



HAL
open science

Le savant et le profane : documenter l'impressionnisme en France, 1900-1939

Hadrien Viraben

► **To cite this version:**

Hadrien Viraben. Le savant et le profane : documenter l'impressionnisme en France, 1900-1939. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR095 . tel-04621783

HAL Id: tel-04621783

<https://theses.hal.science/tel-04621783>

Submitted on 24 Jun 2024

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.



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Histoire, Histoire de l'art et Archéologie

Préparée au sein de l'Université de Rouen-Normandie

Le savant et le profane : Documenter l'impressionnisme en France, 1900-1939

**Présentée et soutenue par
Hadrien VIRABEN**

**Thèse soutenue publiquement le 20 novembre 2018
devant le jury composé de**

M. Sylvain AMIC	Conservateur en chef, Directeur de la Réunion des Musées Métropolitains, Rouen	Examineur
Mme Laurence BERTRAND DORLÉAC	Professeur, Institut d'études politiques de Paris	Examineur
M. Alain BONNET	Professeur, Université de Bourgogne	Rapporteur
M. Frédéric COUSINIÉ	Professeur, Université de Rouen-Normandie	Directeur de thèse
Mme Ségolène LE MEN	Professeur émérite, Université de Paris Nanterre	Codirecteur de thèse
M. François-René MARTIN	Professeur, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris	Rapporteur

Thèse dirigée par Frédéric COUSINIÉ et Ségolène LE MEN, laboratoire GRHis



Remerciements

La thèse, qui s'offre ici au regard du lecteur curieux, enclot les noms d'une communauté de professeurs, collaborateurs, amis et proches, qui ont participé à sa création. Puisque seul le nôtre apparaît en tant qu'auteur, nous nous devons de les identifier et, par la mention de leurs contributions, de les en remercier.

Le professeur Frédéric Cousinié a diligemment dirigé, au sein de l'université de Rouen-Normandie, une recherche, à laquelle nous avons pu nous consacrer presque exclusivement pendant quatre années, grâce à une bourse doctorale financée par la CREA (Communauté d'agglomération Rouen-Elbeuf-Austreberthe). L'intérêt du Pr Cousinié pour ce travail s'est accompagné de questionnements, pertinents et savants, qui ont toujours su très exactement nous faire dire ce que nous voulions exprimer.

Ségoène Le Men, professeure émérite de l'université Paris Nanterre, a généreusement accepté de codiriger notre recherche, dont elle a pris en charge, en tant que spécialiste incontestable de son objet d'étude, le suivi scientifique. Outre son soutien, son érudition ressurgit à maints endroits dans les pages de cette thèse, qui recoupe incidemment, par les chemins les plus divers, la vaste ampleur des travaux qu'elle a elle-même menés jusqu'à aujourd'hui.

En amont de notre entrée en doctorat, il nous faut mentionner le nom d'Hélène Klein, conservatrice en chef du patrimoine, aux côtés de qui nous eûmes la joie, il y a plusieurs années, d'être initié à la recherche, et qui a donné encore involontairement, au détour d'une de ses anecdotes sur Picasso, l'un des coups d'envoi du présent travail.

Dominique Jarrassé, professeur à l'université de Bordeaux, nous a par la suite chaleureusement encouragé à poursuivre nos recherches sur l'historiographie impressionniste en doctorat.

Ce fut alors Claire Maingon, maître de conférences à l'université de Rouen-Normandie, qui manifesta à l'égard de notre projet un enthousiasme et un soutien sans faille, grâce auxquels il put être mené dans une relative aisance.

Nous devons encore exprimer notre gratitude envers la Terra Foundation for American Art, qui, en finançant un prix annuel international décerné par le Smithsonian American Art Museum, nous a permis d'entreprendre de très fructueuses recherches sur le sol américain. Nous tenons en particulier à remercier l'équipe scientifique du centre parisien, qui, depuis plusieurs années, a constamment soutenu nos travaux : Ewa Bobrowska, Katherine Bourguignon, Francesca Rose et Veerle Thielemans.

À Washington, nous avons eu la chance de rencontrer Emily D. Shapiro, alors rédactrice en chef de la revue *American Art*, qui, durant les patientes et attentives relectures de notre article consacré à Mary Cassatt, nous a permis de connaître une expérience fondatrice de notre carrière de jeune chercheur. Sa collaboration précieuse et désintéressée trouva encore à s'exprimer quelques années plus tard, lorsqu'elle nous envoya généreusement les copies de certaines pièces conservées aux Archives of American Art, que nous n'avions pas eu le temps de consulter.

Nombreux sont aussi les professeurs et les conservateurs qui, au détour d'une conversation ou d'un courrier, nous ont permis d'accéder à une idée précieuse ou à un fonds d'archives méconnues. Que ces dernières aient pu être réinvesties dans la présente thèse, ou qu'elles le soient dans un travail futur, nous tenons à les en remercier.

Hollis Clayson, professeure à la Northwestern University, a été sans aucun doute l'un de nos soutiens les plus fervents. Sa conversation spirituelle et ses remarques avisées ont rythmé pour notre plus grand plaisir nos années de thèse.

Bertrand Tillier, professeur à l'université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, a été l'un des premiers à exprimer son enthousiasme à l'égard de notre sujet, puis nous a généreusement conduit sur les traces de Marcel Provençe, dont les archives se sont révélées une manne du présent travail.

Au sein du musée d'Orsay, Paul Perrin, conservateur du patrimoine, est devenu au cours de nos recherches un précieux collaborateur, pour qui la science est véritablement synonyme de partage.

Marine Kisiel, docteure en histoire de l'art et conservatrice du patrimoine au sein du même musée d'Orsay, fut aussi un soutien scientifique, dont le regard critique, aigu et franc, égale la conversation amicale.

D'autres chercheurs nous ont encore fait profiter de leurs travaux inédits, qui ont chacun apporté leur pierre à l'édification de notre thèse. Que soient ici remercier en particulier :

Augustin de Butler, docteur en histoire de l'art et l'un de nos référents principaux sur Renoir ; Lara Cavallo, doctorante de l'université de Poitiers, qui nous a généreusement communiqué le fruit de ses recherches sur Frédéric Bazille ; Éléonore Challine, maître de conférences à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour sa contribution sur Raymond Lécuyer ; Victor Claas, docteur en histoire de l'art et chargé de recherche au Centre allemand d'histoire de l'art, pour ses éclaircissements sur Julius Meier-Graefe. Nous tenons aussi à exprimer notre gratitude envers Melissa De Medeiros, qui a généreusement accédé à notre demande, en accordant un exemplaire de son mémoire sur les archives Manet de la Pierpont Morgan Library au centre de documentation de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Nous souhaitons encore remercier les particuliers dépositaires d'archives ou d'une historiographie familiale, qui ont accepté de les partager avec nous.

Les frères Floury, Éric et Hervé, après avoir été pendant longtemps nos libraires attitrés, furent également les premiers à nous recevoir pour répondre à nos questions concernant leur grand-père Henri Floury, l'un des principaux éditeurs de livres d'art à Paris au début du siècle.

Les héritiers de Michel Manzi, Béatrice Casseville et Bernard Ellen-Prevot, ont eux aussi accepté de s'entretenir avec nous de leur ascendant.

Nous remercions encore très sincèrement Philippe Piguet de nous avoir communiqué certains documents inédits et fascinants.

Les héritiers de Gaston Poulain, son petit-fils Dominique Poulain et surtout sa fille Catherine Poulain, se sont eux aussi révélés être des interlocuteurs précieux et généreux, qui nous ont libéralement permis d'accéder aux archives conservées à Castres.

Notre dette est immense à l'égard d'Anthony Marschutz, qui a très généreusement mis à notre disposition le contenu de l'incroyable correspondance échangée par son père, Léo Marchutz, John Rewald et Fritz Notovny.

Il nous faut enfin mentionner ceux qui, ayant à leur charge des archives photographiques privées, ont accepté de répondre à nos demandes et, le cas échéant, de nous communiquer certaines images et informations : Jean-François Denize, responsable RSE auprès de la Fondation Truffaut ; Francine Deroudille, fille de Robert Doisneau ; Jutta Niemann de l'Association Willy Maywald.

Plusieurs personnes nous ont encore permis d'accéder, ou nous ont aiguillé à travers de riches collections documentaires conservées par des institutions patrimoniales.

Sébastien Chauffour, alors conservateur au service du patrimoine de la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, nous a ainsi permis d'explorer nombre de fonds encore partiellement inventoriés.

Nous remercions par ailleurs Marie Dabadie, secrétaire de l'Académie Goncourt, de nous avoir autorisé à consulter les archives de Gustave Geffroy conservées à Nancy.

De même, nous exprimons, à titre posthume, notre reconnaissance envers Arnaud d'Hauterives, membre de l'Académie des Beaux-Arts, qui nous permit de consulter les archives de Louis Hautecoeur et de Jacques-Émile Blanche, conservées à la bibliothèque de l'Institut de France.

Au sein de la documentation du musée d'Orsay, nous tenons à adresser nos vifs remerciements à l'égard d'Isabelle Gaëtan, Nadège Horner et Marie-Josèphe Lesieur.

Nous exprimons notre sincère gratitude envers Jean Vittet, conservateur en chef au château de Fontainebleau et historien de la manufacture des Gobelins, ainsi qu'envers Françoise Aujogue, sans qui nous n'aurions pu nous retrouver dans les archives de la manufacture.

Nous remercions encore Marion Perceval, aujourd'hui directrice de la Donation Jacques Henri Lartigue, pour son aide généreuse et amicale lors de nos recherches au sein des archives de la Société française de photographie.

Nos différents interlocuteurs à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, riches par ses très nombreux fonds photographiques, ont toujours répondu chaleureusement à nos demandes et nous ont précieusement guidé à travers les couloirs labyrinthiques de l'institution : Anne Cook, chargée d'études documentaires ; Mathilde Falguière, conservatrice du patrimoine ; Emmanuel Penicaut, conservateur en chef du patrimoine ; Matthieu Rivallin, chargé de collection.

Nous voudrions encore mentionner l'aide apportée par : Melanie Anderson Bourbeau, conservatrice au Hill-Stead Museum à Farmington ; Maria Chiba, chez Lobster Films ; Karine Kukielzak, responsable de la bibliothèque du musée des beaux-arts de Tours ; Kevin B. Leonard, archiviste auprès de la Northwestern University ; Agnès Lemoine, responsable des archives municipales du Tholonet ; Muriel Mantopoulos, responsable du centre de documentation du musée des beaux-arts de Nancy ; Frédéric Manuch, de la documentation du musée d'art Roger-Quilliot à Clermont-Ferrand ; Aurélie Mathias, responsable de la bibliothèque du musée des beaux-arts de Nantes ; Isabelle Pintus, responsable des archives municipales de Cagnes-sur-Mer ; Gérard Ponson, responsable de la bibliothèque du musée de Grenoble ; Annick Raveloson, de la documentation du palais des beaux-arts de Lille.

Alors même que nous consultons notre collection de cartes de lecteur de bibliothèques et d'archives, nous trouvons encore à remercier les personnels des très nombreuses institutions qui nous ont accueillis, mais que nous devons renoncer à énumérer de peur d'en oublier.

Il nous faut, enfin, exprimer notre gratitude envers ceux que nous sommes plus habitués à considérer comme des amis que comme des collègues, et à qui nous avons pris un malin plaisir d'extorquer les faveurs pour une relecture ou une aide pratique dans la communication d'archives.

Nous mentionnerons tout d'abord Léa Saint-Raymond, doctorante de l'université Paris Nanterre, avec qui toute nouvelle collaboration scientifique est l'occasion d'un plaisir renouvelé à pratiquer une recherche à quatre mains.

Claire Hendren et Pierre-Jacques Pernuit, doctorants de l'université Paris Nanterre et de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, nous ont aussi offert à de très nombreuses reprises leur aide désintéressée.

Nous tenons à exprimer encore notre immense gratitude envers nos patients relecteurs, qui pendant plusieurs mois ont généreusement prêté leur œil pour faire en sorte que la lecture des pages qui vont suivre soit supportable : Fanny Brulhart, doctorante de l'université de Lausanne et de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ; Barbara Jouvès, doctorante de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne ; Amandine Métraux, archiviste auprès des Archives départementales de Seine-et-Marne.

Il va sans dire que la docteure Claire Mathieu a sans commune mesure œuvré à la naissance de ce travail.

Enfin, nous réservons, comme une distinction spéciale, les derniers mots de cette thèse à Frédéric Nau.

