en 1809, pour *Roméo et Juliette*, le *Journal de Grenoble* annonce « une décoration nouvelle, où sont peints les tombeaux de Vérone, par M. Colin de Grenoble »¹⁵²⁷. Plus tard, il relate « la décoration du 3^{ème} acte, représentant les tombeaux des Capulets, [qui] fait honneur aux talents [*sic*] de Colin »¹⁵²⁸. Le mois suivant, on ne manque pas de signaler que « la représentation de *Lisbeth* sera ornée d'une nouvelle décoration peinte par M. Colin, qui a déjà preuve d'un talent distingué dans celle de *Roméo et Juliette* »¹⁵²⁹. Enfin, le périodique rappelle « que la nouvelle décoration de *Lisbeth*, [...] a autant fait honneur aux talents de M. Colin que celle de *Roméo et Juliette* »¹⁵³⁰.

Les décors de Colin ont-ils pour autant contribué au succès du théâtre grenoblois ? Jean-Guy Daigle, dans son étude déjà citée *La culture en partage [...]*, indique que l'établissement connaît une situation difficile au milieu du XIX^e siècle, contrastant fortement avec l'époque faste du début du siècle¹⁵³¹. En 1809, la presse locale, pour justifier du dynamisme du théâtre grenoblois, compare l'institution à l'Opéra-comique de Paris. « D'après un relevé fait avec soin, on y a donné, depuis le 16 octobre jusqu'au 31 janvier dernier, cent huit représentations, et seulement soixante dix-sept pièces. En tenant même aucun compte de la différence du nombre des artistes, de la troupe de Grenoble, dont les représentations dans cet intervalle ne se sont élevés qu'au nombre de soixante et quatorze, eût fait preuve d'autant de travail et de zèle, si elle n'eût joué que cinquante-deux pièces ; et point du tout, elle en a joué quatre-vingt neuf. Bien plus, dans les 77 pièces de l'Opéra-Comique, on ne compte que trois

¹⁵²⁷ « Spectacle », *Journal de Grenoble*, 11 janvier 1809, n°5, p. 1.

¹⁵²⁸ « Spectacle », *Journal de Grenoble*, 15 janvier 1809, n°7, p. 1.

¹⁵²⁹ « Spectacle », *Journal de Grenoble*, 15 janvier 1809, n°14, p. 1.

¹⁵³⁰ « Spectacle », *Journal de Grenoble*, 8 février 1809, n°17, p. 1.

¹⁵³¹ Daigle, 1977, p. 101.

nouveautés, tandis que dans celles de Grenoble, il n'y en a pas eu moins de dix-huit, or, les nouveautés exigent infiniment plus de tems [sic], de travaux et de soins que les pièces anciennes des répertoires »¹⁵³². Hormis les textes et les acteurs, il faut donc associer au succès du théâtre grenoblois au début du XIXe siècle, la qualité des décors réalisés par Jean-Pierre Colin. Autant dire que la fonction de peintre-décorateur confère, de nouveau, à l'artiste un rang à part dans le milieu dauphinois, aucun de ses contemporains n'ayant manifesté un tel intérêt pour cette activité originale, et néanmoins ancrée dans la pratique picturale des siècles précédents.

Alors que l'admiration pour la peinture de fleurs nordique alimente l'inspiration des artistes français jusque vers 1840, rares sont les Dauphinois qui s'intéressent à ce genre dit « mineur » dans la première moitié du XIXe siècle¹⁵³³. « Comme *tableau de fleurs*, nous n'avons rien qui valut, pour la vérité et le brillant, celui que M. Remilleux, de Vienne, nous a envoyé » écrit le journal *Le Patriote* en marge du Salon de Grenoble en août 1842¹⁵³⁴. Le Viennois, qui reçoit la médaille du roi au Salon de Paris pour son œuvre *Guirlande de fleurs dans une fontaine*, fait depuis l'objet de toutes les attentions. Pour cela, il occupe une place à part auprès des Dauphinois ; aucun autre peintre de fleurs de la région ne connaissant un succès similaire au Salon de Grenoble à cette époque.

Eugène Ricard, dont le parcours « désordonné » ne saurait rivaliser avec la réussite académique d'Étienne Remilleux, pratique lui aussi la peinture de fleurs. Sur un support différent de la toile, il s'essaie un temps à cette activité sans vraiment se distinguer. Ainsi, à l'image de Remilleux, il quitte sa province natale vers l'âge de dix-huit ans pour aller se former à Lyon, où il travaille comme peintre sur soie. Depuis le XVIIIe siècle, Lyon est la « capitale renommée du dessin floral transcrit en tissus façonnés »¹⁵³⁵ et les métiers de la soie, communément désignés sous le nom de « Fabrique », emploient de nombreux ouvriers qualifiés, les « canuts ». « La fleur à Lyon, c'est l'art principal » insiste Jouve en 1844¹⁵³⁶. « C'est le fondement de l'industrie qui alimente quatre cent mille métiers, qui crée annuellement cent millions

¹⁵³² « Spectacle », *Journal de Grenoble*, 8 février 1809, n°17, p. 1.

¹⁵³³ Hardouin-Fugier et Grafe, 1992.

¹⁵³⁴ « Exposition de Grenoble », *Le Patriote des Alpes*, 9 août 1842, p. 3.

¹⁵³⁵ Hardouin-Fugier et Grafe, 1992, p. 109.

¹⁵³⁶ Jouve, *Courrier de Lyon*. Hardouin et Grafe, 1992, p. 126.

de produits, enrichit vingt départements et est la source principale de la prospérité et l'une des gloires de notre cité »¹⁵³⁷. La peinture de fleurs avait rendu célèbres plusieurs artistes lyonnais dont Pierre-Toussaint Dechazelle (1728-1797), Antoine Berjon (1754-1843), et Simon Saint-Jean¹⁵³⁸. Quoi qu'il en soit, on ignore si Eugène Ricard suit les préceptes des peintres lyonnais, s'il étudie dans la « classe de fleur » d'Augustin Thierriat à l'École des beaux-arts ou s'il profite un temps des conseils de Jean-Michel Grobon. Cette dernière supposition s'appuie sur l'existence d'un portrait d'Eugène Ricard de profil, dessiné au crayon et portant la mention « J. Grobon fecit »¹⁵³⁹. Selon nous, il pourrait s'agir du peintre Jean-Michel Grobon, enseignant à l'École des beaux-arts de Lyon dans la première moitié du XIXe siècle. Si la signature a pu être apposée ultérieurement par E. Ricard lui-même ou par l'un de ses descendants, une note manuscrite datant de la première moitié du XIXe siècle confirme qu'il s'agit d'un portrait exécuté par « Grobon »¹⁵⁴⁰.

Malgré les incertitudes sur la carrière d'Eugène Ricard, peu de doutes subsistent sur le fait que sa virtuosité pour la peinture de fleurs avait été acquise auprès d'un maître lyonnais et qui pourrait être le peintre réputé Grobon. En effet, les nombreuses planches de dessins¹⁵⁴¹ conservées en collection particulière relèvent d'une grande dextérité ainsi que d'une rigueur essentielle à la représentation des motifs floraux. La sinuosité des herbes et des graminées, leurs coloris, de même que leur réalisme témoignent de la parfaite maîtrise du peintre dauphinois. Pour autant, faut-il considérer Ricard comme un véritable « fleuriste » ou comme un ouvrier au service de la « Fabrique » ? La liste des hôtes¹⁵⁴² qui l'accueillent durant son séjour lyonnais montre qu'il était plus proche des artisans que des artistes locaux. En effet, du 12 février au 2 septembre 1843, il loge chez M. Joran, tailleur. De janvier à avril 1845, il habite Port Saint-Clair dans la Maison Tholozon qui « embrasse tous les genres de soieries »¹⁵⁴³. Pour finir, il fait étape en avril 1848 chez un courtier en soie, M. Charveriat. Cependant, plusieurs dessins d'Eugène Ricard, retrouvés au milieu de

¹⁵³⁷ Jouve, *Courrier de Lyon*. Hardouin et Grafe, 1992, p. 126.

¹⁵³⁸ *Les Peintres de l'âme. [...]*, 1981.

¹⁵³⁹ Grobon, *Portrait d'Eugène Ricard*, s.d., coll. G. Flandrin, voir Cat. n°84.

¹⁵⁴⁰ Archives familiales G. Flandrin.

¹⁵⁴¹ Eugène Ricard, *Planches de dessins modèles pour tissus ou broderies*, [XIXe siècle], coll. G. Flandrin, voir Cat. n°150.

¹⁵⁴² Domiciles d'Eugène Ricard entre 1836 et 1851 d'après les lettres reçues de son frère Joseph ou de son père Jules, archives familiales G. Flandrin.

¹⁵⁴³ Beaulieu, 1838, p. 125.

« croquis fait dans les champs », ne sont pas sans rappeler les guirlandes de fleurs exécutées par certains peintres lyonnais sous l'influence de la peinture hollandisante¹⁵⁴⁴. Selon cette perspective, Ricard dessine une couronne de végétaux devant un paysage montagneux. Bien qu'inachevée et peu aboutie, cette ébauche¹⁵⁴⁵ traduit la sensibilité de l'artiste aux inspirations artistiques contemporaines.

Quant au peintre Simon Saint-Jean de Lyon, il s'illustre au début des années 1840 avec des compositions florales mêlant à la fois idéalisme et spiritualité. *La Vierge à l'offrande*, peinte en 1842, demeure l'une des œuvres les plus représentatives de cette période¹⁵⁴⁶. En l'occurrence, sa volonté de « montrer une maîtrise picturale absolument inaccessible à un simple dessinateur de Fabrique » déprécie inéluctablement les compétences d'Eugène Ricard dont l'activité picturale doit se limiter à une pratique artisanale de la fleur.

De jeunes artistes, qui fréquentent « La Plaine » à Saint-Martin d'Hères dans la première moitié du XIXe siècle, parmi lesquels Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine, s'essaient à une activité singulière : la peinture « sur sucre ». Cela consiste à peindre des motifs décoratifs sur des « bonbons à liqueur », auparavant moulés d'après les empreintes de petites sculptures sur bois. Cette confiserie a été inventée par Alphonse Mollard, oncle des sœurs Gamel et confiseur à Alger qui, en « voyant un jour couler des canons dans la fonderie de Saint-Gervais, avait eu l'idée de couler du sucre de la même manière [...] ». « Ces sucreries faites, il ne restait plus qu'à les enluminer par des moyens et avec des couleurs appropriées pour en faire de petits tableaux représentant chacun un sujet des dites Fables [de la Fontaine]. Bien d'autres sujets - des personnages, des fruits, des fleurs, des légumes – furent représentés de la même façon, d'abord par des moules en bois, puis par les bonbons coulés dans des empreintes que ces modèles, ou leurs reproductions en plâtre ou en mastic faisaient dans l'amidon. Après refroidissement, ces bonbons étaient décorés à la ressemblance des objets représentés »¹⁵⁴⁷. Rahoult, dans son

¹⁵⁴⁴ Foucart, 1987, p. 293-296.

¹⁵⁴⁵ Eugène Ricard, *Croquis faits dans les champs II, D (4), mes premiers essais d'après nature*, 1835, coll. G. Flandrin, voir Cat. n°149.

¹⁵⁴⁶ Hardouin-Fugier, « Saint-Jean Simon », *Les Peintres de l'âme. [...]*, 1981, p. 54-60

¹⁵⁴⁷ Notes manuscrites de Léon Gagnière, archives familiales G. Flandrin.

Journal, conte à plusieurs reprises ce « passe-temps » artistique qui le rapprochait un peu plus de son ami Blanc-Fontaine et des sœurs Gamel¹⁵⁴⁸. Le 26 septembre 1837, « nous fûmes à la Plaine faire des peintures sur sucre »¹⁵⁴⁹. Puis, « nous fûmes à la Plaine où nous peignîmes des paysages sur sucre, nous faisons des progrès dans ce genre de peinture qui n'est pas très friand, quoique sur sucre »¹⁵⁵⁰. Au mois de décembre, il annonce, non sans fierté : « nous atteignîmes la perfection dans la peinture sur sucre pour les pieds »¹⁵⁵¹. À en croire Léon Gagnière, qui rédige ces quelques notes sur l'entreprise familiale, l'industrie du bonbon à liqueur, sculpté et peint, avait connu un certain succès à cette époque car « ces produits contrastaient par leur nouveauté et leur éclat artistique avec ceux du même genre qu'on était alors habitué à voir »¹⁵⁵². Bien que Diodore Rahoult n'évoque à aucun moment l'engouement relatif provoqué par ces friandises artisanales, on devine que cette activité manuelle a participé à sa formation artistique.

D'autres créations atypiques confirment les talents d'Alphonse Blanc qui, après avoir étudié la médecine à Paris, se découvre une passion pour la peinture à l'issue d'un voyage en Italie vers 1821-1822. Par la suite, il participe aux Salons de Grenoble, de Lyon et de Paris, la plupart de sa production picturale se situant entre 1832 et 1840. Parallèlement à ses activités artistiques, A. Blanc donne des cours publics et gratuits d'astronomie à Grenoble. Cette dernière passion l'amène à réaliser des œuvres tout à fait originales et artisanales : des gnomons. La définition du gnomon se résume à un cadran solaire primitif, constitué d'une simple tige appelée style, dont l'ombre se jette sur une surface plane¹⁵⁵³. Alphonse Blanc en conçoit un pour la ville de Grenoble en 1835. Cinq ans plus tard, il en fait un autre pour celle de Chambéry. Le premier ouvrage répond à la demande de Paganon, ami de l'artiste et conseiller à la Cour de Grenoble, dans le but de remplacer le cadran solaire peint sur la façade du palais de justice, côté prison¹⁵⁵⁴. « [...] Une belle méridienne du temps

¹⁵⁴⁸ Annette et Adèle Gamel étaient les filles du confiseur Alexandre Gamel, lui-même époux d'Hippolyte Mollard, la sœur d'Alphonse Mollard.

¹⁵⁴⁹ Rahoult, 1837-1838, le 26 septembre 1837 (source).

¹⁵⁵⁰ Rahoult, 1837-1838, le 23 octobre 1837 (source).

¹⁵⁵¹ Rahoult, 1837-1838, le 2 décembre 1837 (source).

¹⁵⁵² Notes manuscrites de Léon Gagnière, archives familiales G. Flandrin.

¹⁵⁵³ Larousse, 2007, p. 515.

¹⁵⁵⁴ Favot, 1920, 4^e série, t. XV, p. 41-42.

moyen dont M. Alphonse Blanc a fait l'épure »¹⁵⁵⁵. D'après Vallentin du Cheylard, l'œuvre d'Alphonse Blanc était encore présente en 1853, avant le « décrépiage » de la façade¹⁵⁵⁶ puis elle disparaît après cette date. L'artiste aurait ensuite conçu un autre gnomon sur la façade d'une tourelle du palais de justice de Grenoble¹⁵⁵⁷. Depuis 1920, on peut voir ce nouveau gnomon sur l'un des bâtiments de la place de Gordes au centre ville de Grenoble. Pour ce qui est du second gnomon, il est fixé sur la façade de la maison du baron du Bourget, place Saint-Léger à Chambéry en 1840¹⁵⁵⁸. En faisant appel à ses connaissances en astronomie, Alphonse Blanc offre à sa ville natale, ainsi qu'à Chambéry, un objet précieux par sa visée scientifique et par son caractère décoratif qui s'intègre à l'architecture.

Pour certains des artistes régionaux, des activités, parfois plus proches de l'artisanat que des beaux-arts, occupent une place capitale dans leur carrière. Au début du XIXe siècle, Jean-Pierre Colin construit, en partie, sa renommée sur les décors qu'il confectionne pour le théâtre de Grenoble. Diodore Rahoult, en peignant avec minutie sur des sucres sculptés, parfait son sens du détail, significatif de son œuvre. Alphonse Blanc, grâce aux gnomons et à l'« étendue et la variété de ses connaissances », laisse à ses concitoyens des « souvenirs mémorables » qui, selon N. Maisonville, constituent « une partie du patrimoine de la cité »¹⁵⁵⁹. Paradoxalement, Eugène Ricard, qui sombre dans la folie¹⁵⁶⁰ à son retour de Lyon en 1851, est le seul artiste local à ne pas tirer profit de son activité de peintre de fleurs, même si ce thème reste très apprécié en Dauphiné. En fin de compte, l'intérêt des artistes régionaux pour les genres secondaires et les pratiques artisanales, conventionnelles ou bien originales, renforce l'idée selon laquelle la production dauphinoise était à la fois traditionnelle et moderne. Cette association contradictoire se vérifie également pour le portrait et les caricatures exécutés dans la première moitié du XIXe siècle et justifie ainsi l'appropriation du genre précédemment évoqué

¹⁵⁵⁵ Baulmont, 1880, p. 90.

¹⁵⁵⁶ Cheylard, s.d., chemise n°17 (source). Maisonville, 1873, p. 21.

¹⁵⁵⁷ Mazard, 2011.

¹⁵⁵⁸ Gagnières, 1999, t. CI, p. 125-129.

¹⁵⁵⁹ Maisonville, 1873, p. 5.

¹⁵⁶⁰ Selon la famille d'Eugène Ricard, il était atteint de « délire chronique » justifiés par la pénibilité de son travail à Lyon. Cependant, Joseph Flandrin (pharmacien et gendre du frère d'Eugène Ricard) indique qu'Eugène Ricard était plutôt atteint de la syphilis, dans une phase bien avancée, évoluant vers la démence. Archives familiales G. Flandrin.

par Bart Verschaffel. Si les « limites » ne sont pas toujours franchies, beaucoup d'artistes régionaux « aborde[nt] et explore[nt] les possibilités du genre »¹⁵⁶¹. De cette curiosité naît une production hétéroclite qui profite à la carrière de certains mais qui tend surtout à accroître la créativité locale.

¹⁵⁶¹ Verschaffel, 2007, p. 7.

3° / Regards croisés sur le paysage dauphinois

Le paysage est « un des genres les plus difficiles »¹⁵⁶² si l'on en croit l'historien d'art Claude Roger-Marx dans son étude sur *Le Paysage français de Corot à nos jours*. Selon lui, la difficulté de ce genre réside principalement dans le choix du site et du motif. Dominique Dussol, dans *Art et bourgeoisie [...]*, indique qu'il s'agit, au milieu du XIXe siècle, d'un genre « noble mais néanmoins secondaire »¹⁵⁶³. Il faut dire que le paysage, contrairement à la peinture d'histoire et à la peinture religieuse, ne nécessite pas une culture spécifique, ce qui le rendait accessible à un large public. En outre, il peut être pratiqué par tous car il « ne requérait pas d'études du dessin d'après les modèles antiques, ni d'études d'après un modèle vivant »¹⁵⁶⁴. Par ces aspects, conjugués à l'hétérogénéité des paysages qu'offrait le Dauphiné, la question se pose de la place des artistes locaux dans la représentation du paysage alpin durant la première moitié du XIXe siècle et du soutien du public local pour ce genre ? L'étude des sujets urbains et extra-urbains explorés par les peintres et les dessinateurs dauphinois permettra de répondre à la question avancée par Claude Roger-Marx : « la civilisation moderne renouvellera-t-elle les points de vue »¹⁵⁶⁵? Par ailleurs, nous reviendrons sur la carrière de ces artistes, épris de nature et de grand air, parmi lesquels se trouvent quelques figures locales. Ces regards croisés permettront d'apprécier l'importance du paysage dauphinois dans l'histoire de l'art local.

A) Peindre la ville¹⁵⁶⁶

En tant que capitale du Dauphiné, Grenoble est le centre urbain le plus actif de la région dans la première moitié du XIXe siècle. Son activité économique, son rôle politique, de même que sa population croissante dynamisent la vie

¹⁵⁶² Roger-Marx, 1952, p. 8.

¹⁵⁶³ Dussol, 1997, p. 195.

¹⁵⁶⁴ *Paysages, dessins français XVIIIe et XIXe siècles*, 1997, p. 24.

¹⁵⁶⁵ Roger-Marx, 1952, p. 16.

¹⁵⁶⁶ Cayeux, 1997, p. 73.

quotidienne de la cité, qui s'agrandit progressivement¹⁵⁶⁷. Le cadre naturel qu'offre la ville, son patrimoine historique et architectural, justifient le statut particulier que les artistes locaux lui confèrent. De cette situation privilégiée naît une production graphique considérable dont les ambitions, souvent variées, dépassent le cadre de la simple illustration¹⁵⁶⁸. Qu'ils s'agissent des quais de l'Isère, des portes donnant accès à la ville ou bien d'autres constructions et espaces verts inscrits dans son enceinte, les éléments sont observés, analysés et repris avec intérêt et curiosité par de nombreux peintres et dessinateurs dauphinois¹⁵⁶⁹. Aussi, quelle vision urbaine les artistes en ont-ils laissée? Pour y répondre, il convient d'apprécier la composition des sujets, les points de vue adoptés, le rendu et la qualité générale des œuvres. Bien que certains thèmes soient répétitifs, ils montrent avec précision l'évolution du paysage urbain grenoblois mais également la manière dont les artistes régionaux avaient pu l'appréhender et se l'approprier. Dans un souci d'exactitude, nous limiterons notre étude aux artistes pour lesquels l'origine dauphinoise est avérée¹⁵⁷⁰ et pour qui la date d'exécution des œuvres est soit, connue officiellement, soit induite par des références biographiques et historiques rigoureuses.

Les quais de l'Isère figurent parmi les vues les plus représentées au début du XIXe siècle. Si ce motif séduit nombre d'artistes locaux c'est parce qu'il rassemble dans un seul et même thème des éléments à la fois naturels et bâtis. En effet, de chaque côté de l'Isère, où s'acheminent voyageurs et marchands, les constructions se succèdent. Au milieu des habitations sont érigées les portes qui régulent le passage des habitants et des visiteurs, la porte de France, la porte de la Graille (ou porte Créqui) et la porte Saint Laurent ; la porte de Bonne et la porte Très-Cloître étant plus éloignées¹⁵⁷¹. Bien qu'on ne la distingue pas complètement, la collégiale Saint-André, emblème de l'architecture religieuse locale, est visible par son

¹⁵⁶⁷ En 1832, le général Haxo entreprend la construction d'une nouvelle ligne de fortifications au sud de la ville, raccordée à l'est et à l'ouest sur l'enceinte du XVIIe siècle. Grenoble double alors sa superficie et se dote désormais d'un espace militaire, la place d'Armes (actuelle place de Verdun). Rappelons qu'en 1789 la ville comptait environ vingt-trois mille habitants et qu'en 1850, elle en dénombre plus de trente mille.

¹⁵⁶⁸ Radice, 2006.

¹⁵⁶⁹ Vaillant, 1959.

¹⁵⁷⁰ Malgré le fait que certains artistes comme Perrotin ou le chevalier de Bouffret soient actifs à Grenoble durant la première moitié du XIXe siècle, et bien qu'ils réalisent plusieurs paysages dauphinois, rien n'atteste de leur origine dauphinoise, c'est pourquoi il nous semblait inapproprié de les rattacher aux artistes locaux.

¹⁵⁷¹ La porte Très-Cloître se situait dans le quartier de l'Île-Verte tandis que la porte de Bonne se trouvait vers l'actuelle place Victor Hugo. Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 69-84.

clocher qui culmine à cinquante-six mètres de haut. De l'autre côté de la rivière, on aperçoit le mont Rachais¹⁵⁷² qui, par son relief naturel, contraste avec le paysage urbain. Par ailleurs, les deux ponts qui unissent les berges illustrent la qualité des ouvrages fluviaux dont Grenoble jouit à cette époque. Enfin, les chaînes de Belledonne, de la Chartreuse et du Vercors forment un écrin montagnoux autour de la cité alpine.

Au regard de cette description, on pourrait penser que toutes les œuvres qui se rapportent aux quais de l'Isère se ressemblaient ? S'il faut admettre que certaines sont parfois très proches, il reste que la subjectivité des artistes, leur sensibilité et le point de vue adopté donnent lieu à des visions multipliées du paysage local. En 1820, Jean-Pierre Colin dessine dans ses carnets une vue de la porte de France prise depuis l'Île verte¹⁵⁷³. Malgré le réalisme de l'édifice, le reste de la composition demeure très succinct. La présence du pont de pierre (actuel pont Marius Gontard) au premier plan, qui révèle la perspective choisie par l'artiste, n'en respecte pourtant pas les règles. Colin a-t-il dessiné cette vue dans l'idée de la reprendre dans son atelier ? L'absence de paysage peint dans l'œuvre de l'artiste nous invite à rester prudente sur cette hypothèse.

En revanche, il est certain que Jean Achard avait dû recourir à cette étape préalable avant de réaliser les principales vues de Grenoble qui l'ont rendu célèbre dans la première moitié du XIXe siècle. Sous l'influence de son maître, Isidore Dagnan, installé à Grenoble de 1824 à 1830¹⁵⁷⁴, le peintre dauphinois s'intéresse au rendu naturaliste et en suit les préceptes. Il travaille sur le motif, retranscrit la nature telle qu'il la voit, de façon mimétique. De ce parti stylistique résulte entre 1828 et 1832 deux dessins du pont de bois, pris de la rive gauche de l'Isère, puis de la rive droite¹⁵⁷⁵. Ceci étant, il faut attendre presque dix ans pour voir apparaître le pittoresque du paysage grenoblois dans les compositions d'Achard. Avec *Vue de Grenoble prise du quai de la Graille* et *Vue de Grenoble prise de l'ancienne porte*

¹⁵⁷² Au XVe siècle, le mont Rachais accueillait les premières fortifications puis le fort Rabot et plus tard la Bastille. Bornecque, 1980, vol. 138, n°1, p. 41-76.

¹⁵⁷³ Jean-Pierre Colin, [La Porte de France], BMG, R.90706 t. IV (81) Rés., voir Cat. n°45.

¹⁵⁷⁴ Allard F., 2006-2007.

¹⁵⁷⁵ Jean Achard, *Saint-Laurent, le Pont de bois, [...] et la Citadelle vus de la rive gauche de l'Isère*, 1828, BMG, Pd.44 (2) et *La Citadelle et le Pont de bois vus de la rive droite de l'Isère*, 1832, BMG, Pd.44 (3).

*Saint-Laurent*¹⁵⁷⁶, le peintre s'inscrit parmi les plus célèbres artistes de vues de ville. Dans ses tableaux, chaque détail laisse deviner la longue contemplation du peintre. Les effets atmosphériques, les reflets à la surface de l'eau, tout comme les personnages esquissés sur les berges et les sentiers, concourent à la mise en scène poétique voulue par le peintre qui, tout en restant fidèle à la réalité, livre une nouvelle image du paysage urbain.

Théodore Ravanat, porté par les conseils de Jean Achard à ses débuts, trouve lui aussi l'inspiration dans le paysage grenoblois. Avec une touche plus large et une palette plus chaude, il peint en 1835 *La Citadelle*¹⁵⁷⁷. L'édifice, présenté à contre-jour, est baigné d'une lumière crépusculaire qui le met en valeur de façon originale. Lors du Salon de Grenoble, Alphonse Cerfberr indique que Théodore Ravanat « a paru celui de tous sur qui devait principalement se fixer l'attention du public »¹⁵⁷⁸.

Par ailleurs, deux œuvres attribuées à Horace Mollard confirment la transition qui s'opère progressivement dans la représentation du paysage chez les artistes dauphinois. La première vue, prise depuis la rue du Bœuf (actuel quai Stéphane Jay) vers 1840, illustre l'Isère, les berges, le pont de bois et le pont de pierre¹⁵⁷⁹ ; on remarque que l'attention donnée à l'architecture diminue au profit des effets atmosphériques. Certes, Horace Mollard maîtrise l'ordonnancement du paysage et il faut reconnaître que sa facture est moins monotone que celle d'Achard mais avec ce tableau le peintre laisse le sentiment de vouloir en exprimer bien plus. Dans une autre peinture, il représente la rue du Bœuf, vue depuis le quai Perrière¹⁵⁸⁰. L'huile sur toile, exécutée vers 1830, dévoile un point de vue circonscrit à quelques bâtiments, plus ou moins délabrés. Loin de glorifier l'importance fluviale de la ville, Horace Mollard préfère ici la simplicité d'un quartier de tanneurs avec ses balcons

¹⁵⁷⁶ Jean Achard, *Vue de Grenoble, prise du quai de la Graille*, 1837, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1160, voir Cat. n°1 et *Vue de Grenoble prise de l'ancienne porte Saint-Laurent*, 1838, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1159, voir Cat. n°2.

¹⁵⁷⁷ Ravanat, *La Citadelle*, 1835, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1185, voir Cat. n°147. La citadelle est une construction militaire située à l'extrémité du pont du même nom.

¹⁵⁷⁸ Cerfberr, « Exposition de Grenoble (2è article) », *Courrier de l'Isère*, 19 mai 1835, p. 3.

¹⁵⁷⁹ Horace Mollard (attribué à), *Grenoble vers 1840*, [avant 1850], Grenoble, Musée dauphinois, MD 80.38.1, Cat n°115. Le pont de bois (actuelle passerelle Saint-Laurent) est détruit en 1837. Après cette date est reconstruit, sous l'égide de Louis Crozet, un pont suspendu en fils de fer avec tablier en bois. Ce n'est qu'en 1909, lors de la rénovation du bâtiment que l'on consolide le pont en remplaçant le tablier en bois par un tablier en fer.

¹⁵⁸⁰ Horace Mollard, *Vue de Grenoble – la citadelle et la chaîne de Belledonne (rue du Bœuf)*, vers 1830, coll. G. Flandrin, voir Cat. n°114.

encombrés de peaux humides. L'intensité de sa palette, limitée à des tons jaune, ocre et orangé, n'est pas sans rappeler la luminosité caractéristique des peintres orientalistes. On peut alors se demander si le maître grenoblois, dont l'atelier reçoit régulièrement des compositions de peintres contemporains, a lui aussi succombé aux charmes de l'Orient¹⁵⁸¹? Les rares œuvres d'Horace Mollard encore conservées ne permettant pas d'affirmer cette proposition, néanmoins ne sauraient l'infirmier.

Deux dessins à la mine de plomb signés Gustave Margain¹⁵⁸² d'une part et Diodore Rahoult d'autre part, s'ajoutent à cette collection de paysages grenoblois. L'œuvre de Margain, datée de 1845, est réalisée sur papier bleu¹⁵⁸³. De qualité honnête, elle est en résonance avec le tableau d'Isidore Dagnan, *Vue de Grenoble, prise de l'Île Verte, effet du soir*¹⁵⁸⁴. Outre le fait qu'elle offre un point de vue analogue, elle possède le même esprit pittoresque. Ainsi, sur un fond pâle et brumeux se dessinent les berges de l'Isère et le pont suspendu tandis que deux promeneurs et une embarcation de fortune animent modestement la scène. La rivière, figurée par des traits de craie bleue, reflète la lumière qui éclaire la berge.

C'est également en 1845 que Diodore Rahoult, de retour de Paris, fixe les contours du paysage grenoblois avant de repartir pour l'Italie. Dans son étude crayonnée¹⁵⁸⁵, l'artiste adopte un point de vue opposé à celui de Gustave Margain et d'Isidore Dagnan. Pour cela, il dispose son chevalet sur le quai de la Graille, face à la porte de France et à la tour Rabot. Sans trop s'intéresser au reste de l'architecture, Rahoult se contente d'esquisser les contours du paysage en rendant certaines constructions aisément reconnaissables. D'une manière générale, la réussite de sa composition réside dans l'opposition entre le relief accidenté du mont Rachais et l'horizontalité de la rivière et des quais. De ce contraste entre les éléments naturels se dégage une belle harmonie de l'ensemble. Les rehauts de craie blanche, en plus de modeler le paysage, apportent cette douceur poétique présente dans de nombreuses œuvres

¹⁵⁸¹ Depelchin, « Sous le charme de l'orient », Depelchin et Diederer (dir.), 2011, p. 14-33.

¹⁵⁸² Gustave Margain (1826-1907). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁵⁸³ Gustave Margain, *Vue de Grenoble*, 1845, coll. partic., voir Cat. n°107.

¹⁵⁸⁴ Isidore Dagnan, *Vue de Grenoble, prise de l'Île Verte, effet du soir*, 1829, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 135, voir Cat. n°52.

¹⁵⁸⁵ Diodore Rahoult, *15 8bre [octobre] 45*. [Grenoble. Porte de France et Rabot], BMG, R.90514 (1) (48) Rés., voir Cat. n°136.

romantiques¹⁵⁸⁶. On peut donc dire que l'iconographie du paysage grenoblois se transforme et se consolide à travers la sensibilité et le regard successifs des artistes.

À cet égard, la représentation des portes de la ville, qui contrôlent l'accès aux quartiers urbains, résume bien les interprétations qu'avaient pu en donner les artistes régionaux. Au début des années 1830, Alexandre Debelle exécute une série de quatre portes sur les cinq existantes¹⁵⁸⁷. Dans ses tableaux, probablement issus d'une commande privée¹⁵⁸⁸, le peintre utilise un point de vue élargi, replaçant ainsi les bâtiments dans leur environnement général. Il attire également l'attention du spectateur grâce à la lumière qui les embrase. Mais ces tableaux ont-ils une vocation historique ou décorative? La légèreté des tons, brillants et « vrais », de même que la disposition des badauds qui convergent vers les portes, renforcent avec évidence le caractère décoratif de chacune des œuvres. Cependant, on ne peut nier l'authenticité historique de cette série qui reprend avec une grande véracité les différents éléments du paysage grenoblois des années 1830.

Notons qu'à la même période, Diodore Rahoult et Jules Guédy également immortalisent à trois reprises la porte de Bonne¹⁵⁸⁹. Malgré l'absence de signature, on sait avec certitude que deux sont de la main de Rahoult et que la troisième est attribuée à Guédy. Ces huiles, de dimensions quasi identiques, sont néanmoins exécutées sur des supports différents ; sur carton et sur bois pour Diodore Rahoult¹⁵⁹⁰ et sur toile pour Jules Guédy¹⁵⁹¹. Les similitudes entre ces trois paysages laissent croire que les deux peintres travaillent ensemble ou bien qu'ils copient la même œuvre. Cependant, la proximité de Rahoult et Guédy n'étant évoquée dans aucun document, il semble plus probable que les peintres aient eu accès à *L'Album du Dauphiné* dans lequel paraît en 1836 une vue similaire de la porte de Bonne par Alexandre Debelle¹⁵⁹². Il est vrai que l'on retrouve dans toutes ces représentations le

¹⁵⁸⁶ Miquel, 1975.

¹⁵⁸⁷ Alexandre Debelle, *Grenoble, la porte de Bonne ; la porte Créqui ; la porte de France ; la porte Très-Cloître*, vers 1832, coll. partic. , voir Cat. n°55, 56, 57 et 58.

¹⁵⁸⁸ Lazier (dir.), 2007, p. 114.

¹⁵⁸⁹ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 80-81.

¹⁵⁹⁰ Diodore Rahoult (attribué à), *La Porte de Bonne*, h/c., coll. partic. et *La Porte de Bonne*, h/b, coll. partic., voir Cat. n°130 et 129.

¹⁵⁹¹ Jules Guédy (attribuée à), *La Porte de Bonne, avant 1836*, Grenoble, Musée dauphinois, MD D77 112, voir Cat. n°85.

¹⁵⁹² Alexandre Debelle, « *La Porte de Bonne* », *L'Album du Dauphiné*, 1836, t. II, pl. 57, voir Cat. n°85a.

caractère monumental de l'édifice, agrémenté de détails architecturaux et ayant pour fond le paysage grenoblois avec l'esprit pittoresque, cher aux trois artistes dauphinois.

La porte Très-Cloître est elle aussi représentée par Théodore Ravanat puis par Claude Pollet. Le premier l'a peint à l'huile sur toile en 1834¹⁵⁹³, le second expose une vue de la porte dite d'« après-nature » au Salon de Grenoble en 1835¹⁵⁹⁴. Si le tableau de Pollet nous est inconnu, on pense toutefois qu'il devait avoir des points communs avec celui de Ravanat, les deux hommes se retrouvant régulièrement pour travailler sur le motif.

Il faut également souligner qu'en 1833, Louis-Joseph Jay, conscient, comme à son habitude, des progrès artistiques mais aussi des changements urbanistiques qui s'opéraient dans la province, décide de faire don d'une de ses œuvres à la municipalité. Il s'agit d'« un grand dessin représentant la promenade de la porte de France et ses alentours », il est « lavé à l'encre de Chine »¹⁵⁹⁵. Dans le courrier qu'il adresse à Jules Mallein, l'ancien conservateur du musée de Grenoble explique les raisons de son geste en faveur de la communauté : « je fais don de ce dessin à la mairie de la ville de Grenoble puisqu'il est le seul qui puisse conserver pour l'avenir l'ancienne localité, ce qui ne peut manquer de faire plaisir à ceux qui l'ont vue, ainsi qu'à ceux qui, sans mon dessin, ne pourraient pas la connaître »¹⁵⁹⁶. La sensibilité pour le patrimoine, pour laquelle Jay avait tant œuvré, de même que le souvenir, dont il se voulait le garant grâce à sa donation, permettaient, à l'image d'autres œuvres d'artistes locaux, d'inscrire pour la postérité et de comprendre les changements structurels de la ville depuis la fin du XVIIIe siècle, ce qui constituait un acte éminemment civique.

En effet, les derniers paysages urbains que nous étudions montrent comment et pourquoi le regard des artistes se détourne peu à peu des vues générales de la ville pour se fixer sur des sites plus anodins, devenus paradoxalement parfois touristiques. Diodore Rahoult, après avoir représenté

¹⁵⁹³ Théodore Ravanat, 1834, *La Porte Très-Cloître*, Grenoble, Musée dauphinois, MG 1201.

¹⁵⁹⁴ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1835, p. 7, n°72.

¹⁵⁹⁵ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 14 octobre 1833, archives familiales G. Flandrin.

¹⁵⁹⁶ Lettre de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, Vienne, le 14 octobre 1833, archives familiales G. Flandrin.

magistralement la place Saint-André avec le palais de justice et la statue de Bayard en 1837¹⁵⁹⁷, s'intéresse en 1845 au monastère de Sainte-Marie d'en-Haut¹⁵⁹⁸. Dans un dessin extrait de ses carnets, l'artiste concentre son attention sur le portail d'entrée du bâtiment pour en livrer une image simple et sereine, en accord avec son environnement¹⁵⁹⁹. Pour cela, Rahoult s'installe au bout du chemin qui mène au monastère et croque les premiers éléments visibles depuis l'extérieur, donnant alors autant d'importance à l'architecture qu'à la nature. À l'arrière plan, quelques rehauts de craie blanche suggèrent les cimes enneigées des Alpes et ainsi rappellent la position en hauteur du couvent de Sainte-Marie d'en-Haut.

Par ailleurs, *La Rue et le chevet Saint-Laurent*¹⁶⁰⁰ de Théodore Ravanat, traduisent la mutation des centres d'intérêts des artistes locaux. Il ne s'agit plus de célébrer un bâtiment pour son architecture mais pour son importance patrimoniale et communautaire au sein de la société. Dans cette perspective, Théodore Ravanat recourt à un point de vue distant et excentré afin de rendre compte du contexte urbain dans lequel se trouvait l'édifice religieux. Celui-ci, plongé dans une lumière crépusculaire, fait face aux riverains et aux passants affairés à leurs tâches quotidiennes, il sert alors de motif pour exprimer une ambiance, un mode de vie.

Il en est de même avec une autre œuvre de Théodore Ravanat le *Jardin de ville*¹⁶⁰¹ de Grenoble, réalisée en 1850. « Les promeneurs rentraient en foule en ville et se rendaient dans ce jardin central qui [...] mêle les constructions à la verdure et contient quatre ou cinq terrasses bordées de grilles ou de balustrades en pierre »¹⁶⁰². Selon Adrien Piollet, « la plus élevée de ces terrasses compte environ cent quatre-vingt mètres de long sur dix neuf de large », elle était plantée « de magnifiques marronniers »¹⁶⁰³. Au-delà de son décor végétal, c'est la fréquentation du lieu qui fascine Théodore Ravanat et le conduit à en faire un thème à part entière. Il faut dire

¹⁵⁹⁷ Diodore Rahoult, [La Place Saint-André], 1837, coll. partic., voir Cat. n°127.

¹⁵⁹⁸ Le monastère de Sainte-Marie d'en Haut est la quatrième fondation de l'ordre de la visitation. Il s'agit d'un ordre monastique féminin né au XVIIe siècle de la rencontre entre François de Sales et Jeanne de Chantal. La chapelle du monastère est célèbre pour son décor baroque, conçu en 1666 par le père jésuite Claude-François Ménestrier afin de célébrer la canonisation de François de Sales.

¹⁵⁹⁹ Diodore Rahoult, [Sainte Marie d'en Haut], BMG, R.90514 (2) (103) Rés., voir Cat. n°137.

¹⁶⁰⁰ Théodore Ravanat, *La Rue et le chevet Saint-Laurent*, vers 1846, Grenoble, Musée dauphinois, MD 67 17 1, voir Cat. n°148.

¹⁶⁰¹ Théodore Ravanat, *Le Jardin de ville*, deuxième tiers XIXe siècle, coll. partic.

¹⁶⁰² Piollet, 1912, p. 250-251.

¹⁶⁰³ Piollet, 1912, p. 250-251.

que « c'est là que se réunissaient, à la lueur de nombreux réverbères, étincelans [*sic*] dans le feuillage, pour faire quelques tours dans les allées, ou se reposer sur les chaises au pied des arbres, les personnes à qui leur fortune, leurs fonctions, leurs relations faisaient [*sic*] jouer un rôle où donnaient une notoriété, ce qui composait en un mot la *société dauphinoise* »¹⁶⁰⁴. Sans jamais délaïsser le paysage, Ravanat conjugue sa vision artistique avec les préoccupations contemporaines que sont désormais le tourisme et les loisirs. Certes, « sa touche est ferme et ses feuillages sont jolis »¹⁶⁰⁵ mais outre sa technique, ce que nous retiendrons du *Jardin de ville* de Théodore Ravanat, c'est son adaptation à l'esprit urbain.

Au début du XIXe siècle, les artistes régionaux offrent au public les premières représentations contemporaines de la ville de Grenoble. Peu à peu ces images recomposées, figées et souvent proches de la topographie laissent place à une vision plus libre, plus « sereine, presque rassurante » de la « contrée »¹⁶⁰⁶. L'agrandissement de la ville, tout comme le désir manifeste de certains peintres d'observer des sites traditionnels sous un angle encore inexploré, de les immortaliser par le biais de nouvelles techniques, assurent le renouvellement de l'iconographie urbaine. Le développement de l'idée patrimoniale et l'avènement de la société de loisirs engendrent une réflexion inédite sur l'histoire de la cité et sur son devenir. En conséquence, on assiste à une mutation des références et des usages en matière de paysage, qui évoluent parallèlement à ces nouvelles inflexions et contribuent au sentiment de modernité qui s'empare de ce type de représentation urbaine.

¹⁶⁰⁴ Piollet, 1912, p. 250-251.

¹⁶⁰⁵ Rahoult, 1837-1838, le 16 juin 1837 (source).

¹⁶⁰⁶ Daigle, 1977, p. 95.

B) Le paysage extra-urbain

Selon Pierre Baltard en 1821, la qualité essentielle du paysage est « d'être descriptif et de montrer la nature méconnue des régions lointaines »¹⁶⁰⁷. Ces principes, de plus en plus éloignés de ceux en vigueur au XVIIIe siècle qui prônaient une nature idéalisée, parfaite dans le cadre d'un atelier, modifient l'approche des artistes contemporains. Les peintres dauphinois, en arpentant et en explorant leur région, offrent une vision nouvelle, quelquefois inédite, de sites ayant eu jusqu'alors peu d'importance au regard de leurs concitoyens. La recherche de motifs naturels, vivants, voire sauvages stimule la production picturale et graphique, cette dernière se prêtant particulièrement aux représentations prises « sur le vif ». De même, la perception de l'instant, la captation des impressions laissent apparaître une spontanéité et une sensibilité modernes dans l'œuvre. Du pittoresque au sublime en passant par l'aspect bucolique qui se dégage de certaines œuvres, il faut reconnaître que les paysages peints régionaux traduisent la transformation qui s'opère dans le genre à cette époque. Aussi, mettrons-nous en exergue les valeurs qui ont conduit les artistes dauphinois à reproduire le paysage de manière objective, libéré des traditions passées ? L'étude de vues, dont les sujets s'inscrivent dans les limites géographiques du Dauphiné, nous conduira à examiner les caractéristiques des lieux préférés des peintres et des dessinateurs. À cet effet, les lacs, les montagnes et les autres sites naturels situés aux alentours de Grenoble feront plus précisément l'objet de notre analyse.

Alors que certains artistes trouvent dans l'observation de la ville les sujets nécessaires à leur inspiration, d'autres préfèrent s'éloigner du centre urbain pour découvrir des motifs originaux. Certes, « le modèle du paysagiste est d'abord en lui »¹⁶⁰⁸, comme le souligne Claude Roger-Marx dans *Le Paysage français [...]*, toutefois, la saisie de l'instantanée demande une contemplation rigoureuse de la nature. En 1845, on compte parmi les œuvres présentées au Salon de Lyon un

¹⁶⁰⁷ Lesage, « Michallon, jeunesse et formation. La Création du prix de Rome du paysage historique », Pomarède (dir.), 1994, p. 87-91.

¹⁶⁰⁸ Roger-Marx, 1952, p. 7.

tableau intitulé *Souvenir du lac de Ratz (Isère)*¹⁶⁰⁹ du Drômois Joseph Pagnon¹⁶¹⁰. Au regard du titre annoncé, l'artiste laisse peu de doute sur le lieu qu'il illustre, soit un site naturel du nord-Isère, situé dans le massif de la Chartreuse. Cette peinture n'étant pas localisée, il est difficile d'en imaginer le style et la facture. Était-ce un paysage recomposé ? Si de brèves informations sur son parcours confirment le talent de Joseph Pagnon, qui fut autrefois élève d'Hippolyte Flandrin et pour qui Ingres nourrissait de grands espoirs, son travail reste totalement ignoré.

Il en est de même pour Auguste Perrotin¹⁶¹¹, actif à Grenoble dans la première moitié du XIXe siècle, qui peint *Les lacs Robert, Massif de Belledonne*¹⁶¹², une huile sur toile, de moyennes dimensions, conservée dans une collection privée à laquelle nous n'avons pas pu avoir accès.

En revanche, l'observation de deux tableaux signés Claude Pollet, conservés au musée de Grenoble, montre d'une part l'intérêt du peintre pour un coin de nature jusqu'ici peu exploré, le lac de Laffrey¹⁶¹³ et d'autre part révèle un traitement classique du paysage encore en vigueur chez certains artistes régionaux au milieu du XIXe siècle. La commune de Laffrey, célèbre pour avoir accueilli Napoléon le 7 mars 1815, à son retour de l'Île d'Elbe, est un endroit peu fréquenté des voyageurs qui, depuis Grenoble, doivent parcourir plus d'une vingtaine de kilomètres pour se rendre dans le massif du Taillefer. Cependant, en dépit de la distance et de la fraîcheur de son climat hivernal, Laffrey jouit de superbes paysages montagneux parmi lesquels son lac, dont la beauté se sublime au crépuscule. Durant l'année 1853, Claude Pollet immortalise à deux reprises ces instants éphémères et poétiques. Dans ses paysages, à l'iconographie très proche, l'équilibre de la composition repose sur l'égalité de l'espace occupé par la terre et le ciel, le lac et la montagne faisant la transition entre les deux motifs. Au premier plan, tout est recomposé. D'ailleurs, on retrouve chez Claude Pollet le même « fourmillement de détails » que dans les paysages exécutés par Jean Achard à cette époque,

¹⁶⁰⁹ Dumas, 2007, t. III, p. 970.

¹⁶¹⁰ Joseph Pagnon (1824-1842). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁶¹¹ Auguste Perrotin (XIXe siècle). Dictionnaire biographique.

¹⁶¹² Auguste Perrotin, *Les Lacs Robert, Massif de Belledonne*, [XIXe siècle], coll. partic.

¹⁶¹³ Claude Pollet, *Lac de Laffrey, effet de soleil*, 1853, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1676, voir Cat. n°123 et *Environs de Laffrey*, 1853, Grenoble, préfecture de l'Isère, MG 1677, voir Cat. n°124.

notamment *Vallée de l'Isère près de Fontaine*¹⁶¹⁴. À en croire *Le Patriote des Alpes*, « ses tableaux ont une certaine grâce qui séduit au premier abord »¹⁶¹⁵. Pour Pierre Cabanne et Gérard Schurr, Claude Pollet était un peintre « soumis aux règles classiques »¹⁶¹⁶. Il est vrai que ses représentations du lac de Laffrey entrent dans la tradition du paysage de Nicolas Poussin (1594-1665) et de Claude Lorrain. De plus, il se dégage de ses tableaux, comme de celui d'Achard, une « atmosphère de pastorale, sereine et silencieuse »¹⁶¹⁷, soulignée ici par la présence discrète d'une bergère accompagnée de ses moutons. Existe-t-il alors un lien entre la peinture de Claude Pollet et celle de Jean Achard ? Divers éléments confirment la proximité des deux artistes. De fait, le rapprochement stylistique entre leurs œuvres atteste la portée de leurs échanges artistiques ainsi que la nécessité partagée du travail sur le motif.

Dans une certaine mesure, il faut dire que la pratique de plein air, considérée par Pierre-Henri de Valenciennes « comme un exercice scolaire, une étape dans le programme de formation méthodique »¹⁶¹⁸, conduit de nombreux artistes dans les montagnes du Dauphiné depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁶¹⁹. Contrairement aux étrangers, les peintres locaux n'avaient que quelques kilomètres à parcourir pour rejoindre les massifs. De fait, les Alpes deviennent un formidable terrain d'expérience, au même titre que la forêt de Barbizon pour les artistes de la région parisienne¹⁶²⁰. Ceci étant, la plupart des points de vue choisis avant 1830 reflètent un esprit peu aventureux, ancré dans la tradition du paysage classique. Esprit-François Dupré-de-Loire¹⁶²¹ et Simon Triolle¹⁶²², à l'instar de leurs contemporains, s'intéressent un temps à la Grande Chartreuse. Le premier élabore « un excellent guide artistique et littéraire » mêlant des descriptions topographiques

¹⁶¹⁴ Lévêque-Claudet, « Notice sur Jean Achard », Paccoud (dir.), 2010, cat. 5, p. 22-23. Jean Achard, *Vue prise dans la vallée de l'Isère près de Fontaine*, vers 1840, coll. partic., voir Cat. n°3.

¹⁶¹⁵ « Exposition de Grenoble. Quatrième lettre », *Le Patriote des Alpes*, 2 juillet 1839.

¹⁶¹⁶ Schurr et Cabanne, 1996, t. II, p. 300-301.

¹⁶¹⁷ Lévêque-Claudet, « Notice sur Jean Achard », Paccoud (dir.), 2010, cat. 5, p. 22-23. Huault-Nesme, 2008.

¹⁶¹⁸ Cabanne, 1998, p. 15.

¹⁶¹⁹ Voir *supra*, 2^{ème} partie, p. 351-360.

¹⁶²⁰ Georgel (dir.), 2007.

¹⁶²¹ Esprit-François-Marie Dupré-de-Loire (1772-1831). Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁶²² Simon-Marcel Triolle (1782-1828). Dictionnaire biographique.

et des renseignements historiques sur le lieu¹⁶²³. Le second réalise une paire de lavis à l'aquarelle sans que nous n'en sachions plus sur le motif qu'il avait sélectionné¹⁶²⁴. Toujours est-il qu'à partir de 1830, on constate un désintérêt relatif pour les poncifs du paysage local, pour ces lieux qui rappellent la mémoire régionale et qui s'opposent *in fine* au sentiment de renouveau instillé par la nouvelle génération. Dès lors, ces sites sont détrônés au profit de lieux plus intimes, plus pittoresques et dénués de toute valeur historique. Désormais, seuls comptent le plaisir visuel et l'émotion suscitée par le paysage observé.

C'est certainement ce leitmotiv qui encourage Diodore Rahoult à découvrir et à croquer dans ses carnets de dessins toute une série de paysages montagneux. Le 15 septembre 1845, l'artiste, en parcourant le massif de la Chartreuse, s'arrête près d'Alleverd devant le lieu dit du « bout du monde »¹⁶²⁵. Ce passage étriqué entre deux pentes rocheuses, d'où s'écoule un torrent sinueux, fascine Rahoult qui se représente en personne au pied de la cascade, assis devant son chevalet. Loin du calme des paysages lacustres de Claude Pollet, Diodore Rahoult insiste sur l'aspect grandiose du lieu, sur son inaccessibilité et ainsi met l'accent sur son caractère sublime, propre aux paysages romantiques. Le mois suivant, il s'attarde sur un autre torrent montagneux en remontant la route de Lans en Vercors¹⁶²⁶. Bien que le cadrage se limite à quelques arbres et rochers, on remarque une grande précision dans le rendu des minéraux et dans la représentation de l'eau. Grâce à quelques traits à la mine de plomb, Diodore Rahoult avait su capturer la quintessence de ce paysage sauvage. Plus tard, il réalise d'après nature un dessin de *La Dent de Crolles, St Pancraze [sic]*¹⁶²⁷. Afin de magnifier ce balcon naturel, localisé en bordure orientale du massif de la Chartreuse, l'artiste utilise cette fois des craies de couleurs dont les nuances suggèrent la qualité minérale et l'ensoleillement de chaque versant. Claude Pollet reprend lui aussi ce sujet en exécutant deux peintures à l'huile sur toile. La première, non datée, est une étude de petites dimensions qui semble

¹⁶²³ Esprit-François Dupré-de-Loire, *La Croix du Grand Som*, ADI, 216J17/43, Fonds Masimbert, Dupré-de-Loire, Lacroix Alain, « Dupré-de-Loire », *Bulletin de la Société d'archéologie de la Drôme*, année 1874, t. VIII, p. 438.

¹⁶²⁴ Simon Triolle, *La Grande Chartreuse*, s.d., coll. partic.

¹⁶²⁵ Diodore Rahoult, [Alleverd : le bout du monde], 15 septembre 1845, BMG, R.90514 (2) (16) Rés., voir Cat. n°133.

¹⁶²⁶ Diodore Rahoult, [Route de Lans], 4 octobre 1845, BMG, R.90514 (1) (57) Rés., voir Cat. n°134.

¹⁶²⁷ Diodore Rahoult, « *La Dent de Crolles St Pancraze [sic]* », 5 juillet 1849, BMG, R.90514 (1) (28) Rés., voir Cat. n°139.

correspondre à une esquisse¹⁶²⁸. Pour ce qui est du deuxième tableau¹⁶²⁹, exécuté en 1848 et dans un format plus conséquent, ses similarités avec l'étude précédente, nous invitent à penser qu'il s'agit de l'œuvre finale. Quoiqu'il en soit, Pollet, comme Rahoult, se plaisent à représenter les paysages de montagne, empreints de liberté et qui répondent au désir d'autonomie revendiqué par la nouvelle génération de paysagistes.

Enfin, la représentation des paysages par les artistes dauphinois va bien au-delà des motifs aquatiques et des paysages montagneux. Les campagnes et les villages ruraux font également l'objet de nombreux dessins et peintures. Le charme d'une chaumière, la ligne d'un sentier tortueux, la courbure d'un arbre sont autant d'éléments qui ont attiré le regard des artistes locaux. En 1848, Gustave Margain, qui s'intéresse bientôt à la photographie¹⁶³⁰, reprend dans sa monumentalité le couvent de Montfleury à Corenc¹⁶³¹. La même année, il choisit un point de vue opposé à celui-ci pour l'illustrer une seconde fois¹⁶³². Pour ce faire, l'artiste se place sur la colline qui surplombe l'édifice et dessine, en arrière plan, la toiture de celui-ci. Dans cette représentation au fusain, Margain fait la part belle au domaine végétal qui entoure le couvent. Au premier plan à droite, on peut voir un arbre qui, avec ses multiples branches et son feuillage touffu, affiche toute son envergure ; il s'agit de la partie la plus détaillée de l'œuvre.

À la même époque, Théodore Ravanat peint les paysages de Faverges et de Saint-Romans en Isère¹⁶³³. Malgré le fait que ses œuvres soient recensées dans les catalogues de la Société des Amis des Arts de Grenoble en 1845 et 1853, nous ne pouvons certifier leur localisation, ni même leur existence après cette date. Néanmoins, elles sont la preuve que Ravanat trouve dans la campagne dauphinoise des sujets d'une aussi grande valeur que les sujets urbains. En outre, il propose lors

¹⁶²⁸ Claude Pollet, *La Dent de Crolles – étude*, avant 1848, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1019, voir Cat. n°126.

¹⁶²⁹ Claude Pollet, *La Dent de Crolles*, 1848, Musée de Grenoble, MG 1678, voir Cat. n°125.

¹⁶³⁰ Voir *infra*, 3^{ème} partie, p. 285-292.

¹⁶³¹ Gustave Margain, *Le Couvent de Montfleury à Corenc*, 1848, fusain et pierre blanche sur papier orangé, coll. G. Flandrin, voir Cat. n°108.

¹⁶³² Gustave Margain, *Le Couvent de Montfleury à Corenc*, 1848, fusain et pierre blanche sur papier beige, coll. G. Flandrin, voir Cat. n°109.

¹⁶³³ Théodore Ravanat, *Environs de Faverges (Isère), effet de crépuscule* et *Le Soir, environs de Saint-Romans (Isère). Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1845, p. 33, n°97 et 1853, p. 22, n°115.

de l'exposition de 1842 une *Étude d'arbres à Visancourt, près Saint-Égrève*¹⁶³⁴. La considération que l'artiste donne à cette figure végétale sanctionne l'approche inédite des paysagistes dans la première moitié du XIXe siècle, dont Théodore Ravanat était l'un des plus talentueux représentants à l'échelle locale¹⁶³⁵.

Mais tandis que l'intérieur des terres s'anime au passage des voyageurs et des artistes, il faut revenir une dernière fois sur l'influence majeure exercée par Louis-Joseph Jay dans la régionalisation du paysage. Lui, qui est à l'origine de la création de la classe de paysage au sein de l'école municipale de dessin à la fin du XVIIIe siècle, a fortement encouragé ses élèves à sortir de leur atelier pour découvrir la nature « en vrai ». Dans la veine de Victor Bertin, qui prône à ses disciples le travail sur le motif, Louis-Joseph Jay conditionne la jeune génération d'artistes dauphinois à accomplir leur devoir en plein air, face au modèle le plus légitime, la nature. En 1802, le professeur, également conservateur du musée de Grenoble, représente plusieurs paysages près de Voiron¹⁶³⁶. Puis, il grave sur cuivre deux vues de Beaurepaire en 1810 et 1811¹⁶³⁷. D'après nos recherches, Jay propose régulièrement à ses élèves de travailler à partir de ses compositions personnelles. Aussi, cette ouverture artistique vers des paysages moins réputés que la campagne romaine convainc-t-elle certains peintres locaux de poursuivre leur exploration régionale ? « Dans ton pays même, tu trouveras tant de beautés que ta vie sera trop courte pour les comprendre » écrivait Rembrandt (1606-1669) au XVIIe siècle. Et il ajoutait, « l'Italie, si belle qu'elle soit, te sera inutile si tu n'es pas capable de rendre la beauté qui t'entoure »¹⁶³⁸. Bien qu'au début du XIXe siècle il soit encore trop tôt pour évoquer le renouveau qui allait transformer le genre du paysage tout au long des décennies suivantes, il convient de saluer l'action de modernisation de l'enseignement du paysage menée par Louis-Joseph Jay à cette époque. De cette volonté naît

¹⁶³⁴ Théodore Ravanat, *Étude d'arbres à Visancourt, près Saint-Égrève. Explication [...], Musée de Grenoble, 1842, p. 28, n°106.*

¹⁶³⁵ Servonnat-Favier, « La Colonie de Proveyzieux. 1863-1883 : Théodore Ravanat, paysagiste à Proveyzieux », Lazier (dir.), 2003, p. 26-33.

¹⁶³⁶ Louis-Joseph Jay, *Paysages près de Voiron, 1802*, plume et encre brune sur papier beige. Inscription à la plume et encre brune en bas à gauche : « L.J. Jay d'ap. près de Voiron. 1802 », H. 42, L. 26, acquis en 1900 lors de la vente de M. de Chennevières, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 1260. *Paysages, dessins français XVIIIe et XIXe siècles*, 1999.

¹⁶³⁷ Louis-Joseph Jay, *Vues de Beaurepaire (Isère), 1810-1811*, gravures sur cuivre, Grenoble, Musée de Grenoble, MG 2070 et 2071.

¹⁶³⁸ Roger-Marx, 1952, p. 11.

progressivement une vision naturaliste et élargie du paysage régional, une vision de plus en plus appréciée des artistes et des amateurs au milieu du XIXe siècle.

Pour conclure, on peut dire que le paysage dauphinois extra-urbain, à l'image du paysage français et britannique, connaît un renouvellement iconographique considérable dans la première moitié du XIXe siècle. Nombre d'artistes, les des références historiques, religieuses et littéraires qui magnifiaient les vues traditionnelles, représentent désormais des fragments d'architecture banals, des lieux inconnus et ainsi offrent à la nature le premier rôle. La montagne devient un motif à part entière. Et la simplicité, de même que l'émerveillement, se font les nouveaux mots d'ordre des peintres et des dessinateurs locaux. Cette nouvelle approche découle en premier lieu de l'influence des artistes britanniques, arrivés en France en 1802. Leur appréhension du paysage, plus immédiate et naturelle avait séduit les artistes français. N'oublions pas que l'aquarelliste William Turner, durant son voyage dans les Alpes, fait étape à Grenoble en 1802¹⁶³⁹. Par ailleurs, le parti pris des peintres de Barbizon, de sanctuariser le lieu où ils se rendent quotidiennement, rejoint celui des artistes dauphinois qui célèbrent avec enthousiasme les contrées de leur région natale. « Un déplacement de quelques mètres suffit pour qu'aussitôt le motif se transforma : la ligne d'horizon s'élève ou s'abaisse ; un premier plan s'effondre, une verticale surgit »¹⁶⁴⁰. Cette modernisation du paysage représenté synthétise-t-elle le besoin de liberté des artistes face à un enseignement trop académique ? Par opposition au paysage historique, soutenu formellement au Salon officiel, le paysage de plein air révèle une acuité de perception sans précédent de la part des artistes qui le pratiquent. Les contrastes de lumière, la facture plus libre et la sensibilité de l'atmosphère sont autant d'éléments qui caractérisent ces paysages pris « sur le vif ». Pour finir, notre étude montre que le Salon de Grenoble, contrairement à celui de Paris, ne s'oppose pas à cette nouvelle vision du paysage. Paradoxalement, la diversité des œuvres proposées lors de chaque édition participe incontestablement à sa réputation.