Sommaire

Remerciements.....	3
Sommaire	8
Abréviations et traductions	11
Introduction générale	14
Le document et l’historiographie savante de l’impressionnisme.....	14
La créativité documentaire, une histoire sociale et visuelle de la réception.....	22
Chapitre 1 : L’impressionnisme face à l’histoire et au public, à l’aube du xx ^e siècle.....	34
L’expropriation de l’art indépendant par l’historiographie publique	36
De l’ingérence des artistes à celle des marchands dans l’historiographie publique	42
La mise en œuvre pratique du discours de la Centennale.....	48
La scène artistique contemporaine, l’échec du scandale impressionniste	55
Les adaptations d’une historiographie privée, témoigner et documenter	58
Vulgariser l’histoire de l’impressionnisme.....	63
PREMIERE PARTIE :	
LE DEBUT DU XX ^e SIECLE, LE TEMPS DES TEMOINS	70
Chapitre 2 : L’impressionnisme en 1904, la scène de l’art vivant.....	71
Monet « magicien » de l’impressionnisme	73
L’impressionnisme au Salon d’Automne, maîtres historiques et continuateurs.....	77
Cézanne aux limites de l’historiographie impressionniste.....	82
La « légende du bon marchand » ou le complot du syndicat	88
Autour de Cézanne, stratégie du témoignage et poétique du document.....	95
L’usage du document par les marchands.....	104
Chapitre 3 : Panthéons impressionnistes, le portrait photographique et la tentation monumentale.....	113
Panthéons photographiques	115
La galerie des maîtres impressionnistes de Paul Paulin, archétype du monument discret	123
La provincialisation des premiers monuments posthumes	131
Chapitre 4 : Le document et l’histoire orale de l’impressionnisme	145
Monet et la revue Jardinage de Georges Truffaut, une excursion photographique à Giverny	148
« Renoir sans phrases » d’Arsène Alexandre, l’entre-soi du témoin et de l’artiste	156
La « redécouverte » de Mary Cassatt par Achille Segard	162
<i>Ceux de chez nous</i> de Sacha Guitry, le document sentimental	169

DEUXIEME PARTIE :	
L'APRES-GUERRE, L'ERUDITION DOCUMENTAIRE	181
Chapitre 5 : « Les hommes du document ».....	182
Tabarant, « l'homme du document » entre Manet et Pissarro	184
La matérialité documentaire, propriétaires et usagers de l'autographe	193
L'expertise indépendante de Tabarant.....	199
Le « regard du documentateur » et la « catalographie ».....	203
Les héritiers d'artistes comme agents de l'historiographie, le cas des frères Pissarro	210
Chapitre 6 : Le retour aux sources	223
Face à Monet, faire la preuve de son discernement.....	225
Robert Rey, l'impressionnisme enseigné et sa collusion avec l'art vivant.....	237
De l'interview de Monet à l'histoire de Bazille, l'invention du « pré-impressionnisme »	243
Géographie inter- et infranationale de la « redécouverte » de Bazille	253
Chapitre 7 : Le souvenir sur le territoire.....	260
Monet en Normandie, lieux de mémoire et points de vue de substitution.....	261
La reprise de la tradition commémorative	268
Aix-en-Provence, territoire cézannien	276
L'érudition provinciale et ses relations avec la capitale	284
Les <i>memorabilia</i> de l'atelier des Lauves	291
TROISIEME PARTIE :	
LES ANNEES 1930, L'INFLATION DOCUMENTAIRE	298
Chapitre 8 : Le « cycle impressionniste » de l'Orangerie (1930-1937), la consommation culturelle	299
Chronologie du cycle impressionniste, anciens et nouveaux agents de l'historiographie.	301
Consommer l'impressionnisme, publicité et tourisme.....	311
L'idéal d'un grand public cultivé, médiations écrites et visuelles.....	317
L'inflation documentaire, sa mise en page et sa mise en exposition	326
Chapitre 9 : L'historien de l'art professionnel et sa carrière documentaire.....	339
La thèse de doctorat, les relations professionnelles	341
À travers les revues, construire une visibilité	347
De la correspondance de Cézanne aux lettres de Pissarro à son fils, la maîtrise du document	357
Les expositions du centenaire de Cézanne en 1939, la dynamique régionale	367
La vulgarisation, le souci du public	376

Chapitre 10 : Le savant dans son environnement, la comparaison entre photographie et peinture	380
Copier les maîtres, l'échange d'un bon procédé entre art et science	383
Photoreportages professionnels, de la littérature touristique au tableau vivant.....	391
La topographie artistique, le savant en guide touristique	401
Le régime de la docu-fiction et la tentation de l'incarnation	411
Conclusion	421

Abréviations et acronymes courants

BCMNI/INHA	Institut national d'histoire de l'art, ancienne collection de la Bibliothèque centrale des musées nationaux	p. RMN	page Réunion des musées nationaux
BnF	Bibliothèque nationale de France	SAF s.d.	Société des artistes français sans date
cat.	catalogue	SEAP	Société d'excursion des amateurs de photographie
fig.	figure	SFP	Société française de photographie
<i>ibid.</i>	<i>Ibidem</i>		
INHA	Institut national d'histoire de l'art	s.n. SNBA	sans nom Société nationale des beaux-arts
ms	manuscrit		
n ^o	numéro	SNCF	Société nationale des chemins de fer français
n.p.	non paginé		
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i>	vol.	volume

Abréviations bibliographiques

B	Adelyn Dohme Breeskin, <i>Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the oils, pastels, watercolors, and drawings</i> , Washington, Smithsonian Institution Press, 1970.
D	François Daulte, <i>Alfred Sisley : catalogue raisonné de l'œuvre peint</i> , Paris, Durand-Ruel, 1959.
DD	Guy-Patrice Dauberville et Michel Dauberville, <i>Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles</i> , Paris, Bernheim-Jeune, 2007, 5 vol.
FWN	Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, et David Nash, <i>The Paintings of Paul Cézanne, an online catalogue raisonné</i> , disponible sur : http://www.cezannecatalogue.com/ (consulté le 19/07/2018).
L	Paul-André Lemoisne, <i>Degas et son œuvre</i> , Paris, P. Brame et C.M. de Hauke, aux Arts et métiers graphiques, 1946, 4 vol.
PDRS	Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, <i>Pissarro : catalogue critique des peintures</i> , trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, 3 vol.
RW	Denis Rouart et Daniel Wildenstein, <i>Édouard Manet : catalogue raisonné</i> , Paris, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1975, 2 vol.
S	Michel Schulman, <i>Frédéric Bazille, 1841-1870 : catalogue raisonné, peintures, dessins, pastels, aquarelles, sa vie, son œuvre, sa correspondance</i> , Paris, Éd. de l'Amateur, Éd. des Catalogues raisonnés, 1995.
W	Daniel Wildenstein, <i>Monet : catalogue raisonné</i> , 2e éd. mise à jour, Cologne / Paris, Taschen / Wildenstein Institute, 1996, 4 vol.
Cherpin	Jean Cherpin, « L'œuvre gravé de Cézanne, pour le centième anniversaire de ses eaux-fortes », <i>Bulletin - Arts et livres de Provence</i> , 1972, n ^o 82.
Delteil	Loÿs Delteil, <i>Le peintre graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)</i> , Paris, L. Delteil, 1906, 31 vol.

Kraemer Christopher Gray et Gilles Kraemer, *Armand Guillaumin, de la lumière à la couleur*, [Exposition. Belfort, Musée d'art et d'histoire. 1997], Belfort, Musée d'art et d'histoire, 1997.

Traductions

Les traductions de l'*Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald ont été empruntées, parfois après quelques adaptations, à l'édition française publiée chez Albin Michel en 1986.

Dans les autres cas, sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

« les “documents” des uns sont les
“monuments” des autres, et vice versa »
Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses
significations : essais sur les arts visuels*, 1955

Introduction générale

La qualité d'une recherche historique tient conventionnellement à deux actes, la collecte documentaire et l'interprétation¹. Le premier entend rassembler le plus grand nombre de sources, de préférence inédites. Le second consiste à les mettre en scène de façon critique, pertinente et originale. Si théoriquement ces deux activités concourent équitablement à la valeur scientifique d'un travail, force est de constater que l'usage peut privilégier l'un par rapport à l'autre. À ce titre, l'historien contemporain paraît parfois prompt à se méfier du document, d'autant plus qu'il n'est bien souvent que le lecteur de sources rassemblées par d'autres professionnels, archivistes, conservateurs, documentalistes. De même, l'historiographie est amenée à admettre implicitement une hiérarchie, qui assimile le travail de documentation à une tâche mécanique, par opposition à la réputation dont jouit la réflexion théorique et subjective, domaine où s'épanouit l'identité intellectuelle de l'historien.

L'histoire de l'histoire de l'art donne à son tour généralement peu de place dans ses écrits et dans ses anthologies à la recherche documentaire qui, tout en étant considérée comme incontournable, apparaît fréquemment comme un travail routinier, jugé peu intéressant en lui-même. La valeur d'un auteur se calcule dès lors plutôt à l'aune de sa capacité à proposer un cadre interprétatif innovant, qui sort de l'ordinaire, et moins à sa production de documents inédits, fournissant les détails d'un récit déjà connu.

Le document et l'historiographie savante de l'impressionnisme

L'historiographie de l'impressionnisme, jusqu'aux récents débats dont elle a fait l'objet, est elle-même singulièrement traversée par les intérêts que ses agents portent au document. À la suite des premières synthèses historiques consacrées au mouvement dès le début du xx^e siècle, l'écriture de l'impressionnisme connut une période faste durant l'entre-deux-guerres. Cette dernière fut couronnée en 1946 par la publication de John Rewald à New York de *l'Histoire de l'impressionnisme*, qui consacra l'acquisition par l'historiographie d'une aura scientifique nouvelle, garantie par un investissement documentaire. L'histoire savante de l'impressionnisme s'opposait alors selon Rewald à un monde profane, encore dominé par une

¹ Pour un aperçu général de la notion de document en histoire, voir Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, vol. 1, p. 68-78.

tradition orale de témoignages. Son livre fut en conséquence gratifié d'une exemplarité remarquable au sein de la communauté scientifique, d'une notoriété inégalée auprès d'un large lectorat, et d'une longévité qui était encore en droit d'étonner le jeune docteur britannique John House en 1986². Quarante ans après sa première édition, l'autorité de l'*Histoire de l'impressionnisme* tenait précisément pour House à son appareil documentaire de grande ampleur, assorti d'une importante bibliographique critique.

Rewald n'avait lui-même pas hésité à mettre en exergue dès 1946, dans la préface de son livre, une citation de Fustel de Coulanges, afin d'affirmer le rôle central, voire exclusif, du document au sein d'une écriture scientifique de l'histoire :

[L'histoire] n'est pas un art, elle est une science pure. Elle ne consiste pas à raconter avec agrément ou à disserter avec profondeur. [...] [L'unique habileté de l'historien] consiste à tirer des documents tout ce qu'ils contiennent et à n'y rien ajouter de ce qu'ils ne contiennent pas³.

Commentées plus tard par l'historien Jacques Le Goff, ces sentences de Fustel de Coulanges avaient très exactement marqué, à la fin du XIX^e siècle, le « triomphe du document », associé à celui de l'esprit positiviste au sein de la science historique⁴. Il va sans dire que l'écriture de Rewald procédait manifestement de ce même état d'esprit. Sous sa plume, le livre d'histoire apparaissait en effet comme un véritable dispositif de monstration de « documents réels ». Destiné au « grand public », il devait « familiariser le lecteur avec la façon selon laquelle la documentation de l'auteur a été utilisée, afin de le convaincre que chaque fait a été l'objet d'une enquête et chaque mot a été consciencieusement pesé⁵ ». La monstration du document avait ainsi pour fonctions, d'une part, de rendre crédible la reconstitution historique, mais aussi, d'autre part, d'exhiber le travail effectué par l'auteur en sa qualité de savant.

Un tel acte de démonstration racontait donc en filigrane la valeur des patientes recherches de Rewald. Or, ses efforts méticuleux de scientifique étaient opposés selon lui moralement à la réputation imméritée qu'avaient acquise certains de ses prédécesseurs célèbres, en particulier les premiers écrivains d'un récit testimonial de l'impressionnisme, tels

² John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *Art History*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 369-375. John House publia la même année sa thèse de doctorat, soutenue dix ans plus tôt au Courtauld Institute, sous le titre *Monet : nature into art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1986.

³ Numa Denis Fustel de Coulanges, *Histoire des institutions politiques de l'ancienne France*, Paris, Hachette, 1888, vol. 3, p. 32-33. Cité dans John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946, p. 9.

⁴ Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, Turin, G. Einaudi, 1977, vol. 5, p. 38-43. Le Goff dresse dans ce texte classique un rapide historique du triomphe positiviste du document, mis en mots par Fustel de Coulanges. Il fait succéder à ce dernier l'élargissement de la catégorie documentaire proposé par l'école des Annales durant l'entre-deux-guerres, au moment où Rewald publia ses premiers articles.

⁵ John Rewald, *The History of Impressionism*, *op. cit.*, p. 8.

Théodore Duret ou Gustave Geffroy⁶. En ce sens, Rewald composa aussi son imposante bibliographie critique, qu'il plaça en annexe de son livre comme un premier bilan historiographique, rédigé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale⁷. Tout en donnant un aperçu de plus d'un demi-siècle de littérature impressionniste, cette bibliographie conférait à chaque auteur une juste place selon ses efforts de recherche. Cette annexe, révisée lors des rééditions de l'ouvrage, en 1955, 1961 et 1973, avait donc valeur de « guide » discriminant :

Parmi les articles parus dans des périodiques, n'ont été retenus que ceux qui contiennent un apport important, des documents nouveaux, etc. Pour les livres, toutefois, sont signalés même ceux qui paraissent relativement peu intéressants, pourvu qu'ils aient touché un grand public ou jouissent d'une certaine réputation imméritée⁸.

Au sein d'une vaste littérature impressionniste, alimentée par la popularité de son sujet, les commentaires de Rewald séparaient le bon grain de l'ivraie en appréciant pour chaque titre sa participation à un progrès de la science historique. La bibliographie se présentait en outre selon sept catégories hiérarchisées : catalogues raisonnés, écrits d'artistes, témoignages de contemporains, biographies, études de style, livres de reproductions et catalogues d'exposition. De façon significative, elle donnait la priorité aux catalogues raisonnés et aux éditions de correspondances, aux travaux documentaires sur l'œuvre et l'homme, avant d'introduire les sources secondaires, les interprétations formelles et enfin les livres d'images.

Le point de vue progressiste, qui assimilait l'historiographie du mouvement à un cheminement vers une vérité factuelle et corroborée par des preuves, considérait ainsi que l'impressionnisme avait d'abord été un art contemporain commenté par des critiques proches des peintres, leurs témoins, avant de devenir un art moderne étudié objectivement par des historiens. Rewald évaluait en conséquence le mérite de ces témoignages en regard de deux

⁶ Dans une interview de 1972, Rewald évoqua longuement ses patientes recherches à la Bibliothèque nationale, où il dépouilla les archives de Zola et la presse ancienne : « Ce genre de choses était aussi possible, car les Français, en général, n'aimaient pas faire ce type de recherches méticuleuses. [...] Ils font ces choses de la manière la plus incroyablement hasardeuse. » Le contre-exemple invoqué ensuite par Rewald était celui de Gustave Geffroy, qui avait eu la chance de se voir confier les archives inédites de Monet : « Il y avait beaucoup de questions qu'il n'a tout simplement pas posées, parce que cela aurait signifié faire des recherches. » « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art. Comme nous l'indiquons par la suite, Rewald empruntait cette opposition entre témoins et « hommes du document » à Adolphe Tabarant. Voir *infra* p. 184-193. Cette distinction trouve par ailleurs un écho dans une seconde opposition entre les littératures testimoniale et critique de l'impressionnisme, formulée par Richard Brettell : « La bibliographie de l'impressionnisme est tellement riche qu'on pourrait lui consacrer une étude entière. Le mouvement a inspiré des centaines de témoignages et de souvenirs écrits par des hommes et des femmes qui ont été les amis ou les proches disciples des artistes, mais aussi une immense littérature critique qui n'a cessé de s'enrichir depuis les articles consacrés en leur temps aux huit expositions impressionnistes. » Richard Robson Brettell, *Impressions, peindre dans l'instant : les impressionnistes en France, 1860-1890*, trad. Jean-François Allain, [Exposition. Londres, National Gallery. 2000-2001 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. 2001], Paris, Hazan, 2000, p. 236.

⁷ Sur cette bibliographie, nous renvoyons à notre annexe *infra* p. 500-555.

⁸ John Rewald, *The History of Impressionism, op. cit.*, p. 446.

valeurs essentielles qu'il attribuait au document. Leur crédibilité, souvent remise en cause, était jugée selon la proximité relationnelle des auteurs avec les peintres. Quant à leur pertinence, elle se devait d'être strictement factuelle. Ainsi, Rewald regrettait régulièrement que ces mêmes écrivains aient manqué de poser les bonnes questions, celles sur les événements, pour se complaire dans des éloges de l'homme et de l'œuvre, jugés dithyrambiques, littéraires et, en dernière analyse, sans intérêt. Face à une tradition qui n'avait fait que répéter inlassablement les mêmes éléments biographiques, souvent erronés, Rewald opposait l'inédit de la découverte documentaire. Selon lui, cette démarche, proprement savante, n'avait émergé qu'au cours de l'entre-deux-guerres, lorsqu'un champ libre de recherches archivistiques s'était ouvert à une nouvelle génération d'historiens professionnels. Sa vision progressiste de l'historiographie impressionniste, liée à une perception du document comme innovation du discours historique, avait toujours en partie cours en 1974 dans la *Revue de l'art*, dont un éditorial anonyme qualifiait de naïfs ceux qui pouvaient encore croire aux récits de Gustave Geffroy ou Georges Lecomte⁹.

Or, en cette même année 1974, durant laquelle fut célébré le centenaire de la première exposition impressionniste, l'historiographie documentaire, constituée au cours des années 1930, affronta aussi ses premiers détracteurs. En suscitant des mécanismes de défense, ces derniers l'amènèrent à se justifier et à définir précisément l'intérêt du document au sein d'une écriture de l'histoire impressionniste. La pierre d'achoppement fut la réévaluation des peintres dits « officiels », jusqu'alors tenus pour mineurs¹⁰. Cette réhabilitation fut énoncée en 1974 par l'éditorial anonyme de la *Revue de l'art* comme une remise en cause d'un canon historiquement établi : « Il y a longtemps que les pays étrangers, jaloux du privilège que l'impressionnisme donnait à la France, lui avaient opposé leurs propres courants, parallèles ou inverses¹¹. » La redécouverte était d'abord envisagée de manière positive, dans la mesure où elle offrait à la communauté scientifique un regard englobant sur les maîtres impressionnistes. Toujours selon le même commentateur, il s'agissait de mettre à mal les mythes héroïques qui entouraient les peintres indépendants, mais aussi, paradoxalement, de justifier leur mérite supérieur sur la base d'une objectivité nouvelle. La prise en compte de l'art académique dans l'histoire de l'impressionnisme se devait d'être, non pas un récit égal de tous les faits plastiques d'une époque, mais une rétribution *a posteriori* des meilleurs. Cette ligne de

⁹ « L'Impressionnisme : une révision », *Revue de l'art*, 1974, n° 25, p. 4-7. Ce fut justement au sujet de ces deux auteurs que l'éditorialiste invoquait l'existence de mythes héroïques entourant les peintres impressionnistes.

¹⁰ Pour une historiographie de la réhabilitation de l'art officiel, voir notamment Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 21-32.

¹¹ « L'Impressionnisme : une révision », *op. cit.*

défense était encore soutenue un an plus tard par l'éminent historien britannique Douglas Cooper. Selon ce dernier, il s'agissait d'opérer une approche strictement documentée de la peinture officielle, qui ne devait à aucun moment remettre en cause la juste place que lui avait décernée la tradition historiographique : son rôle de faire-valoir de l'art indépendant¹². John Rewald fut lui aussi un adversaire déclaré de cette redécouverte. Dans son texte « Pissarro, Nietzsche and *Kitsch* », publié en 1980, il classait assurément l'art pompier dans la dernière catégorie évoquée par son titre¹³. Il s'agissait encore une fois de hiérarchiser parmi les faits ceux qui avaient véritablement écrit l'histoire, et de s'opposer à toute manipulation. Considérant le rôle de l'historien au sein de la société, Rewald invoquait un devoir de justice envers les impressionnistes, qui avaient courageusement défendu la vraie valeur de l'art contre l'adversaire académique, mais aussi un devoir de clarté envers un lectorat, auquel il convenait de présenter un récit limpide et ordonné¹⁴.

Ainsi, les héritiers d'une tradition historiographique de l'impressionnisme révélaient face à leur ennemi le rôle qu'avait tenu selon eux le document. La trame narrative de l'histoire devait être maintenue avec son canon de protagonistes qui, seuls, avaient mérité par leur travail une place dans l'enchaînement biologique des mouvements, par opposition à un art officiel, jugé médiocre et sans avenir. De ce point de vue, l'innovation scientifique était perçue comme une stricte découverte de documents, non seulement inédits, mais aussi corroborants.

Or, le bouleversement interprétatif de ce récit était bien l'ambition des nouvelles études qui se consacrèrent à l'impressionnisme au cours des années 1970 et 1980. Cette déstabilisation s'accompagna donc d'une remise en cause de « l'héritage de Rewald », à laquelle John House s'appliqua dans son article de 1986¹⁵. L'horizon des attentes scientifiques qui avait accueilli l'*Histoire de l'impressionnisme* en 1946 n'était en effet plus le même. Malgré les gages de sa valeur documentaire, la trame narrative, à laquelle Rewald

¹² Douglas Cooper, « Le centenaire de l'impressionnisme », *Revue de l'art*, 1975, n° 28, p. 78-85. Cooper voyait dans la réhabilitation de la « morbidité » académique un symptôme de la « perversion intellectuelle » des universitaires, qu'il opposait aux vrais amateurs d'art, connaisseurs avertis, dont la délectation était avant tout sensuelle, oculaire. De même, il faisait encore contraster la « joie de vivre » impressionniste aux tableaux académiques remplis d'idées et de pulsions libidineuses à peine voilées.

¹³ John Rewald, *Studies in impressionism*, New York, H. N. Abrams, 1986, p. 209-215. Sur ce texte, voir aussi *infra* p. 377-378. Malgré leur front commun face à cette révision du canon artistique, rappelons que Rewald et Cooper s'abhorraient mutuellement. « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

¹⁴ Trois ans après l'inauguration du musée d'Orsay, Loyrette constata que la redécouverte de l'art académique, qui avait désormais acquis le droit de siéger sur les cimaises, s'était faite sans dommage pour le goût populaire de l'impressionnisme. Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *Revue de l'art*, 1989, n° 86, p. 4-7.

¹⁵ John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *op. cit.*

faisait obéir ses découvertes archivistiques, souffrait selon House de trop nombreuses défaillances. Ce récit, jugé tour à tour strictement biographique et événementiel, peu inventif, ignorant des questionnements formels ou techniques et surtout empreint d'héroïsme, était devenu insoutenable pour un homme de science des années 1980. Du point de vue de House, l'*Histoire de l'impressionnisme* apparaissait comme tributaire d'une généalogie linéaire des mouvements artistiques, qui passait désormais pour un préjugé suranné. En conséquence, l'historien britannique pointait du doigt le caractère fictionnel de l'écriture de Rewald : sa préconception d'un canon impressionniste et sa sélection idéologique des faits, transformés en péripéties d'un récit manichéen. Il résumait la vérité recherchée par son prédécesseur à un jugement de valeur crédibilisé par des sources¹⁶. De tels partis pris étaient justement pour House le signe que Rewald avait à son tour transmis les mythes issus de la même tradition testimoniale, qu'il avait vilipendée. En faisant de Rewald le nouveau conteur d'une apologie sans tache de l'impressionnisme, apte à satisfaire les désirs du grand public, House déplaçait la barrière entre savant et profane.

À la même période, pour l'histoire sociale de l'art, l'innovation était à chercher hors de la quête documentaire, dans une réinterprétation du récit traditionnel¹⁷. Deux ouvrages eurent en ce sens un rôle fondateur : en 1984, *The Painting of Modern Life* de Timothy James Clark, conventionnellement considéré comme le père de l'histoire sociale de l'art ; puis en 1988, *Impressionism : Art, Leisure and Parisian Society* de Robert Louis Herbert¹⁸. S'opposant à la succession des styles promue par le formalisme moderniste, l'histoire sociale retournait pour partie à l'œuvre à travers son sujet, au point que l'un de ses représentants, Richard Brettell, l'a

¹⁶ Sur le concept de vérité historique et de sélection chez Rewald, voir notamment *infra* p. 362-366.

¹⁷ Malgré sa volonté polémique, la nouvelle histoire sociale de l'art des années 1980 semble pourtant avoir peu alarmé Rewald, focalisé sur son approche documentaire et bien plus inquiet de voir sortir de l'ombre les peintres académiques. Cependant, comme l'indiquait House, la réédition de l'*Histoire de l'impressionnisme* ne fit jamais mention du *Canvases and Careers* des White, étude sociologique du marché impressionniste qui marqua profondément une nouvelle génération de chercheurs. Pour une traduction française de cet ouvrage, voir Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 2009.

¹⁸ L'ouvrage de Clark n'a jusqu'à présent jamais été traduit en français, nous renvoyons à sa seconde édition anglophone : Timothy James Clark, *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*, Londres, Thames & Hudson, 1999. Quant à l'ouvrage de Herbert, nous mentionnons ici sa traduction française : Robert Louis Herbert, *L'impressionnisme : les plaisirs et les jours*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991. Avant de s'intéresser à l'impressionnisme, Clark avait posé les fondements de l'histoire sociale de l'art dans deux textes programmatiques. Le premier « On the Social History of Art » parut dans Timothy James Clark, *Image of the people : Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londres, Thames & Hudson, 1973, p. 9-20. Le second s'intitulait « The conditions of artistic creation », *The Times Literary Supplement*, 24/05/1974. Sur les carrières de ces deux auteurs, voir Neil McWilliam, Constance Moréteau, et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, les Presses du réel, 2016, vol. 2, p. 121-128, 487-495. L'histoire sociale de l'impressionnisme a récemment fait l'objet d'un numéro spécial de *H-France Salon*, 2017, vol. 9, n° 14, disponible sur : <https://h-france.net/> (consulté le 20/06/2018).

qualifiée d'« iconologie¹⁹ ». L'entourage de Clark et Herbert entendait en effet, pour résumer très brièvement leur projet, contextualiser socialement et idéologiquement les circonstances de la production artistique et la représentation elle-même. En ce sens, l'histoire sociale renversait la perspective traditionnelle de l'impressionnisme, non seulement en réévaluant les rapports que les peintres avaient pu entretenir avec le monde de l'art, en réhabilitant leurs sujets, mais aussi en les rendant parfois complices d'une civilisation moderne du spectacle, de laquelle les héritiers du discours de Rewald avaient voulu les tenir éloignés²⁰.

La victoire de l'histoire sociale de l'impressionnisme est aujourd'hui acquise²¹. Dès la fin du XX^e siècle, son succès vit l'adaptation de ses nouveaux récits aux expositions *blockbusters* consacrées au mouvement, ou leur collecte sous forme d'anthologie²². En 2011, un état des lieux de la recherche, conduit par l'universitaire américain André Dombrowski aux côtés de trois autres figures de l'historiographie impressionniste, Marianne Alphant, Hollis Clayson et Richard Thomson, se constitua en bilan de l'histoire sociale de l'impressionnisme²³. Cette dernière, comme le remarquait Richard Thomson, « [avait] dominé les études sur le sujet depuis plus de trente ans²⁴ ». Thomson soulignait qu'elle avait même été l'une des rares occurrences, sinon l'unique, où la recherche impressionniste brilla au sein de la discipline, « [servit] de modèle pour l'étude d'autres périodes de l'histoire de l'art²⁵ ». L'histoire sociale de l'impressionnisme reçut en effet sa seconde sanction de la part des historiens de l'histoire de l'art, qui confirmèrent par leurs propres travaux qu'elle avait su se montrer plus intéressante pour l'ensemble de la discipline qu'une histoire documentaire²⁶.

Le succès de l'histoire sociale de l'art entraîna-t-il la dévaluation du document ? Seule une enquête précise qui se tiendrait à distance de partis pris encore vivaces pourrait répondre

¹⁹ Richard Robson Brettell, *Impressions, peindre dans l'instant*, *op. cit.*, p. 236.

²⁰ Sur cette distinction entre l'art impressionniste et l'imagerie industrielle moderne, voir par exemple l'article « L'Impressionnisme : une révision », *op. cit.* La question de la complicité de l'impressionnisme avec cette imagerie est soulevée dans Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson, et André Dombrowski, « Impressionnisme(s) aujourd'hui », *Perspective*, 2011, n° 1, p. 509-522.

²¹ En 2004, House livra dans la conclusion de son dernier ouvrage, *Impressionism : paint and politics*, le dénombrement partiel d'une constellation d'auteurs, principalement américains et britanniques, qui avaient pris place dans le cadre relativement souple de cette nouvelle écriture de l'histoire. Il résumait ici trente ans de recherches sur la réalité sociale vécue et représentée par l'impressionnisme. John House, *Impressionism: paint and politics*, New Haven, Yale University Press, 2004, p. 207-216.

²² Mary Tompkins Lewis (dir.), *Critical readings in impressionism and post-impressionism : an anthology*, Berkeley, University of California Press, 2007. Sur l'adaptation de l'histoire sociale de l'impressionnisme aux grandes expositions à succès que suscita le mouvement à la fin du siècle, voir Charles W. Haxthausen (dir.), *The two art histories : the museum and the university*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 115-182.