¹⁶³⁹ Voir *supra*, 2^{ème} partie, p. 239-240.

¹⁶⁴⁰ Roger-Marx, 1952, p. 14.

C) Victor Cassien : art du paysage dauphinois ?

Dans la première moitié du XIXe siècle, la réputation des artistes provinciaux se construit au regard de la qualité de leurs œuvres mais aussi en fonction des éloges de leurs concitoyens. Pour cela, il convient de réhabiliter le nom de Victor Cassien¹⁶⁴¹ parmi les paysagistes les plus doués de sa génération. Il « peut être regardé comme le dessinateur le plus populaire, le plus fécond et le plus consciencieux que nous ayons possédés » selon Jean-Guy Daigle¹⁶⁴². Né à Grenoble le 25 octobre 1808, Victor Cassien se destine d'abord à une carrière ecclésiastique avant de tout arrêter pour se consacrer à la peinture. À ses débuts, il fréquente « La Plaine » où il côtoie les maîtres et les artistes locaux dont les peintres Diodore Rahoult et Henri Blanc-Fontaine. En 1832, le jeune artiste, lors de sa première participation au Salon de Grenoble, apparaît en tant qu'« élève de M. Achard »¹⁶⁴³. Autant dire que V. Cassien bénéficiait d'un environnement particulièrement favorable à son apprentissage et à son épanouissement artistique, J. Achard étant alors considéré comme un paysagiste de talent. Toutefois, avant de revenir sur les dispositions et sur l'évolution de la carrière de Victor Cassien, il faut préciser que depuis la fin du XIXe siècle certains peintres locaux, tels Jean Achard, Alexandre Debelle et Diodore Rahoult, ont fait l'objet de plusieurs études biographiques approfondies. Les ouvrages et expositions¹⁶⁴⁴ qui leurs sont consacrés dans les institutions artistiques régionales ont permis aux Dauphinois de mieux connaître leur production. Pour ce qui concerne Cassien, seule l'A.C.M.A.D (Association pour la Création d'un Musée Dauphinois), en 1987, a eu l'initiative de présenter une quarantaine de ses dessins dans l'enceinte de la mairie de Grenoble¹⁶⁴⁵. Pour autant, l'indifférence relative envers l'œuvre de Cassien signifie-t-elle que ce dernier a eu moins de succès ? Afin de répondre à cette interrogation, nous mentionnerons d'une part les paysages lithographiés de l'artiste exécutés avant

¹⁶⁴¹ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁶⁴² Daigle, 1977, p. 90.

¹⁶⁴³ *Explication [...], Musée de Grenoble*, 1832, p. 4, n°29-33.

¹⁶⁴⁴ Huault-Nesme, 1997. Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, *et. al.*, 2005. Bois-Delatte, Clerc, Guiffault, *et. al.*, 2013. Vincent S. (dir.), 2005. Chevalier, 2006.

¹⁶⁴⁵ Lamoure, 1987.

1853. D'autre part, nous reviendrons sur son goût pour la photographie, qui le place parmi les peintres précurseurs intéressés par cette technique d'avant-garde. À l'issue de ces développements, nous serons amenée à reconsidérer l'importance de Victor Cassien dans l'art du paysage dauphinois.

Alors qu'il se forme au métier d'artiste, Victor Cassien décide de quitter momentanément le Dauphiné vers 1830 dans le but de visiter les régions du sud de la France. C'est en compagnie de son ami Théodore Ravanat que le peintre se rend d'abord à Valence, à Bourg-Saint-Andéol puis à Avignon¹⁶⁴⁶. Plus tard, les deux acolytes découvrent les villes de Nîmes, de Marseille et de Montpellier. Tout au long de leur voyage, effectué en partie sur un radeau de fortune, Cassien ne cesse de dessiner. De retour à Grenoble en 1831, il regroupe dans ses carnets de nombreuses études, plus ou moins abouties, qu'il perfectionne de nouveau en sillonnant les Alpes. Mais dans quel dessein Victor Cassien s'évertue-il à croquer et à rassembler autant de vues différentes ? La parution du premier tome de l'important ouvrage de *L'Album du Dauphiné*¹⁶⁴⁷ au cours de l'année 1835 répond de manière évidente à cette question et confirme les ambitions de l'artiste en matière de paysage. Lui, qui avait « depuis longtemps arrêté le plan de cet ouvrage dans son esprit »¹⁶⁴⁸ devient, avec son collaborateur, Alexandre Debelle, l'auteur du premier album illustré du Dauphiné¹⁶⁴⁹. Dans la lignée des célèbres *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*¹⁶⁵⁰ d'Isidore Taylor, parus à partir de 1820, ce recueil propose d'une manière inédite la représentation de sites, de villes, de bourgs et de villages de la région mais également la figuration des portraits de personnalités mémorables de la province¹⁶⁵¹.

Outre ses aspects historiques et patrimoniaux, évoqués précédemment, cet album répond par sa forme aux innovations techniques qui participent à la modernisation des arts de cette époque. La lithographie, à laquelle l'illustration recourt, consiste à reproduire par impression les dessins tracés avec une encre sur une pierre calcaire.

¹⁶⁴⁶ Flandrin G., 2003 (source).

¹⁶⁴⁷ Victor Cassien, Alexandre Debelle, Claude Pégeron (lith.), *L'Album du Dauphiné [...]*, Grenoble, Prudhomme, t. I à IV, 1835-1839, BMG, Vh.714 (1-4) Rés.

¹⁶⁴⁸ Flandrin G., 2003 (source).

¹⁶⁴⁹ Voir *supra*, 1^{ère} partie, p. 69-84.

¹⁶⁵⁰ Nodier, Taylor, Cailleux, 1820-1878.

¹⁶⁵¹ Clerc, « L'Album du Dauphiné, entre pittoresque et patrimoine », Vincent S. (dir.), 2005, p. 65.

Ce procédé exécuté par le graveur et lithographe Claude Pégeron¹⁶⁵² témoigne de la précision des dessins de Cassien et Debelle. Dans l'*Essai historique sur la lithographie*, daté de 1819, il est écrit que cette technique « a un caractère particulier ; elle ne peut pas être imitée par les autres imprimeries, et elle peut assez bien imiter les manières antérieures. Ensuite sous le rapport de la célébrité, elle l'emporte infiniment sur toutes les autres manières d'imprimer. Un dessin qu'un artiste ne peut pas achever dans l'espace de cinq à six jours sur le cuivre, peut être gravé sur la pierre dans un ou deux jours [...] »¹⁶⁵³. Aussi, l'utilisation de cette nouvelle technique a-t-elle contribué au succès de *L'Album du Dauphiné*, dont les trois volumes suivants ont paru en 1836, 1837 et 1839¹⁶⁵⁴ ?

L'engouement incontestable des Dauphinois pour cet ouvrage tenait de surcroît à la qualité des dessins exécutés par Alexandre Debelle et Victor Cassien. Ce dernier, en tant que spécialiste du paysage, s'attèle à la plupart des vues qui regroupent les départements de l'Isère, de la Drôme et des Hautes-Alpes. Pour ce qui est de l'Isère, il dessine par exemple dans le premier tome le *Village de Crémieux* [sic]¹⁶⁵⁵, surplombé de ses vestiges médiévaux. Dans cette lithographie, les autres éléments d'architecture s'inscrivent dans un cadre naturel, étoffé par la mine de l'artiste. La végétation de même que le ciel, qui occupe les trois-quarts de l'œuvre, sont figurés avec une grande maîtrise. On retrouve la même précision dans une *Vue de Vizille prise depuis Cornage*¹⁶⁵⁶ où l'urbanisme se mélange naturellement à la végétation locale.

En revanche, pour illustrer *Route de Briançon par le Bourg-d'Oisans*¹⁶⁵⁷, dans la Combe de Malaval, Victor Cassien emploie un registre plus sombre, proche des paysages exécutés par les Anglais lors de leur passage dans les Alpes¹⁶⁵⁸. Malgré la présence anecdotique d'un homme et de son âne à l'entrée du tunnel, l'artiste met

¹⁶⁵² Claude Pégeron (1800- 1863) travaille principalement pour les artistes dauphinois.

¹⁶⁵³ *Essai historique sur la lithographie [...]*, 1819, p. 27.

¹⁶⁵⁴ Quelques exemplaires sont tirés sur papier de Chine collé, d'autres seront colorés *a posteriori*. On souscrivait aux quatre volumes pour quatre-vingts francs.

¹⁶⁵⁵ Victor Cassien, « Crémieux » [sic], *L'Album du Dauphiné*, t. I, 1835, pl. 16, BMG, Vh.714 (1) Rés., voir Cat. n°19.

¹⁶⁵⁶ Victor Cassien, « Vizille », *L'Album du Dauphiné*, t. II, 1836, pl. 86, BMG, Vh.714 (2) Rés., voir Cat. n°18.

¹⁶⁵⁷ Victor Cassien, « Route de Briançon », *L'Album du Dauphiné*, t. III, 1837, pl. 102, BMG, Vh.714 (2) Rés., voir Cat. n°20.

¹⁶⁵⁸ Voir *supra*, 2^{ème} partie, p. 239-240.

en avant l'aspect désertique de ce paysage de montagne, proche du sublime. Confortant cette idée, un bref extrait du texte accompagnait l'œuvre :

« On se ferait difficilement une idée de l'impression de tristesse, du serrement de cœur que l'on éprouve entre deux énormes montagnes, toutes deux sans végétation, toutes deux affreuses, quoiqu'elles diffèrent d'aspect. L'une est un rocher perpendiculaire qui n'offre aucun accident sur lequel on puisse s'arrêter. L'autre est couronnée de glaciers éternels, et les plans inclinés qui lui servent de base sont couverts de débris de roche de toute grandeur [...] »¹⁶⁵⁹.

On peut dire que Victor Cassien, en sélectionnant cette vue originale des crêts qui mènent au village de Bourg-d'Oisans et en accentuant leur noirceur, montre le caractère hostile de ce paysage aux allures de « cimetière plutôt que [...] d'oasis »¹⁶⁶⁰. Peut-être veut-il illustrer « les sublimes horreurs » du romantisme ? Ces différents aspects, qui participent au succès régional de *L'Album du Dauphiné*, confèrent désormais à Cassien une légitimité artistique et une réputation méritée. Lui qui avait débuté au Salon de Grenoble en 1832 de façon discrète, commence à être reconnu pour ses talents de dessinateur-lithographe dès 1835. Cette année-là, le critique de l'exposition rapporte : « À propos des dessins, nous avons parlé avec éloge de M. Paccaud et de M. Cassien ; depuis lors, celui-ci a fait tirer des épreuves de plusieurs de ses pierres : elles sont bien venues, et nous n'aurions pas cru [...] que la lithographie pût arriver chez nous à un pareil résultat [...] »¹⁶⁶¹. Pour sa part, Diodore Rahoult, en 1837, écrivait dans son journal : « Quant à l'Exposition nous ferons remarquer une pierre de M. Cassien représentant une forêt ; c'est admirable [...] »¹⁶⁶².

¹⁶⁵⁹ *L'Album du Dauphiné*, t. II, 1836, p. 159, BMG, Vh.714 (2) Rés.

¹⁶⁶⁰ *L'Album du Dauphiné*, t. II, 1836, p. 159, BMG, Vh.714 (2) Rés.

¹⁶⁶¹ « Exposition de Grenoble (deuxième article) », *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 2, Annexe 37.

¹⁶⁶² Rahoult, 1837-1839, le 20 juin 1837 (source).

Ainsi, Cassien, grâce à ses dessins et ses lithographies, devient la figure de proue du paysage régional¹⁶⁶³. Les années suivantes, il continue son activité avec rigueur. En 1840, il illustre notamment les planches destinées à l'ouvrage *Description des Mollusques Terrestres et Fluviales du Département de l'Isère* d'Albin Gras¹⁶⁶⁴. Il décore des guides et un plan de Grenoble et travaille sur le projet d'un second album illustré, *L'Album du Vivarais*¹⁶⁶⁵. Dans celui-ci, paru en 1842, il présente des vues de paysages ardéchois, accompagnées d'un texte d'Albert Du Boys. Avec cet ouvrage, Victor Cassien rencontre un nouveau succès artistique et populaire. Si l'on croit en le témoignage de ses proches¹⁶⁶⁶, les bénéfices de cet album auraient atteint environ vingt cinq mille francs. Mais en dépit de ce gain, Victor Cassien rencontre des difficultés financières. Son départ de Grenoble au printemps 1842 acte la première partie de sa carrière, marquée par une vaste production de paysages ainsi que par la diffusion de la technique lithographique en Dauphiné.

Selon les archives familiales, Victor Cassien quitte Grenoble pour faire du commerce et se remettre « à flot ». C'est à Marseille que l'on retrouve sa trace au printemps 1842¹⁶⁶⁷. L'artiste y tient un commerce d'épicerie, comme autrefois son père à Grenoble¹⁶⁶⁸. En outre, il exerce « une activité de photographe qui prospère »¹⁶⁶⁹. Il faut dire que la récente invention de Nicéphore Niepce et de Louis Daguerre, passée dans le domaine public en août 1839, suscite la curiosité et déjà quelques vocations¹⁶⁷⁰. Le daguerréotype, l'un des premiers procédés photographiques mis au jour par Daguerre, consiste en une « image unique, en noir et blanc, qui [apparaissait] à la surface d'une couche d'argent poli déposée sur une plaque de cuivre »¹⁶⁷¹. À cet égard, ce sont les classes aisées, toujours promptes à

¹⁶⁶³ Stendhal était sensible aux dessins de Cassien comme le révèle un extrait de *Mémoire d'un touriste* : « Vienne a donné naissance à l'historien du Dauphiné, Chorier qui a de la naïveté. J'ai trouvé cette ville fort bien décrite dans *L'Album du Dauphiné*, deux jolis volumes avec de bonnes lithographies que j'ai acheté en passant ». Stendhal, 1949, t. I, p. 190.

¹⁶⁶⁴ Gras, 1840.

¹⁶⁶⁵ Du Boys A. et Cassien, *Album du Vivarais [...]*, 1842, BMG, Vh.9852 Rés.

¹⁶⁶⁶ Archives familiales G. Flandrin.

¹⁶⁶⁷ Archives familiales G. Flandrin.

¹⁶⁶⁸ Le père de Victor Cassien, Guillaume Cassien (1777-1863) tenait un commerce d'épicerie au n°8 de la rue Pérollerie (actuelle rue Barnave) à Grenoble.

¹⁶⁶⁹ Flandrin G., 2003, p. 4 (source).

¹⁶⁷⁰ Lemagny et Rouillé, 1986.

¹⁶⁷¹ Lazier et Roux (dir.), 2009, p. 164.

immortaliser leurs traits, qui concourent en premier lieu à la diffusion de ce média, dont le succès ne tarde pas à s'étendre jusqu'en province. Des ateliers photographiques ouvrent à Lyon, Strasbourg et Marseille respectivement en 1840, 1841 et 1842¹⁶⁷². Ceci étant, aucun document ne fait état d'une passion commune pour la photographie entre les artistes de Grenoble et de Lyon.

Néanmoins, on peut imaginer que Victor Cassien, au vu de l'intérêt qu'il manifeste pour le portrait, genre qu'il cultive tout au long de sa carrière¹⁶⁷³, se tourne naturellement vers ce nouveau type de représentation. Comment rejoint-il la « cohorte de ces nouveaux artistes, graveurs et photographes, des tout-débuts du daguerréotype »¹⁶⁷⁴ ? Dans *La Photographie en Provence. 1839-1895*, Gilbert Beaugé explique qu'un certain Desmonts, quincailler rue Saint-Ferréol à Marseille, promettait à ses clients un « portrait au daguerréotype en quelques secondes »¹⁶⁷⁵. Il insiste également sur la liaison précoce de Desmonts avec les milieux photographiques parisiens qui justifiait la compétitivité de son entreprise. À l'inverse, même si Cassien envoie trois dessins au Salon de Paris en 1845, nous avons la certitude qu'il ne s'y était jamais rendu, ce qui exclu une approche de la photographie dans un quelconque atelier parisien¹⁶⁷⁶.

Isabelle Lazier, dans *Chambre noire pour amateurs éclairés*, rapporte que dès 1839, un certain Coffin dit Robert, opticien aisé de Grenoble, est le premier à expérimenter le daguerréotype dans la capitale des Alpes¹⁶⁷⁷. L'article du *Courrier de l'Isère*, paru le 9 novembre 1839¹⁶⁷⁸, évoque les premiers essais de l'artisan qui avait choisi d'immortaliser des paysages en se servant des points de vue l'Île-Verte et du pont de pierre. Malgré sa réussite, Coffin-Robert ne semble pas poursuivre ses expériences sur le daguerréotype. Par contre, il est fort possible que cette technique ait attiré

¹⁶⁷² Pour les villes de Montpellier, Toulon et Nice il faut attendre l'année 1845 pour voir apparaître ce genre d'activité tandis que Nîmes et Nancy inaugurent leurs premiers ateliers en 1848.

¹⁶⁷³ Dictionnaire biographique, vol. 3.

¹⁶⁷⁴ Flandrin G., 2003, p. 4 (source).

¹⁶⁷⁵ Beaugé, 1995, p. 13.

¹⁶⁷⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...]*, 1845, p. 215, n°1733-1735.

¹⁶⁷⁷ Lazier, « Petite note pour servir à l'histoire de la photographie en Isère. 1839, Grenoble, premiers daguerréotypes », Huss et Blumnefeld-Chiodo (dir.), 2012, p. 30-33.

¹⁶⁷⁸ *Courrier de l'Isère*, 9 novembre 1839, p. 3.

l'attention de Victor Cassien, qui avait dû visiter la boutique de Coffin-Robert, où étaient exposés « des tableaux obtenus par ce formidable procédé »¹⁶⁷⁹.

Ainsi, la passion de Victor Cassien pour la photographie correspond-elle à sa vie grenobloise avant 1842 ou à son arrivée à Marseille ? En dépit d'une première approche grenobloise, il est évident que l'artiste ne pouvait pas nier sa proximité avec l'« avant-garde » du milieu photographique marseillais, alors constituée de professionnels et d'amateurs. En 1845, il est inscrit parmi les « Peintres et Daguerriotypistes »¹⁶⁸⁰ de la cité phocéenne. Ce titre ne le détourne aucunement du dessin, ni de la lithographie puisqu'il signe avant 1850 une série lithographiée de seize vues de Marseille et de ses environs ainsi qu'un plan de la ville¹⁶⁸¹. Dans cette perspective, Cassien a-t-il tenté de réaliser des photographies du paysage marseillais ? Ses voyages incessants entre le sud de la France, l'Espagne et l'Afrique du Nord de 1845 à 1850 suggèrent qu'en plus du commerce, l'artiste est à la recherche d'une iconographie nouvelle, de points de vue inédits, aux antipodes de ce que lui offrait son Dauphiné natal. Après tout, la Provence n'est-elle pas « l'anti-chambre de l'Orient et la promesse d'un dépaysement qui offre déjà tous les charmes de l'exotisme sans en avoir les inconvénients »¹⁶⁸² ? Par ailleurs, l'Afrique du Nord et l'Orient en général, ne sont-elles pas les destinations favorites des peintres, des hommes de lettres et des scientifiques contemporains, avides de découvertes et de nouveaux horizons ?

De Cadix, il rentre « avec plein les poches de piastres [...] qu'il a tout bonnement gagné en faisant des portraits ou daguerriotypes » comme le rapporte sa sœur aînée, Thérèse Cassien, dans une lettre du 5 novembre 1849¹⁶⁸³. Aucune œuvre de cette époque ne nous étant parvenue, il est guère possible de certifier la diversité de sa production. Toutefois, on ne peut écarter l'influence de ces voyages sur la carrière de Victor Cassien, notamment sur son appréhension du paysage mais aussi sur son rapport à la photographie. L'exemple du peintre Edmond Lebel, élève de Léon Cogniet, dont la collection est conservée au musée d'Orsay, conforte l'idée que la

¹⁶⁷⁹ Lazier, « Petite note pour servir à l'histoire de la photographie en Isère. 1839, Grenoble, premiers daguerriotypes », Huss et Blumnefeld-Chiodo (dir.), 2012, p. 32.

¹⁶⁸⁰ Beaugé, 1995, p. 14.

¹⁶⁸¹ Victor Cassien, *Promenade dans Marseille et ses environs*, Marseille, Raibaud, [ca 1850], Bibliothèque municipale de Marseille, fonds Alcazar et fonds Borély.

¹⁶⁸² Beaugé, 1995, p. 43 et 45.

¹⁶⁸³ Archives familiales G. Flandrin.

photographie nourrissait l'œuvre pictural. En effet, lors de ses fréquents voyages en Italie, Lebel achète plusieurs tirages au « peintre et photographe » Giacomo Caneva, installé à Rome dans les années 1840. Parmi ces clichés se trouvent des scènes pittoresques italiennes, très appréciées de Lebel mais également des « paysages de grande qualité [...] »¹⁶⁸⁴.

Enfin, les années marseillaises de Cassien lui permettent de retrouver une stabilité financière et surtout de rencontrer les premiers spécialistes de la photographie, dont l'art allait fortement s'imposer dans la seconde moitié du XIXe siècle. Parmi ces figures, on peut citer Louis Dodero, « le fameux Dodero », opticien originaire du Brusco, inventeur de la « carte de visite »¹⁶⁸⁵ et futur gendre de Victor Cassien¹⁶⁸⁶. De la collaboration fructueuse entre les deux hommes naît en 1854 le premier atelier photographique de Grenoble, dont la courte existence laisse peu de traces dans les archives locales¹⁶⁸⁷. Suivront au cours de l'année 1856, l'ouverture des ateliers de Gustave Margain et de Poton, évoqués par Régis Bron et Jean-Louis Roux dans l'ouvrage *Couleur Sépia. L'Isère et ses premiers photographes (1840-1880)*¹⁶⁸⁸.

Victor Cassien regagne définitivement le Dauphiné en 1862. Tout au long de sa carrière, il conserve des liens étroits avec le milieu artistique dauphinois et notamment avec son ami Théodore Ravanat, chef de file de l'école de Proveyzieux¹⁶⁸⁹. Tandis que la nouvelle génération de peintres s'intéresse vivement aux impressions, au mouvement et à l'instantané, il semble que Cassien n'ait pas manqué de promouvoir son expérience photographique auprès de ses confrères régionaux. En effet, nombreux sont les paysagistes dauphinois, ou établis en Dauphiné, à l'image d'Auguste Ravier¹⁶⁹⁰, qui s'intéressent et pratiquent la photographie pour fixer une image, capter une atmosphère, capturer les effets de

¹⁶⁸⁴ Font-Réaulx, 2012, p. 256-257.

¹⁶⁸⁵ La « carte de visite » ou « photo-carte de visite » est un format photo de dimensions réduites qui permettait aux clients de conserver ou d'offrir aisément leur portrait. Bien que ce procédé ait été inventé par Louis Dodero, il a été officiellement breveté par André Adolphe Disdéry en 1854.

¹⁶⁸⁶ Louis Dodero épouse Marie Cassien, la fille de Victor et Virginie Cassien en 1858.

¹⁶⁸⁷ Nous savons uniquement que cet atelier était situé 6 rue du Quai (actuel rue Hector Berlioz). *Courrier de l'Isère*, 5 août 1854, BMG Jd.46 (microfilm 5Mi7). Deux ans plus tôt, un certain Pierre Hippolyte Fortuné Achard avait été recensé en tant que photographe et sculpteur sans que toutefois nous n'en sachions plus.

¹⁶⁸⁸ Lazier et Roux (dir.), 2009.

¹⁶⁸⁹ Lazier, 2003.

¹⁶⁹⁰ Lebrun (dir.), 2007.

lumière tant recherchés par les paysagistes¹⁶⁹¹. La place de Victor Cassien dans l'art dauphinois ne peut donc être minimisée et doit être reconsidérée à partir des pistes suggérées : de *L'Album du Dauphiné*, de ses voyages en Afrique du Nord et de son intérêt précoce pour la photographie et ses rapports au paysage artistique.

En conclusion, ces regards croisés sur la représentation du paysage dauphinois révèlent que le paysage, genre majeur dans l'art régional de la seconde moitié du XIXe siècle, peut déjà être considéré comme éminent dès les premières décennies du siècle. Il « est le genre qui doit convenir le mieux à Grenoble, celui que les artistes doivent cultiver avec le plus de goût et d'émulation, et où ils peuvent espérer le plus de succès ». Le Dauphiné et surtout les environs de Grenoble, sont vraiment la terre classique du paysage. Il n'y a pas de pays où les lignes soient plus étendues et plus belles, où les détails soient plus variés, où la couleur soit plus fine et plus harmonieuse. L'Italie est brûlée, la Suisse est froide et crue ; mais la couleur du Dauphiné est un heureux mélange des tons vigoureux de l'Italie et des fraîches teintes de la Suisse »¹⁶⁹². Selon nous, le succès du paysage en Dauphiné doit aussi beaucoup aux expositions proposées par le Salon de Grenoble à partir de 1832 ainsi qu'à la multiplication des artistes régionaux qui s'étaient spécialisés dans ce type de représentation. Lors de la première édition du Salon de Grenoble en 1832, on compte soixante-quatre paysages sur les cent cinquante-deux œuvres présentées, soit un peu moins de la moitié¹⁶⁹³. L'année suivante, ils sont au nombre de trente parmi les soixante-huit œuvres exposées au total. Ainsi, de 1832 à 1853, le paysage, qui supplante continuellement toutes les autres représentations, apparaît comme « le » genre de référence du Salon régional¹⁶⁹⁴. Mais « il faut des études consciencieuses et se défier des inspirations de l'atelier » car « le paysagiste qui oublierait la nature ne serait pas excusable à Grenoble »¹⁶⁹⁵. Notons que si certains artistes locaux se plaisent à partager les vues de leurs voyages en Orient ou en Occident, la majorité préfèrent montrer le caractère pittoresque et romantique des sites dauphinois. Parmi eux, quelques « grands maîtres », à l'instar de Jean Achard

¹⁶⁹¹ Huss et Blumnefeld-Chiodo (dir.), 2012, p. 30-33. *Voyage en paysages, par monts et vallées, [...]*, 2009.

¹⁶⁹² *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 2, Annexe 37.

¹⁶⁹³ *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1832. Fournier, 2008-2009.

¹⁶⁹⁴ En 1853, seuls trente portraits et douze scènes de genre sont exposés contre quatre-vingt deux paysages. *Explication [...]*, Musée de Grenoble, 1853.

¹⁶⁹⁵ *Le Dauphinois*, 7 mai 1835, p. 2, Annexe 37.

et de Théodore Ravanat, ont concouru à l'émergence du paysage, notamment par l'abondance de leur production graphique mais également grâce à la modernité de leurs œuvres¹⁶⁹⁶. Ceci étant, « les petits maîtres »¹⁶⁹⁷, ne doivent pas être exclus de ce succès artistique et populaire car eux aussi « furent pour beaucoup des observateurs attentifs, [ils] ont laissé des œuvres qui restituent avec précision mais non sans poésie souvent, la nature ou la ville, ce qui donne à leur production un réel intérêt documentaire ; dans ce domaine, restrictif certes, quoique par certains côtés attachants, leur apport reste précieux »¹⁶⁹⁸.

Ainsi, la diversité et l'essor de la production artistique régionale synthétisent l'effervescence qui caractérise la vie culturelle dauphinoise dans la première moitié du XIXe siècle. Du « grand » genre aux « petits » genres, les multiples œuvres exécutées par les artistes régionaux attestent de leurs connaissances, de leurs aptitudes aux techniques graphiques et sculpturales mais également confirment leur ouverture à l'évolution de l'iconographie. Par ailleurs, les œuvres régionales condensent l'intérêt des artistes locaux pour la création contemporaine et témoignent de leur sensibilité à l'égard des thèmes alors les plus prégnants, comme la peinture de genre. Cependant, malgré cet élan de modernité, on note que le paysage demeure le genre le plus représenté par les artistes dauphinois. En effet, portés par un intérêt général pour le régionalisme, les artistes voient dans la représentation de leur province le meilleur faire-valoir artistique.

¹⁶⁹⁶ Lazier (dir.), 2007.

¹⁶⁹⁷ « Appellation qu'ils doivent à l'exposition de 1920 où ils ont été révélés », Cayeux, 1997, p. 171, note 39 et p. 146.

¹⁶⁹⁸ Schurr et Cabanne, 2003, p. 18.

CONCLUSION

À l'origine, notre étude se donnait pour but de lever une partie du voile sur l'histoire de l'art dauphinois dans la première moitié du XIXe siècle. Portée par la dynamique du questionnement depuis ces dernières années sur l'identité culturelle régionale, notre recherche se propose de combler un manque mais également de répondre à une attente plus vaste de connaissance. En premier lieu, il s'agissait de démontrer l'existence d'une vie artistique riche et multiple en Dauphiné dans le premier XIXe siècle. Notre second dessein visait à révéler et interroger ses divers aspects. Afin de mener à bien notre enquête, nous avons décidé d'étudier en parallèle les trois composantes principales de la vie artistique locale que sont les institutions, les artistes et les œuvres. Leur complémentarité et interactions nous ont permis de développer ce qui constitue l'*Élaboration d'une culture artistique régionale*, c'est-à-dire d'établir et d'explicitier les liens qui unissaient la ville de Grenoble et ses artistes entre 1796 et 1853.

Notre travail réfute l'héritage à caractère péjoratif d'un retard provincial et, au contraire, il tend à certifier les efforts et la volonté patente des Dauphinois à développer sans délai le goût des arts dans leur région. La pérennité des institutions artistiques créées à cette époque, justifie de leur nécessité et prouve leur succès. Ainsi, dans la seconde moitié du XIXe siècle, le peintre Théodore Ravanat poursuit-il l'enseignement du dessin à l'école municipale de Grenoble, autrefois dispensé par Louis-Joseph Jay puis Benjamin Rolland. Le musée, qui ne cesse de se développer depuis sa fondation en 1798, s'associe à la bibliothèque pour devenir en 1872 le Musée-Bibliothèque, érigé sur les plans de l'architecte parisien Charles-Auguste Questel, place de Verdun à Grenoble. Quant à la Société des Amis des Arts, malgré des ambitions certes différentes de celles du XIXe siècle, elle célèbre cette année ses cent soixante dix-neuf ans d'existence. Il apparaît alors clairement que ces institutions, inspirées directement du modèle parisien mais que l'on peut qualifier de « novatrices » à l'échelle régionale, ont défini le cadre de la vie artistique grenobloise. Si leur complémentarité a permis d'assurer leur existence respective, elle a également servi leur épanouissement.