²³ Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson, et André Dombrowski, « Impressionnisme(s) aujourd'hui », *op. cit.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ L'exemple en est donné par la récente anthologie déjà citée de Neil McWilliam, Constance Moréteau, et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art*, *op. cit.*

à une telle question²⁷. Le risque encouru fut néanmoins évoqué par Henri Loyrette dès 1989. L'ampleur déjà conquise à cette date, outre-Manche et outre-Atlantique, par une nouvelle approche de l'impressionnisme, sur laquelle Loyrette voyait avec raison « [planer] l'ombre tutélaire de Meyer Schapiro », lui fit en effet craindre un usage renouvelé de lieux communs narratifs²⁸. Ces derniers pouvaient correspondre aux chapitres mêmes des ouvrages de Clark et Herbert : « "l'hausmannisation", la banlieue, la prostitution, les loisirs²⁹ ». La littérature anglo-saxonne des années 1980 enfermait sa pensée dans une nouvelle mécanique de répétition, et Loyrette schématisait ici ironiquement des convenances rhétoriques, qui voilaient le pillage de sommes documentaires entreprises par d'autres, et qu'il résumait en une « fiche-cuisine » :

vous prenez les travaux, plus ou moins récents, d'historiens généralement français (Michel Foucault, Louis Chevalier, Michelle Perrot, Alain Corbin, Jeanne Gaillard...), vous puisez dans les catalogues existants les images utiles à votre démonstration — préférant pour ce genre d'exercice Manet ou Degas, plus consistants que Monet ou Renoir —, vous raboutez le tout, sans oublier, pour la présentation, de truffier votre propos de citations de Gyorgy Lukacs et de Walter Benjamin³⁰.

En marge de ses critiques, Loyrette renouait incidemment avec l'héritage de John Rewald en invitant les chercheurs à poursuivre une quête documentaire, opposée à l'interprétation théorique banalisée. L'impératif archivistique était réitéré et présenté comme une prérogative des historiens francophones, qui leur permettrait de tenir tête à leurs homologues anglophones :

Cette désaffection des chercheurs français est évidemment regrettable [...] car elle interdit ces travaux de patience qui ne peuvent être menés qu'en France, édition d'écrits et de correspondances, longs dépouillements

²⁷ Une nette distinction fut formulée à ce sujet par House et partagée par une partie de la communauté scientifique internationale. Elle différenciait les publications de Herbert, fondées sur des archives et des données factuelles, et l'ouvrage jugé idéologique de Clark, qui commentait la littérature critique entourant les œuvres. Si les textes de Herbert connurent un succès certain en France, *The Painting of Modern Life* de Clark suscita plusieurs polémiques. L'une des plus célèbres fut un échange houleux qui opposa l'universitaire américain à Françoise Cachin, un an avant l'inauguration du musée d'Orsay dont elle fut la première directrice. Voir Françoise Cachin, « The Impressionists on Trial : "The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers" by T.J. Clark », *The New York Review of Books*, trad. Mimi Kramer, 1985, vol. 32, n° 9, p. 24-28 ; Timothy James Clark et Françoise Cachin, « Painting of Modern Life », *The New York Review of Books*, 1985, vol. 32, n° 13, p. 44-45.

²⁸ Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *Revue de l'art*, 1989, n° 86, p. 4-7. Clark inaugura son *Painting of Modern Life* par un hommage au célèbre article de Meyer Schapiro, « Nature of Abstract Art », *Marxist Quarterly*, 1937, vol. 1, n° 1, p. 77-98. Herbert dédicença quant à lui son livre de 1988 à cette même figure tutélaire. Sur l'influence de Schapiro chez Herbert, voir Neil McWilliam, Constance Moréteau, et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art, op. cit.*, vol. 2, p. 489-490.

²⁹ Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *op. cit.* Face à ces deux auteurs, Loyrette reprit en partie à son compte le jugement de Françoise Cachin sur les excès interprétatifs de Clark, et lui confronta la juste mesure déterministe de Herbert.

³⁰ *Ibid.*

d'archives [...] auxquels seuls une parfaite connaissance de la langue et des fonds peut conférer quelque utilité³¹.

Au sortir des années 1930, en lui faisant jouer le rôle de critère discriminant entre une bonne et une mauvaise littérature impressionniste, John Rewald paracheva la fabrication de l'identité scientifique du document, qui semblait non seulement acquise, mais exclusive au domaine savant. Par la suite, la remise en cause de l'héritage de l'*Histoire de l'impressionnisme* par House ne fit que dévoiler le caractère construit de cette valeur, d'une équation entre histoire documentée et histoire savante de l'impressionnisme.

L'historiographie du mouvement se serait donc constituée au début du XX^e siècle en une véritable fabrique de documents. Cette dernière fit en effet l'objet d'un investissement créatif relativement constant qui se manifesta en amont de l'*Histoire de l'impressionnisme*, et parfois dans des travaux auxquels Rewald nia cette qualité. Ainsi, plutôt qu'un questionnement sur les torts et les raisons du drame historique qu'il permit de composer, et alors même que l'état actuel de l'historiographie impressionniste confirmerait une prépondérance de l'innovation interprétative, il s'agit de faire ressurgir la créativité d'une œuvre documentaire telle qu'elle se constitua, à la lisière entre savant et profane, entre 1900 et 1939.

La créativité documentaire, une histoire sociale et visuelle de la réception

Le présent travail choisit donc de placer au centre de son attention le *corpus* documentaire que produisit la réception de l'impressionnisme durant les quatre premières décennies du XX^e siècle. Il s'agit de comprendre ce que signifia l'acte de documenter au sein d'un monde d'écrivains de l'impressionnisme, tant sa mise en œuvre pratique dans un contexte relationnel, que les missions conférées au document dans différentes formes de discours, savants et profanes, sur l'art. Sous le terme de documentation, cet équipement extrapictural engendré par l'impressionnisme peut être classé, par souci de clarté, selon trois catégories : les archives, les lettres et leurs reproductions photomécaniques en fac-similés ; les *memorabilia*, meubles ou immeubles chargés du souvenir de l'artiste ; les technologies photographique et cinématographique³².

Un tel objet d'étude peut sembler d'autant plus singulier pour l'histoire de l'art, qu'il prend le contrepied du célèbre essai épistémologique d'Erwin Panofsky, intitulé « L'histoire

³¹ *Ibid.*

³² Dans le cadre d'une recherche matériellement limitée, il a fallu écarter les reproductions gravées ou photomécaniques, souvent qualifiées de « documents », mais qui constituent un sujet à part entière. Il y sera néanmoins fait allusion occasionnellement.

de l'art est une discipline humaniste³³ ». Dans ce texte de 1955, l'historien allemand proposa de définir la spécificité de son domaine de recherche, en lui assignant un objet et des moyens d'investigations propres. À cette fin, Panofsky envisageait l'analogie selon laquelle les instruments de mesure et les phénomènes naturels étudiés par les sciences dures trouvaient leurs homologues respectifs, au sein des sciences humaines, dans le couple terminologique traditionnel du document et du monument³⁴. De même, selon Panofsky, l'histoire de l'art se distinguait des autres disciplines historiques par la singularité de ses monuments, la spécificité de ses objets d'études, en l'occurrence les productions artistiques passées. Elle appelait en conséquence documents les outils qui en permettaient l'interrogation, à savoir les archives. Néanmoins, Panofsky observait aussi incidemment qu'une autre discipline historique pouvait tout à fait renverser ces qualificatifs, faire de la pièce d'archive son objet d'étude et de la peinture son instrument d'investigation. Il fut ainsi amené à formuler l'idée selon laquelle : « les “documents” des uns sont les “monuments” des autres, et vice versa³⁵ ».

En conservant le point de vue de l'historien de l'art, faire d'un document un monument signifierait élucider les circonstances sociales et visuelles de son apparition, alors même qu'échappent de nombreuses données à son égard, tel l'auteur d'une photographie inlassablement reproduite.

Ces deux aspects, social et visuel, du document sont par exemple explicites chez Rewald. Le document agit en effet sous sa plume, en premier lieu, comme un moyen de discrimination entre une appropriation savante du mouvement et un goût profane de l'impressionnisme. Ce monde profane regroupait l'ensemble des acteurs que Rewald souhaitait tenir à distance de l'étiquette scientifique : les autres écrivains d'art, les témoins, les artistes, mais aussi un grand public encore non éclairé par la vérité savante. Face à une telle volonté de distinction de la part d'un historien professionnel, un questionnement contradictoire peut cependant faire émerger l'existence d'une démarche documentaire chez une constellation d'auteurs et de publics de l'impressionnisme, en amont et en marge de cette appropriation scientifique. Par ailleurs, la double valeur démonstrative attribuée par Rewald au document, étant partie à la fois d'une argumentation et d'un dispositif de médiation

³³ Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, trad. Marthe Teyssède et trad. Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 2014, p. 39-75.

³⁴ Sur l'opposition traditionnelle entre document et monument au sein de la discipline historique, voir notamment les textes de : Paul Zumthor, « Document et monument : À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, 1960, n° 97, p. 5-19 ; Jacques Le Goff, « Documento/Monumento », dans Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi, op. cit.*, vol. 5, p. 38-43 ; Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1992, p. 13-20.

³⁵ Erwin Panofsky, *Meaning in the visual arts, papers in and on art history*, Garden City, Doubleday, 1955, p. 10. Notre traduction.

visuelle, invite à l'appréhender comme un objet donné au regard. Il s'agit dès lors de mettre en exergue l'inventivité de l'équipement documentaire, à travers lequel sont envisagés les œuvres, mais aussi les peintres impressionnistes eux-mêmes.

Dotée de cette double définition préliminaire du document, comme moyen de distinction et objet d'attention, son étude se positionne, quant à la discipline, à la croisée d'une histoire sociale et visuelle de la réception³⁶.

Afin de repenser le bilan progressiste dressé par Rewald en 1946, une focalisation sur la période s'étalant de 1900 à 1939 permet de se concentrer sur l'enchaînement de deux générations d'écrivains, celles des témoins et des historiens. Ces bornes chronologiques correspondent en effet : d'une part, à l'Exposition centennale de Roger Marx et aux premières synthèses historiques de Camille Mauclair et Théodore Duret ; d'autre part, aux *Archives de l'impressionnisme* de Lionello Venturi et aux premières publications scientifiques de John Rewald en France. Le choix de cette période permet d'interroger directement le caractère discriminant de la démarche documentaire qui, selon Rewald, aurait été à même de distinguer l'époque d'une célébration profane et celle d'un discours savant. Quant au cadre géographique, et sans pour autant s'interdire des allusions occasionnelles au contexte international, le domaine français peut être ici privilégié dans la mesure où il fut un terrain particulièrement fructueux en matière de documentation. Le rôle des dynamiques infranationales, souvent obliérées par la faveur des études transnationales, peut en outre y être observé.

L'*Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald invite ainsi à une réflexion sur les valeurs prêtées au document durant la période dont cet ouvrage devait marquer l'aboutissement³⁷. En opérant une remontée dans le temps jusqu'au début du XX^e siècle, la réception de l'impressionnisme se présente à la manière d'un monde partiellement autonome, produisant une gamme ample d'articles, de livres et d'expositions. La bibliographie « complète » dressée par Rewald après la Seconde Guerre mondiale en constitue le premier bilan. Elle incorpore un large spectre de références bibliographiques et de manifestations,

³⁶ Il s'agit ici d'une mise au point méthodologique inaugurale, qui doit renoncer à nommer l'ensemble des auteurs auquel il sera fait référence au cours du texte, où plusieurs notes apporteront de nouvelles précisions bibliographiques. Nous renvoyons à ces notes et à notre bibliographie générale.

³⁷ L'ouvrage fixe par ailleurs un canon de onze artistes, constitutif d'une tradition historiographique : Frédéric Bazille, Mary Cassatt, Paul Cézanne, Edgar Degas, Armand Guillaumin, Édouard Manet, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir et Alfred Sisley. Il évoqua par ailleurs dès 1946 la période impressionniste de Paul Gauguin, mais sans fournir de bibliographie formelle. Par la suite, Rewald ajouta à cette liste le nom de Gustave Caillebotte.

destinées à des publics divers³⁸. Elle témoigne du grand nombre d'agents, artistes, critiques, marchands, conservateurs et historiens professionnels, qui n'ont eu de cesse de légitimer leur appartenance à un microcosme d'experts, et de défendre la primauté de leur appréciation.

Face à ce vaste terrain d'enquête, le chercheur actuel bénéficie des nombreux jalons qu'ont posés avant lui ses prédécesseurs, sous la forme d'études monographiques, de catalogues d'exposition, de publications universitaires et de thèses ou mémoires, pour certaines encore en cours³⁹. Les travaux consacrés à l'influence de l'impressionnisme sur l'art du XX^e siècle et l'effort de contextualisation du mouvement, attaché à identifier les écrivains et les marchands de son entourage, fournissent une première série d'aperçus⁴⁰. L'essor à part entière des recherches sur la critique et l'historiographie de l'art a vu naître des monographies approfondies sur les carrières des plus célèbres écrivains de l'histoire impressionniste⁴¹. Une

³⁸ Quoique Rewald ait déclaré avoir recensé l'ensemble des ouvrages, bons ou mauvais, consacrés à l'impressionnisme durant la période, de nombreux ajustements ont été nécessaires. Ces derniers ont été réalisés à partir : des catalogues raisonnés des artistes ; de recherches systématiques dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France, dans le *Catalogue général de la librairie française* et le *Catalogue général des ouvrages en langue française*, ainsi que dans le *Répertoire d'art et d'archéologie* mis en ligne par l'Institut national d'histoire de l'art ; du dépouillement de plusieurs périodiques, notamment ceux indexés par l'INHA dans son « Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première partie du XX^e siècle ».

³⁹ La récente journée d'étude, organisée en 2013 au musée Malraux du Havre par Claire Maingon, et intitulée « Parler d'impressionnisme après 1910. Fin et renaissance de l'impressionnisme ? », manifeste explicitement l'intérêt pour ce domaine de recherche.

⁴⁰ Sur l'impressionnisme et l'art du XX^e siècle, citons ici trois expositions, parmi les plus récentes, qui nous semblent les plus synthétiques sur ces questions : Paul Hayes Tucker, George T. M. Shackelford, et Maryanne Stevens, *Monet in the 20th century*, [Exposition. Boston, Museum of Fine Arts. 1998 ; Londres, Royal Academy of Arts. 1999], Londres / Boston / New Haven, Royal Academy of Arts / Museum of Fine Arts / Yale University Press, 1998 ; Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2009-2010 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 2010 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2010], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2009 ; Joseph J. Rishel et Katherine Sachs (dir.), *Cézanne and beyond*, [Exposition. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2009], Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2009. Par ailleurs, des auteurs comme Carol Armstrong, Jean-Paul Bouillon, Michael Orwicz, Richard Shiff ou Martha Ward ont participé à une orientation des recherches impressionnistes vers l'étude des acteurs du système marchand-critique. Il faut en outre citer la thèse de Steven Zalman Levine, *Monet and his critics*, New York, Londres, Garland Pub., 1976. Rappelons aussi le rôle d'anthologies comme celle de Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1978. Il faut enfin signaler les études des écrits d'artistes et parmi ces dernières l'ouvrage de Robert Louis Herbert, *Nature's workshop : Renoir's writings on the decorative arts*, New Haven, Yale University Press, 2000.

⁴¹ Voir en particulier Patricia Plaud-Dilhuit, « Gustave Geffroy, critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Denise Delouche, Université Rennes 2, Rennes, 1987 ; Shigemi Inaga, « Théodore Duret (1838-1927) : Du journaliste politique à l'historien d'art japonisant : Contribution à l'étude de critique artistique dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle », thèse de doctorat, sous la dir. d'Anne-Marie Christian, Université de Paris VII, Paris, 1988 ; Catherine Méneux, « Roger Marx (1859-1913), critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 2007 ; Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Darragon, Université de Paris I, Paris, 2013. Du côté des historiens professionnels, voir en particulier Jorgelina Orfila, « Paul Cézanne and the Making of Modern Art History », thèse de doctorat, sous la dir. de June Hargrove, University of Maryland, College Park, 2007 ; Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011. L'historiographie de l'art en France a été animée par la figure de Roland Recht, et portée entre autres par l'Institut national d'histoire de l'art. Voir à ce sujet Roland Recht, « Remarques liminaires », dans Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, et François-René

telle galerie des médiateurs de l'impressionnisme se doit toutefois d'être étoffée, en convoquant ceux qui ont été partie prenante des processus de production documentaire, qu'il s'agisse d'auteurs aujourd'hui peu connus, comme Adolphe Tabarant ou Gaston Poulain, ou de figures discrètes de l'écriture de l'histoire, les héritiers d'artistes.

Pour rendre compte du rôle du document dans ce large cadre relationnel de protagonistes qui coproduisirent l'histoire de l'impressionnisme, le récit devra donc juxtaposer l'histoire de la critique et de l'histoire de l'art, en évaluant la situation de chaque agent au sein de son environnement social. Il devra présenter les dynamiques selon lesquelles se construisirent les carrières des auteurs, se composèrent leurs discours et, conjointement, comment se mirent en place leurs démarches documentaires. De ce point de vue, la méthodologie employée s'apparente à une « sociologie de la réception », selon le programme qui en fut dressé par Dario Gamboni⁴². Sous ce titre, elle emprunte à Pierre Bourdieu une modélisation du champ de la littérature d'art, et se propose d'étudier la circulation des écrivains à travers de multiples typologies, qui structurent et conditionnent les formes de la réception : celle des auteurs eux-mêmes, qu'ils soient journalistes, littérateurs, professionnels de l'histoire ou du marché de l'art ; celle des textes, interviews mondains, nécrologies, recensions d'expositions, biographies et analyses d'œuvres ; enfin, celle des supports, en prenant en compte l'histoire de l'édition, de la presse et des revues⁴³.

Cependant, informer les circonstances sociales de l'apparition documentaire ne pourrait se résumer à appréhender son rôle au sein d'un microcosme d'écrivains. L'histoire de l'art ne peut se lire sans tenir compte de la mission idéologique, tacite ou non, dont elle se pare au sein de l'espace public. L'idéologie nationale a fait en particulier l'objet de recherches soutenues, comme celles de Michela Passini ou, en ce qui concerne plus spécifiquement

Martin (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, [Actes de colloque. 2004. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collège de France], Paris, la Documentation française, 2008, p. 7-15. Parmi les outils numériques produits par l'INHA, signalons de prime abord le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, dirigé par Philippe Sénéchal et Claire Barbillon. Il faut aussi mentionner le « Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première partie du XX^e siècle », dirigé par Anne Lafont et Frédérique Desbuissons.

⁴² Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, p. 9-18 ; Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, p. 9-17.

⁴³ L'histoire des revues d'art a en particulier bénéficié des recherches de : Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, [Actes de colloque. 2008. Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011 ; Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014. Signalons aussi le précieux ouvrage de Claude Schvalberg, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

l'historiographie de l'art moderne, Catherine Fraixe⁴⁴. Dans le cas du document, ce fut sans doute avant tout la valeur savante du discours historique qui fut mise en jeu.

En devenant le strict apanage des historiens professionnels, le document se plaça en effet au cœur de relations de pouvoir face au public profane⁴⁵. De ce point de vue, le terme de populaire, dont la définition ne peut être univoque, apparaît comme une virtualité du discours, comme le faire-valoir d'un processus identitaire d'une élite d'amateurs⁴⁶. Dans le sillage de *La distinction* de Pierre Bourdieu, il est utile de souligner l'autorité conférée par la démarche documentaire dans un modèle social conçu sur les principes de hiérarchisation et de domination symbolique⁴⁷. Un tel paradigme est particulièrement opératoire au sein des stratégies discursives, dans lesquelles la mise en valeur d'un jugement demeure profondément corrélée à la dépréciation de ceux des autres. La légitimité d'un discours historique, cautionnée par le document, semble donc s'étendre, au-delà de la communauté historiographique, sur un large public de l'impressionnisme, auquel il impose l'autorité de son œil documenté.

À cette tradition d'une légitimité culturelle unilatérale s'est opposé le « tournant populaire » des *cultural studies* anglo-saxonnes, qui mit en avant l'existence d'échelles de valeurs concurrentielles⁴⁸. Ce parti trouve par exemple à s'exprimer chez Nathalie Heinich,

⁴⁴ Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011 ; Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2012 ; Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, la Découverte, 2017.

⁴⁵ Comme l'a récemment rappelé Dominique Pasquier, la sociologie dispose, à ce sujet, de plusieurs modèles d'appréhension des rapports entre ce qu'elle appelle le savant et le populaire. Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques, Sociology and "Popular Culture" », *Hermès*, 2005, n° 42, p. 60-69. Le terme de profane sera privilégié dans notre travail, dans la mesure où son usage, comme strict antonyme de savant, nous paraît plus souple que celui de populaire, généralement employé dans les études sociologiques.

⁴⁶ Ce faire-valoir est parfois remplacé par un autre bouc émissaire, aussi vaguement défini : le bourgeois. La virtualité de la notion de « populaire » à l'époque contemporaine est à ce propos énoncée par Péguy dès 1913 en ces termes : « Quand on dit le peuple, aujourd'hui, on fait de la littérature, et même une des plus basses, de la littérature électorale, politique, parlementaire. Il n'y a plus de peuple. Tout le monde est bourgeois. Puisque tout le monde lit son journal. » Charles Péguy, *L'argent*, Paris, Cahiers de la quinzaine, 1913, p. 11.

⁴⁷ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1992. Voir aussi à ce sujet Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

⁴⁸ Voir Annie Claustres (dir.), *Le tournant populaire des cultural studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût, 1964-2008*, trad. Françoise Jaouën, Dijon, les Presses du réel, 2013. Pasquier souligne à ce sujet l'ascendance que prirent sur ces études les écrits de Richard Hoggart, ou ceux de Michel de Certeau. Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques, Sociology and "Popular Culture" », *op. cit.* Voir Richard Hoggart, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise Garcias-Treuttel et trad. Jean-Claude Garcias, Paris, Éd. de Minuit, 1991 ; Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien : I. Arts de faire*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1990. Voir aussi Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, C. Bourgeois, 1980. Pasquier remarque encore, en citant le sous-titre d'un récent ouvrage de Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, que la perception du populaire, dans sa rivalité avec

qui, autour de *La gloire de Van Gogh*, oppose des « régimes de valorisation » distincts entre admiration savante et ordinaire de l'artiste⁴⁹. De fait, si le document peut être amené à jouer un rôle discriminant dans la rhétorique du discours scientifique face au profane, les pratiques diverses auxquelles il donne lieu soulignent dans le même temps sa nature équivoque. En outre, si l'historien peut être considéré, avec Bernard Lahire, comme un individu culturellement dissonant, sa production, notamment documentaire, peut elle-même revêtir une identité similairement ambiguë, cultiver des analogies avec l'offre culturelle hétérogène au sein de laquelle elle prend place⁵⁰.

En empruntant à la sociologie des pratiques culturelles certains de ses questionnements, il est possible d'assigner au document deux principales fonctions au sein des relations que nouent le monde savant et son environnement profane. Il est, d'une part, l'objet d'une appropriation rhétorique, qui permet au discours savant d'affirmer sa différence, sa légitimité et sa domination symbolique sur un grand public. D'autre part, il est un objet qui circule entre la communauté scientifique et son environnement profane, qui peut donner lieu à des pratiques communes. En résumé, tout en étant un critère d'identification du récit savant, le document demeure en réalité équivoque, en vertu notamment de sa teneur « sentimentale », irrémédiablement profane⁵¹.

Au-delà des circonstances sociales de son apparition, jouer de la potentialité du document à se faire monument, objet d'étude, permet aussi de maintenir en partie le cadre disciplinaire d'une histoire du visuel⁵². Cette position exploite en ce sens une dérive de la médiation documentaire qui, destinée primitivement à regarder l'œuvre d'un œil éclairé, en

le savant, aurait été en conséquence bornée entre les écueils de ces deux traditions sociologiques, ceux du misérabilisme et du populisme, de la domination passive et de la contre-culture. Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques, *Sociology and "Popular Culture"* », *op. cit.* Voir Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.

⁴⁹ Sur la distinction entre les admirations savante et ordinaire de Van Gogh, voir en particulier Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 95-117. Voir aussi Nathalie Heinich, « Factuel, fictionnel, fictif : Retour sur le cas Van Gogh », dans *Mensonge, mauvaise foi, mystification : les mésaventures du pacte fictionnel*, Paris, J. Vrin, 2004, p. 29-37.

⁵⁰ En critiquant partiellement l'héritage de Bourdieu, Bernard Lahire a en effet souligné l'existence, à l'échelle de l'individu, de dissonances culturelles et suggéré en même temps le mélange des genres à l'œuvre au sein d'un même produit culturel, et dès lors l'éclectisme des comportements plus ou moins légitimes auxquels il invite. Voir par exemple Bernard Lahire, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, la Découverte, 2006, p. 33-70, 166-174, 680-686. Voir aussi Dominique Pasquier, « La "culture populaire" à l'épreuve des débats sociologiques, *Sociology and "Popular Culture"* », *op. cit.*

⁵¹ Sur la notion de document « sentimental », voir *infra* p. 169-179.

⁵² Pour un aperçu critique de l'élargissement des objets de l'histoire de l'art au contact des études visuelles, nous renvoyons à la récente synthèse de Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

vient à concentrer l'attention au point de devenir elle-même un objet visuel de substitution. Ces substituts peuvent dès lors être considérés en examinant leur « manière » documentaire, les modalités matérielles et visuelles par lesquelles l'objet fait document.

Comprendre le document en tant qu'objet visuel demande en premier lieu de l'étudier sous l'angle concret et technique de l'illustration, de la reproduction photomécanique, ou cinématographique. Il convient de garder à l'esprit l'historicité du médium auquel il emprunte ses traits. À ce titre, l'histoire de la photographie, médium documentaire par excellence, recoupe, comme l'a souligné Claire Bustarret, celle de l'autographe à travers le cas du fac-similé, comme transformation de l'objet scripturaire en objet visuel⁵³. Elle fournit encore de nombreux jalons théoriques pour envisager des pratiques artistiques, professionnelles ou amateurs de création documentaire. De plus, une étude des aspects formels du document doit prendre en compte la définition même d'un art documentaire, tel que l'ont proposé les travaux d'Olivier Lugon⁵⁴.

Concevoir l'acte documentaire comme une production d'images, c'est aussi envisager le texte comme une démonstration et rappeler que sa lecture est une activité optique. Si, comme le suggère la préface de Rewald en 1946, le récit historique peut être assimilé à la présentation de « documents réels », il peut en conséquence s'offrir à l'analyse visuelle. Dans la mesure où le document fut ainsi exhibé à l'attention du lecteur-spectateur, il convient de le replacer au sein du dispositif où il apparut, pour mieux interroger les mécanismes de sa médiatisation et de sa réception. Le texte n'est, cependant, que l'une des visualisations possibles de l'histoire de l'art, et le document fut ainsi amené à s'inscrire, lors d'expositions, dans d'autres dispositifs de médiation visuelle, sous son aspect même d'objet.

Enfin, outre sa forme propre et son dispositif de présentation, le document participe d'une culture visuelle englobante. Son imagerie résonne en effet avec d'autres modes d'expression figurés paradocumentaires, auxquels il peut être confronté, tels le monument ou

⁵³ Claire Bustarret, « Photographie et autographie : statut paradoxal du fac-similé », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 95-112.

⁵⁴ Les nombreux travaux d'Olivier Lugon sur le document photographique ont ainsi porté, depuis sa thèse sur le style documentaire, sur son auctorialité, son histoire, sa mise en page et sa mise en exposition. Citons ainsi : Olivier Lugon, « "Photo-inflation". La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1994, n° 49, p. 91-113 ; Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001 ; Olivier Lugon, « L'anonymat d'auteur », dans *Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre*, [Actes de colloque. 2005. Paris, Jeu de Paume], Paris, Éd. du Jeu de paume, 2006, p. 6-15 ; Olivier Lugon, « "Musées sans murs" et document : La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 2012, n° 175, p. 27-35. Signalons par ailleurs les deux premiers numéros de la revue *Transbordeur*, consacrés respectivement en 2017 aux musées de photographies documentaires et en 2018 aux expositions photographiques.

l'encadrement d'un site naturel, transformé, par l'acte pictural ou la seule présence d'un peintre impressionniste, en point de vue remarquable.

Ces différentes façons d'interpréter le caractère visuel du document pourraient être ainsi à même de révéler la créativité et le style documentaire de l'histoire de l'art.

L'introduction historique (chapitre 1) part du constat que l'impressionnisme, à l'orée du XX^e siècle, eut à se confronter avec la réalité nouvelle de son audience élargie. Son historicisation, à travers la rétrospective centennale organisée par Roger Marx lors de l'Exposition universelle de 1900, puis les premières synthèses publiées par Camille Mauclair et Théodore Duret en 1904 et 1906, ne fit que confirmer cet établissement définitif. Tandis que les impressionnistes eux-mêmes et la scène de l'art contemporain eurent maille à partir avec l'acceptation de ce succès auprès d'un large public, une ambition historiographique nouvelle se formula sous une forme bipolaire qui allait connaître une grande postérité, en opposant la littérature de témoignage à celle de la science historique.