Que dire, dès lors, des personnalités qui ont insufflé au milieu artistique dauphinois cet élan sans précédent ? Jay, Rolland et Sappey en sont indéniablement les principaux acteurs tutélaires. Leur vision moderne de l'art, de même que leurs choix esthétiques et la qualité de leur enseignement ont été des facteurs déterminants dans l'élaboration de l'identité culturelle régionale. À l'instar de Paul Delaroche et Léon Cogniet, qui avaient formé dans leurs ateliers parisiens plusieurs générations d'artistes – dont les Grenoblois –, ces trois figures locales ont vu se succéder dans leurs classes un nombre important de futurs peintres et sculpteurs régionaux. Toutefois, nous n'oublions pas que ces efforts communs ont aussi été portés par d'autres personnalités. Loin des Provençaux qui se plaignaient de l'indifférence des politiques municipales et départementales, les artistes dauphinois comme les institutions, n'ont pas souffert d'un tel délaissement de la part des autorités locales. À l'inverse, plusieurs peintres et sculpteurs doivent la poursuite de leur carrière aux encouragements de leur ville et de leur département. La conservation et l'essor des collections muséales sont également redevables de la générosité des subventions et autres aides dédiées aux arts par la ville Grenoble et le département de l'Isère. À ces ententes, et parfois même à ces complicités, il faut ajouter l'intérêt grandissant du public dauphinois conscient de l'utilité des arts et de la nécessité de sauvegarder son patrimoine culturel. Le nombre croissant des collectionneurs et amateurs d'art, la formation de cercles privés, ainsi que le foisonnement des manifestations culturelles résument pleinement la mobilisation du public dauphinois et son intérêt pour la culture depuis la fin du XVIII^e siècle.

Il se dégage alors de ces actions et de l'engouement des Dauphinois pour les arts une contradiction notable avec l'idée reçue de l'immobilisme provincial. De fait, le milieu artistique dauphinois est beaucoup plus ouvert qu'il n'y paraît en premier lieu. En témoignent le parcours des artistes et la circulation des œuvres attestant de l'ouverture du territoire dauphinois et des ambitions de ses représentants. Jean Achard, Ernest Hébert et Diodore Rahoult, sont l'exemple même de ces artistes régionaux qui ont trouvé l'inspiration et la réussite dans d'autres villes et pays. Malgré la distance qui sépare Grenoble de Paris, et bien que la capitale soit une destination obligée pour les artistes ambitieux, nous avons été surpris de voir combien les artistes régionaux ont été nombreux à s'y rendre ; certains y ayant même poursuivi leur carrière. L'Italie est une autre destination très prisée des

Dauphinois. Ses richesses artistiques et sa culture méridionale assuraient aux visiteurs le dépaysement, la découverte d'œuvres illustres et de sites insoupçonnés, autrement dit de nouvelles sources d'inspiration. Les voyages servaient aussi à l'initiation à de nouvelles techniques, tel Victor Cassien, en « éternel voyageur », qui s'inscrit parmi ces précurseurs à recourir à la lithographie, qu'il expose au Salon de Grenoble dès 1835 ; ainsi qu'à la technique photographique. Vérifiant l'ouverture de la province aux expériences nouvelles, nous avons également démontré que la venue en Dauphiné de plusieurs artistes étrangers à la région ainsi que l'envoi de leurs œuvres au Salon de Grenoble, ont offert aux peintres et aux sculpteurs locaux une vision élargie et diversifiée de la production contemporaine. Les interactions entre les artistes et la confrontation de cultures différentes ont contribué à l'essor artistique dauphinois. Ce que confirment les différentes voies empruntées par la production artistique. La faveur des artistes locaux se porte sur les sujets d'histoire ou les thèmes religieux, reflets de leur maîtrise et connaissance, et rappelle que leurs préoccupations étaient proches de la pensée de leurs contemporains parisiens. Le portrait, également, exprime leur désir de renouveler ce mode de représentation, de le moderniser, ce dont témoigne aussi le recours au portrait-charge, caractéristique des ateliers de la capitale. Par ailleurs, la sensibilité traduite par la scène de genre souligne les récentes préoccupations des peintres provinciaux, se détournant peu à peu de l'éloquence des sujets impersonnels. De surcroît, cette pratique des « petits » genres rappelle que certains artistes ne recherchaient pas la gloire ; la limite artiste-artisan étant parfois tenue selon les activités exercées. Enfin, la domination du paysage et du régionalisme sur les autres genres picturaux défend l'idée que « l'attachement aux particularités locales n'est pas forcément synonyme d'étroitesse d'esprit »¹⁶⁹⁹. En effet, tels les peintres de la forêt de Barbizon, nombre de paysagistes régionaux ont assuré leur succès en restant en province et en s'inspirant des contrées environnantes. Si beaucoup continuent d'immortaliser les paysages champêtres du Dauphiné, et arpentent les vallées alpines, d'autres sont de plus en plus fascinés par la ville et son expansion. Ils s'intéressent à l'architecture citadine, aux atmosphères urbaines ou encore aux mouvements de l'eau, qui passionneront les impressionnistes à partir de 1870. Il ne s'agit plus d'observer, ni de

¹⁶⁹⁹ Rougerie, 1966, p. 178-193.

recomposer mais de ressentir l'émotion d'un paysage. Jean Achard, qui fait partie des artistes les plus célèbres et les plus prolifiques de sa génération, par sa poésie et sa qualité à rendre la lumière, est considéré comme un pré-impressionniste. Sa proximité avec l'école de Proveysieux à partir de 1860 assigne la « modernité » de ce rassemblement autour du paysage. Toutefois, nous sommes en mesure de dire que les premiers changements iconographiques du paysage en Dauphiné s'amorcent, à l'image de la production nationale, dans la première moitié du XIXe siècle.

Ainsi, le dynamisme de la vie artistique grenobloise dans la première moitié du XIXe siècle participe-t-il, en de nombreux points, au développement de l'histoire de l'art régional au XIXe siècle. La nature remarquable des échanges humains, institutionnels et artistiques ont conduit à l'émergence progressive d'une identité culturelle régionale, véritable stimulant de la vie artistique locale. Par ailleurs, les résultats de notre recherche montrent que la conjugaison des différents investissements collectifs et individuels s'oppose définitivement au préjugé de l'absence de sensibilité artistique des Grenoblois avancée par Jean-Guy Daigle. Si l'on reconnaît que le goût des arts en Dauphiné est moins évident dans la première moitié du XIXe siècle que dans la seconde moitié du XIXe siècle, nous pensons avoir démontré qu'il ne cesse de s'intensifier au cours de ces décennies. S'il est certain que la vie artistique dauphinoise entre 1796 et 1853 ressemble, par divers aspects, à celle des autres régions de France, toutefois, elle méritait d'être étudiée et dorénavant ne peut plus être ignorée.

Pour conclure, notre étude sur *l'Élaboration d'une culture artistique régionale, Grenoble et ses artistes de 1796 à 1853* vérifie nos premières intuitions mais fait aussi surgir d'autres interrogations. La question de l'exil des artistes dauphinois. Le départ des peintres et sculpteurs locaux pour d'autres provinces, voire d'autres pays reste un sujet inexploré. De même, la vision des artistes « étrangers » sur la vie culturelle dauphinoise, les relations des institutions grenobloises avec d'autres institutions provinciales, à Lyon par exemple, constituent des prolongements possibles de la recherche ? Notre démarche, bien qu'essentielle, ne représente alors qu'une étape dans l'étude de la culture artistique dauphinoise.

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES :

Archives Départementales de l'Isère :

- Série E : Registre des notaires (contrats de mariage, inventaires après décès)
- Série J : Inventaire des documents de la collection Chaper du Château d'Eybens acquis par les Archives départementales de l'Isère

Sous-série 1J : Pièces isolées et petits fonds (XIXe siècle)

Sous série : 5J : Collection Maignien, Histoire du Dauphiné (XVIIIe-XIXe siècles), familles et personnalités dauphinoises

- Série L : Administration et tribunaux de la période révolutionnaire
- Série T : Enseignement, affaires culturelles, sports (Archives de l'Inspection académique, Fonds de l'Académie, Fonds des facultés, et Fonds de la préfecture, instruction publique, sciences et arts depuis 1800) :

Sous série 3T : Enseignement secondaire – an IX – 1968 (fonds de la préfecture de l'Isère)

Sous série 7T : Bourses (1833-1958)

Sous-série 11T : Théâtres (an IX- 1933)

Sous-série 12T : Monuments et sites historiques (1804-1852)

Sous-série 13T : Beaux-arts

Sous-série 15T : Sociétés savantes, littéraires et artistiques

Sous-série 19T : Inspection académique de l'Isère (1802-1962)

- 216J : Fonds Masimbert
- 96M2 : Les cercles (1820-1830).

Archives Municipales de Grenoble :

- DP 4225 : Dossier personnel de Benjamin Rolland.
- 1D3 : Délibération du conseil municipal, 1809-1817.
- 1D6 : Délibération du conseil municipal, 1828-1832.
- 1D7 : Délibération du conseil municipal, 1832-1834.
- 1L5 : Budgets et comptes (1833-1840), Société des Amis des Arts.
- LL 225 : Dossier Instruction publique (1790 - An VI).
- M1/26 : Les horloges de Grenoble, les horloges publiques : église Saint-André.
- R 2 38 : Correspondance de Benjamin Rolland.
- R 2 381 : Liste des conservateurs du musée de peinture.
- R 2 40 : Acquisitions du Musée de Grenoble (1811-1899).
- R 1 72 : Rapport Coutavoz.
- R 2 65(1) : Les Institutions culturelles de la ville de Grenoble, monuments historiques de Grenoble : église Saint-André.
- 1R93 : Écoles professionnelles, École municipale de dessin (1839-1908).
- 1R126 : École des Beaux-arts, École de sculpture architecturale (1831-1842).
- 2R40 : Sciences, lettres et arts.
- 2R88 à 2R91 : Musée de Grenoble, dons et legs.
- 2R295 : Société des Amis des Arts de Grenoble (1833-1886), expositions.

Archives Nationales de France :

- F/21/2197, dossier 19 – Boisselier.
- F/21/4500/B, dossier 2 – Boisselier.
- F/21/40, Note sur le choix du peintre Jules Laure pour réaliser un tableau religieux, 26 octobre 1841.

Bibliothèque Droit-Lettres – Université de Grenoble :

- Daigle, 1972 : *Culture et société en province : Grenoble sous le second empire*, TER sous la direction d'Ambroise Jobert, Grenoble, Université Pierre Mendès France, cote 205143/D/1972/1 et 2.

Bibliothèque Municipale de Grenoble :

- Albert, [ca.1900] : Albert Aristide, *Autographes, portraits, profils biographiques* (1), vers 1900, cote R.7620 (1 à 5) Rés. (microfilm 2Mi224 (R1 à 5)).
- Blanc (dit la Goutte), [XVIIIe siècle] : *Le Dialogo de la quatro comare*, Aurilla, Ferary, [XVIIIe siècle], cote X.587.
- Blanc-Fontaine, 1836 : Blanc-Fontaine Henri : *Souvenirs d'un voyage à Genève -1836*, cote R.11202 Rés.
- Chaper, [XIXe siècle], *Biographie de Jean-Pierre Colin*, R.90515 Rés.
- Cheylard, s.d. : Cheylard Vallentin (du), *Biographie dauphinoise*, s.d., cote Vh.4023.
- *Délibération générale de MM. Les souscripteurs pour parvenir à rendre la Bibliothèque de feu M. l'évêque de Grenoble, 1773-1755*, cote R.8709.
- Flandrin J., s.d., *Biographie de Jean-Pierre Colin*, cote R.90709 Rés.
- Fontaine, [1848-1853], Fontaine Caroline, [Cahiers de souvenirs concernant la famille Blanc-Fontaine], [26 février 1848- 4 juin 1853], R.11187 (2) Rés.
- Lettre de Jean-François-Calixte de Pina à Benjamin Rolland, Grenoble, le 7 août 1818, R.8683.
- Lettre du ministre de l'Intérieur adressée au préfet de l'Isère, Charles Pellenc, le 17 juin 1834, BMG, R.7906.
- Maignien E., [XIXe siècle] : Maignien Edmond, *Dictionnaire bio-bibliographique du Dauphiné*, manuscrit du XIXe s, cote R.8676.
- *Notice historique sur Claude-Marie Gattel, professeur émérite du Lycée de Grenoble*, cote U.5249.
- Rahoult, 1837-1838, Rahoult Diodore, *Journal de Diodore Rahoult, 1837-1838*, copie Adèle Lizambert, cote R.90890 Rés.

- Reymond, s.d. : Reymond Marcel, *L'Art à Grenoble, Notices sur Grenoble et ses environs*, cote R.12179 (1).
- Sappey, 1831 : Sappey Victor, Lettre de Victor Sappey adressées à son père : 1824-1831, cote N.3523 Rés.
- Sainson, [XIXe siècle] : Sainson Aimé, *Dictionnaire biographique des artistes dauphinois*, [XXe siècle], cote R.9909 Rés. (microfilm 2Mi115).

Bibliothèque Nationale de France :

- Grégoire, an II : Grégoire Henri, « Rapport sur les destructions opérées par le vandalisme, et sur les moyens de le réprimer », séance du 14 fructidor, An II, *Les Archives de la Révolution française*, cote 12.463.

Centre de documentation du musée de Grenoble :

- Bernard, s.d : Bernard Jules, *Inventaire du Musée de Peinture dressé par M. Jules Bernard, conservateur, Ville de Grenoble*.
- « Pierre Victor Sappey, statuaire dauphinois, 1801-1856 », Causerie faite le 22 juillet 1936 au poste d'État de la Radiodiffusion des Alpes par Woltz.

Centre de documentation du musée de la Révolution française à Vizille :

- Jalabert, « Peintres en miniatures », Proposition d'achat de collections pour le Musée Dauphinois, Vizille.

Cimetière Saint-Roch :

- Cayol-Gérin, 2003 : Cayol-Gérin Anne, *Inventaire des tombes remarquables du cimetière Saint-Roch*.

Fonds privés :

- Bremond, 2010 : Bremond Claude, *Notes sur quelques œuvres d'Eugène Faure*, 2010.

Fonds Georges Flandrin :

- « Appréciations » d'Eugène Ricard sur la peinture, extraits.
- Carnets journaliers du Docteur Joseph Flandrin, [1897 – 1942].
- Contrat de mariage de Benjamin Rolland, 1806.
- Correspondance d'Alexandre Dubuisson et son épouse Caroline, 1847-1852 et 1854-1856.
- Correspondance d'Eugène Ricard et M. A. Hébert, s.d., trois lettres.
- Correspondance de Joseph Mollard et Adolphe Adeleine, 1853-1864.
- Flandrin, 2003 : Flandrin Georges, *Victor Cassien - peintre et graveur dauphinois (1808-1893)*, 2003.
- Flandrin G., *Annette et Adèle Gamel*, 2008 : Flandrin Georges, *Annette et Adèle Gamel*, 2008.
- Flandrin G., *Le Peintre Horace Mollard*, 2008 : Flandrin Georges, *Le Peintre Horace Mollard*, 2008.
- Flandrin G., *Notes sur Eugène Ricard*, 2008.
- Généalogie Eugène Ricard, 2008.
- Lettre d'Hector d'Agoult à Benjamin Rolland, Voreppe, le 14 août 1851.
- Lettre d'Hippolyte Gamel à son mari Jean-François Gagnière, le 3 août 1838.
- Lettre d'Hippolyte Mollard (Mme Alexandre Gamel) à son frère Auguste Mollard, le 23 septembre 1839.
- Lettres de Louis-Joseph Jay à Jules Mallein, 1833-1834
- Lettre de François Eustache Flandrin à son épouse, Paris, le 16 février 1811.
- Lettres de Joseph Eustache Flandrin, docteur en droit, percepteur à Voreppe à son frère aîné François Étienne Flandrin, professeur de mathématiques au collège de Pont-de-Beauvoisin, les 1^{er} et 26 février 1841, le 12 juillet et le 29 novembre 1845, le 10 février 1846.
- Notes manuscrites de Léon Gagnière, s.l.n.d.
- Notes manuscrites et coupures de presse sur Simon-Marcel Triolle.
- Ricard Eugène, « Observations de M. Rahoult, artiste peintre, sur quelques unes des appréciations que je lui ai faites », 1868, dix lettres.

Musée du Louvre – département des arts graphiques :

- Lettres de Charles Daubigny à Trimolet, à ses amis et à Geoffroy Dechaume, 1838-1839, copies manuscrites de lettres autographes, cote A 312 à 333.

SOURCES ICONOGRAPHIQUES :

Pour les cotes et les numéros d'inventaire des dessins, peintures, et aquarelles de chacun des artistes, se référer au dictionnaire biographique (vol. 3).

Bibliothèque Municipale de Grenoble :

- Bonnefou Eugène, *L'Allobroge, revue scientifique et littéraire des Alpes françaises et de la Savoie*, Diodore Rahoult, Henri-Blanc-Fontaine, lith. Claude Pégeron, Grenoble, Baratier, 1840 et 1842, cote R.9881 (1 et 2) Rés.
- Debelle, Cassien, Pégeron (lith.), 1835-1839 : Debelle Alexandre, Cassien Victor, Pégeron Claude (lith.) : *L'Album du Dauphiné ou Recueil de dessins représentant les sites les plus pittoresques, les villes, bourgs et principaux villages; les églises, châteaux et ruines les plus remarquables du Dauphiné, avec les portraits des personnages les plus illustres de cette ancienne province; ouvrage accompagné d'un texte historique et descriptif*, Grenoble, Prudhomme, t. I à IV, 1835-1839, cote Vh.714 (1-4) Rés.
- Du Boÿs A. et Cassien, *Album du Vivarais [...] ou itinéraire historique et descriptif de cette ancienne province par M. Albert Du Boÿs ; orné de dessins représentant les points de vue et les monuments les plus remarquables du pays par Victor Cassien*, Grenoble, Prudhomme, 1842, Vh.9852 Rés.
- Flandrin J., « Notes des portraits du pape Pie VII peints ou gravés par Colin à Grenoble », cote R.90709 Rés.

- Michal-Ladichère Alexandre, *Uriage et ses environs. Guide pittoresque et descriptif*, (dessins et illustrations d'Alexandre Debelle), Paris, Vallot, Lyon, Savy, s.d., cote V.15589.
- *Poésies en patois du Dauphiné, Grenoblo Malhérou* suivi de *Coupi de la lettra* et de *Jacquety de le comare* par Blanc dit La Goutte, dessins de Diodore Rahoult, gravures d'Étienne Dardelet, préface de George Sand, Grenoble, 1864-1874, cote U. 1139 (1) et (2) Rés.
- Rahoult Diodore et Blanc-Fontaine Henri, *Album*, 1838, R.11150 Rés.
- *Views in the department of the Isère and the High Alps chiefly designed to illustrate the memoir of Felix Neff; by Dr Gilly, lithographe; by Louis Haghe from sketches...*, Saint-Étienne, M. Thiollier-Bonfort, 1978; 1ère impression, London, W.H. Dalton, 1840, cote Hd.548. (Sont conservées uniquement les lithographies de Haghe. Parmi les vingt-deux lithographies, six sont datées avant 1837), cote Vh.723 Rés.
- *Voyage dans les Alpes en 1838, dessin de Lord Monson, vues lithographiées de Louis Haghe*, Lyon, La Manufacture, 1985, cote V.30566.

Bibliothèque Municipale Lyon Part-Dieu :

- *Collection de 30 gravures à l'eau-forte de M. A. Ponthus-Cinier*, 1867, Lyon, Bibliothèque Municipale de la Part-Dieu, Rés. Est 28211.

BIBLIOGRAPHIE :

OUVRAGES :

- Advielle, 1860 : Advielle Victor, *Notice sur Hugues Merle*, Grenoble, Allier, 1860.
- Advielle, 1863 : Advielle Victor, *Les Artistes dauphinois au Salon de 1863*, Montélimar, Bourron, 1863.

- Agulhon, 2006 : Agulhon Maurice, *La République en représentation*, Paris, Sorbonne, 2006.
- Agulhon, 1988 : *Histoire vagabonde. Tome 2. Idéologies et politique dans la France du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1988.
- Alaux Jean-Paul, *Académies de France à Rome : ses directeurs, ses pensionnaires*, Paris, Duchartre, 1993.
- Albert, 1901 : Albert Aristide, *Madame Adolphe Rochas et la « biographie du Dauphiné »*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, H. Falque et F. Perrin, 1901.
- Albert, *Le Peintre Blanc-Fontaine*, 1902 : Albert Aristide, *Le Peintre Blanc-Fontaine*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, H. Falque et F. Perrin, 1902.
- Albert, *Le Peintre Eugène Faure*, 1902 : Albert Aristide, « Le Peintre Eugène Faure », extrait de la *Revue Dauphinoise*, H. Flaque et F. Perrin, 1902.
- Albertin et fils, 1900 : Albertin André et fils, *Histoire contemporaine de Grenoble et de la région dauphinoise*, Grenoble, Gratier, 1900.
- *Album dinannais*, 1836 : *Album dinannais*, lith. Hostein, Dagnan, Bichebois, figures de Bayot, impr. Thierry frères, Bénard, Lemercier, Jamet, 1836.
- Allard F., 2006-2007 : Allard Fanny, *Isidore Dagnan*, mémoire de master 1, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, UPMF, 2006-2007.
- Allard G., 1864 : Allard Guy, *Dictionnaire du Dauphiné*, Grenoble, Allier, 1864, t. I et II.
- Allard et Chaudonneret, 2006 : Allard Sébastien et Chaudonneret Marie-Claude, *Ingres : la réforme des principes, 1806-1834*, Lyon, Fage, 2006.
- Amaury-Duval, 1878 : Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, Charpentier, 1878.
- Andrieux, 1968 : Andrieux Maurice, *Les Français à Rome*, Paris, Fayard, 1968.
- Andrieux (dir.), 2011 : Andrieux Jean-Yves, *Patrimoine, sources et paradoxes de l'identité*, actes du cycle de conférences prononcées à l'Université Rennes 2, 5 novembre 2007- 2 avril 2008, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Arbelet, 1914 : Arbelet Paul, *La Jeunesse de Stendhal*, Paris, Champion, 1914.
- Aubert Roger, *Le Pontificat de Pie IX*, Paris, Bloud et Gay, 1952.

- Aubrun, 1981, Aubrun Marie-Madeleine, *Achille Benouville 1815-1891*, Nantes, Chiffolleau, 1981.
- Audin et Vial, 1918-1919 : Audin Marius et Vial Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 1918-1919.
- Bailly-Herzberg, 2000 : Bailly-Herzberg Janine, *L'Art du paysage en France au XIXe siècle. L'atelier au plein air*, Paris, Flammarion, 2000.
- Baltrusaitis, 1983 : Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations, essais sur la légende des formes*, Paris, 1983.
- Balzac, 1842-1855 : Balzac, Honoré : « Le Chef-d'œuvre inconnu », *La Comédie humaine, Études philosophiques*, vol.14, chap. 1, Gilette, p. 283-300, Paris, éditions de Furne, 1842-1855.
- Baldinucci Filippo, *Dictionnaire des termes artistiques*, Florence, Santi Franchi, 1681.
- Baridon et Guédron, 2009 : Baridon Laurent et Guédron Martial, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2009.
- Barginet, 1844 : Barginet Alexandre, *Le Grenadier de l'île d'Elbe*, t. I, Paris, L. de Potter, 1844.
- Bartolena Simona, *Femmes artistes : de la Renaissance au XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 2003.
- Bassette, 1961 : Bassette Louis, *Le Père Lacordaire à Grenoble et à Chalais 1844-1860*, Grenoble, Eymond, 1961.
- Baucheron, Gabayet et Montjoye, 1998 : Baucheron François, Gabayet, Alain Montjoye Franck (de), *Autour du groupe épiscopal de Grenoble : deux millénaires d'histoire*, Lyon, Ministère de la culture, Direction régionales des affaires culturelles, Service régional de l'archéologie, 1998.
- Baud-Bovy, 1904 : Baud-Bovy Daniel, *Peintres genevois*, 2e série, 1766-1849, Genève, Le Journal de Genève, 1904.
- Baudelaire, 1846 : *Baudelaire Dufaÿs, Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy frères, 1846.
- Baudelaire, 1869 : Baudelaire Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Lévy, 1869.

- Baulmont, 1880 : Baulmont Lucien, *Nouveau guide spécial de l'étranger à Grenoble et ses environs*, Grenoble, Xavier Roux, 1880.
- Beauflet, 2015 : Beauflet Jacques, *Dictionnaires des artistes foréziens du XIXe siècle*, Saint-Just-la-Pendue, Ceysson, 2015.
- Beaugé, 1995 : Beaugé Gilbert, *La Photographie en Provence*, Marseille, Laffitte, 1995
- Beaulieu, 1838 : Beaulieu Charles, *Histoire du commerce, de l'industrie et des fabriques de Lyon depuis leur origine jusqu'à nos jours*, Lyon, Auguste Baron, 1838.
- Becker, 2010 : Becker Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010.
- Bellier de la Chavignerie et Auvray, 1882-1885 : Bellier de la Chavignerie Émile et Auvray Louis (continuateur), *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, 3 vol. , Paris, Renouard, 1882-1885, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie.
- Bénézit, 1999 : Bénézit Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Gründ, 1999.
- Benoît, 1897: François, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire – les doctrines – les idées – les genres*, Paris, L.H. May, 1897.
- Bernard, 1901 : Bernard Jules, *Catalogue des tableaux et statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, Grenoble, Impr. Générale. 1901.
- Bernard, 1911 : Bernard Jules, *Catalogue des tableaux et statues, bas-reliefs et objets d'art exposés dans les galeries du Musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, Grenoble, Ginier, 1911.
- Berne, 1998 : Berne Audrey, *La Bibliothèque de Monseigneur de Caulet évêque de Grenoble (172-1771)*, mémoire de maîtrise sous la direction de Gilles Bertrand, département histoire, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 1998.

- Berriat-Saint-Prix [1800-1801] : Berriat-Saint-Prix Jacques, *Annuaire statistique ou almanach général de l'Isère pour l'an IX de la république française*, Grenoble, Allier, an IX.
- Berriat Saint-Prix, 1861 : Berriat Saint-Prix Jacques, *Napoléon Ier à Grenoble, histoire du 7 mars 1815*, Grenoble, Maisonville et Fils, 1861.
- Bertrand, 1987 : Bertrand Jean-Paul, *La France de Napoléon 1799-1815*, Paris, Messidor – éditions sociales, 1987.
- Bertrand, 2008 : Bertrand Gilles, *Le Grand Tour revisité ; pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu du XVIIIe siècle – début du XIXe siècle*, Rome, coll. de l'École de France de Rome, 2008.
- Beylié J., 1896 : Beylié Jules (de), *Frédéric Taulier. Ancien maire de la ville de Grenoble : [Le sociologue - le philanthrope]*, Grenoble, Rajon, 1896.
- Beylié L., 1909 : Beylié Léon (de), *Le Musée de Grenoble : peintures, dessins, marbres, bronzes, etc.*, préface de Marcel Reymond, Paris, H. Laurens, 1909.
- Beyls, 1998 : Beyls Pascal, *Henri Bertini (1798-1876), pianiste virtuose et compositeur de musique*, Meylan, 1998.
- Billard, 1993 : Billard Luc, *Les Personnages illustres de l'Isère*, sous la direction de Luc Billard, éd. du Bastion, 1993.
- *Biographie universelle et portative des contemporains [...]*, 1836 : *Biographie universelle et portative des contemporains ou dictionnaire historique des hommes vivants et des hommes morts depuis 1788 jusqu'à nos jours*, t. I et II, sous la direction de Rabbe Alphonse, Boisjolin Claude Vieilh (de) et Sainte-Preuve François Georges (dit de), Paris l'Éditeur, 1836.
- Blanc, 1733 : Blanc (dit La Goutte), *Grenoblo Malhérou*, Grenoble, Faure, 1733.
- Blanchard, 1912 : Blanchard Raoul, *Grenoble, étude de géographie urbaine*, Paris, Librairie Armand Colin, 1912.
- Blanchard, 1935 : Blanchard Raoul, *Grenoble, étude de géographie urbaine*, Dardelet, Grenoble, 1935.
- Blet, Esmonin, Letonnelier, 1938 : Blet Henri, Esmonin Edmond, Letonnelier Gaston, *Le Dauphiné*, Grenoble, Arthaud, 1938.
- Blet, Esmonin, Vigier, 1949 : Blet Henri, Esmonin Edmond, Vigier Philippe, *La Révolution de 1848 dans le département de l'Isère*, Grenoble, Allier, 1949.

- Boespflug, 2011 : Bloespflug François, *Dieu et ses images*, Asie, Bayard, 2011.
- Bourchenu, 1721-1722 : Moret de Bourchenu Jean-Pierre, marquis de Valbonnais, *Histoire de Dauphiné et des princes qui ont porté le nom de Dauphins, particulièrement de ceux de la troisième race, descendus des barons de la Tour-du-Pin, sous le dernier desquels a été fait le transport de leurs États à la couronne de France*, Genève, Fabri et Barillot, 1721-1722.
- Bouret, 1972 : Bouret Jean, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Neufchâtel (Suisse), Ides et Calendas, 1972.
- Bouteille, 1843 : Bouteille Hippolyte, *Ornithologie du Dauphiné ou description des oiseaux observés dans les départements de l'Isère, de la Drôme, des Hautes Alpes et les contrées voisines*, [dessins de Victor Cassien], Grenoble, Allier, 1843.
- Bligny (dir.), 1973: Bligny Bernard, *Histoire du Dauphiné*, Toulouse, Privat, 1973.
- Boissonnas, 1995 : Boissonnas Lucien, *Wolfgang Adam Töpffer*, La Bibliothèque des Arts, 1995.
- Boissonnas, 1998 : Boissonnas Lucien, *Peintures de Genève*, Genève, éd. Slatkine, 1998.
- Bonnefous, 1839 : Bonnefous Eugène, *Notice sur la cathédrale Notre-Dame de Grenoble*, Grenoble, Barratier, 1839.
- Bonnet A., 2006: Bonnet Alain, *L'enseignement des arts au XIXe siècle. La Réforme de l'École des Beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.
- Bonnet A., 2007: Bonnet Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.
- Bonnet, Goarin, Jagot, Schwartz, 2007 : Bonnet Alain, Goarin Véronique, Jagot Hélène, Schwartz Emmanuel, *Devenir Peintre au XIXe siècle, Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage, 2007.
- Bonnet, Pire, Poulot, 2010 : Bonnet Alain, Pire Jean-Miguel, Poulot Dominique, *Les pratiques d'éducation artistique en France – XVIIIe-XXIe*

- siècles. Du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Bonnet et Nerlich, 2013 : Bonnet Alain et Nerlich France, *Apprendre à peindre, Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Presses universitaires François Rabelais, 2013.
 - Bonnet E., 2004 : Bonnet Émile, *Dictionnaire des artistes et ouvriers du Bas-Languedoc*, ed. Jean-Claude et Nancy Richard, 2004.
 - Bonnet, J.-C., 1998 : Bonnet Jean-Claude, *Naissance du Panthéon. Essai sur le culte des Grands Hommes*, Paris, Fayard, 1998.
 - Bordes, 1983 : Bordes Philippe, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David*, Musée national du château de Versailles, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.
 - Bornemann, 1974 : Bornemann Bernd, *La Caricature, art et manifeste, du XVIIe siècle à nos jours*, Genève, Skira, 1974.
 - Boschma, 1992 : Boschma Cornelis, *Antoine-Ignace Melling : 1763-1831 : artiste-voyageur*, Paris, éd. Paris-musées, 1992.
 - Boudon, 2002 : Boudon Jacques-Olivier, *Napoléon et les cultes*, Paris, Fayard, 2002.
 - Bouloiseau, 1971 : Bouloiseau M., *La République jacobine (1792-1794)*, Paris, Seuil, 1971.
 - Bourdanton-Neaud, 1984 : Bourdanton-Neaud Pierrette : « Visages de l'Italie romantique dans la peinture d'Hébert », *Stendhal et le Romantisme, actes du XVe congrès international stendhalien*, textes recueillis par Del Litto Victor, Ringger Kurt, Melchtal Albert Metchild, Weiland Christof, Mayence 1982, Aran (Suisse), éd. du Grand-Chêne, 1984.
 - Bourgeois, 1821 : Bourgeois Constant, Paris, Didot, *Voyages pittoresques à la Grande Chartreuse*, 1821.
 - Bourgeois et Chevrier, 1994 : Bourgeois Henri et Chevrier Éric, *Les Arts réunis : loge républicaine, 1824-1994*, Bourg d'Oisans, Atelier d'impression de l'Oisans, 1994.
 - Bourne et Villard, 1853 : Bourne Auguste et Villars Dominique, *Description pittoresque de la Grande Chartreuse : souvenirs historiques de ses montagnes et de son couvent*, Grenoble, Prudhomme, 1853.

- Bouvier, 1898 : Bouvier Jules, *Le Peintre Jacques Pilliard*, Vienne, Ogeret et Martin, 1898.
- Brun-Durand 1900 : Brun-Durand Justin, *Dictionnaire biographique et bibliographique de la Drôme*, t. 1 et 2, Grenoble, Librairie Falque et Perrin, 1900.
- Bryan, 1904: Bryan Mickael, *Bryan's dictionary of painters end engravers*, Londres, G. Bell, 1904, t. IV, p. 299.
- Buchaniec, 2010 : Buchaniec Nicolas, *Salons de province, les expositions artistiques dans le Nord de la France (1870-1914)*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Cabanne, 1998 : Cabanne Pierre, *Les peintres de plein air, du romantisme à l'impressionnisme*, Paris, L'Amateur, 1998.
- Cabanis, 1975 : Cabanis André, *La Presse sous le Consulat et l'Empire (1799-1814)*, Paris, Société des Études Robespierriéristes, 1975.
- Caracciolo, 2013 : Caracciolo Maria Teresca, *Le Romantisme*, Italie, Citadelles et Mazenod, 2013.
- Carbonell, 1984 : Carbonell Charles-Olivier, *L'Autre Champollion, Jacques Joseph Champollion-Figeac (1778-1867)*, Toulouse, Presses de l'Institut d'études politiques de Toulouse, 1984.
- *Catalogue et objets d'art du musée de Grenoble [...]*, 1844 : *Catalogue et objets d'art du musée de Grenoble publié par les soins de la Commission administrative et du Conservateur de cet établissement*, Grenoble, Allier, 1844.
- *Catalogue d'objets d'art et de curiosités [...]*, 1869 : *Catalogue d'objets d'art et de curiosités [...] de la collection de feu M. Bigillon*, Vente du 14 au 30 avril 1869, Salle du musée de Grenoble, Paris, Renon et Maulde, 1869.
- Cayeux, 1997 : Cayeux Jean (de), *Le Paysage en France de 1750 à 1815*, Monelle Hayot, 1997.
- Cayol-Gerin, 1984 : Cayol-Gerin Anne: *Architecture et décoration du XVIe au XIXe siècles dans les communes de Saint-Martin-d'Uriage, Vaulnaveys-le-Haut et Vaulnaveys-le-Bas*, Grenoble, TER Lettres Grenoble II, 1984.
- Chalumeau, 2000 : Chalumeau Jean-Luc, *La Ville dans l'Art*, Paris, Cercle d'Art, 2000.

- Champollion-Figeac, 1884-1887 : Champollion-Figeac Aimé, *Chroniques dauphinoises* – t. I et II (1750-1794), Vienne, Savigné, 1884, rééd. Marseille, Lafitte reprints, 1973.
- Champollion-Figeac, 1880-1881 : Champollion-Figeac Aimé, *Chroniques dauphinoises* – t. III et IV (1794-1810), Vienne, 1880-1881, rééd. Marseille, Laffite Reprints, 1973.
- Châteaubriand, 1851-1852 : Chateaubriand François-René, *Œuvres complètes de Chateaubriand, augmentées d'un essai sur la vie et les ouvrages de l'auteur*, Paris, Krabbe, 1851-1852.
- Charvet, Gueymard, Pilot de Thorey, Gras, 1844-1847 : Charvet Alexandre, Gueymard Émile, Pilot de Thorey Jean-Joseph-Antoine et Gras Albin, *Statistique générale du département de l'Isère*, publiée sous la direction et l'administration de M. Pellenc, préfet de l'Isère, Grenoble, Allier, 1844-1847.
- Chastel, 1995 : Chastel André, *L'Art italien*, Paris, Flammarion, 1995.
- Chatelus, 1991 : Chatelus Jean, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle*, Nîmes, Chambon, 1991.
- Chaudonneret, 1999 : Chaudonneret Marie-Claude, *L'État et les artistes : de la Restauration à la Monarchie de Juillet 1815-1833*, Paris, Flammarion, 1999.
- Chevalier, 2008 : Chevalier Alain, *Musée de la Révolution française de Vizille : guide des collections*, Versailles, Artlys, Vizille, Musée de la Révolution française, 2008.
- Chevillot, 1995 : Chevillot Catherine, *Peintures et sculptures au XIXe siècle : la collection du musée de Grenoble*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- Chomel, 1976 : Chomel Vital (dir.), *Histoire de Grenoble*, Toulouse, Privat, 1976.
- Chomel, 1988 : Chomel Vital, *Les débuts de la Révolution française en Dauphiné, (1788-1791)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1988.
- Chomer, 2000 : Chomer Gilles, *Peintures françaises avant 1815*, collections du Musée de Grenoble, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.
- Clément de Ris, 1872 : Clément de Ris Louis, *Les Musées de province à histoire et description*, Paris, Renouard, 1872.

- Clerc, 1995 : Clerc Marianne, *Jacques-André Treillard 1712-1794, peintre dauphinois*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1995
- Cogne (dir.), 2003 : Cogne Olivier (dir.), *Rendre la justice en Dauphiné*, cat. expo. Archives départementales de l'Isère et au palais du Parlement du Dauphiné, 31 octobre 2003 – 17 mai 2004, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2003.
- Colomb, s.d. : Colomb Romain, *Notice sur M. Jay (Louis-Joseph) ancien conservateur du musée de Grenoble*, Paris, Didot.
- Colomb, 1833 : Colomb Romain, *Journal d'un voyage en Italie et en Suisse pendant l'année 1828*, Paris, Verdière, 1833.
- Colomb de Batines, 1860 : Colomb de Batines, *Catalogue des dauphinois dignes de mémoire (A à J)*, Grenoble, Prudhomme, 1860.
- Compin et Roquebert, 1986 : Compin Isabelle - Roquebert Anne, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay*, Paris, 1986
- Compin, Lacambre, Roquebert, 1990 : Compin Isabelle - Lacambre Geneviève [coordination], Roquebert Anne, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des peintures*, Paris, 1990.
- Constans, 1980 : Constans Claire, *Catalogue des peintures : Musée national du château de Versailles, Réunion des musées nationaux*, 1980.
- *Courbet et Daubigny, Das Rätsel der « schleuse im tal von Optevoz »*, Munich, Hirmer, 2014
- Crauk, 1900 : Crauk Gustave, *Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc modèle*, Paris, Calman Lévy, 1900.
- Crozals, 1894 : Crozals Jacques (de), *Le Caractère dauphinois*, Grenoble, impr. et lith. de Veuve Rigaudin, 1894.
- Crozals, s.l.n.d.: Crozals Jacques (de), *Le Mouvement intellectuel à Grenoble*, s.l.n.d.
- Crow, 1997 : Crow Thomas, *L'Atelier de David : émulation et révolution*, Paris, Gallimard, 1977.
- Crubellier, 1974 : Crubellier Maurice, *Histoire culturelle de la France XIX-XXe siècles*, Paris, Colin, 1974.

- Daigle, 1977 : Daigle Jean-Guy, *La Culture en partage, Grenoble et son élite au milieu du XIXe siècle*, Ottawa, édition Université Ottawa, Presses universitaires de Grenoble, 1977.
- *Dantan jeune, Caricatures et portraits de la société romantique*, Coll. du Musée Carnavalet, Maison de Balzac, Paris, 1989.
- Debelle, 1856 : Debelle Alexandre, *Notices des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*, Grenoble, Maisonville, 1856.
- Debelle, 1866 : Debelle Alexandre, *Notices des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*, Grenoble, Maisonville, 1866.
- Debelle, 1874 : Debelle Alexandre, *Notices des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*, Grenoble, Maisonville, 1874.
- Debelle, 1878 : Debelle Alexandre, *Notices des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*, Grenoble, Dauphin et Dupont, 1878.
- Debelle, 1884 : *Debelle Alexandre, Notice des tableaux et objets d'art du Musée de Grenoble*, Grenoble, Dupont, 1884.
- Del Litto, 1946 : Del Litto Victor, *Un Dauphinois méconnu, Louis-Joseph Jay, fondateur du Musée de Grenoble*, Grenoble, Allier, 1946.
- Delaborde, 1892 : Delaborde Henri, *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Meissonier*, Paris Firmin-Didot, 1892.
- Delaye, 1922 : Delaye Edmond, *Les Anciens costumes des Alpes et Dauphiné*, Lyon : Grange et Giraud, 1922.
- Delécluze, 1855 : Delécluze Étienne-Jean, *Jacques-Louis David : son école et son temps*, Paris, Didier, 1855 (réed. Paris, Macula, 1983).
- Della Porta, 1586 : Della Porta Giambattista, *De humana physionomia*, Naples, 1586.
- Denis et Julia (dir.), 1996 : Denis Ariel et Julia Isabelle, *L'Art romantique*, Paris, Somogy, 1996.
- Denord, 1866 : Denord Octave, *Les Thermes et le château d'Uriage*, Grenoble, Prudhomme, Giroud et Compagnie, 1866.
- Déquier, 2004-2005 : Déquier Fabien, *Les Œuvres d'artistes célèbres du XIXe siècle au cimetière Saint-Roch de Grenoble*, maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Danielle Moger, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2004-2005.

- Deshairs, 2002 : Deshairs Yves, *350 ans...d'écoles d'art à Grenoble*, Grenoble, Editions Belledonne, 2002.
- Dezallier d'Argenville, 1795 : Dezallier d'Argenville Antoine Joseph, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, Gay et Gide, 1795.
- *Dictionnaire biographique de l'Isère*, 1907 : *Dictionnaire biographique de l'Isère*, Paris, Flammarion, 1907.
- Diderot et d'Alembert, 1751-1772 : Diderot Denis et Alembert Jean le Rond (d'), *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751-1772.
- Doizy et Houdré, 2010 : Doizy Guillaume et Houdré Jacky, *Bêtes de pouvoir, caricatures du XVIe siècle à nos jours*, Paris, Nouveau monde, 2010.
- Dompnier et Le Nail, 1972 : Dompnier Bernard et Le Nail Jean-François, *Population et octroi à Grenoble (1793-1954)*, sous la direction de Vital Chomel et Ambroise Jobert, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1972.
- Drevet, 1889 : Drevet Louise, *Nouvelles et légendes dauphinoise, Bobila, 1814 !*, Grenoble, Drevet, 1889.
- Du Boÿs N., 1912 : Du Boÿs Netty, *Souvenirs de la Combe Monseigneur Dupanloup à la Combe*, Paris, Téqui, 1912.
- Dubuisson, 1837 : Dubuisson Jane : *Lettres d'un rapin de Lyon à un rapin de Paris par Ernest B.*, Lyon, Imprimerie Deleuze, 1837.
- Ducoin, 1886 : Ducoin Amédée : *Recueils de documents relatifs à l'histoire publique, littéraire, scientifique, à la bibliographie, à la statistique, etc. du Dauphiné. 4e fasc. Notice historique sur les édifices religieux détruits de 1790 à 1820 dans le département de l'Isère, rédigée en 1822*, Grenoble, Allier, 1886.
- Dumas, 2007 : Dumas Dominique, *Salons et expositions à Lyon. 1786-1918. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2007.
- Dumontier-Tissot, 1980 : Dumontier-Tissot Christiane, *Catalogue des sculptures du XIXe siècle du Musée de peinture et de sculpture de Grenoble*, mémoire de l'École du Louvre, 1980.
- Dussol, 1997 : Dominique Dussol, *Art et bourgeoisie : la Société des amis des Arts de Bordeaux 1851-1939*, Toulouse, Le Festin, 1997

- *Les Duval Le Camus, peintre de père en fils*, 2010, Recueil d'essais publié à l'occasion d'une exposition à Saint-Cloud, musée des Avelines, 2010.
- *Écrire la peinture entre XVIIIe et XIXe siècles*, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Université Blaise Pascale – Clermont-Ferrand, 24 au 26 octobre 2001, Presses universitaires de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand, 2003.
- Enfert, 2003 : Enfert Renaud (d'), *L'Enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003.
- *Essai historique sur la lithographie [...]*, Paris, Renouard, 1819.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1832 : Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture exposés au musée de Grenoble en 1832*, Grenoble, Barnel, 1832.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1833 : Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture exposés au musée de Grenoble en 1833*, Grenoble, Barnel, 1833.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1835 : Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, architecture et lithographie exposés au musée de Grenoble en 1835*, Grenoble, Barnel, 1835.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1837 : Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture exposés au musée de Grenoble en 1837*, Grenoble, 1837, Barnel.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1839 : Société des Amis des Arts de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, etc. exposés au musée de Grenoble en 1839*, Grenoble.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1842 : Société des Amis des Arts de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, etc. exposés au musée de Grenoble en 1842*, Grenoble, Allier, 1842.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1845 : Société des Amis des Arts de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, etc. exposés au musée de Grenoble en 1845*, Grenoble, Allier, 1845.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1850 : Société des Amis des Arts de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, etc. exposés au musée de Grenoble en 1850*, Grenoble, Maisonville, 1850.

- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1853 : Ville de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, dessin, sculpture, etc. exposés au musée de Grenoble en 1853*, Grenoble, Maisonville, 1853.
- *Explication [...], Musée de Grenoble, 1857-1900 : Société des Amis des Arts de Grenoble, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, etc. exposés au salon de Grenoble en 1857-1900*, Grenoble.
- *Explication des ouvrages de peinture, [...], 1798-1853 : expositions au musée du Louvre (Muséum du Louvre, Musée central des arts, Muséum central des arts, Musée Napoléon, Musée royal des arts, Musée national du Louvre), an II-1848 ; Palais des Tuileries, 1849 ; Palais national (puis royal), 1850, 1852 ; Menus plaisirs, 1853 ; Palais des Champs-Élysées, 1855-1897.*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, modèles, etc. [...], an 4-an 5 [1795-1796].*
 - *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure [...], an 6 [1798].*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans [...], 1804-1822.*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans [...], 1824-1831.*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans [...], 1833-1843.*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants [...], 1844-1850.*
 - *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants [...], 1852-1863.*
- *Exposition des œuvres de Diodore Rahoult [...], 1874 : Exposition des œuvres de Diodore Rahoulau musée de Grenoble organisée par la Société des Amis des Arts de Grenoble*, Grenoble, Allier Père et fils, 1874.
- Fauchereau et Chalumeau, 1999 : Fauchereau Serge et Chalumeau Jean-Luc, *Turner : 1775-1851*, Paris, Cercle d'art, 1999.
- Faure M., 1904 : Faure Maurice, *Souvenirs du général Championnet (1792-1800)*, Paris, Flammarion, 1904.

- Favier, 1988 : Favier René, *Les Finances locales des villes dauphinoises au XVIIIe siècle*, Milan, Franco Angeli Editore, 1988.
- Favier, 1993 : Favier René, *Les Villes du Dauphiné aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993.
- Favier, 2007 : Favier René (dir.), *Nouvelle Histoire du Dauphiné*, Grenoble, Glénat, 2007.
- Favier, 2010 : Favier René (dir.), *Grenoble : Histoire d'une ville*, Grenoble, Glénat, 2010.
- Ferrier, 1980 : Ferrier Jean-Louis, *Courbet, Un Enterrement à Ornans*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations » n°163, 1980.
- Fièrè, 1879 : Fièrè Zénon, *Les Artistes dauphinois au Salon de 1879*, Vienne, E.J. Savigné, 1879.
- Fidell-Beaufort, 1975: Fidell-Beaufort Madeleine, *Daubigny*, Paris, Jarch-La Ruche, 1975.
- Fissont et Vitu, 1856 : Fison P. et Vitu Auguste, *Guide pittoresque et historique du voyage dans le département de l'Isère et les localités circonvoisines*, Grenoble, Ferary, 1856.
- Flandrin J., 1913 : Flandrin Joseph, *La Cimaise – revue de critique artistique*, n°1, 2, 3 et 4, Grenoble, Grinier, 1913.
- Flandreysy, 1901 : Flandreysy Jeanne (de), *La Gravure, les graveurs dauphinois*, Grenoble, Falque et Perrin, 1901.
- Focillon, 1956 : Focillon Henri, *La Peinture aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Denoël, 1956.
- Focillon, 1991 : Focillon Henri, *La Peinture au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- Fontaine N., 1685, Fontaine Nicolas, *Vies des saints patriarches de l'Ancien Testament*, Lyon, Anisson, Posuet et Rigaud, 1685.
- Font-Réaulx, 2012 : Font-Réaulx Dominique (de), *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.
- Fonvieille, 1968-1970 : Fonvieille René, *Le Vieux Grenoble, ses artistes, ses trésors d'art*, Grenoble, Roissard, 1968-1970.
- Fossier, Chane, Kuhn munch, 2010 : Fossier François, Chane Isabelle, Kuhn munch Jacques, *Correspondance des directeurs de l'Académie de*

- France à Rome, Horace Vernet 1829-1834*, éd. Le Puits aux livres, Rome, 2010.
- Foucart, 1987 : Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris Arthéna, 1987.
 - Fournier, 2008-2009 : Fournier Marianne, *La Société des Amis des Arts de Grenoble à travers l'étude des salons de peintures au XIXe siècle à Grenoble*, mémoire de master 1 d'histoire de l'art, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2008-2009.
 - Franclieu, 1878 : Franclieu Mr A. M. (de), *Pie VI dans les prisons du Dauphiné*, Grenoble, Allier Père et Fils, 1878.
 - François, 1975 : François Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897, réed. Genève, Slatkine- Megariotis reprints, 1975.
 - Frémine, 1887 : Frémine Charles, *Au Pays de J.F. Millet : Gruchy-Barbizon : 1814-1875*, Paris, Lemerre, 1887.
 - Gabet, 1831 : Gabet Charles, *Dictionnaire des artistes de l'École française au XIXe siècle*, Paris, chez Mme Vergne, 1831.
 - Gallo (dir.), 2012 : Gallo Daniela, *Stendhal, historien de l'art*, actes du colloque tenu à Grenoble du 3 au 5 juin 2010, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
 - Gamen-Dupasquier, 1850 : Gamen-Dupasquier Auguste, *Notice nécrologique de M. Claude Thévenin, peintre d'histoire, président du comité central des artistes, mort le 30 novembre 1849*, 1850, De Pilloy frères.
 - Gariel G., 1942 : Gariel Georges, *L'Esprit dauphinois*, Grenoble, édition de la revue « Les Alpes », 1942.
 - Gariel H., 1844 : Gariel Hyacinthe, *Catalogue des tableaux, statues et objets d'art du musée de Grenoble*, publié par les soins de la Commission Administrative et du Conservateur de cet établissement, Grenoble, Allier, 1844.
 - Gendre (dir.), 2005 : Gendre Catherine, *Peintures du musée Lambinet à Versailles*, Versailles, Somogy, 2005.
 - Genet, 1975 : Genet Lucien, *Révolution – Empire 1798-1815*, Paris, Masson, et Compagnie, 1975.

- Genet, 1980 : Genet Lucien, *Histoire du XIXe siècle 1815-1919*, Paris, Hatier, 1980.
- Germain, 1911 : Germain Alphonse, *Les Artistes Lyonnais, des origines à nos jours*, Lyon, Lardanchet, 1911.
- Get et Lajeunesse, 1980 : Get François et Lajeunesse Dominique, *Encyclopédie des chemins de fer*, Paris, La Courtille, 1980.
- Goncourt, 2009 : Goncourt Edmond et Jules (de), *L'art à l'exposition universelle de 1855*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1893.
- Gouttenoire Bernard, *Dictionnaire des peintres et sculpteurs à Lyon aux XIX-XXe siècles*, Chatillon-sur-Chalaronne, La Taillanderie, 2000.
- Grand-Carteret, 1888 : Grand-Carteret John, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888.
- Grandville, 1828 : Grandville, *Les Métamorphose du jour*, Paris, Bulla, 1828.
- Granet, 1989 : Granet Amélie, *Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré du fonds Eiffel*, Paris, 1989.
- Gras, 1840 : Gras Albin, *Description des Mollusques Terrestres et Fluviales du Département de l'Isère*, Grenoble, Prudhomme, 1840.
- Gras, 1850 : Gras Albin, *Deux années d'Histoire de Grenoble*, Grenoble, Maisonville, 1850.
- Gras, 1854 : Gras Albin, *Grenoble en 1814 et 1815*, Grenoble, Maisonville, 1854.
- Gros, 2004 : Gros Adolphe, *Dictionnaire étymologique des noms de lieu de la Savoie*, s.l ?, 1935, rééd. Montmélian, La Fontaine de Siloé, 2004.
- Grose, 1802 : Grose Francis, *Principes de caricatures, suivis d'un Essai comique sur la peinture*, Paris, Renouard, 1802.
- Grunchech, 1983 : Grunchech Philippe, *Les Concours des prix de Rome de 1797 à 1863*, Paris, École nationale des beaux-arts, 1986.
- Guillemin, 1897 : Guillemin Paul, *Le Dauphiné et les Dauphinois dans la charge et la caricature*, Grenoble, Barratier, 1897.
- Guilloux, 1980 : Guilloux Philippe, *Meissonier, trois siècles d'histoire*, Paris, Copernic, 1980.
- Guyot de Fère, 1835 : Guyot de Fère François-Fortuné, *Annuaire des artistes français*, Paris, Dondey-Dupré, 1835.

- Hammarberg, 2004-2005 : Hammarberg Jimmy, *Benjamin Rolland, l'artiste qui venait d'ailleurs*, mémoire de master 1 d'histoire de l'art, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2004-2005.
- Hamon, 1979 : Hamon Paul, *Champollion et l'Égyptologie en Dauphiné du XVIIIe siècle à nos jours*, Grenoble, atelier reprographie du service commun des bibliothèques de Grenoble, 1979.
- Hamon, 1980 : Hamon Paul, *Nouvelle biographie du Dauphiné*, préface et introduction bibliographique par Pierre Vaillant, Grenoble, Bibliothèque Municipale de Grenoble, A-Baboin de Barollière, 1980, t. I (le seul paru).
- Hamon et Maury, 1983 : Hamon Paul et Maury, *Le Bicentenaire de Stendhal*, Grenoble, Eymond, 1983
- Harambourg, 1985 : Harambourg Lydia, *Dictionnaire des peintres paysagistes français au XIXe siècle*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1985.
- Hardouin-Fugier et Grafe, 1992 : Hardouin-Fugier Élisabeth et Grafe Étienne, *Les Peintres de fleurs en France de Redouté à Redon*, Paris, édition de l'Amateur, 1992.
- Hardouin-Fugier et Grafe, 1995: Hardouin-Fugier Élisabeth et Grafe Étienne, *La Peinture lyonnaise au XIXe siècle*, Paris, L'Amateur, 1995.
- Hautecoeur L., *Mme Vigée Lebrun*, Paris, 1917.
- *Hector Berlioz, 2003: Hector Berlioz, l'aventure musicale*, cat. expo. À la Bibliothèque municipale de grenoble, 13 septembre - 15 novembre 2003, YD print, 2003.
- Henry et Rabreau (dir.), 2011 : Henry Christophe et Rabreau Daniel, *Le Public et la politique des arts au siècle des Lumières*, actes du colloque tenu à Paris les 17, 18 et 19 décembre 2009, dans l'amphithéâtre de l'Institut national d'histoire de l'art, galerie Colbert, Bordeaux, William Blake &Co, 2011.
- Hermenier, 2010-2011 : Hermenier Agnès, *Le Catalogue de la collection de peinture régionale du XIXe siècle et du Musée de Grenoble*, mémoire de master 2, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2010-2011.
- Hilaire, 2003 : Hilaire Yves-Marie, *Histoire de la Papauté*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Histoire », 2003.

- *Histoire de la peinture en Corse [...] , 2010 : Histoire de la peinture en Corse aux XIXe et XXe siècles et dictionnaire des peintres*, Colonna, 2010.
- Houssais et Lagrange (dir.), 2010 : Houssais Laurent et Lagrange Marion (dir.), *Marché(s) de l'art en province, 1870-1914*, actes du colloque tenu à la Bibliothèque municipale de Bordeaux, 30 janvier - 1^{er} février 2008, « Les Cahiers du centre François-Georges Pariset, n°8, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.
- Hoyer et Tuailon, 2003 : Hoyer Gunhild et Tuailon Gaston, *Blanc la Goutte*, Grenoble, Le Monde alpin et rhodanien, 2003.
- Huart et Philipon, 1839, Huart Louis et Philipon Charles, *Galerie de la presse, de la littérature et des Beaux-arts*, 1^{ère} série, Paris, Aubert, 1839.
- Huault-Nesme, 1997 : Huault-Nesme Laurence, *Jean Achard : un peintre paysagiste : 1807-1884*, sous la direction de Philippe Morel, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 1997.
- Huault-Nesme (dir.), 2003 : Huault-Nesme Laurence, Julia Isabelle, Nesme Henry, *Ernest Hébert, entre romantisme et symbolisme*, La Tronche, Musée Hébert, 2003.
- Huault-Nesme, 2008 : Huault-Nesme Laurence, *Jean Achard, Un paysagiste à l'école de la nature. 1807-1884*, Grenoble, Glénat, 2008.
- Humbert, 2005-2006 : Humbert Candice, *Le « Cahier des charges » de Victor Sappey [vers 1832-1845]*, mémoire de master 2, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2005-2006.
- Humbert, 2004-2005 : Humbert Candice, *Jean-Pierre Colin (1767-1820), artiste dauphinois*, mémoire de master 1, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2004-2005.
- Humbert, 2008 : Humbert Candice, *Le « Cahier des charges » de Victor Sappey [vers 1832-1845] : exemple ou exception dans la caricature du XIXe siècle?*, caricaturesetcaricature.com, mai 2008.
- *Ingres 1780-1867*, 2006 : *Ingres 1780-1867*, cat. d'expo. Paris, Musée Louvre, 24 février - 15 mai 2006, Paris, Gallimard, musée du Louvre éditions, 2006.
- Jardin et Tudesq, 1973 : Jardin André et Tudesq André-Jean, *La France des notables- 2 – La vie de la nation (1815-1848)*, Paris, éditions du Seuil, 1973.

- Jay, 1817 : Jay Louis-Joseph, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Paris, De Fain, 1817.
- Jean-François Champollion, 1984 : Jean-François Champollion, *Lettres à son frère 1804-1818*, présentées par P. Vaillant, Paris, l'Asiathèque, 1984.
- Jean-Louis-Ernest Meissonier, 1897 : Jean-Louis Ernest Meissonier, Paris, Hachette, 1897.
- Joanne, 1862 : Joanne Adolphe, *Itinéraire descriptif et historique du Dauphiné. Première partie. Isère*, Paris Hachette et Cie, 1862.
- Joseph Pagnon, *Lettres et fragments*, recueillis par Clair Tisseur, avec une préface, par Victor de Laprade de l'Académie française, Paris, Girard, 1869
- Jouy, 1822 : Jouy Étienne (de), *L'Hermite en province ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle*, t. IV, Paris, Chez Pillet aîné, 1822.
- Jullien, 1909 : Jullien Adolphe, *Fantin-Latour : la vie et ses amitiés, lettres inédites et souvenirs personnels*, Paris, L. Laveur, 1909.
- Jumel, 1884 : Jumel Edmond, *L'œuvre de Bellet du Poizat*, Lyon, Méton, 1884.
- La Borde, Béguillet, 1781-1796 : La Borde Jean-Baptiste et Béguillet Edmé, *Description générale de la France (T. I à IV) et Voyage pittoresque en France (Tomes V à XII)*, Paris, Pierres et Lamy, 1781-1796.
- Lacas, 2015 : Lacas Martine, *Des Femmes peintres : du XVe à l'aube du XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2015.
- Lamoure et Biboud, 1984 : Lamoure Jacques et Biboud Jacques-Antoine, *Jean Achard, paysagiste, 1807-1884*, ACMAD, Mairie de Corenc, Eymond, 1984.
- Lanteri-Laura, 1970 : Lanteri-Laura Georges, *Histoire de la phrénologie. L'homme et son cerveau selon J.F. Gall*, Paris, 1970.
- Larousse, 1866-1877: Larousse Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, Paris, Administration du grand dictionnaire, 1866-1877.
- Latreille, 1974 : Latreille André, *L'Ère Napoléonienne*, Paris, Colin, 1974.
- Laurens, 1899 : Laurens Jules, *Jean-Joseph Bonaventure Laurens. Sa vie et ses œuvres*, Carpentras, Brun, 1899.

- *Laurens [...]*, 1983 : Laurens Jean-Joseph-Bonaventure, *L'Isère au temps des crinolines : aquarelles et dessins du peintre J.J.B. Laurens*, présentés par Claude Muller et Jean-Pierre Debanne, Grenoble, J.P. Debanne, 1983.
- Lavater, 1806 : Lavater Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie (1775-1778)*, Paris, Prudhomme, 1806.
- Laverdant, 1864 : Laverdant Gabriel-Désiré, *Appel aux artistes contre le Sphinx et Satan pour le Christ, la Madone et le Paradis, Bilan des Salons français, 1699-1864*, Paris, Hetzel, 1864.
- Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes, Salon de 1845*, Paris, Bureaux de la Phalange, 1845.
- Lavezzi, 2009 : Lavezzi Isabelle, *La Scène de genre dans les Salons de Diderot* Paris, Hermann, 2009.
- Le-Brun-Dalbann, 1907 : Le-Brun-Dalbann Eugène Henri, *Catalogue des tableaux exposés au Musée de Troyes fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube, 1814-1880*, Troyes, Le Musée, 1907. (getty resarch institute sur internet).
- Lebrun Nathalie (dir.), *Turner Ravier, lumières partagées, aquarelles*, maison Ravier, 2007.
- Leflaive, 2002 : Leflaive Anne, *Stéphanie de Virieu*, Grenoble, Lettres de France, 2002, réimpr. de l'éd. de Paris, 1947.
- Lemagny et Rouillé, 1986 : Lemagny Jean-Claude et Rouillé André, *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986.
- Lemaire, 2004 : Lemaire Gérard-Georges, *Histoire du Salon de peinture*, Langres, Klincksieck Etudes, 2004.
- Lenoir, an II (1793) : Lenoir Alexandre, *Essais sur le muséum de peinture*, Paris, an II (1793).
- Lenoir, 1856 : Lenoir Alexandre, *Traité de la peinture sur verre et description de vitraux anciens et modernes pour servir à l'art de France*, Paris, Dumoulin, 1856.
- Lenoir C., 2012-2013 : Lenoir Caroline, *Henri Blanc-Fontaine (1819-1897) : une carrière de peintre en province au XIXe siècle*, mémoire de Master 1 d'histoire de l'art, sous la direction d'Alain Bonnet, Université Grenoble-Alpes, 2012-2013.