À l'encontre d'une historiographie progressiste de l'impressionnisme suggérée par Rewald, la création d'une imagerie documentaire se fit dans un premier temps en se combinant aux pratiques testimoniales qui dominèrent le début de XX^e siècle.

L'année 1904 vit en particulier se constituer autour de Paul Cézanne, parfois associé à Pierre-Auguste Renoir, un véritable *stimulus* documentaire, lié paradoxalement à la position limitrophe que les deux peintres acquirent entre le monde impressionniste et celui de l'art vivant (chapitre 2). Plutôt que les historiens, ce furent les agents d'une autre élite du goût, composée d'artistes contemporains, de critiques d'art moderne et de marchands, qui entraînèrent dans le sillage de leur discours moderniste une émulation productive de documents épistolaires et photographiques. Le rôle de ce type de preuves au sein d'une pratique testimoniale se trouva dès lors formalisé.

Ayant partie liée avec le témoignage, l'une des fonctions les plus anodines de cette imagerie extrapicturale fut de montrer au public les traits de chacun des maîtres. À cette fin, le début du XX^e siècle vit se fixer une galerie de portraits canoniques d'artistes (chapitre 3). Or l'élaboration de ce panthéon photographique se fit en parallèle aux premières glorifications sculptées des impressionnistes. Documents et monuments façonnèrent ainsi un environnement visuel à la croisée des deux médiums.

La pratique testimoniale peut dès lors être envisagée comme une mise en relation entre des interlocuteurs multiples, où le document sert tour à tour à encenser la prise de contact individuelle du témoin avec le peintre, et à doter ce dernier d'une visibilité auprès du large public auquel le témoin transmet la parole reçue. Les récurrences du motif dialogique dans l'écriture de l'impressionnisme au début du XX^e sont dans les faits nombreuses. Elles suggèrent qu'au-delà de la pratique testimoniale sur laquelle se fonde le récit historique, son énonciation elle-même privilégie l'oralité (chapitre 4). Or, cette histoire orale de l'impressionnisme s'appuya largement sur le foisonnement des médias illustrés muets que connut le début du siècle. Stratégique chez les partisans d'un art moderne, puis commémoratif au regard de ses liens avec le monument, le document, sous sa forme d'autographes, de photographies ou de *memorabilia*, devient ici plus largement, dans le cadre d'une histoire orale de l'impressionnisme, une empreinte sentimentale. De la revue de jardinage de Georges Truffaut à *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry, il participa à l'élaboration d'une relation interpersonnelle, sympathique, entre la célébrité artistique et le grand public.

Un second temps de l'écriture documentée de l'impressionnisme se dessine au sortir de la Première Guerre mondiale, quand l'usage des sources primaires connut une première amplification à des fins de distinction d'un discours historique.

Au début des années 1920, Adolphe Tabarant, surnommé « l'homme du document », formula explicitement le clivage entre témoignage et histoire documentée, que Rewald reprit par la suite à son compte (chapitre 5). Cette appropriation de l'expertise impressionniste par le « regard du documentateur » invite à considérer littéralement la propriété matérielle et juridique des archives, détenues par des héritiers, mais aussi par une clientèle du marché de l'autographe, écrivains ou simples collectionneurs. La nouvelle écriture de l'histoire impressionniste, qui s'illustra à travers une multiplication des reproductions en fac-similé, révèle les enjeux du document comme attraction, tour à tour qualifiée d'inédite et de sensationnelle.

Le rôle prépondérant joué par la source primaire, destinée à remettre en cause la tradition orale, doit être aussi interrogé idéologiquement comme l'une des assises d'un ressourcement moral de l'impressionnisme (chapitre 6). Ce retour aux origines du mouvement proposé après la guerre fut un discours auquel purent adhérer autant les agents de l'art vivant qu'une jeune génération d'historiens formés par les institutions muséales et les universités. La redécouverte de Frédéric Bazille, cas emblématique de l'invention documentée d'un « pré-

impressionnisme », manifesta cette même convergence d'intérêts, mais suscita en même temps des réceptions distinctes entre deux échelles géographiques, parisienne et locale.

Une érudition archivistique semblable accompagna aussi le second moment d'une glorification monumentale de l'impressionnisme, qui se déploya sur le territoire national sous forme de balises, odonymes, plaques ou monuments commémoratifs (chapitre 7). Cette mise en mémoire de la topographie s'appuya en particulier sur certains foyers d'érudition locaux, qui s'attachèrent à rendre remarquables des objets visuels extrapicturaux, en les substituant aux œuvres originales souvent indisponibles en région, qu'il s'agît d'immeubles, anciennes résidences d'artistes et motifs, ou parfois, comme dans le cas de l'atelier des Lauves à Aix-en-Provence, de meubles souvenirs.

À la suite de ce premier essor de l'approche documentaire, celle-ci connut au cours des années 1930 une véritable inflation alimentée par des historiens sensibles aux demandes d'un grand public.

Rythmée par les rétrospectives impressionnistes du musée de l'Orangerie, la décennie 1930 fut animée par une multitude d'entreprises pédagogiques et scientifiques, comme par l'exploitation organisée d'une consommation culturelle élargie. Le paradigme de la communication visuelle, l'« art de la présentation », devint alors structurant (chapitre 8). Celui-ci domina en effet la mise en page et la mise en exposition des lettres, photographies et *memorabilia*, offrant à leur audience un véritable spectacle documentaire. Par ailleurs, l'émergence d'historiens professionnels de l'impressionnisme vit muer le rôle stratégique du document qui, après s'être déjà imposé comme un argument de légitimation face aux témoins, devint aussi l'objet d'une concurrence.

John Rewald fut à ce titre une figure exemplaire, qui plaça la démarche documentaire au cœur de l'élaboration de sa carrière d'historien professionnel et d'homme de science (chapitre 9). En créant à l'aide de la photographie de motifs un véritable mode de production documentaire, il put exploiter cette « marque de fabrique » pour se doter d'une visibilité sur le marché concurrentiel et globalisé de l'historiographie impressionniste. Outre sa capacité à se faire l'auteur de documents, il allait faire la preuve d'une volonté de se rendre maître de la réalité représentée par le document, en contrôlant sa divulgation, son exposition, sa vulgarisation et même son contenu.

Pourtant, une généalogie de la démarche documentaire la plus emblématique de Rewald, à savoir la comparaison entre peinture et photographie, remet largement en cause sa relation spécifique postulée avec le discours scientifique (chapitre 10). Un panorama des

usages de la méthode comparative et de la topographie artistique révèle en effet sa diffusion profonde au sein d'une vaste culture visuelle contemporaine, où savant et profane se confondent dans une pratique ordinaire de touriste. Le récit historique documenté trouve dès lors son pendant chez les héritiers du tableau vivant, et son adaptation dans le nouveau genre documentaire du film d'art. En l'associant à un régime commun de la docu-fiction, le discours savant en vient à se présenter lui-même comme un art visuel de la réalité simulée.

Chapitre 1 : L'impressionnisme face à l'histoire et au public, à l'aube du XX^e siècle

Le temps n'est plus où l'on pouvait faire preuve d'intuition et récolte de gloire en défendant l'impressionnisme. Le procès se trouve dès longtemps entendu, jugé, et il faudrait, pour continuer la lutte, imaginer de chimériques adversaires. À l'heure présente, une histoire de la peinture, quelque peu renseignée, ne se clôt pas sans enregistrer la part qui revient à l'impressionnisme dans le progrès de l'Art moderne¹.

Dès 1896, une telle évidence était entendue pour Roger Marx, critique et fonctionnaire de l'administration artistique de la III^e République². Seuls un affabulateur ou un ignorant auraient pu nier le succès remporté par les maîtres de l'art indépendant, longtemps défendus par Marx lui-même, et dont il avait pu observer l'ascension sur la scène de l'art contemporain comme auprès des officiels³. Selon lui, il était clair que l'impressionnisme était à présent devenu historique et même convenu.

Cet état de fait allait par la suite guider son intégration à la rétrospective centennale de l'art français, que Roger Marx organisa à l'occasion de l'Exposition universelle de 1900⁴. À l'orée du XX^e siècle, la participation à une manifestation d'une telle envergure signifia deux faits en définitive corrélés : d'une part, la place acquise par l'impressionnisme au sein de l'histoire de l'art français, son accession à la dignité d'objet d'étude de la science historique ; d'autre part, la diffusion et l'acceptation de cette situation auprès d'un grand public. Il s'agissait donc là d'un événement fondateur, encore qualifié comme tel par ses

¹ Roger Marx, « Berthe Morisot : Sa Vie. - Son Œuvre d'après l'exposition posthume ouverte chez Durand-Ruel, du 5 au 23 mars 1896 », *Revue encyclopédique*, 1896, vol. 6, n° 136, p. 247-250.

² Au sujet de Roger Marx, voir principalement Catherine Méneux, « Roger Marx (1859-1913), critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 2007.

³ Deux événements confirmaient selon Marx la réussite des impressionnistes : leur intégration à la rétrospective centennale de l'art français lors de l'Exposition universelle de 1889, rétrospective à l'organisation de laquelle il avait lui-même participé sous la direction d'Antonin Proust ; l'acceptation d'une partie du legs de Gustave Caillebotte, qui fut inaugurée au musée du Luxembourg un an après la publication de son texte. Au sujet du legs Caillebotte, nous renvoyons à la récente synthèse publiée par Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : Le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014.

⁴ Il s'agissait ici de la seconde participation des peintres impressionnistes à un tel événement. Pour la quantité cependant, la Centennale de 1900 fut plus riche en peintures de Bazille, Degas, Guillaumin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir et Cézanne que celle de 1889. Le catalogue général officiel de l'Exposition centennale de l'art français de 1889 compte quatorze peintures de Manet, plus quatre dessins, trois peintures de Monet, deux de Pissarro et une de Cézanne, tandis que Bazille, Degas, Guillaumin, Morisot, Renoir et Sisley ne sont pas représentés. Pour les chiffres de la Centennale de 1900, voir *infra* p. 51. Qualitativement, la participation des impressionnistes à la manifestation de 1900 fut parfois jugée supérieure à l'accrochage de la salle Caillebotte. Voir par exemple Émile Grosjean Maupin, « Le Grand Palais : II. Les Grands Paysagistes », *Le Matin*, 15/07/1900. Le même jugement est sous-entendu dans l'article de Louis de Fourcaud, « Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle : Le Salon centennal », *Le Gaulois*, 03/05/1900.

commentateurs les plus récents⁵. Les années qui suivirent la Centennale de Roger Marx virent se prolonger directement son entreprise d'historicisation de l'impressionnisme auprès du grand public, à travers les deux premières synthèses historiques consacrées au mouvement. En 1904, ce fut tout d'abord la parution en France de *L'Impressionnisme* de Camille Mauclair, puis deux ans plus tard celle de *l'Histoire des peintres impressionnistes* de Théodore Duret.

De Roger Marx à Théodore Duret, en passant par Camille Mauclair, l'impressionnisme s'affirma donc entre 1900 et 1906 comme l'objet d'un récit historique connu du public. Les processus à l'œuvre divergeaient cependant dès l'abord. Chez Marx, la mise en espace de la tradition artistique française situait le mouvement dans un *continuum* temporel, tandis que les écrits de Mauclair et Duret se focalisaient sur un moment impressionniste. Ces distinctions formelles recoupaient par ailleurs celle d'auteurs, appelés à devenir les premiers historiens du mouvement par des voies différentes. Marx, proche des peintres impressionnistes, devint leur historiographe dans le cadre de sa charge de fonctionnaire d'État, mais aussi de ses relations étroites avec un milieu professionnel d'historiens de l'art⁶. La fin du XIX^e siècle avait été en effet marquée par les premiers signes d'une reconnaissance institutionnelle d'une discipline qui proclamait sa scientificité et sa spécificité, et qui inaugurerait ses premières chaires d'enseignement à l'école du Louvre et à la Sorbonne⁷. Dès lors, ce discours scientifique s'affirmait à travers son incorporation au sein de l'autorité publique, muséale ou universitaire. Dans le cas particulier de l'art contemporain, la légitimité professionnelle la plus évidente était le rattachement auprès d'institutions officielles chargées de son sort, tel celui de Marx⁸. À l'instar d'autres spécialités, l'histoire de l'art vivant restait cependant une niche largement perméable à des amateurs privés, critiques ou collectionneurs. Ainsi l'aîné de Marx, Théodore Duret, ami de longue date d'Édouard Manet et des impressionnistes, l'un de leurs premiers

⁵ L'ampleur des commentaires historiques récents sur la présence des impressionnistes lors de la Centennale de 1900 consacre la portée de cet événement. Rappelons notamment ceux de : Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton, Princeton University, 1994, p. 219-227 ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 126-129 ; Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, op. cit., p. 529-556 ; Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, p. 94-122 ; Sarah Linford, « Le symbolisme et la Troisième République : la tradition comme avant-garde, 1871-1915 », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007, p. 283-310.

⁶ Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, op. cit., p. 468-502 ; Hélène de Givry, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la "Gazette des Beaux-Arts" », dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx, 1859-1913*, Rennes / Paris, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2008, p. 41-50.

⁷ Sur la légitimation d'une histoire de l'art scientifique par l'enseignement supérieur, voir Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éd. du CTHS, 1998.

⁸ Sur l'histoire de l'art contemporain racontée par les institutions culturelles, voir notamment Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, op. cit., p. 14-122.

défenseurs et pamphlétaires, faisait encore figure d'écrivain indépendant face aux institutions ou même au milieu scientifique de la *Gazette des beaux-arts*, dans lequel baignait Marx⁹. De son côté, Camille Mauclair, le plus jeune du trio, avait lui aussi commencé à se faire connaître comme critique, mais auprès de la génération symboliste¹⁰. Tout en maintenant sa place dans le milieu journalistique, il s'était décidé à élargir ses compétences de littérateur d'art à l'histoire. Il s'était alors tourné vers l'impressionnisme sans bénéficier, comme Marx et Duret, d'attaches personnelles avec les peintres du mouvement. Loin de constituer un moment univoque, les premières histoires de l'impressionnisme destinées à un large public divergèrent donc tant par leurs formes que par le profil des hommes qui prirent la main sur elles.