- Léon, 1962 : Léon Paul, *Mérimée et son temps*, Paris, Presses universitaires de France, 1962.
- Lethuillier (dir.), 2002 : Lethuillier Jean-Pierre, *La Peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XXe siècle*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2002.
- Letonnelier, 1942 : Letonnelier Gaston, « La Société grenobloise en 1789 », *Vie économique de la Révolution (assemblée générale de la commission centrale- 1939)*, t. 1, Besançon, Impr. Jacques et Demontrond, 1942.
- Lobstein, 2006 : Dominique Lobstein, *Les Salons au XIXe siècle, Paris, capitale des arts*, Paris, La Martinière, 2006.
- Loche, 1971 : Loche Renée, *La Lithographie*, éditions du Bonbent, Genève, 1971.
- *M. Berriat*, s.d.: *M. Berriat (Biographie de Berriat-Saint-Prix)*, Paris, Impr. Lacour et Compagnie, s.d.
- Maës, 2004 : Maës Gaëtane, *Les Salons de Lille de l’Ancien Régime à la Restauration : 1773-1820*, Dijon, 2004.
- Maignien E., [188.] *La Bibliothèque de Grenoble et ses premiers bibliothécaires : Étienne Davau, Étienne Ducros*, Grenoble, Drevet, [188.].
- Maignien E., *Les Artistes grenoblois [...], 1887* : Maignien Edmond, *Les Artistes grenoblois, architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. (du XIVE au XVIIIe siècles)*, Grenoble, Xavier Drevet, 1887.
- Maignien E., *Études de bibliographie [...], 1887* : Maignien Edmond, *Études de bibliographie dauphinoise IX : Recherches sur les cartiers et les cartes à jouer à Grenoble*, Grenoble, Allier, 1887.
- Maignien E., 1892 : Maignien Edmond, *Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymes du Dauphiné*, Laffite Reprints, Marseille, 1976, réimpr. éd. Grenoble, Drevet, 1892.
- Maisonville, 1873 : Maisonville N., *Biographie dauphinoise, Alphonse Blanc*, Grenoble, Maisonville et fils, 1873.
- Mallion, 1979 : Mallion Jean, *Prosper Mérimée et les monuments du Dauphiné*, (Lettres et rapports inédits de Prosper Mérimée recueillis et annotés par Jean Mallion), Grenoble, Cahiers de l’Alpe, 1979.

- Maréchaux-Laurentin, 2009 : Maréchaux-Laurentin Elizabeth, *Paul Huet. Peindre la nature*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2009.
- Marmottan, 1886 : Marmottan Paul, *L'École française de peinture : 1789-1830*, H. Laurens, 1886 (réed. en 2015 chez Ligaran).
- Martin-Fugier Anne, 2007 : Martin-Fugier Anne, *La Vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Audibert, 2007.
- Martineau, 1948 : Martineau Henri, *Petit dictionnaire stendhalien*, Paris, Le Divan, 1948.
- Mayaud, 1999 : Mayaud Jean-Luc, *Courbet, l'Enterrement à Ornans : un tombeau pour la République*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 1999.
- Mazard, 2011 : Mazard Chantal, *Les Cadrans solaires en Isère*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011.
- Mecheloukh, 1993 : Mecheloukh Mahadjoub, *La Mode orientaliste : Grenoble et sa région durant la seconde moitié du XIXe siècle*, maîtrise d'histoire de l'art, sous la direction de Danielle Moger et Danièle Grange, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 1993.
- Melchior-Bonnet, 1988 : Melchior-Bonnet Bernardine, *Restauration et Révolution, 1815-1851*, Paris, Larousse, 1988.
- Meyer et Pujalte-Fraysse, 2011 : Meyer Véronique et Pujalte-Fraysse Marie-Luce, *Voyages d'artistes en Italie du Nord, XVIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- Michal-Ladichère et Debelle, 1850 : Michal-Ladichère Alexandre et Debelle Alexandre, *Uriage et ses environs, guide pittoresque et descriptif*, Paris, Guihault, 1850, rééd. Paris, Res. Universis, 1991.
- Michel, 1928 : Michel André, *Sur la peinture française au XIXe siècle*, Paris, Colin, 1928.
- Miquel, 1962 : Miquel Pierre, *Paul Huet. De L'aube romantique à l'aube impressionniste*, Châtenay-Malabry, La Martinelle, 1962.
- Miquel, 1975 : Miquel Pierre, *Le Paysage français au XIXe siècle, 1824-1874. L'école de la nature*, Maurs-la-Jolie, La Martinelle, 1975.
- Monnier, 1995 : Monnier Gérard, *L'Art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

- Monnier, 2012 : Monnier Gérard, *Artistes, Société, Territoire. Les Arts en Provence et sur la Côte d'Azur aux XIXe et XXe siècles*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.
- Moreau M., 1827 : Moreau M., *Souvenirs du théâtre anglais à Paris*, Paris, Gauguin, Lambert et Cie, 1827.
- Moreau G.-M., 2012 : Moreau Gilles-Marie, *La Cathédrale Notre-Dame de Grenoble*, Paris, l'Harmattan, 2012.
- Moreau-Nelaton, 1924 : Moreau-Nelaton, *Corot raconté par lui-même*, Paris, Laurens, 1924.
- Morel, 2006 : Morel Élise, *La Carrière dauphinoise de Victor Sappey (de 1831 à 1856)*, mémoire de Master 2, sous la direction de Danielle Bal et Danielle Moger, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2006.
- Muller C., 1975 : Muller Claude, *Grenoble...des rues et des hommes*, Dardelet, Grenoble, 1975.
- Muller C., 1990 : Muller Claude, *Grenoble au temps de Stendhal*, Grenoble, SEDIA LP, 1990.
- Müller H., 1930 : Müller Hippolyte, *Les Origines de Grenoble : sa formation depuis l'époque gauloise jusqu'au VIIe siècle*, Grenoble, B. Arthaud, 1930.
- Nodier, Taylor et Cailleux, 1820-1858 : Nodier Charles, Taylor Isidore et Cailleux Alphonse (de), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Paris, Firmin Didot, 1820-1878. (volume sur le Dauphiné, 1854).
- Niepce et Dupasquier, 1850 : Niepce Bernard et Dupasquier Alphonse, *Histoire chimique, médicale et topographique de l'eau minérale sulfureuse et de l'établissement thermal d'Allevard (Isère)*, Paris, Baillièrre, Lyon, Savy jeune, 1850.
- Noli, 1928: Noli R., *Les Romantiques français et l'Italie, essai sur la vogue et l'influence de l'Italie en France de 1825 à 1850*, Dijon, Berginaud et Privat, 1928.
- Nora (dir.), 1997 : Nora Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.
- Nusbaumer, 1997 : Nusbaumer Philippe, *Jacques Augustin Catherine Pajou (1766-1828) : peintre d'Histoire et de portrait*, Le Pecq-sur-Seine, P. Nusbaumer, 1997.

- Paquet, 1964 : Paquet Jean, *Santé publique et conditions de vie dans le département de l'Isère au XIXe siècle*, Grenoble, Centre régional de pédagogie, 1964.
- Parrocel, 1862 : Parrocel Étienne, *Annales de la peinture*, Marseille, Albessard et Bérard, 1862.
- Patris-d'Uckerman, 1982 : Patris-d'Uckerman René, *Ernest Hébert, 1817-1908*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1982.
- *Paisajes urbanos visto desde globo: dibujos de Guesdon sobre fotos de Clifford hacia 1853-1855*, Revista de expresion grafica arquitectonica, n°9, 2004.
- Péladan, 1910 : Péladan Joséphin, *Ernest Hébert et son temps*, Paris, Delagrave, 1910.
- Peltre, 2000 : Peltre Christine, *Les Orientalistes*, Vérone, Hazan, 2000.
- Peltre, 2011 : Peltre Christine, *Le Voyage de Grèce : un atelier en méditerranée*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2011.
- Penlou, 2008 : Penlou Séverine, *Rôles et fonctions de la sculpture religieuse à Lyon de 1850 à 1914*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de François Fossier, Université Lumière Lyon 2, 2008.
- Pépy, 2008 : Pépy Émilie-Anne, *Espace sacré, espace profane. Le territoire de la Grande Chartreuse (fin XVIe – fin XVIIIe siècles)*, thèse d'Histoire, sous la direction de René Favier, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2008.
- Perrin-Dulac, 1980 : Perrin-Dulac François, *Description générale du département de l'Isère*, Marseille, Laffitte Reprints, 1980.
- Perspective, 2014-1 : *Perspective, La revue de l'INHA*, Paris, INHA, 2014.
- Petit, 1874 : Petit Auguste, *Diodore Rahoult et son œuvre: notice lue à l'Académie delphinale, séances des 1^{er} et 22 mai 1874*, Grenoble, Prudhomme, 1874.
- *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 2006.
- Pevsner, 1999 : Pevsner Nikolaus, *Les Académies d'art*, Paris, Monfort, 1999.
- Pilot de Thorey J.-J.-A., 1829 : Pilot de Thorey Jean-Joseph-Antoine, *Histoire de Grenoble et de ses environs, depuis sa fondation sous le nom de Cularo jusqu'à nos jours*, Grenoble, Baratier, 1829.

- Pilot de Thorey J.-J.-A., 1843 : Pilot de Thorey Jean-Joseph-Antoine, *Histoire Municipale de Grenoble*, Grenoble, Impr. Prudhomme, 1843.
- Pilot de Thorey E., *Documents [...]*, 1880 : Pilot de Thorey Emmanuel, *Documents et renseignements historiques sur le musée de Grenoble*, Grenoble, Maisonville et fils, 1880.
- Pilot de Thorey, E., *Notes [...]*, 1880 : Pilot de Thorey Emmanuel, *Notes pour servir à l'Histoire de Grenoble*, Grenoble, Drevet éditeur, 1880.
- Piollet, 1912 : Piollet Adrien, *Mémoires*, Valence, impr. Valentinoise, 1912.
- Pirat, 2010-2011 : Pirat Manon, *Les Peintres dauphinois du Musée de Grenoble du XIXe siècle au début du XXe*, mémoire de master 2, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2011.
- Poinot et Frangne (dir.), 2002 : Poinot Jean-Marc et Frangne Pierre-Henry, *L'Invention de la critique d'art*, actes du colloque international tenu à Rennes en juin 1999, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.
- Poirrier (dir.), 2002 : Poirrier Philippe, *Les politiques culturelles en France*, Paris, La documentation française, 2002.
- Ponthus-Cinier, 1880 : *Reproduction des principaux tableaux de Ponthus-Cinier avec les noms des possesseurs et leurs dimensions*, s.l., s.n., 1880.
- Poulot, 1997 : Poulot Dominique, *Musée, Nation, Patrimoine, 1789-1815*, Mayenne, éd. Gallimard, 1997.
- Poulot (dir.), 1998 : Poulot Dominique, *Patrimoine et modernité*, Paris, Montréal (Quebec), L'Harmattan, 1998.
- Poulot, 2001 : Poulot Dominique, *Patrimoine et musées, l'institution de la culture*, Hachette, Coll. Carré Histoire, 2001.
- Poulot, 2008 : Poulot Dominique, *Une Histoire des musées de France XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, La Découverte, 2008.
- Poulot, 2010 : Poulot Dominique, *Musée et muséologie*, Paris, La Découverte, 2010.
- Prouté et Curtis, 1968 : Prouté Paul et Curtis Atherton, *Adolphe Appian : son oeuvre gravé et lithographié*, Paris, Prouté, 1968.
- Prudhomme, 1975 : Prudhomme Auguste, *Histoire de Grenoble*, Genève, Laffite Reprints, 1975.

- Quantin, 2005-2006 : Quantin Sélima, *L'œuvre peint de Diodore Rahoult : les huiles*, mémoire de master 1, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2005-2006.
- Questel, 1876 : Questel Charles, *Département de l'Isère, Musée et Bibliothèque à Grenoble, Monument commencé en 1864, terminé en 1872*, Versailles, Aubert, 1876.
- Maisonneuve, Darnas, Barruol (dir.), 2013 : Maisonneuve Aude, Darnas Isabelle, Barruol Agnès, *Regards sur la peinture religieuse, XVII-XIXe siècles*, actes du colloque de l'association des conservateurs des antiquités et objets de France, Caen, 27-28 septembre 2012, Paris, Actes Sud, 2013.
- Radice, 2006 : Radice Marie, *Les images de la ville de Grenoble en peinture, dessin et estampe (XVIe siècle - début du XXe siècle)*, mémoire de Master 1, sous la direction de Marianne Clerc, Université Pierre Mendès France, Grenoble, 2006.
- Ramond et Vaisse (dir.), 2007 : Ramond Sylvie et Vaisse Pierre, *Le Temps de la peinture. Lyon 1800-1914*, Lyon, Fages éditions, 2007.
- Redon, 1989 : Redon Odilon, *À soi-même : journal, 1867-1915 : notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris, Curti, 1989.
- Réveil, 1834 : Réveil Étienne, *Musée religieux, ou choix des plus beaux tableaux des peintres les plus célèbres gravés à l'eau forte sur acier*, Paris, Hivert, 1834.
- Rey, 1834 : Rey Étienne, *Exposé succinct d'une méthode analytique, mémorique et synthétique pour l'enseignement du dessin*, Lyon, Chez l'auteur, 1834.
- Rey, 1855 : Rey Étienne, *Album de la grotte de la Balme*, Grenoble, Barratier, 1855.
- Reymond M., 1887 : Reymond Marcel, *Jean Achard, peintre paysagiste*, Paris, Librairie Flischbacher, 1887.
- Reymond R., 1985 : Reymond René, *La Route de Napoléon de l'île d'Elbe aux Tuileries – 1815*, Lyon, Archives du Dauphiné – La Manufacture, 1985.
- Rivière-Sestier, 1969 : Rivière-Sestier Madeleine, *Grenoble secret – amours anciennes et vieux logis*, Grenoble, Impr. Allier, 1969.

- Rochas A., 1971 : Rochas Adolphe, *Biographie du Dauphiné contenant l'histoire des hommes nés dans cette province qui se sont fait remarquer dans les Lettres, les Sciences et les Arts, (...)*, Genève, Skatkines prints, réed. Paris, Slatkine reprints, 1971, (1^{ère} édition : Grenoble, 1856-1860).
- Rochas J., 2006 : Rochas Joëlle, *Du Cabinet de curiosités au Muséum : les origines scientifiques du Muséum d'histoire naturelle de Grenoble (1773–1855)*, thèse de doctorat, sous la direction de Gilles Bertrand, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2006.
- Roche, 1989 : Roche Daniel, *Le siècle des Lumières : académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, t. I, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.
- Roche, 1993 : Roche Daniel, *La France des Lumières*, Paris, Fayard, 1993.
- Roche, 2003 : Roche Daniel, *Humeurs vagabondes : de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003
- Roger-Marx, 1952 : Roger-Marx Claude, *Le Paysage français de Corot à nos jours*, Paris, Plon, 1952.
- Rolland, 1831 : Rolland Benjamin, *Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'arts du musée de Grenoble*, Grenoble, Barratier, 1831.
- Rolland, 1834 : Rolland Benjamin, *Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'arts exposés dans le Musée de Grenoble*, Grenoble, Barratier, 1834.
- Rolland, 1838 : Rolland Benjamin, *Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'arts exposés dans le musée de Grenoble*, Grenoble, Prudhomme, 1838.
- Rolland, 1840 : Rolland Benjamin, *Catalogue des tableaux, statues et autres objets d'arts du musée de Grenoble*, Grenoble, Prudhomme, 1840.
- *Le Roman grenoblois [...]*, 1982 : *Le Roman grenoblois: 1840-1980*, préface d'Hubert Dubedout, Grenoble, Grenoble Information, 1982.
- Roman Jules, 1909 : Roman Jules, *L'Art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours*, Paris, Picard et fils, 1909.
- Roman Joseph, 1892 : Roman Joseph, *Inventaire général des richesses d'art de la France, Province, Monuments civils*, Paris, Plon, 1892.
- Rosenthal, 1914 : Rosenthal Léon, *Du Romantisme au Réalisme*, Essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848, Paris, Laurens, 1914.

- Rousset, 1891 : Rousset Henry, *Le Théâtre de Grenoble, histoire et physiologie, 1500-1890*, Grenoble, impr. Dauphinoise, 1891.
- Rousset, 1900 : Rousset Henry, *La Presse à Grenoble : Histoire et physiologie (1700-1900)*, Grenoble, Gratier et Cie, 1900.
- Rousset, 1908 : Rousset Henry, *Les Dauphinoises célèbres*, Grenoble, Impr. Générale, 1908
- Rousset et Brichet, 1893 : Rousset Henry et Brichet Edouard, *Histoire illustrée des rues de Grenoble*, Grenoble, Barratier, 1893.
- Roux C.A., 1913 : Roux Charles-Anthelme, *Grenoble. Le cours Berriat, étude graphique d'une rue*, Grenoble, Allier Frères, 1913.
- Roux X., 1890 : Roux Xavier, *Dictionnaire drolatique des contemporains dauphinois*, Grenoble, Vallier et Compagnie, 1890.
- Royer, 1951 : Royer Louis, *Catalogue du Musée Stendhal*, dressé par, Grenoble, Société des imprimeries d'avenir Aix-les-bains, 1951.
- Rude, 1949 : Rude Fernand, *La Révolution de 1848 dans le département de l'Isère*, Grenoble, Allier, 1949.
- Sanchez Pierre et Seydoux Xavier, *Les Catalogues des Salons*, t. I - VI, 1801-1857, Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999-2002.
- Sarcey, 1885 : Sarcey Francisque, *Souvenirs de jeunesse*, Paris, Ollendorf, 1885.
- Saunier, 1902 : Saunier Charles, *Les Conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire – reprise et abandon des alliés en 1815 : leurs conséquences sur les musées d'Europe*, Paris, Laurens, 1902.
- Scherf, 2006 : Scherf Guilhem, *Houdon. 1741-1828. Statues, portraits sculptés...*, Paris, Musée du Louvre, 2006.
- Schneider, 1929 : Schneider René, *L'Art français ; XIXe siècle : du classicisme davidien au romantisme*, Paris, Laurens, 1929.
- Schurr et Cabanne, 1996 : Schurr Gérald et Cabanne Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture (1820-1920)*, Paris, éd. de l'Amateur, 1^{ère} éd., 1993, rééd. *Idem*, 2003.
- Serrulaz, 1989 : Sérullaz Maurice, *Delacroix*, 1989.
- Sérié, 2014 : Sérié Pierre, *La Peinture d'histoire en France (1860-1900). La lyre ou le poignard*, Paris, Arthena, 2014.

- Simonnet, 1987 : Cyrille Simonnet, *Le Musée-Bibliothèque de Grenoble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- Société des Amis des Arts de Grenoble, 1932 : Société des Amis des Arts de Grenoble, *Exposition centenaire de la fondation de la société (1832-1932)*, Grenoble, Guirinand, 1932.
- Sofio, 2016: Sofio Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS éd., 2016.
- Solkin, 2001: Solkin David, *Art on the line : the Royal Academy exhibitions at Somerset House, 1780-1836*, Londres, Yale University Press, 2001.
- Soubiran, 1992: Soubiran Jean-René, *Le paysage provençal et l'école de Marseille avant l'impressionnisme, 1845-1874*, Paris, Réunion des musées nationaux et Musée de Toulon, 1992.
- *Statuts de la Société [...]*, 1837 : *Statuts de la Société des Amis des Arts de Grenoble, le 6 juillet 1837*, Grenoble, Prudhomme, 1837.
- *Statuts de la Société [...]*, 1866 : *Statuts de la Société des Amis des Arts de Grenoble fondée en 1832....*, Grenoble, Barratier, 1866
- Stein, 1913 : Stein Henri, *La Société des Beaux-arts de Montpellier (1779-1797)*, Nogent-le-Rotrou, Dauphery-Gouverneur, 1913.
- Stendhal, 1929 : Stendhal [pseud. Henry Beyle]*Mémoires d'un touriste*, Paris, Le Divan, 1949.
- Stendhal, 1968 : Stendhal [pseud. Henry Beyle], *Vie de Henry Brulard*, nouvelle édition sous la direction de Victor Del Litto, Genève, Cercle du Bibliophile, 1968.
- Stendhal, 1978 : Stendhal [pseud. Henry Beyle], *Grenoble et le Dauphiné vus par Stendhal*, présenté par M. Del Litto, Grenoble, Service commun des Bibliothèques, 1978.
- Stendhal, 2002 : Stendhal [pseud. Henry Beyle], *Salons*, Paris, Le Promeneur, Gallimard, 2002.
- Stendhal, 2012 : Stendhal [pseud. Henry Beyle], *Histoire de la peinture en Italie*, commenté par Victor Del Litto, Paris, Gallimard, 2012. (1^{ère} éd. Paris, Gallimard, 1996).

- Sutherland et Nochlin, 1976 : Sutherland Harris Ann et Nochlin Linda, *Femmes peintres : 1550-1950*, Artigues-Près-Bordeaux, *Des Femmes 1981*, Los Angeles County Museum of art, 1976.
- Sylvestre, 1853 : Sylvestre Théophile, *Histoire des artistes vivants, français et étrangers, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, photographes : études d'après nature : Corot*, Paris, Blanchard, 1853.
- Taulier F., 1860 : Frédéric Taulier, *Le Vrai livre du peuple*, Grenoble, Maisonville et Fils, 1860.
- Taulier J., 1855 : Taulier Jules, *Histoire du Dauphiné depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Grenoble, Allier, 1855.
- Thierriat, 1859 : Thierriat Augustin, *Galerie des peintres lyonnais*, Lyon, Perrin, 1859.
- Thioller, 1899 : Thioller Félix, *Auguste Ravier : peintre MDCCCXIV – MDCCCXCV : portrait de l'artiste et très nombreuses reproductions de ses dessins et de ses croquis*, Saint –Etienne, Société de l'impr. Théolierè J. Thomas et Compagnie, 1899.
- Töpffer, 1844 : Töpffer Rodolphe, *Voyages en zigzag ou excursion d'un pensionnat en vacances dans les cantons de Suisse et sur le revers italien des Alpes*, Paris, Ducochet, 1844.
- Töpffer, 1854 : Töpffer Rodolphe, *Nouveaux Voyages en zigzag à la Grande Chartreuse, autour du Mont-Blanc*, Paris, Lecois, 1854.
- Tourneux, 1919 : Tourneux Maurice, *Salon et exposition d'art à Paris, 1801-1870 essai bibliographique*, Paris, Jean Schemit, 1919.
- Turc, 2005 : Turc Sylvain, *Les Élités grenobloises de 1760 à 1848, recherches sur un groupe social en transition*, thèse de doctorat d'histoire, sous la direction de Serge Chassagne, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2005.
- Turc, 2009 : Turc Sylvain, *Les Élités grenobloises des Lumières, à la monarchie de Juillet, noblesses, notabilités et bourgeoisie, 1760-1848*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2009
- Valéri, 2005 : Valéri Aurélie, *Alexandre Debelle : la politique d'acquisition au musée de Grenoble de 1853 à 1887*, mémoire de Master 2, sous la direction de Marianne Clerc, Grenoble Université Pierre Mendès France, 2005.

- Vaillant, 1947 : Vaillant Pierre, *Le Dauphiné et ses artistes au XIXe siècle*, Grenoble, Arthaud, 1947.
- Vaillant, 1968 : Vaillant Pierre, *Grenoble – Histoire de son développement (1536-1926)*, Grenoble, Roissard, 1968.
- Vaillant, 1955 : Vaillant Pierre, *Stendhal et Grenoble*, Grenoble, Allier, 1955.
- Vaillant, 1970 : Vaillant Pierre, *Visages du Dauphiné*, Paris, Horizons de France, 1970.
- Valenciennes, 1973 : Valenciennes Pierre-Henri (de), *Élément de perspective à l'usage des artistes, suivis de réflexion et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, fac-similé, Genève, 1973. (1^{ère} éd.1800, réédité en 1820).
- Vand de Sandt, 2006 : Van de Sandt Adolpho, *La Société des Amis des Arts (1789-1798) : un mécénat patriotique sous la Révolution*, École nationale Supérieur des beaux-arts, 2006.
- Vidal-Bué, 2000 : Vidal-Bué Marion, *Alger et ses peintres - 1830-1960*, Paris, Paris Méditerranée, 2000.
- Vigier, 1963 : Vigier Philippe, *La Seconde République dans la région alpine (étude politique et sociale)*, t. I, « les Notables » (vers 1845 - fin 1848), Bordeaux, Presses universitaires de France, 1963.
- Vigier, 1963 : Vigier Philippe, *Essai sur la répartition de la propriété foncière dans la région alpine*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1963.
- Villars, *Sur l'histoire naturelle : programme de l'an 7 [à l'école centrale de Grenoble]*, Rochas, 2002 (1^{ère} éd. Aix, 1798).
- Vingtrinier, 1885 : Vingtrinier Aimé, *Notice sur Antoine Ponthus-Cinier, peintre lyonnais*, Lyon, Mougins-Rusand, 1885.
- Vinsonneau, 2002 : Vinsonneau Geneviève, *L'identité culturelle*, Paris, Armand Colin, 2002.
- Vitu, 1852 : Vitu Auguste, *L'Empereur à Grenoble, 1815-1852*, Grenoble, Impr. Allier, 1852.
- Vottero, 2001-2002 : Vottero Michaël, *Les Peintures des églises de Grenoble au XIXe siècle*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Barthélémy Jobert, Grenoble, Université Pierre Mendès France, 2001-2002.

- Vottero, 2012 : Vottero Mickaël, *La Peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- *Vues pittoresques de l'Italie*, dessinées d'après nature par M. Coignet, Paris, Sazerac et Duval, 1825.
- Walker, 1988: Walker John, *Joseph Mallord William Turner*, Ars Mundi, 1988.
- Wantellet, 1979 : Wantellet Maurice, *Deux siècles et plus de peintures dauphinoise*, 1825-1975, Grenoble, Dardelet, 1979.
- Wantellet et Deshairs, 2008 : Wantellet Maurice et Deshairs Yves, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs du Dauphiné*, Fontanil-Cornillon, éd. Alzieux, 2008.
- Weill, [XIXe siècle] : Weill Georges, *La France sous la monarchie constitutionnelle (1814-1848)*, Paris, Société Française d'éditions d'art, [XIXe siècle].
- Weill, 1900 : Weill Georges, *Le Parti républicain de 1815 à 1870*, Paris, Alcan, 1900.
- Wild, 1987 : Wild Nicole, *Décors et costumes du XIXe siècle à l'Opéra de Paris*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1987, t. 1.
- Wilton, 1983 : Wilton Andrew, *Turner en voyage*, Paris, Flammarion, 1983.
- Wilton, 1987 : Wilton Andrew, *Turner et son temps*, Paris, Denoël, 1987.
- Winckelmann J.J., 2005 : Winckelmann Johann Joachim, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, Librairie Générale Française, 2005 (1^{ère} éd. Dresde, 1764).
- Wolf, 2012 : Wolf Norbert, *Le triomphe de la peinture, l'Art des Salons*, Citadelles et Mazenot, 2012.

CATALOGUES :

- Allard et Scherf (dir.), 2006 : Allard Sébastien et Scherf Guilhem, *Portraits publics - portraits privés – 1770-1830*, cat. expo. aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 4 octobre 2006 - 9 janvier 2007, Tours, Réunion des musées nationaux, 2006.

- *Les Années romantiques, [...]*, 1995 : *Les Années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, cat. expo. musée des beaux-arts de Nantes, 4 décembre 1995 - 17 mars 1996, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.
- *Des Alpes à la Méditerranée [...]*, 1982 : *Des Alpes à la Méditerranée : dessins, aquarelles, lithographies de Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (1801-1890) et Jules Laurens (1825-1901)*, cat. exposition, Musée Hébert - La Tronche/ Fondation Hébert d'Uckermann, La Tronche, Musée Hébert, 1982.
- *Les Alpes pittoresques et romantiques [...]*, 1984 : *Les Alpes pittoresques et romantiques par des dessinateurs et des graveurs du XIXe siècle*, cat. expo. Espace Achard – mairie de Grenoble, 12 juillet - 30 août 1984, Grenoble, ACMAD, 1984.
- Beaud et Vincent, 1977 : Beaud Marie-Christine et Vincent Hélène : *Fantin-Latour : une famille de peintres au XIXe siècle*, cat. expo. Ancien Musée de peinture de Grenoble, 17 février - 12 avril 1977, collection du Musée de Grenoble, 1977.
- Bellenger (dir.), 2005 : Bellenger Sylvain, *Girodet 1767-1824*, cat. expo. musée du Louvre, Paris, 22 septembre 2005 – 2 janvier 2006, Chicago, The Art Institute of Chicago 11 février – 30 avril 2006 ; New York, The Metropolitan Museum of Art 22 mai – 27 août 2006 ; Montréal, Musée des Beaux-arts de Montréal 12 octobre 2006 – 21 janvier 2007, Paris, Gallimard - Musée du Louvre, 2005.
- *Bellet du Poisat, du romantisme à l'impressionnisme*, cat expo. Musée de Bourgoin-Jallieu, 29 mars – 24 août 2014, Lyon, Fages, 2014.
- *Berlioz et la caricature*, 1995 : *Berlioz et la caricature*, cat. expo. La Côte-Saint-André – Hôtel-de-Ville, 17 - 28 août 1995, mairie de la Côte-Saint-André, Bibliothèque municipale de Grenoble, Bibliothèque du Conservatoire national de région, 1995.
- Bois-Delatte, 2003 : Bois-Delatte Marie-Françoise, *Berlioz : l'aventure musicale*, cat. expo, Bibliothèque Municipale de Grenoble, 13 septembre - 15 novembre 2003, coll. Re-Découvertes, Grenoble.
- Bois-Delatte, Rannaud, Imbert, 2006 : Bois-Delatte Marie-Françoise, Rannaud Gérard, Imbert Marie-Thérèse, *Stendhal : la révolte et les rêves*, cat. expo.

Bibliothèque municipale de Grenoble, mars 2006 – mars 2007, Grenoble, Glénat, 2006.

- Bois-Delatte, Clerc, Guiffault, Lazier (dir.) : Bois-Delatte Marie-Françoise, Clerc Marianne, Guiffault Béatrice, Lazier Isabelle, *Diodore Rahoult, 1819-1874, paroles de palette*, cat. exposition Bibliothèque d'étude et d'information (dessins), Musée de l'Ancien Évêché (peintures), Grenoble, 15 novembre 2013 – 1^{er} avril 2014, Grenoble, Conseil général de l'Isère, Musée de l'Ancien Évêché, Bibliothèques municipales, Ville de Grenoble, 2013.
- Bordes, 2003: Bordes Philippe, *Portraiture in Paris around 1800: Cooper Penrose by Jacques Louis David*, cat. expo. Timken Museum of art de San Diego (Californie), 2003.
- Brachlianoff et Boyer-Thiollier, 1996 : Brachlianoff Dominique et Boyer-Thiollier Christine : *François Auguste Ravier*, 1996 : François Auguste Ravier, cat. expo., Lyon, Musée des beaux-arts, du 15 février – 28 avril 1996, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
- Brame, 1992 : Brame Sylvie, *Barbizon et l'école de la nature*, cat. exposition Paris, Brame et Laurenceau, Londres, Agnew's, 1992.
- Brès et Thabaud, 1992 : Brès Gérard et Thabaud Louis, *Jean-Esprit Marcellin*, 1992 : *Jean-Esprit Marcellin 1821-1884 : statuaire*, cat. expo. Musée départemental de Gap, 1992.
- Breton et Gaudibert, 1983 : Gaudibert Pierre et Breton Christine : *Louis-Joseph Jay, sa vie, son œuvre I : un musée sans architecture*, cat. expo. Musée de Grenoble, 27 janvier – 15 mars 1983, Grenoble, Musée de Grenoble, 1983.
- Breton, Gaudibert, Legrand, Pérard, 1983 : Breton Christine, Gaudibert Pierre, Legrand Sylvie, Pérard Sylvie: *Louis-Joseph Jay, sa vie, son œuvre II: un architecte de musée*, cat. expo. Musée de Grenoble, 27 janvier – 15 mars 1983, Grenoble, Musée de Grenoble, 1983.
- Chevalier, 2006 : Chevalier Alain, *Peintures d'Alexandre Debelle de 1840 à 1889 : le Dauphiné dans l'Histoire de France*, cat. expo. Vizille, musée de la Révolution française, 10 février - 15 mai 2006, Vizille, Musée de la Révolution française, 2006.

- *De Place en place : L'Espace public à Grenoble XIXe-XXe siècles*, cat. expo. Bibliothèque Municipale de Grenoble, 13 octobre – 31 décembre 1999.
- Depelchin et Diederer (dir.), 2011 : Depelchin Davy et Diederer Roger, *L'orientalisme en Europe, de Delacroix à Matisse*, Centre de la Vieille Charité, Marseille, 27 mai – 28 août 2011, Paris, Réunion des musées nationaux, Grand Palais, Marseille, imprimé en Italie, 2011.
- *L'École de Barbizon, peindre en plein air avant l'impressionnisme*, cat. expo. Musée des beaux-arts Lyon 22 juin -9 septembre 2002, Lyon, Réunion des musées nationaux, 2002.
- *L'École de la nature en Dauphiné, 1982 : L'École de la nature en Dauphiné au XIXe siècle*, cat. expo. Musée de peinture et de sculpture de Grenoble, 18 mars - 10 mai 1982, Grenoble, Impr. Dardelet, 1982.
- *Ernest Meissonier : rétrospective*, Musée des beaux-arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Lyon, Réunion des musées nationaux, 1993.
- Faroult (dir.), 2010 : Faroult Guillaume, *Turner et ses peintres*, cat expo. Galeries nationales du Grand Palais, 24 février – 24 mai 2010, musée du Prado (Madrid), 22 juin – 19 septembre 2010, Tate Britain (Londres), 23 septembre – 31 janvier 2010, Paris, Réunion des musées nationaux, 2010.
- Garcia et Schwartz, 2009 : Garcia Anne-Marie et Schwartz Emmanuel, *L'École de la liberté, être artiste à Paris, 1648-1817*, cat. expo. École nationale supérieur des beaux-arts de Paris, 24 octobre 2009 - 10 janvier 2010, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2009.
- Georgel (dir.), 1994 : Georgel Chantal, *La Jeunesse des musées – Les musées de France au XIXe siècle*, cat. expo. Paris, musée d'Orsay, 7 février - 8 mai 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.
- Georgel, 2007 : Georgel Chantal (dir.), *La Forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature – De Corot à Picasso*, cat expo musée d'Orsay, Paris, 6 mars - 13 mai 2007, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.
- Gurwith, 1978 : Gurwith Suzanne, *Jean-Joseph-Xavier Bidault, peintures et dessins : Carpentras, Angers, Cherbourg*, cat. expo., Nantes, Chiffolleau, 1978.

- Hamon, 1982 : Hamon Paul, *Les Noix de Grenoble sous le 1^{er} Empire*, Grenoble, exposition du 4-24 novembre 1982, Corenc, Mairie de Corenc, Château de la Condamine, 1982.
- Hamon et Vérissimo, 1995 : Hamon Paul et Vérissimo Laurence, *Stendhal à la Grande Chartreuse*, cat. expo. décembre 1995 à mars 1996, Maison Stendhal Grenoble (actuel musée Stendhal), Grenoble, 1995.
- Huault-Nesme, Toussaint, Vincent, 1984 : Huault-Nesme Laurence, Toussaint Hélène, Vincent Hélène, *Jean Achard : Peintures*, 1984 : *Jean Achard : Peintures*, cat expo. Grenoble, Musée de Peinture, 21 novembre 1984 – 7 janvier 1985, Grenoble, Ville de Grenoble, 1984.
- Huss et Blumenfeld-Chiodo, 2012 : Huss Valérie et Blumenfeld-Chiodo Zoé, *Chambre noire pour amateurs éclairés, Photographies de la collection Flandrin*, éditions Musée dauphinois, 2012.
- *L'Invention du passé - Gothique, mon amour, 1802-1830*, t. I, cat. expo. Musée Royal de Brou, Bourg-en-Bresse, 19 avril -21 septembre 2014, Hazan, Bourg-en-Bresse/ Brou, 2014.
- Klinka-Ballesteros, 1997 : Klinka-Ballesteros Isabelle, *Le Dessin au temps des passions*, cat. expo. Musée des Beaux-arts d'Orléans, 7 novembre 1997 - 31 mars 1998, Orléans, Impr. municipale, 1997.
- Lamoure, 1987 : Lamoure Jacques, *Victor-Désiré Cassien, 1808-1893*, cat. expo. espace Achard, 15 juin - 14 juillet 1987, Hôtel de ville de Grenoble, A.C.M.A.D., 1987.
- Lamoure, 1989 : Lamoure Jacques, *Jean Alexis Achard : 1804-1884 : dessins, mine de plomb, encre et plume, lavis d'encre, sépia, aquarelles*, cat. expo. Espace Achard, 12/07 au 02/09/1989, Grenoble, ACMAD, 1989.
- Larroche (dir.), 1999 : Larroche Caroline, *Daumier, 1808-1879*, exposition au Grand Palais 5 octobre 1999 - 3 janvier 2000, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
- Lazier (dir.), 2003 ; Lazier Isabelle, *Peintre(s) à Proveyzieux*, cat. expo. Musée de l'Ancien Évêché, 17 octobre 2003 – 10 juin 2004, Grenoble, Conservation du patrimoine de l'Isère, 2003.
- Lazier (dir.), 2007 : Lazier Isabelle : *Grenoble, visions d'une ville : peintures, dessins, estampes du XVI^e au début du XX^e siècle*, cat. expo. Grenoble,

- Musée de l'Ancien Évêché, novembre 2007 - avril 2008, Grenoble, Glénat, 2007.
- Lazier et Roux (dir.), 2009 : Lazier Isabelle et Roux Jean-Louis, *Couleur sépia. L'Isère et ses premiers photographes (1840-1880)*, cat expos. Musée de l'Ancien Évêché, 23 octobre 2009 - 22 mars 2010, Lyon, Libel, 2009.
 - Lebrun Nathalie (dir.), *Turner Ravier, lumières partagées, aquarelles*, cat. expo. Maison Ravier, Morestel, 3 juin-30 juillet 2007, Meylan, éd. AMRA, 2007.
 - Maggetti (dir.), 1996: Maggetti Daniel, *Töpffer*, dir. Genève, Art Albert Skira, 1996.
 - Marchesseau et Chazal (dir.), 2009 : Marchesseau Daniel et Chazal Gilles, *Souvenirs d'Italie, Chefs d'œuvre du Petit Palais, 1600-1850*, cat d'expo. Musée de la vie romantique 29 septembre 2009 – 17 janvier 2010, Paris, Paris-musées, 2009.
 - Paccoud (dir.), 2010 : Paccoud Stéphane, *Un siècle de paysage, le choix d'un amateur*, cat. expo. Musée des beaux-arts de Lyon, Paris, ed. Hazan, 2010.
 - Pantazzi, Pomarède, Tintrow (dir.), 1996 : Pantazzi Michaël, Pomarède Vincent, Tintrow Gary : Corot 1796-1875 ; cat expo. Paris, Galerie nationale du Grand Palais 28 février - 27 mai 1996, Ottawa, Musée des beaux-arts, 21 juin - 22 septembre 1996, New York, Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996 – 17 janvier 1997, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.
 - *Paysages. Dessins français [...]*, 1999 : *Paysages. Dessins français XVIIIe et XIXe siècles*, cat expo. Musée de Grenoble, 6 septembre – 17 novembre 1997, Paris, Réunion des musées nationaux, 1999.
 - *Les Peintres de l'âme [...]*, 1981 : *Les Peintres de l'âme. Art Lyonnais au XIXe siècle* cat. expos. Musée des Beaux-arts, palais Saint-Pierre Lyon, juin-septembre 1981, Lyon, impr. Delta, 1981.
 - *Paysages d'Italie [...]*, 2001 : *Paysages d'Italie : les peintres du plein air, 1780-1830*, Paris, Réunion des musées nationaux, Electa, Milan, 2001.
 - Pomarède (dir.), 1994 : Pomarède Vincent, *Achille-Etna Michallon*, cat. expo. musée du Louvre, Paris, Pavillon de Flore du 10 mars - 10 juin 1994, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. Les Dossiers du musée du Louvre, 1994.

- Pomarède, Stefani, Wallens, 1998 : Pomarède Vincent, Stefani Chiara, Wallens Gérard (de), *Corot, un artiste de son temps*, actes du colloque du musée du Louvre, 1 - 2 mars 1996 et Villa Médicis, Académie de France à Rome, le 9 mars 1996, Paris : Klincksieck ; Rome : Académie de France à Rome, Villa Médicis, 1998 (53-Mayenne : Impr. la Manutention), 1998.
- *Portrait. Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, 2001 : *Portrait. Le Portrait dans les collections des musées Rhône-Alpes*, cat expo. « Autoportraits et portraits d'artistes du 16e au 20e siècle", Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, 24 juin - 23 sept. 2001, "Le portrait du 16e au 18e siècle", Chambéry, Musée savoisien, 24 juin - 24 sept. 2001, "Le portrait aux 19e et 20e siècles", Valence, Musée des beaux-arts, 24 juin - 23 sept. 2001, Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- *Le Portrait en Dauphiné [...]*, 1981 : *Le Portrait en Dauphiné au XIXe siècle, autoportraits et portraits d'artistes dauphinois*, cat. expo. Fondation Hébert d'Uckermann, La Tronche Maison des artistes, 3 juillet - 6 septembre 1981.
- Roussier, 2003 : Roussier François, *Femmes peintres en Dauphiné : XIXe et XXe siècles*, cat. expo. Musée Mainssieux, Voiron, 14 juin- 31 octobre 2003, Voiron, Musée Mainssieux, 2003.
- *La Sculpture française au XIXe siècle*, cat. expo. Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 10 avril au 28 juillet 1986, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.
- *Le Sentiment de la montagne*, 1998 : *Le Sentiment de la montagne*, cat expo. Musée de Grenoble, 1^{er} mars - 1^{er} juin 1998 et Turin, Palazzo Bricherasio, 1^{er} juillet -15 octobre 1998, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.
- *Le Serpent et le dragon*, 1995 : *Le Serpent et le dragon, Grenoble et ses deux rivières*, cat. expo., Bibliothèque Municipale de Grenoble, 29 septembre - 25 novembre 1995, Paris, Ministère de la Culture, 1995.
- Servonnat-Favier, Boyer-Thiollier, Maison Ravier, 1992 : Servonnat-Favier Nathalie, Boyer-Thiollier Christine, Maison Ravier : *François-Auguste Ravier, Lyon 1814 – Morestel 1895*, cat. expo. Maison Ravier-Morestel (Isère), 10 avril - 24 mai 1992, Seyssinet, éd. A.M.R.A., 1992.

- Soulingeas, 1996 : Soulingeas Yves, *Stéphanie de Virieu - Regards*, cat. expo. Grenoble, Archives départementales de l'Isère, Centre Jean Berthouin, 4 novembre 1996 - 31 janvier 1997, Grenoble, Impr. Eymond, 1996.
- Spillemaecker (dir.), 2003 : Spillemaecker Chantal, *Hector Berlioz [épisodes de la vie d'artiste]*, Grenoble, Glénat, 2003.
- Spillemaecker et Troncy, 2012 : Spillemaecker Chantal, Troncy Antoine, *Berlioz et l'Italie : voyage musical*, cat. expo. Musée Hector Berlioz, La Côte Saint-André (Isère), 30 juin - 31 décembre 2012, Lyon, Libel, 2012.
- Stahl, 2004 : Stahl Marguerite; *La Peinture dans les collections du Musée des Beaux-arts de Libourne, 1780-1840*, Libourne, Chapelle du Carmel, 19 juin – 2 octobre 2004, Libourne, 2004.
- *Théodore Ravanat*, 1988 : *Théodore Ravanat : 1812-1883*, cat. expo. La Condamine, Mairie de Corenc, 4 décembre 1987 - 10 janvier 1988, Corenc, Association culturelle de Corenc, 1988.
- Tosatto (dir.), 2015 : Tosatto Guy, *Musée de Grenoble. Guide des collections, Antiquité- XIXe siècle*, Lyon, Fage, 2015.
- Tosatto, Huault-Nesme, Vincent, Moiroud, 2005 : Tosatto Guy, Huault-Nesme Laurence, Vincent Hélène, Moiroud Claire, *Trois maîtres du paysage dauphinois au XIXe siècle ; Jean Achard, Laurent Guétal, Charles Bertier*, catalogue d'exposition, Musée de Grenoble, 3 décembre 2005 - 12 février 2006, Versailles, Artlys, 2005.
- Toscano Gennaro (dir.), 2014 : Toscano Gennaro (dir.), *Sur la route d'Italie : peindre la nature d'Hubert Robert à Corot*, cat. expo. Musée d'Evreux, 26 avril – 21 septembre 2014 et Musée d'Amiens, 13 février - 31 mai 2014, Gourcuff Fradenogo, 2014.
- *Sur la route d'Italie : peindre la nature d'Hubert Robert à Corot*, cat. expo. Musée d'Evreux, 26 avril – 21 septembre 2014 et Musée d'Amiens, 13 février- 31 mai 2014, Gourcuff Fradenogo, 2014.
- *Turner et les Alpes, 1999 : Turner et les Alpes*, cat. expo. Martigny (Suisse) organisée avec la Tate Gallery de Londres, 5 mars - 6 juin 1999, Martigny, Edipresse – Impr. réunies de Lausanne, 1999.

- Vaillant, 1959 : Vaillant Pierre, *Grenoble hier et aujourd'hui*, 1959 : *Grenoble hier et aujourd'hui*, cat. expo., Bibliothèque Municipale de Grenoble, Allier, 1959.
- *Victor-Désiré Cassien*, 1899 : *Victor-Désiré Cassien – 1808-1893*, cat. Espace Achard, 15 juin - 14 juillet 1987, Hôtel de Ville de Grenoble, A.C.M.A.D, n°8, 30 mars 1899, p. 241 - 253.
- Vincent S. (dir.), 2005 : Vincent Sylvie, *Alexandre Debelle, 1805-1897, un peintre en Dauphiné*, Grenoble, Conseil Général de l'Isère, novembre 2005.
- *Voyage en paysages [...]*, 2009 : *Voyage en paysages, par monts et vallées, lacs et forêts, de 1830 à 1910*, cat. exp. musée municipale Paul-Dini, Villefranche sur Saône, 18 octobre 2009 au 14 février 2010, Paris, Férréol, 2009.

ARTICLES :

- Albert, 1899 : Albert Aristide, « Jean Marcellin – statuaire », *Revue Dauphinoise*, n°3, janvier 1899, p. 75-79.
- Albertin, 1898 : Albertin André, « La Fontaine du Lion », *Le Dauphiné*, 6 mars 1898, n°878, p. 414.
- Angrand, 1968 : Angrand Pierre, « L'État mécène, période autoritaire du Second Empire », *Gazette des Beaux-arts*, 1968, p. 303-348.
- Baridon, 2011 : Baridon Laurent, « Sculpter l'indicible : les crises de l'allégorie sculptée en France en 1848 », *Romantisme*, Paris, Colin/ Dunod, 2011.
- Bazin, 1976 : Bazin Germain, « Les Naufragés de l'histoire de l'art ou le paysage français au XIXe siècle », *L'œil*, n°249, avril 1976, p. 8-15.
- Boissin, 1994 : Boissin Michèle-Françoise, « La Peinture dauphinoise du XIXe siècle dans les collections du Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Vienne », *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, tome 89, Vienne, Impr. dauphinoise, 1994.
- Boistel, 1870 : Boistel André, « De la théorie de la rente et des harmonies économiques », *Bulletin de l'Académie delphinale*, 3^e série, t. IV, 1870, p. 9-115.

- Bonnet H., 1999 : Bonnet Henri, « Un secrétaire de faculté talentueux : Bonaventure Laurens (1801-1890) », *Bulletin de l'Académie des Sciences et des lettres de Montpellier*, n°29, séance du 16 novembre 1999, p. 253-275.
- Bornecque, 1980 : Bornecque Robert, « Les Fortifications de la Bastille de Grenoble, XVe XIXe siècle », *Bulletin Monumental*, 1980, vol. 138, n°1, p. 41-76.
- Cayol-Gerin, 1993 : Cayol-Gerin Anne, « Grenoble d'or gris », *Alpes magazine*, n° 21, mai-juin 1993, p. 20-33.
- Cazenove, 1883 : Cazenove Raoul (de), « Le Salon des arts à Lyon en 1786 », *Revue du lyonnais*, 1883, t. VI, p. 15-174.
- Chagny et Bornarel, 1977 : Chagny Robert et Bornarel Monique : « Quelques aspects de l'évolution démographique et de la formation de la population grenobloise de 1860 à 1880 », *Démographie urbaine*, Lyon, Centre d'Histoire économique et sociale de la région lyonnaise, 1977, p. 301-337.
- Chatelain, 1954 : Chatelain Abel, « la Formation de la population lyonnaise : l'apport d'origine montagnarde (XVIIIe-XXe siècles) », *Revue de géographie de Lyon*, année 1954, vol. 29, n°29-2, p. 91-115.
- Chaudonneret et Le Men, 1996 : Chaudonneret Marie-Claude et Le Men Ségolène, « Arts et institutions », *Romantisme*, année 1996, vol. 26, n°93, p. 3.
- Chennevières, 1865 : Chennevières Philippe (de), « Les Musées de province », *Gazette des Beaux-arts*, février 1865, p. 118-131.
- Chevallier et Mercier, 1985 : Chevallier Denis et Mercier Alain, « Identité culturelle et appartenance régionale : quelques orientations de recherches », *Terrain*, n°5, 1985, p. 3-5.
- Chiara, 2004 : Chiara Stefani, « Dessiner le paysage entre le XVIIIe et XIXe siècle », *Revue de l'art*, n°143, janvier 2004, p. 59-66.
- Chorier, 2003 : Chorier C., « Jules Guédy, un peintre de montagne méconnu », *Le Magazine du Conseil Général de Haute-Savoie*, n°93, Haute-Savoie, Conseil Général, décembre 2003, p. 12.
- Clément de Ris, 1860 : Clément de Ris Louis, « Musée de province : le Musée de Grenoble », *Gazette des Beaux-arts*, 1860, t. VII, juillet-septembre, p. 65-79 et p. 162-178.

- Clerc, 1990 : Clerc Marianne, « Documents nouveaux sur l'origine du Musée de Grenoble », *Cahiers d'Histoire*, 1990, t. XXXV, n°3-4, p. 281-301.
- Clerc, 2005 : Clerc Marianne, « Regards d'artistes et « devoir » de dessin : images de patrimoine au temps de Prosper Mérimée », *Le Monde alpin et rhodanien*, vol. 33, n°1-4, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 2005, p. 89-96.
- Curie, 2015 : Curie Pierre, « Les peintures de la cathédrale Saint-Pierre de Nantes », *In Situ*, n°26, Paris, 2015.
- Del Litto, 1975 : Del Litto Victor, « Quand le « touriste » visitait les musées en 1838 », *Stendhal Club*, 1975, n°66-67, s.l.n.d., p. 152-188.
- Doyon, 1983 : Doyon André, « Émile Bigillion, correspondant de Mérimée (avec deux lettres inédites de Prosper Mérimée) », *Stendhal Club*, n°98, 15 janvier 1983, p. 310-319.
- Dupont-Lachenal, 1934 : Dupont-Lachenal Léon, « Pie VII captif à Grenoble en 1809 », *Échos de Saint-Maurice*, 1934, t. XXXIII, p. 67.
- Du Boÿs A., 1874: Du Boÿs Albert, « Mademoiselle Stéphanie de Virieu », *Revue du Lyonnais*, 1874.
- Du Camp, 1855 : Du Camp Maxime, « Beaux-arts », *Revue de Paris*, 1^{er} août 1855, t. XXVII, Paris, Librairie nouvelle, 1855, p. 404-434.
- Esmonin, 1954 : Emonin Edmond, « Grenoble il y a cent ans », procès verbal de la *Société dauphinoise d'ethnographie et d'archéologie*, n°239, 240 et 241, 1954, p. 36-44.
- Favot, 1920 : Favot Auguste, « Les Cadres solaires à Grenoble et dans le bas Grésivaudan », *Bulletin Statistique des Sciences naturelles et des arts industriels du département de l'Isère*, 4^e série, t. XV, 1920, p. 41-42. (Edition Transhumances, janv. 2000, coll. *Les Carnets des vallées*).
- Flandrin J., 1926 : Flandrin Joseph, « Le pape Pie VII à Grenoble », *Le Dauphiné*, 7 février 1926, n°359, p. 198-199.
- Frison, 1996 : Marion Frison, « Victor sappey, sculpteur grenoblois méconnu », *Les Affiches de Grenoble et du Dauphiné*, n°3752, 2 août 1996, p. 3-4.

- Gagnières, 1999 : Gagnières Paul, « Les Cadrons solaires en Savoie », *Mémoires et documents de la Société Savoisienne d'Histoire et d'Archéologie*, vol. 101, 1999, p. 125-129.
- Gamboni, 1991 : Gamboni Dario, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n°71, p. 9-17.
- *Gazette des Beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*, 1904-1907, Paris, t. XXXII, 1904, p. 387-388.
- Gilli (dir.), 1996 : Gilli Marita, *Le Sturm und Drang : une rupture ?*, actes du colloque organisé par l'IUFM, la section d'Allemand et le Laboratoire de littérature et histoire des pays de langues européennes, 17 novembre 1995, Besançon, Paris, Les Belles Lettres, 1996.
- Haudiquet (dir.), 1993 : Haudiquet Annette, *Les Salons retrouvés - Éclat de la vie artistique dans la France du Nord 1815-1848*, et l'Association des conservateurs du Nord-Pas-de-Calais, Lille, impr. Union, 1993.
- Hébert, 1891 : Hébert Ernest, « Villa Médicis en 1840, souvenirs d'un pensionnaire par Ernest Hébert », *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1891, t. I, p. 266-276.
- Humbert, 2007 : Humbert Candice, « Jean-Pierre Colin (1767-1820) : regard d'un artiste sur ses contemporains », Grenoble, PUG, coll. *La Pierre et l'écrit*, 2007, p. 153-165.
- Jalabert, 1965 : Jalabert Dominique, « Notes sur les peintres et graveurs grenoblois », *Procès-verbaux de la société dauphinoise d'ethnologie et d'archéologie*, octobre-décembre 1965, n°353-355, p. 79-86.
- Kueny, 1978 : Kueny Gabrielle, « Voyageurs Dauphinois en Égypte et la collection égyptienne au musée des Beaux-arts de Grenoble », *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, n°4, 1978, p. 87-95.
- Lacroix, s.d. : Lacroix André, « Dupré-de-Loire », *Bulletin de la Société d'architecture de la Drôme*, p. 409.
- Lagrange, 1852 : Lagrange Léon, « Des expositions provinciales d'objets d'art et de curiosité », *Gazette des beaux-arts*, 1852, t. II, p. 93-109.
- Long, 2001 : Long Véronique, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle: l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, année 2001, vol. 31, n°112, p. 45-54.

- Maignien C., 1853 : Maignien Charles, « Le Salon de 1853 », *Courrier de l'Isère*, n°5305, 20 août 1853, p. 2-3.
- Maignien C., 1864 : Maignien Charles, « Le Fronton de l'Hôpital de Grenoble », *Courrier de l'Isère*, n°7085, 29 octobre 1864, s.l.n.d., p. 2.
- Mansau, 2004 : Mansau Andrée, « Jean-Joseph-Bonaventure Laurens : rêves et réalité d'un compositeur et artiste-peintre au temps de Berlioz », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2004, vol. 104, p. 585-595.
- Mérimée, 1853 : Mérimée Prosper, « Salon de 1853 », *Moniteur universel, Journal officiel de l'Empire français*, 1853.
- Metz René, « La Société des Amis des Arts de Strasbourg : son rôle dans la culture artistique en Alsace de 1832 à 1972 », *Sainson d'Alsace*, n°49, 1^{er} trimestre 1974, coll. La Nouvelle littérature en Alsace, Strasbourg, Istra, 1974, p. 1-29.
- Monglond, [XIXe siècle] : Monglond, André, « Dauphiné romantique, Le Journal et les carnets de Diodore Rahoult à la Bibliothèque de Grenoble », *Les Trésors de la Bibliothèque de France*, s.l.n.d., Les éditions d'Art et d'Histoire, 1942-1946, p. 63-77.
- Moulin, 1976 : Moulin Raymonde, « Bourgeois et amis des arts, les expositions des Beaux-arts en province en 1885-1887 », *Revue française de sociologie*, 1976, t. XVII, p. 383-422.
- Oriard, 1996 : Oriard R., « Le rayonnement de Stéphanie de Virieu, 1785-1873, peintre, sculpteur, éducatrice », *Bulletin mensuel de l'Académie delphinale*, n°1, janvier 1996, p. 9-14.
- Peisse, 1842 : Peisse Louis, « Salon de 1842 », *La Revue des deux mondes*, 4^e série, t. XXX, 1842, p. 104-253.
- Peisse, 1843 : Peisse Louis, « Le Salon de 1843 », *Revue des deux mondes*, XIIIe année, Paris, Fournier, 1843, p. 85 à 109.
- Pellet, 1885 : Pellet (l'abbé), « Pie VII à travers le Dauphiné en 1804 et 1809 », *discours de réception à l'Académie Delphinale*, Grenoble, Impr. G. Dupont, 1885.
- Poulot, 1983 : Poulot Dominique, « La Visite au musée : un loisir édifiant au XIXe siècle », *Gazette des beaux-arts*, juin, 1983, p. 187-197.

- Ravanat, 1891 : Ravanat Albert, « M. Victor Cassien », *L'Actualité dauphinoise illustrée*, n°48, 13 décembre 1891.
- Revillot, 1851 : Revillot Charles : *Bulletin de l'Académie delphinale*, 1^{ère} série, t. III, mai 1851, p. 765.
- Rey, 1847 : Rey Joseph, « Notice historique sur les sociétés secrètes qui ont existé en France pendant la Restauration », *Le Patriote des Alpes*, n°1772, 26 octobre 1847, p. 2.
- Rougerie, 1966 : Rougerie « Faut-il départementaliser l'histoire de France ? » *Annales. Économie, Sociétés, Civilisations*, 21^e année, 1966, p. 178-193.
- Sainson, 1950 : Sainson Aimé, « Une école dauphinoise au XIXe siècle », *Bulletin de l'Académie delphinale*, 1950-1952, p. 137-149.
- Séché, 1906 : Séché Léon, « Un Paysagiste romantique, Paul Huet, documents inédits », *Revue de Paris*, 15 juin 1906, p. 761-784.
- Sempré, 1865 : Sempré Euryale, « Fantaisies artistiques et littéraires – les artistes dauphinois au Salon de 1864 », *L'Impartial Dauphinois*, Grenoble, Maisonville, 1865.
- Usquin, 1878 : Usquin Émile, « Le musée de Montpellier », *Réunion des Sociétés des beaux-arts*, t. II, 1878, p. 105.
- Vinsonneau, 2002 : Geneviève, « Le développement des notions de culture et d'identité : un itinéraire ambigu », *Carrefours de l'éducation*, 2002/2, n°14, p. 2.
- Wantellet, 1991 : Wantellet Maurice, « Éloge d'André Doyon et la société des amis des arts de Grenoble », *Bulletin de l'Académie Delphinale*, septembre-octobre 1991, 10e série, 4e année, n°6, Grenoble.
- Wildenstein, 1963 : Wildenstein Georges, « Table alphabétique des portraits peints, sculptés et gravés exposés à Paris au Salon entre 1800 et 1826 », *Gazette des beaux-arts*, t. LXI, 1963, p. 9 -60.

Périodiques :

- *Le Censeur* (1836)
- *Courrier de l'Isère* (1833-1876)
- *Le Dauphiné* (1897, 1898 et 1926)
- *Le Dauphinois* (1830-1835)

- *Le Journal de Grenoble* (1798-1832)
- *Le Patriote des Alpes* (1836-1851).

Sites internet :

- Base de données Arcade : œuvres d'art acquises, commandées ou gérées par l'État et les collectivités territoriales (1800-1939). URL (sept. 2003) : <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/>.
- Base de données Joconde : notices d'objets de toute nature (archéologique, beaux-arts, histoire, etc.) collectées et présentées grâce au partenariat des collections du service des musées de France et des musées participants. URL : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr>.
- Base de données Moteurs-Collection. URL <http://www.culture.fr/Ressources/Moteur-Collections/Collections-sur-mesure>.
- Base données Mérimée – architecture et patrimoine, inventaire général du patrimoine culturel. URL <http://www.inventaire.culture.gouv.fr/>.
- Catalogue des œuvres en ligne du Musée d'Orsay, Paris. URL <http://www.Musée-orsay.fr>.
- Catalogue des œuvres en ligne du Metropolitan Museum of arts, New York (États-Unis). URL www.metmuseum.org/art/collection.
- Clerc, 2009-2010 : Clerc Marianne, « Charles-Ambroise-Napoléon Maignien », notice de l'INHA, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la première guerre mondiale*, dir. Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009 -2010. URL <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publicationsnumeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/maignien-charles-ambroise-napoleon.html>.
- Cousin, 2009 : Cousin Didier, *Dictionnaire des artistes bordelais (1850-1950)*, master 2 d'histoire de l'art contemporain, sous la direction de Dominique Jarrassé, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2009, <http://www.lespeintresbordelais.com/>.
- Humbert, 2008 : « Le *Cahier des charges* de Victor Sappey [vers 1832-1845] : exemple ou exception dans la caricature du XIXe siècle ? », mai 2008. URL www.caricaturesetcaricature.com/article-21149101.html.