La transformation des discours de critiques en discours d'historiens, corrélée au passage d'une audience restreinte à un grand public, du monde artistique indépendant à la sphère institutionnelle, du côté à côté avec l'art vivant à la confrontation avec les exemples du passé, mais aussi du polémique au convenu, fut loin de se produire sans heurts. Elle pourrait être résumée à deux processus-clés, celui d'une appropriation et celui d'une adaptation. L'appropriation fut celle de l'impressionnisme par le discours historique, qui souleva l'épineuse question de la légitimité et du droit moral de l'écrivain à se faire l'expert d'un art encore vivant. L'adaptation fut celle de la critique à l'enjeu historiographique, sa mutation en mémorialiste, qu'accompagnèrent des collectes documentaires.

L'expropriation de l'art indépendant par l'historiographie publique

La participation de l'impressionnisme à l'exposition pédagogique de Roger Marx provoqua immédiatement la protestation des maîtres encore vivants, qui eurent le sentiment d'une dépossession de leur autorité sur leur œuvre, et ce malgré l'aptitude et l'intérêt manifeste des historiens professionnels chargés de l'événement¹¹. L'image d'un enterrement

⁹ Sur Théodore Duret, voir notamment : Shigemi Inaga, « Théodore Duret (1838-1927) : Du journaliste politique à l'historien d'art japonisant : Contribution à l'étude de critique artistique dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle », thèse de doctorat, sous la dir. d'Anne-Marie Christian, Université de Paris VII, Paris, 1988 ; Marie-Chantal Nessler et Françoise Royer, *Théodore Duret : entre négoce de cognac et critique d'art*, Saintes, le Croît vif, 2010.

¹⁰ Sur Camille Mauclair, nous renvoyons tout particulièrement à la thèse de Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Darragon, Université de Paris I, Paris, 2013. Voir aussi la notice biographique de Dominique Jarrassé dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mauclair-camille.html> (consulté le 22/06/2018).

¹¹ Le refus des peintres impressionnistes est évoqué brièvement dans les titres mentionnés aux notes précédentes, notamment dans Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 128 ; Catherine Méneux,

anticipé de l'impressionnisme revint alors à plusieurs reprises au cours de la polémique qui s'en suivit. Quoique les peintres aient eux-mêmes cherché à se confronter avec les maîtres du passé, ou que leurs œuvres aient été défendues en soulignant leur inscription dans une tradition, les impressionnistes pouvaient aussi se flatter d'avoir été élus comme des pères spirituels par les nouvelles générations d'artistes indépendants¹². Il était alors à craindre, de leur point de vue, qu'une historicisation aboutie ne leur fit perdre tout contact avec leur sol originel, la scène de l'art vivant. Une telle décontextualisation leur faisait encore courir le risque que le sens historique de leur entreprise, l'acquisition d'une identité symbolique d'indépendants, ne pût être compris dans le cadre d'une manifestation organisée par l'État. Les peintres impressionnistes, dont la carrière s'était épanouie auprès des galeries et des amateurs privés, semblaient donc vouloir refuser l'honneur officiel qui leur était fait, et ils s'engagèrent dans un bras de fer avec les organisateurs de la Centennale. Outre leur statut symbolique, ce fut au droit de l'auteur à disposer librement et souverainement de son œuvre que firent appel les peintres, face à ce qui pouvait apparaître comme une expropriation au nom du bien public. Le détail de cette polémique permet dès lors de suivre le mécanisme de cette opposition, et les acteurs qu'elle mobilisa.

Le 4 janvier 1900, Monet écrivit à Durand-Ruel pour manifester son refus de participer à la Centennale¹³. Par delà son préjugé, selon lequel les organisateurs d'une exposition officielle placeraient défavorablement ses tableaux, le peintre affirma clairement dès cette première déclaration son droit à avaliser ou non les conditions de la mise à disposition publique de son œuvre. Monet était alors déjà persuadé que Renoir se rangerait à ses côtés ; et sans doute d'un commun accord ce dernier écrivit le même jour à son galeriste. Renoir, tout en confiant à Durand-Ruel la gestion de ses intérêts, exprima lui aussi sa préférence pour la

Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit., p. 477-478. L'occasion est ici donnée de revenir plus longuement sur cette polémique.

¹² Sur les rapports entretenus par l'impressionnisme avec leur passé artistique, voir notamment les synthèses d'Ann Dumas, *Inspiring Impressionism : the Impressionists and the Art of the Past*, [Exposition. Atlanta, High Museum of Art. 2007-2008 ; Denver, Denver Art Museum ; Seattle, Seattle Art Museum. 2008], Denver, Denver Art Museum, 2007 ; Brice Améille, « L'impressionnisme et la peinture ancienne », thèse de doctorat, sous la dir. de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV, Paris, 2015. Sur les luttes de succession de l'impressionnisme, voir notamment Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe, op. cit., p. 201-234* ; Béatrice Joyeux-Prunel, « "Nul n'est prophète en son pays..." ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Charle, Université de Paris I, Paris, 2005, p. 159-227.

¹³ « nous n'avons pas à nous mêler à cela et nous y serions aussi mal exposés que possible, comme il est arrivé à la dernière Exposition, et à mon insu du reste ». Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 04/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, vol. 4, p. 422, lettre *2633.

tenue d'une exposition particulière des peintres impressionnistes chez leur marchand attiré¹⁴. Au lendemain de ces deux lettres, Monet rallia Camille Pissarro à sa cause, en lui rappelant leur rôle historique et symbolique d'artistes indépendants, se faisant la victime d'un système officiel, et évoquant encore une fois la perte du contrôle de la sélection et de l'accrochage de leurs tableaux¹⁵. Monet manifesta le désir de maintenir la position du groupe impressionniste dans le monde des galeries d'art, et à son tour mentionna le projet d'une exposition particulière chez Durand-Ruel, qui réunirait pour l'occasion les œuvres de Caillebotte, Cézanne, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir et Sisley. Camille Pissarro prit immédiatement position dans le camp de ses anciens camarades, et ce d'autant plus vite qu'il avait déjà exprimé sa défiance face au « grand public » des manifestations officielles, et des expositions universelles en particulier¹⁶. Le 7 janvier, il affirmait à Monet sa propre abstention d'une rétrospective qualifiée de « nécropole », et prit parti pour le projet d'une réunion de leurs tableaux chez Durand-Ruel. Dans cette même lettre, Pissarro évoquait cependant le problème posé par Degas, n'étant pas assuré que Durand-Ruel parviendrait à le joindre à leur cause : « c'est de ce côté probablement que viendra la difficulté ». En réalité, en marge de Monet, Renoir et Pissarro, Degas prit lui aussi position contre l'Exposition centennale en faisant obstacle au transport de son tableau *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* (1873 ; Pau, musée des Beaux-Arts ; L 320), prêté par la ville de Pau¹⁷.

¹⁴ Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Paul Durand-Ruel, 04/01/1900, dans Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995, vol. 1, p. 118-119. Le même relatif désintérêt se retrouve dans la lettre de Renoir à Paul Gallimard, 28/01/1900 (*Lettres autographes et manuscrits*, [Vente. Autographes. 1989-12-15. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1989, lot 148 ; Paris, musée d'Orsay, Documentation de la conservation). Paul Perrin a rappelé à ce sujet que cette façon de déléguer la gestion de ses expositions à Durand-Ruel était une constante de la carrière de Renoir. Paul Perrin, « Renoir au Salon d'Automne (1904-1920) : étude de ses participations et de leur réception par la presse artistique française contemporaine », mémoire d'étude, sous la dir. de Catherine Chevillot et Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2008, p. 16-20. Cette gestion déléguée peut être opposée au contrôle plus personnel qu'exerce quant à lui Monet sur sa stratégie d'exposition. Voir à ce sujet Félicie de Maupeou, « Claude Monet et l'exposition », thèse de doctorat, sous la dir. de Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men, Université de Rouen-Normandie/Université Paris Nanterre, Rouen/Paris, 2013.

¹⁵ Lettre de Claude Monet à Camille Pissarro, 05/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 5, p. 210, lettre 2989.

¹⁶ Lettre de Camille Pissarro à Claude Monet, 07/01/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, Éd. du Valhermeil, 1980, vol. 5, p. 422-424, lettre 2082. Dans une lettre à son fils Lucien, datée du 3 novembre 1899, Camille Pissarro évoquait déjà le projet d'une rétrospective de son œuvre chez Durand-Ruel pour l'année suivante, et ajoutait à ce sujet : « nous n'avons pas besoin pour cela du grand public ». *Ibid.*, vol. 5, p. 49-50, lettre 1670. Par ailleurs, Pissarro s'opposa fréquemment au phénomène de masse que suscita l'Exposition universelle, qualifiée tour à tour de « grande foire », de « bazar » ou de « monstruosité ». Voir en particulier les lettres de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 16/03/1900 et 12/07/1900, dans *Ibid.*, vol. 5, p. 77-78, 113-114, lettres 1699 et 1737.

¹⁷ Lettre d'Edgar Degas à Paul Lafond, s.d., dans Denys Sutton et Jean Adhémar, « Lettres inédites de Degas à Paul Lafond, et autres documents », *Gazette des beaux-arts*, 1987, n° 109, p. 175.

En formulant leur opposition à la Centennale de Roger Marx, les peintres impressionnistes assimilaient donc clairement le processus historiographique à une publicisation. Ce terme recouvrait chez eux deux significations. D'une part, il s'agissait de l'appropriation de leurs œuvres par des institutions au service de la nation, ce qui allait à l'encontre de leur identité indépendante construite au contact du monde privé du marché de l'art. D'autre part, sous la plume de Pissarro en particulier, il signifiait l'acclimatation du goût d'une élite d'amateurs, constitué lui aussi au sein des galeries, à une attraction de masse.

En quelques jours, Monet, Renoir et Pissarro parvinrent à dresser un front commun contre les organisateurs de la Centennale, et à proposer un projet concurrent d'exposition chapeauté par leur marchand Paul Durand-Ruel. Motivé dans le cas de Pissarro par une crainte personnelle vis-à-vis du grand public, ce projet marquait aussi une opinion commune des trois artistes à maintenir leur marginalité symbolique en passant par le système marchand de l'exposition en galerie, qui leur offrait les avantages d'un large espace d'accrochage, d'un contrôle plus direct de leur mise en valeur, et la sélection d'un public culturellement et économiquement favorisé. Le 8 janvier, de retour d'une visite à Durand-Ruel, Pissarro revint dans un courrier à Monet sur le projet d'une large exposition impressionniste. Afin d'organiser dans le même temps une levée de boucliers contre Roger Marx, Pissarro proposa de faire appel à leurs appuis parmi les critiques, notamment à Octave Mirbeau et Gustave Geffroy, illustrant ainsi parfaitement la collusion entre marchands et écrivains décrite par les White sous le nom de « système marchand-critique¹⁸ ». Le monde privé de l'art indépendant, localisé autour d'une galerie, se proposait ici de faire appel à sa voix traditionnelle, celle des critiques, de journalistes familiers des peintres et dont il était sûr qu'ils seraient de leur parti, pour faire front face à la sphère publique et à ses agents, les historiens professionnels. Les limites d'un tel système devenaient cependant patentes pour l'occasion, en ce qu'il confinait à

¹⁸ Lettre de Camille Pissarro à Claude Monet, 08/01/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, p. 424-425, lettre 2083. Nous n'avons pas identifié d'article de Mirbeau ou de Geffroy se rapportant à cette polémique. La correspondance d'Octave Mirbeau publiée par Pierre Michel chez l'Âge d'homme ne fournit aucun élément concernant ce dossier. Si, par une lettre du 16 janvier 1900, Monet demanda à Geffroy de se renseigner sur l'Exposition centennale, lettre à laquelle Geffroy répondit qu'il n'avait pu obtenir les informations demandées, il n'y est pas question de prendre position dans l'affaire. Voir Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 340, lettre 1494. Pour la réponse de Geffroy, voir Artcurial, *Archives Claude Monet : correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois*, [Vente. Autographes. 2006-12-13. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2006, lot 129. Au sujet du système marchand-critique décrit par les White, nous renvoyons à Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 2009. Une perspective critique du système marchand-critique est donnée dans la préface de Jean-Paul Bouillon à cette édition, ainsi que dans David W. Galenson et Robert Jensen, « Careers and Canvases : The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », *NBER Working Papers*, 2002, n° 9123, disponible sur : <http://www.nber.org/papers/w9123> (consulté le 25/06/2018).

présent l'impressionnisme dans le repli sur un entre-soi. Cette stratégie ne semblait en effet plus compatible avec le nouvel enjeu historiographique soulevé par la Centennale.

Les 9 et 10 janvier 1900, Monet puis Pissarro adressèrent tous deux à Roger Marx leur refus officiel et catégorique de figurer dans le parcours de son exposition¹⁹. Cette prise de position était d'autant plus paradoxale que, d'une part, Roger Marx, avant d'être le fonctionnaire responsable de l'événement, avait été lui aussi un critique d'art partisan de l'impressionnisme et l'un de leurs plus fidèles alliés. D'autre part, la Centennale, tout en étant organisée par l'État, se présentait comme une rétrospective dont les ambitions strictement scientifiques et pédagogiques devaient théoriquement la tenir éloignée de toute polémique artistique. Celle des peintres indépendants ne pouvait donc y avoir de place. Telle était en tout cas la substance de la réponse que Roger Marx adressa à Claude Monet le 15 janvier. Elle devait selon son auteur apporter des éclaircissements sur les enjeux de la Centennale, à un peintre jugé mal informé par des médisances ayant cours dans le monde de l'art. Marx y réaffirmait son rôle en tant qu'historien, martelant les valeurs de la science et de l'éducation du grand public :

Au rebours de ce qui s'est passé en 1889, l'exposition de l'art français du siècle se tiendra dans des salles aménagées à l'avance ; elle est conçue dans un esprit de stricte ~~impartialité~~ exacti[tude] historique ; M. Émile Molinier et moi entendons faire œuvre d'historiens en toute ~~sincérité~~ impartialité et en toute indépendance ; encore que de pareilles tâches ne réservent que du souci à qui les assure, nous n'avons en vue que l'intérêt supérieur d'un enseignement profitable à tous²⁰.