- Peltre, 2009 : Peltre Christine, « Théophile Gautier », notice de l'INHA, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la première guerre mondiale*, dir. Philippe Sénéchal et Claire Barbillon, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009. URL <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publicationsnumeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/gautier-theophile.html>
- Site Artprice : marché de l'art, vente aux enchères et cotes des artistes. URL <http://fr.artprice.com/>.
- Site Arnet : Beaux-arts, arts décoratifs et design. URL <http://www.artnet.fr/>.
- Ventas Sadde, 6 février 2011, 2012 et 2014.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Abriou, 152, 253, 278
Achard Jean, 31, 50, 56, 61, 65, 67, 71, 115, 127, 141, 152, 154, 155, 156, 169, 192, 196, 202, 203, 204, 238, 247, 253, 254, 260, 261, 314, 322, 324, 337, 338, 345, 346, 351, 359, 362, 364
Agoult Antoine, 75
Agoult Hector d', 49
Albane, 114
Albert Aristide, 146, 147, 156
Albert Charles, 207, 257
Allard, 253
Allard Sébastien, 309
Allemand Hector, 192, 195, 201, 203, 204
Amaury-Duval, 158, 275
Amiel Louis, 228
Ampère André Marie, 152
Andert Nestor Para d', 154, 278, 279
André Edouard, 258
Andrieux Maurice, 169
Angrand Pierre, 276
Anrioud Gaspard, 236
Anthoard Adolphe, 104
Appian Adolphe, 194, 201, 204
Arbelet Paul, 28
Arnaud Joseph, 104, 105
Artois comte d', 306
Aubert Augustin, 85
Aubert Roger, 264
Aubry Étienne, 115
Audiffred Édouard, 236
Baldinucci Filippo, 315
Balen Hendrick van der, 47
Baltard Louis Pierre, 219, 344
Balzac Honoré de, 216, 223
Baridon Laurent, 283
Barile Jules, 227
Barral de Monferrat Joseph-Marie, 43, 232, 303
Barthélémy Jean Simon, 30
Baudelaire Charles, 130, 273
Baulmont Lucien, 111, 116, 282

Bayard Chevalier, Pierre de Terrail dit, 49, 72, 116, 175, 219, 237, 258, 259, 342
Béguillet Edmé, 73
Bellay, 178
Bellenger Sylvain, 30
Bellet du Poisat Alfred, 254
Bénézech Pierre, 42
Benoist Philippe , 239
Benouville Achille, 206, 211
Bergeat Nicolas, 87
Bergeret, 179
Berjon Antoine, 178, 330
Berlioz Hector, 160
Bernard fils, marbrier, 179
Bernard Jules, 49
Bernon, 152
Bernuzet Césarine, 184
Berriat Honoré, 80, 98, 101, 102, 103, 104, 134, 167
Berriat Saint-Prix Jacques, 23, 152
Berruyer Alfred, 97, 98
Berry duchesse de, 71, 233
Berthier, 316
Bertin Jean-Victor, 206, 207, 208, 211, 220, 222, 223, 225, 231, 349
Bertini Henri, 135, 322
Bertrand, entrepreneur, 75, 134
Bessières, 192
Beyle Henri, 24, 137
Beylié Léon de, 112, 121, 136, 203, 298
Bidaud, 183
Bidauld Jean-Joseph-Xavier, 231, 232
Bidauld Jean-Pierre-Xavier, 231
Bigillion Émile, 109, 112, 113, 115, 118, 120, 121, 136, 152
Blanc André, 295
Blanc Alphonse, 64, 154, 155, 156, 167, 168, 251, 254, 290, 291, 292, 298, 332, 333
Blanc Célestin, 97, 98, 99, 100, 154, 160, 247, 257, 261, 265, 266, 267, 310
Blanc-Fontaine Henri, 49, 60, 146, 149, 153, 154, 155, 156, 167, 171, 173, 202, 234, 267, 286, 287, 288, 290, 292, 293, 294, 295, 298, 312, 313, 314, 324, 331, 332, 351
Blanc La Goutte, 296, 297
Bléry Eugène, 221
Bligny Bernard, 147, 157

Bloemaert Abraham, 46
Bobila, 311
Boguet Nicolas Didier, 50
Boigne général de, 126, 127, 128
Boisselier Félix, 222, 223
Boissieu Victor Paulin de, 166
Boistel André, 134
Bonirote Pierre, 129, 195, 196
Bonfond Claude, 178, 194, 252, 272
Bonfous Eugène, 77-83
Bonnet, 152
Bonnet François, 254-260
Bonnot, 152
Borione William, 97, 98, 100, 252
Bosio, 258
Boucher François, 115
Boulangier Louis, 284
Boulard, 179
Boulion, 323
Bouret Jean, 212
Bourgeois Constant, 216-220
Boyer-Thiollier Christine, 201
Brame Sylvie, 226
Bron, 358
Bruandet Lazare, 212
Brulard, 23
Bruner-Worel Joseph Antoine Marie Bruner dit, 61, 234, 235
Bryas Alfred, 120
Burch Jacques Hippolyte van der, 221
Buttura Eugène Ferdinand, 218
Cabanel Alexandre, 147
Cabanne Pierre, 244, 346
Cabat Louis, 51, 126, 147, 208, 209
Caire, 109
Calixte de Pina Jean-François, 48, 93, 94, 101
Camoin Victor, 229
Canaletto, 50
Caneva Giacomo, 358
Canova Antonio, 50, 313
Caravage (Le), 116, 291
Caristie Auguste, 79
Caron Auguste, 327, 328

Carrache Annibal, 114, 318, 320
Cartellier Pierre, 176, 319
Caruelle d'Aligny Théodore, 200, 208, 212
Cassagne Armand, 237
Cassien Victor, 61, 72, 141, 154, 173, 192, 244, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363
Castelnau Eugène, 163
Caulet monseigneur, 136
Cazabon Michel, 65, 238
Cerfberr Alphonse Maximilien de, 55, 56, 63, 65, 124, 126, 128, 184, 263, 281, 338
Chalamet Victor, 210
Chaline Pierre, 138
Chalvet Antoine, 32
Champagne Philippe de, 40, 44, 183
Champel Adrien, 64, 128, 235, 236
Championnet général, 70, 181, 182
Champollion Aimé, 96, 120, 241, 314
Champollion Jacques-Joseph, 43, 139, 152
Champollion Jean-François, 139, 152
Chappuy Victor, 97, 99, 100, 154
Chaptal Antoine, 45
Charlemagne, 271
Charles X, 55, 176, 306
Charreton Michel, 97
Charvet Victor, 110, 112, 117, 118
Chastel André, 144
Chateaubriand François René de, 216, 285
Chaudonneret Marie-Claude, 178, 179, 287
Chavassieux Pierre, 97
Chenavard Paul, 194
Chennevières Philippe de, 18, 39, 45
Chevalier, 179
Chevalier Jean Louis, 110, 118
Chevallier Denis, 141
Chevallier Henri, 197
Chevillot Catherine, 49
Chevrier, 152
Chinard Jospeh, 178, 189
Chometon, 178
Choppin d'Arnouville Augustin, 89
Chosson du Colombier Eugénie, 32, 33, 183, 184
Cicéri Eugène, 321

Cicéri Pierre-Luc-Charles, 326
Cimabue, 116
Clément de Ris Louis, 47, 49, 50, 54
Coche Adèle, 182, 184
Coffin dit Coffin-Robert, 356
Cogniet Léon, 98, 147, 148, 149, 150, 153, 171, 190, 192, 212, 357, 362
Coignet Jules, 200, 222
Colaud de la Salcette Benjamin, 23
Colin Alexandre, 65, 210, 211
Colin Jean-Pierre, 33, 134, 135, 152, 304, 305, 307, 309, 315, 316, 317, 318, 319, 324, 326, 327, 328, 329, 333, 337
Colomb Romain, 23, 39
Colomb de Batines, 296
Copin de Miribel Arthur, 104
Cordouan Vincent, 65, 228
Corot Camille, 66, 164, 201, 202, 203, 204, 208, 223, 224, 225, 335
Corvisier Christian, 288
Cottavoz Félix, 154, 155, 245
Couturier Charles, 25, 26, 61, 115, 235
Croy Raoul de, 237
Crozet Félix, 75, 136
Curie Pierre, 269
Dagnan Isidore, 71, 72, 192, 202, 232, 233, 234, 337, 339
Daguerre Louis, 355
Daigle Jean-Guy, 10, 11, 109, 119, 132, 135, 154, 241, 328, 351, 364
Dantan Jeune, 320, 321, 323
Dardelet Étienne, 296
Daubigny Charles, 201, 203, 223, 224, 225, 226, 257, 258, 261
Daumier Honoré, 321, 322, 323, 324
Dausse Benjamin, 23, 45, 104
David Jacques-Louis, 11, 24, 29, 30, 50, 8692, 148, 186, 221, 303, 304
David d'Angers Pierre Jean, 147, 148, 156, 160, 317
Debacq Alexandre, 210
Debelle Alexandre, 56, 72, 105, 110, 111, 128, 150, 154, 155, 246, 247, 251, 253, 254, 274, 275, 282, 288, 302, 303, 324, 340, 351, 352, 353
Decamps Alexandre Gabriel, 208
Dechazelle Pierre Toussaint, 330
Del Litto Victor, 21, 22, 24
Delaroche Paul, 98, 147, 148, 160, 210, 211, 246, 265, 362
Delavoipierre, 186
Delécluze Étienne Jean, 30
Della Porta Giambatista, 318

Deshairs Yves, 12
Desmazes Achilles, 64
Desmonts, 356
Desportes Alexandre François, 44
Devéria Achilles, 284
Dezallier d'Argenville Joseph, 28
Diaz de la Peña Narcisse, 51, 212
Diderot Denis, 123, 309
Dietrich Ernest, 114
Dodero Louis, 358
Dolci Carlo, 116
Dominiquin (Le), 40
Dosso Dossi, 256
Drölling Martin, 147, 148, 210
Du Boÿs Albert, 355
Du Camp Maxime, 292, 293, 294
Duban Félix, 79
Dubois-Fontanelle Josphe-Gaspard, 23, 24, 43, 309
Dubuisson Alexandre, 60, 62, 64, 118, 119, 192, 193, 197, 198, 199, 253
Duchâtel Tanneguy, 81
Duclaux Antoine, 64, 178, 194, 204
Ducoin Amédée, 75
Ducornet César, 235
Ducros Étienne (abbé), 88, 137
Ducruy, 109
Dufléard, 316
Dumas Alexandre, 216
Dumas Dominique, 251, 253, 254
Dupeyroux, 323
Duplat Louis, 222
Duport-Lavilette Jean-Pierre, 23
Dupré Jules, 208
Dupré-de-Loire Esprit-François, 346
Durand de Paris, 62, 206
Duret Francisque, 147
Durey, 236
Durozier Charlotte, 118
Dussol Dominique, 15, 56, 236, 335
Duval Le Camus Jules, 210
Duval Le Camus Pierre, 64, 210
Eckhout Gerbrand, 94
Ernest B., 192

Esmonin Edmond, 66
Esperandieu Jacques Henri, 228
Expilly Claude, 52, 161, 180, 301
Fabre François-Xavier, 313
Fagot, 178
Falcon, 308
Fantin Théodore, 32, 65, 147, 156, 173, 183, 313, 322
Fantin-Latour Henri, 32, 156
Fantin-Latour Victor, 128
Farconet Laurent, 24
Farconnet Frédéric, 104
Faure Eugène, 33, 63, 146, 152, 154, 156, 168, 260, 310, 313, 316, 324
Favier René, 10
Félibien André, 290
Ferriot Madame, 189, 190
Ferriot Monsieur, 189, 190
Flacheron Isidore, 64, 192, 195
Flandrin Eustache, 209
Flandrin Georges, 14
Flandrin Hippolyte, 273, 275, 345
Flandrin Joseph, 202, 304
Flandrin Paul, 201
Fleury Léon, 215, 217, 218
Fleury Richard, 189, 273, 286, 287
Focillon Henri, 191, 227
Fontaine Madame, 258, 259
Fontanesi Antonio, 201
Fontenelle, 130
FonvilleNicolas, 195, 197, 198, 200, 204, 209
Forbin Auguste de, 29, 86
Fort Siméon, 248, 249, 256, 257, 260, 261
Foucart Bruno, 16, 224, 254, 264, 265, 267, 269, 271, 273, 286
Fourcroy André François de, 137
Fourier Joseph, 96, 103, 241
Fra Angélico, 273
Fragonard Jean-Honoré, 279
Français François Louis, 204
Français de Nantes Antoine, 90
Frénet Jean-Baptiste, 194
Fromentin Eugène, 147
Gadin, 192
Gagnière Léon, 183, 184, 332

Gagnon Henri, 22, 24, 136
Gall Franz Josphe, 317
Gamel Alexandre, 173
Gamel Adèle, 175, 182, 183, 184, 312, 331
Gamel Annette, 175, 182, 183, 184, 312, 331
Gamel Hippolyte, 183
Garbo Raffaelino del, 116
Gariel Hyacinthe, 141
Garneray Ambroise Louis, 207, 209, 211
Gattel Claude-Marie, 23, 24, 139, 309
Gautier Firmin, 154, 260
Gautier Théophile, 130, 145, 162, 298, 314
Genod, 178
George, 50
Georgel Chantal, 66, 85
Georges Mademoiselle, 134
Gérard François, 50
Germain Alphonse, 188, 201
Gérôme Jean-Léon, 172
Ghezzi, 320
Girard, 179
Girard, 207
Girard Pierre, 207, 211
Girard préfet, 317
Girard Victor, 124
Girodet de Roussy Trioson Anne Louis, 30, 33, 279
Giroud imprimeur, 42
Giroux André, 192, 203, 207, 211, 217
Gleyre Charles, 98, 147, 156, 265, 266
Gonin abbé, 200
Gounod Charles, 162
Grafe Étienne, 192, 194
Grailly Victor de, 220
Grand-Carteret John, 322
Grandville, 322
Granet Marius, 249
Grange, 152
Gras Albin, 47, 355
Grégoire abbé, 69
Gregorius, 186
Grésillon Boris, 15
Greuze Jean-Baptiste, 39

Grobon Jean-Michel, 194, 204, 330
Gröll docteur, 202
Gröll Henriette, 202
Grose Francis, 316
Gudin Théodore, 155, 214
Guédy Jules, 32, 56, 155, 254, 257, 340
Guerchin, 116
Guérin Narcisse, 221
Guerrard Charles Jean, 214, 216, 218, 221, 257
Guesdon Alfred, 238
Gueymard Émile, 75
Guindrand Antoine, 64, 191, 192, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 205, 253
Guizot François, 74
Guyot Antoine, 216, 217, 218
Guy-pape, 180, 301
Haghe Louis, 240
Hammarberg Jimmy, 33
Hamon Paul, 305, 306
Hardouin-Fugier Élizabeth, 192, 194
Hardy Léopold, 36
Hauck John, 261
Haudiquet Annette, 61
Haxo général, 80
Hébert Ernest, 31, 32, 33, 51, 52, 63, 65, 147, 148, 154, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 169, 183, 187, 246, 310, 362
Hélie Jean-Baptiste, 57
Henri II, 113
Henri IV, 176
Hersent Louis, 191, 284
Holfeld Hippolyte, 211
Houdon Jean Antoine, 28, 308
Huart Louis, 230
Huet Paul, 65, 207, 211, 212
Hugo Victor, 298
Imer Édouard Auguste , 163
Ingres Jean-Auguste-Dominique, 100, 147, 157, 161, 162, 201, 208, 246, 249, 273, 284, 345
Irvoy Charles Aimé, 160, 179
Isabey Jean-Baptiste, 115, 118, 211, 319
Jacomin, 178
Jacottet, 192
Jacquier Jean-Pierre, 110, 118, 136

Jail, 152
Janmot Louis, 194
Janniar, 83
Jay Louis-Joseph, 11, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 43, 46, 48, 52, 53, 54, 64, 68, 75, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 101, 103, 106, 119, 137, 142, 147, 152, 235, 309, 310, 341, 349, 361, 362
Jeannot, 236
Joachim, 183
Joran, 330
Jouffrey, 100
Jourjon Toussaint-François, 50
Jouve Jean-Baptiste, 154, 329
La Borde, 59
La Fontaine, 93
La Rive, 113
La Tour Georges, 40, 291
Laborde Léon de, 34
Lacordaire Louis, 209
Lamartine Alphonse de, 186
Lambinet Émile, 192, 217, 218
Lamy Joseph, 228
Langlacé Jean-Baptiste, 215, 218, 221
Langon Jeanne de, 110
Lanoüe François Hippolyte, 203, 217
Lapito Louis Auguste, 72, 192, 207, 211, 218
Larouce, 192
Larousse Pierre, 277, 288
Laso Francisco, 292
Latteux Eugène, 207, 211
Laure Jules, 154, 156, 247, 253, 254, 260, 261, 269, 270, 271, 272, 284, 285, 286
Laurens Joseph Bonaventure, 230, 231, 232
Lavater Johan Kaspar, 317
Laverdant gabriel Désiré, 276
Lazier Isabelle, 356
Le Camus cardinal, 77
Lebel Edmond, 357, 358
Lecode, 115
Lecoq de Boisbaudran Paul Émile, 156
Leflaive Anne, 322
Legendre-Héral Jena-François, 178, 179
Lejeune Louis-François, 164
Lemaire Gérard-georges, 62

Lemercier de Longpré Charles, 139
Lenoir Alexandre, 114
Lepescheur, 179
Lesdiguières, François de Bonne duc de, 40, 44, 80, 116, 216
Lesueur Eustache, 40, 44, 114
Lintant, 327
Liszt Franz, 135
Loo van Carle, 114
Lorillard Wolfe Catharine, 261
Lorrain Claude, 40, 346
Lotto Lorenzo, 116
Loubon Émile, 56, 227, 228
Louis XI, 73
Louis XIV, 113
Louis XV, 113
Louis XVIII, 47, 70, 264, 306
Louis-Philippe, 55, 58, 256, 257
Maignien Charles, 124, 125, 130, 131, 187, 268, 303
Maignien Edmond, 12
Maisonville N., 155, 290, 333
Malapeau Charles, 217
Mallein Jules, 87, 106, 303, 341
Malot Hector, 45
Marcellin Jean-Esprit, 50, 154
Margain Gustave, 339, 348, 358
Marie-Antoinette, 116
Marin, 178
Martinet Anne, 175
Masimbert Alphonse, 112, 113, 115, 120
Mayeur Laurence, 270
Menn Bartélémy, 201
Mercey, 192
Mercier Alain, 141
Mérimée Prosper, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 113
Merle Hugues, 97, 98, 100, 154, 156, 261
Meulen Adam François van der, 47, 114
Meyer Louis, 238
Michal-Ladichère Alexandre, 57, 115, 116, 117, 126, 127, 129, 141, 282, 308
Michallet, 317
Michallon Achille-Etna, 164, 191, 216, 223
Michau Théobald, 114
Michel André, 211

Michel-Ange, 161, 162
Millet Jean-François, 98, 295
Milton John, 285
Mistral Frédéric, 1231
Mollard Étienne, 175
Mollard Alphonse, 331
Mollard Horace, 32, 65, 147, 148, 149, 166, 170, 171, 172, 173, 174, 175
Mongenot, 120
Monnier Gérard, 12, 105, 146, 148
Monson Frédéric John, 240
Montaran, barone de, 215
Moreau Albert, 321
Moreau M., 284
Moreau-Nélaton Étienne, 225
Moret de Bourchenu Jean-Pierre, 180, 301
Morgan, Lady, 164
Moulin Raymonde, 59, 62
Murat, 30, 86
Murillo Bartholomé, 182
Murinais Antoine Victor de, 140, 323
Napoléon Ier, 23, 30, 45, 89, 246, 265, 303, 306, 307, 345
Napoléon III, 105, 247, 257, 261, 264
Nattes John Claude, 71, 240
Neer Aernout van der, 114
Neufchâteau François de, 42, 90
Niboyet Eugénie, 65
Nicollet, 321, 323
Niepce Nicéphore, 355
Node Charles Joseph, 230
Oppeheim, 114
Orléans, duc d', 19, 55, 256, 257
Orsel Victor, 100, 194, 272, 275
Ostrade, 114
Oudin, 203
Pacaud, 64, 192
Paccaud, 354
Pacia cardinal de, 304
Paganon, 332
Pagnon Jospeh, 345
Pajot de Marcheval Christophe, 137
Pannini Giovanni, 94
Parisot Pierre Alexandre, 20

Parrocel Étienne, 67
Pataud Madame, 131
Pellard Thérèse, 171
Pellenc Charles, 75, 98, 101, 102, 301
Pénet Félix, 35, 36, 91, 177, 233
Peronnet Eugène, 82
Perret Auguste, 283
Perrotin Auguste, 345
Perrucon, 179
Pérugin (Le), 182
Pessonneaux Louis, 195, 196, 198
Peyron Pierre, 85
Peyronnet Joseph, 194
Philippon Charles, 298, 322
Piat Alexandre, 97, 100
Pie IX, 161
Pie VII, 303, 304, 305
Pilliard Jacques, 63, 168, 272, 273
Pilot de Thorey Emmanuel, 44, 46, 104
Pilot de Thorey, Jean-Joseph Antoine, 79, 80, 81
Piollet Adrien, 145, 152, 342
Pirodon Eugène, 32, 154, 260, 308
Pollet Claude, 63, 115, 128, 192, 244, 341, 345, 346, 347, 348
Ponthus-Cinier Antoine Claude, 64, 193, 194, 195, 198
Poulot Dominique, 18, 87, 122, 132
Poussin Nicolas, 346
Pradier James, 147
Prud'hon Pierre Paul, 266
Prudhomme, 296, 318
Pyot, 322
Questel Charles Auguste, 105, 361
Raggi, Nicolo, 72, 153, 175, 176, 258, 319
Rahoult Diodore, 25, 49, 60, 65, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 164, 165, 166, 167, 171, 172, 173, 174, 182, 187, 202, 234, 235, 267, 268, 269, 275, 276, 287, 288, 290, 292, 295, 296, 297, 298, 311, 312, 313, 314, 315, 323, 324, 331, 332, 333, 339, 340, 341, 342, 347, 348, 351, 354, 362
Rambaud Jean , 154
Ramey Jules Étienne, 147, 176, 319
Raphaël, 116, 131, 168, 185
Ravanat Théodore, 56, 61, 127, 151, 152, 154, 156, 168, 192, 202, 204, 245, 252, 253, 314, 324, 338, 341, 342, 343, 348, 349, 352, 358, 361
Raverot, 87

Ravier Auguste, 194, 200, 201, 202, 203, 204, 225, 358
Réal Félix, 43, 110, 307, 308, 316
Recoura Eugénie, 181, 311
Redon Odilon, 172
Regnault Jean-Baptiste, 185
Regnier Jacques-Auguste, 220
Reignier Jean-Marie, 194
Rembrandt, 349
Remilleux Étienne, 215, 252, 253, 258, 329
Rémond Joseph, 62, 215
Renauldon Charles, 46, 88, 89, 103
Reni, Guido, 114
Révoil Pierre, 178, 189, 273, 286
Rey Étienne, 71
Ribera José de, 50, 94
Ricard Eugène, 297, 329, 330, 331, 333
Ricard Gabriel-Joseph-Xavier, 88
Ricard Gustave, 229
Riçois Edmé, 218, 220, 221
Riondel Félix, 82
Riondel Hector, 105
Rivier Vincent, 91
Robert Hubert, 114
Rochas Adolphe, 247
Rochas Joëlle, 136
Roger-Marx Claude, 335, 344
Rolland Benjamin, 11, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 60, 61, 65, 68, 75, 85, 86, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 103, 104, 105, 147, 150, 160, 171, 183, 184, 192, 235, 253, 361, 362
Roman Jules, 49, 93
Rombrouts Théodore, 291
Roqueplan Camille, 150, 227, 230
Rossignol Prosper Adolphe dit « de Blinville », 118
Rouet Félix, 65, 228
Rougeot, 87
Rousseau Théodore, 208, 212
Rousset Henry, 134
Roux Jean-Louis, 358
Ruât Philippe, 97
Ruban, 141
Rubens Pierre-Paul, 47, 118
Rubin Hippolyte, 154

Rumilly Victorine Angélique, 185, 256, 260
Sainson Aimé, 12, 305
Saint-Férriol Louis de Sibeud comte de, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 121, 281, 282
Saint-Jean Simon, 194, 330, 331
Salles Jules, 228, 229
Salvaing de Boissieu Pierre Joseph, 180, 301
Sanchez Pierre, 251
Sanzio, 131
Sappey Victor, 32, 34, 35, 36, 37, 59, 68, 83, 100, 103, 105, 126, 127, 128, 140, 147, 153, 154, 159, 167, 169, 171, 173, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 191, 193, 196, 234, 278, 279, 280, 281, 283, 288, 302, 307, 308, 310, 311, 313, 315, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 362
Sarcey Francisque, 135
Saunier Charles, 347
Scheffer Ary, 100, 155, 245
Scheffer Henry, 155, 245
Schnetz Victor, 161, 162, 249
Schurr Gérald, 71, 244, 346
Scott Walter, 230, 288
Senefelder Aloys, 241
Seydoux Xavier, 251
Smithson Harriet, 284
Snyders Frans, 46
Sorel Philippe, 320
Soubiran Roger, 228
Stendhal, 22, 23, 24, 25, 26, 46, 113, 123, 136, 161, 216
Swetchine Sophie, 186
Talma, 134
Taulier Frédéric, 96, 104, 105, 157, 234
Taulier Jules, 133
Taunay Antoine, 216
Taylor Isidore, 73, 79, 208, 352
Teisseire Camille, 104
Tenerani Pietro, 161
Teniers david, 49, 118
Thévenin Claude, 248, 249, 260, 261, 271, 272
Thierriat Augustin Alexandre, 178, 252, 253, 330
Tintoret (Le), 102
Töpffer Wolfgang-Adam, 140
Töpffer Rodolphe, 186

Tournemine Charles de, 64
Tourneux Maurice, 130
Tournier Victor, 154
Toussaint Armand, 99
Treillard Jacques-André, 18, 19, 20, 21, 28, 37, 38, 41
Trimolet Anthelme, 178
Triolle Simon, 346
Turc Sylvain, 109
Turner William, 239, 240, 350
Usquin Émile, 120
Vachat Armand, 195
Vaga Périno del, 116
Vagnat Josphe-Marie, 181
Vaillant Pierre, 10, 306
Vaisse Pierre, 189
Valenciennes Pierre-Henri, 164, 207, 220, 226, 231, 346
Vallentin du Cheylard, 333
Vallier menuisier, 179
Vallou de Villeneuve Jules, 211
Vasari Giorgio, 47
Vaucanson Jacques, 100, 180
Vélasquez Diego, 114
Vendre Jean-Thomas, 104, 106, 167
Vernet Henri, 324
Vernet Horace, 208
Véronèse Paul, 47, 116
Vicat Louis, 180, 283
Vignon Claude, 47
Villars Dominique, 23, 137, 138
Villioné, 20
Vincent Hélène, 241
Vincent Sylvie, 274
Vinci Léonard de, 316
Vinsonneau Geneviève, 18
Virieu Stéphanie de, 185, 186, 322, 323
Visconti Louis, 99
Vitet Ludovic, 75
Vottero Mlckaël, 266, 275
Vouet Simon, 44, 114
Vulax, 115
Wailly Charles de, 55
Wantellet Maurice, 10, 12

Watelet Louis Étienne, 72, 165, 192, 214, 216, 218, 221
Watteau Antoine, 114
Wattier Émile, 211
Wild Nicole, 327
Winckelmann Johann Joachim, 28
Woltz, 178
Wouverman, 114
Zurbaran Francisco de, 121, 270

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME 1 : Texte

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE	5
LISTE DES ABRÉVIATIONS	6
INTRODUCTION.....	8
1^{ère} PARTIE : DE L'OUBLI À LA RECONNAISSANCE, L'IDENTITÉ CULTURELLE GRENOBLOISE	18
1° / Fondation et éveil des institutions artistiques	19
A) L'enseignement artistique à travers ses institutions et les prémices du musée.....	20
B) Le musée de Grenoble : ambitions, promesses et évolution	38
C) La Société des Amis des Arts de Grenoble, le Salon et ses enjeux	55
2°/ Politiques culturelles de la ville	69
A) De la découverte du patrimoine à sa préservation	69
B) Les relations entre administrateurs et conservateurs	85
C) L'Art : une mission locale.....	96
3°/ Les Publics	108
A) Collectionneurs et amateurs d'art.....	108
B) Les voix de la presse et de la critique.....	123
C) La sensibilité des Grenoblois.....	132
2^{ème} PARTIE: LE PARCOURS DES ARTISTES ET LA CIRCULATION DES OEUVRES	143
1° / Entre choix et nécessité : la carrière des artistes régionaux.....	144
A) Paris, « reine du monde » ?.....	145
B) L'appel de l'Italie.....	158
C) L'attachement provincial	170

2° / Les artistes « étrangers » en Dauphiné : simple apport ou véritable influence ?	188
A) Les Lyonnais	189
B) Les Parisiens	206
C) Les « autres »	227
3° / La circulation des œuvres et leur réception dans les institutions	243
A) Succès et insuccès de la production dauphinoise au Salon de Paris et dans les Salons septentrionaux	243
B) Quand les Lyonnais et leur Salon accueillent les Dauphinois et leurs oeuvres	251
C) Commandes, acquisitions et localisation des œuvres dauphinoises	256

3^{ème} PARTIE : ESSOR ET DIVERSITE DE LA PRODUCTION DAUPHINOISE..... 263

1° / L'histoire et le genre à travers le prisme dauphinois	263
A)Le renouveau de la peinture religieuse dauphinoise	264
B)Mythologie, allégorie, littérature et histoire, les autres sources d'inspiration des artistes régionaux.....	276
C)Du sentiment provincial : l'avènement de la scène de genre localisée.....	290
2° / Portraits et « petits » genres : l'association de la tradition et de la modernité	300
A) Une galerie de portraits.....	301
B) Esprits fantasques et fantaisies d'artistes : la charge et la caricature.....	315
C) Décors, peinture de fleurs et autres.....	326
3° / Regards croisés sur le paysage dauphinois	335
A) Peindre la ville.....	335
B) Le paysage extra-urbain.....	344
C) Victor Cassien : art du paysage dauphinois ?	351

CONCLUSION 361

SOURCES ETBIBLIOGRAPHIE.....365

INDEX DES NOMS DE PERSONNES.....420

TABLE DES MATIERES.....437

VOLUME 2 : Annexes.....440

Catalogue.....526

VOLUME 3 : Dictionnaire biographique.....717

Liste des artistes.....1006