Marx ajoutait encore, en combinant cette fois cet idéal scientifique au rappel de son passé commun avec les impressionnistes : « Vous me connaissez d'assez vieille date, cher Monsieur Monet, pour ne pas me croire un seul instant prêt à me renier ou à mutiler l'Histoire ». Il jouait ici sur l'ambivalence de son propre statut de critique d'art moderne proche des peintres et de fonctionnaire au service du bien public. Sachant peut-être que l'argument de l'objectivité de l'histoire ne suffirait pas, il signifiait en même temps sa propre appartenance au cercle de sympathies impressionnistes, sur lequel les artistes étaient en train de se replier.

La lettre de Marx fut pourtant loin de satisfaire Monet, qui n'y trouva pas les éléments de réponse à ses propres inquiétudes. Sans douter des sentiments favorables de l'auteur à son égard, il ressentait toujours profondément la perte de son droit sur l'exposition de son œuvre,

¹⁹ Lettres de Claude Monet à Roger Marx, 09/01/1900, et Camille Pissarro à Roger Marx, 10/01/1900, Paris, INHA, Autographes 116.

²⁰ Brouillon d'une lettre de Roger Marx à Claude Monet, 15/01/1900, Paris, INHA, Autographes 116.

sur le contrôle de son interprétation²¹. Le projet impressionniste de faire bloc contre la Centennale se maintint donc, et à partir de cette date ce furent d'autres puissantes relations des artistes qui furent mises à contribution : les collectionneurs. Dès le 22 janvier, Monet prescrivit cette stratégie à Pissarro : « je vais écrire aux quelques amateurs amis, qui seraient en situation de prêter de mes tableaux, qu'ils me contrarieraient tout à fait en s'y prêtant²² ». Le groupe formé par Monet, Renoir et Pissarro, s'était déjà assuré le soutien de leur marchand Durand-Ruel, à qui le projet d'une exposition particulière dans sa galerie ne pouvait qu'être profitable. Principal fournisseur en tableaux impressionnistes à cette date, il avait écrit à Roger Marx dès le 20 janvier pour lui annoncer qu'il ne pourrait lui accorder le prêt d'œuvres de Degas, Monet, Pissarro ou Renoir, sans leur consentement²³. Le 25 janvier, Durand-Ruel concourait à la stratégie de Monet en lui proposant de jouer de leurs relations : faire appel aux critiques d'art, en faisant connaître publiquement et à leur profit l'affaire dans la presse ; obtenir ainsi le soutien des collectionneurs à la cause et s'assurer de leur refus de prêter à l'exposition de Marx²⁴. Dès le 28 janvier, Monet pouvait annoncer fièrement à Pissarro que deux amateurs étaient déjà de leur côté, et qu'ils avaient promis de ne rien accorder à la Centennale²⁵. Face au grand public, au service duquel se plaçaient les agents de la Centennale, l'appel aux collectionneurs faisait figure de symbole fort du repli de l'art indépendant sur les composantes de son monde.

De fait, le soutien de ces derniers était aussi pragmatiquement primordial aux peintres pour s'opposer aux prêts de leurs tableaux, dans la mesure où la doctrine juridique en matière de droit d'exposition était à cette date pour le moins floue. Vers la fin du mois du janvier, au moment où l'affaire se complexifia, ce fut en effet bel et bien l'idée d'un procès contre les organisateurs de l'exposition qui germa dans le camp des peintres indépendants. Le 24 janvier, Pissarro annonça à Monet qu'Auguste Chéramy, avoué près le tribunal civil de la Seine et par ailleurs collectionneur de tableaux impressionnistes, avait été consulté au sujet de

²¹ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 16/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 340, lettre 1493. Significativement, Monet annonça le même jour à la galerie Bernheim-Jeune qu'il ne pouvait prêter son tableau de Renoir pour une exposition sans avoir reçu de demande de l'artiste lui-même. *Ibid.*, lettre 1494a.

²² Lettre de Claude Monet à Camille Pissarro, 22/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 5, p. 210, lettre 2991.

²³ Paris, INHA, Autographes 113.

²⁴ Lettre de Paul Durand-Ruel à Claude Monet, 25/01/1900, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 80.

²⁵ Lettre de Claude Monet à Camille Pissarro, 28/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 5, p. 210, lettre 2993.

l'affaire et l'avait estimée juridiquement « intéressante et possible²⁶ ». Intéressant, le dossier l'était très certainement du point de vue légal à une époque riche en débats sur les applications du droit d'auteur aux artistes²⁷. Le droit d'exposition en particulier était alors sujet à des interprétations doctrinales divergentes, auxquelles Philippe Mouron a récemment consacré sa thèse²⁸. La question était de savoir si le droit de l'artiste à accepter ou refuser l'exhibition de son œuvre relevait de la législation déjà établie en matière de droit d'auteur, s'il était souverain ou aliéné avec la vente, et en conséquence si le droit du collectionneur à jouir librement de sa propriété devait primer. En un mot, les peintres impressionnistes ne pouvaient avoir la garantie d'obtenir gain de cause au cours d'un procès, en raison de l'incertitude de la doctrine à ce sujet — quoique cette incertitude fit justement paraître leur affaire si intéressante pour un juriste. Mieux valait donc pour les artistes s'assurer du soutien des propriétaires de leurs tableaux pour s'opposer au projet de l'administration.

La levée de boucliers face à la Centennale signale que du point de vue des impressionnistes et du monde de l'art indépendant, cette publicisation historiographique du mouvement fut bien assimilée à une expropriation par l'autorité publique d'une propriété privée. Cette réaction révéla cependant l'impasse de l'entre-soi à laquelle menait alors le système marchand-critique. Face aux nouveaux enjeux de 1900, l'adaptation devenait donc nécessaire, tant pour les écrivains traditionnels de l'impressionnisme, ses critiques attirés, que pour les fonctionnaires et professionnels de l'histoire de l'art.

De l'ingérence des artistes à celle des marchands dans l'historiographie publique

Au cours du mois de janvier 1900, la polémique s'amplifia à mesure qu'intervinrent des agents de plus en plus nombreux, et de natures diverses : artistes, historiens, critiques,

²⁶ Lettre de Camille Pissarro à Claude Monet, 24/01/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 425 lettre 2085.

²⁷ Les années 1900 virent notamment se multiplier les projets de législation pour un droit de suite, encouragés par la flambée des prix de l'art moderne. Celui-ci devait permettre aux artistes de toucher un pourcentage sur les ventes publiques de leurs œuvres. Voir en particulier l'enquête de Jean Ajalbert publiée dans *l'Humanité* entre août et novembre 1904, à laquelle Monet répondit. Jean Ajalbert, « Propos de Paris et d'Ailleurs : Le droit de l'artiste sur l'œuvre d'art : Cinquième article », *L'Humanité*, 10/09/1904. Le projet d'une loi garantissant le droit de suite était soutenu par la Société des amis du Luxembourg, au sein de laquelle Chéramy, en tant que membre, publia plusieurs conférences et rapports destinés à l'administration des Beaux-Arts. Auguste Chéramy, *Les amis du Luxembourg et le droit d'auteur des artistes : documents à consulter*, Corbeil, impr. veuve Drevet et fils, 1909. Au cours de la même décennie, le droit de reproduction fit lui aussi l'objet de discussions qui aboutirent à sa mise en place explicite par la loi du 9 avril 1910.

²⁸ Philippe Mouron, « Le droit d'exposition des œuvres graphiques et plastiques », thèse de doctorat, sous la dir. d'Hervé Isar, Université Paul Cézanne - Aix-Marseille 3, Aix-en-Provence, 2011, p. 107-113, 156-161. Relevons par ailleurs avec Mouron que si le droit d'exposition semble acquis à l'artiste par la loi du 11 mars 1957, il y reste implicite. *Ibid.*, p. 215 et suivantes.

collectionneurs, avocats et marchands, dont le rôle allait se révéler prépondérant. Le 25, les frères Bernheim-Jeune prenaient position dans le camp de Roger Marx en plaidant pour une collaboration entre l'autorité publique et le monde de l'art indépendant, comme l'expliquait Pissarro à Monet : « Ils semblent très ennuyés de la tournure que prend la chose, ils m'assurent que nous sommes mal renseignés, que rien n'a été fait et que l'on serait au contraire très heureux d'avoir notre avis sur le choix des tableaux²⁹. » De fait, à la même époque, les Bernheim tinrent informé Roger Marx de la tournure de l'affaire, de la stratégie utilisée par les impressionnistes pour obtenir le ralliement des collectionneurs, parmi lesquels Alexandre Rosenberg, et le renseignèrent en même temps pour ses démarches vers d'autres prêteurs potentiels, tel Jules Strauss propriétaire de *La Débâcle* de Monet³⁰ (1880 ; Lisbonne, musée Calouste Gulbenkian ; W 560).

Pour Pissarro, cette collaboration de Bernheim-Jeune avec Marx ne compliquait pas seulement le dossier par l'adjonction de nouveaux interlocuteurs, elle pouvait surtout mettre en cause le désintéressement des impressionnistes, en créant une polarisation du débat entre deux partis pour ou contre l'exposition, chacun sous la houlette d'une galerie, Bernheim-Jeune ou Durand-Ruel. Aussi, plus l'affaire s'amplifiait, plus les artistes avaient à craindre qu'elle ne parût « ridicule³¹ » aux yeux de l'opinion publique. Ridicule, elle pouvait encore le devenir après que Degas eut menacé de faire appel à ses soutiens dans la presse d'extrême droite antisémite, en la personne d'Henri Rochefort, soutiens dont les dreyfusards Monet et Pissarro ne désiraient sans doute pas³². Pourtant, Monet ne semblait pas s'inquiéter de la tournure des événements, ne craignant ni la polarisation, les « potins des marchands », ni la politisation du débat, en s'estimant suffisamment distant des opinions de Degas³³.

À la suite d'un premier encart le 28 janvier, « la grève des impressionnistes » devint finalement une affaire publique, quoique d'une portée restreinte, le 4 février 1900, en s'insérant dans les colonnes d'un périodique, *Le Cri de Paris*, alors rattaché à *La Revue blanche* des frères Natanson et au milieu des artistes nabis³⁴. Cette publicité nouvelle

²⁹ Lettre Camille Pissarro à Claude Monet, 25/01/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 426, lettre 2086.

³⁰ Lettre de Josse Bernheim-Jeune à Roger Marx, 31/01/1900, Paris, INHA, Autographes 112.

³¹ Lettre Camille Pissarro à Claude Monet, 25/01/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 426, lettre 2086.

³² *Ibid.* Henri de Rochefort n'allait d'ailleurs pas tarder à user d'arguments antisémites contre Roger Marx, quelques mois plus tard. Henri Rochefort, « À eux la France », *L'Intransigeant*, 03/10/1900. Voir à ce sujet *infra* p. 88.

³³ Lettre de Claude Monet à Camille Pissarro, 28/01/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 5, p. 210, lettre 2993.

³⁴ « Les Lettres et les arts : À l'Académie. - Chénier et J.-M. de Heredia. - L'envers de la gloire. - Les Cadres de Versailles. - Autres Cadres. - L'Art aux Enchères. - "Vénus Ennemie" - "Deux Victimes de la Terreur". - "Le

reprendait partiellement les arguments et les projets évoqués jusqu'alors par la correspondance privée. L'auteur anonyme de l'article souligna d'abord la mauvaise posture de Roger Marx, puis revint sur la question du droit d'exposition de l'artiste et sur l'idée d'une manifestation impressionniste parallèle à la Centennale. Cette dernière avait selon lui reçu à cette date le soutien de la Ville de Paris, disposée à fournir un local. Cette reformulation publique du projet sous la forme d'un pavillon indépendant préservait alors l'exposition de l'enseigne marchande qui avait été d'abord évoquée dans les lettres des artistes³⁵.

En outre, l'article déplaça le lieu de la polémique de la Centennale à la Décennale. Selon lui, la « grève des impressionnistes » se fondait en effet sur leur exclusion « implicite » de cette dernière, consacrée à l'art français contemporain, mais aux mains d'un jury réfractaire au moderne³⁶. L'Exposition universelle de 1900 s'annonçait en effet comme une attraction majeure dans la capitale pour une foule originaire de France comme du monde entier, et cet attrait devait être mis au service de la mission artistique de l'État à travers une double exposition, centennale et décennale, réunie dans les nouveaux espaces du Grand Palais (fig. 1.1). La Centennale, organisée par Roger Marx, sous la direction d'Émile Molinier, conservateur du musée du Louvre et professeur à l'école du Louvre, offrait un panorama historique de l'art français jusqu'à la date butoir de 1889. Préparée par des historiens et non par des artistes, la rétrospective centennale affichait un caractère pédagogique et scientifique, et se souhaitait dégagée des polémiques suscitées dans la presse par l'art vivant et son marché. Par opposition, la Décennale, régie par un jury composé de membres de l'Institut et des deux sociétés indépendantes organisatrices des Salons annuels, ainsi que de personnalités nommées, réunissait une sélection parmi les œuvres des dix dernières années qui avaient été soumises par leurs auteurs. En reportant ainsi le débat provoqué par la Centennale sur sa consœur décennale, *Le Cri de Paris* élargissait le cercle des peintres concernés en adjoignant aux impressionnistes historiques une génération plus jeune d'indépendants, comme Maxime Maufra, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard et Maurice Denis. Dans cette perspective renversée, l'impressionnisme trouvait donc sa place en amont de l'art vivant, plutôt qu'en aval d'un passé. Pourtant, ce même glissement de la polémique s'enfermait à nouveau dans

Musée du Louvre" », *Le Cri de Paris*, 1900, n° 157, p. 4-6 ; « Les Lettres et les arts : À l'Académie. - L'Académie des Dix. - L'Art aux Enchères. - La grève des Impressionnistes. - Expositions de Cercles. - Exposition Renoir. - "Un Fil à la Patte". - "Dialogues à Byzance". - "Au Pays des Nuits Blanches" », *Le Cri de Paris*, 1900, n° 158, p. 4-6.

³⁵ Ce projet peut être mis en parallèle à celui de l'exposition particulière d'un autre maître de l'art indépendant, Auguste Rodin, organisée au pavillon de l'Alma à l'occasion de la même Exposition universelle.

³⁶ « Les Lettres et les arts : À l'Académie. - L'Académie des Dix. - L'Art aux Enchères. - La grève des Impressionnistes. - Expositions de Cercles. - Exposition Renoir. - "Un Fil à la Patte". - "Dialogues à Byzance". - "Au Pays des Nuits Blanches" », *op. cit.*

une impasse, cette fois d'ordre pratique. Si les maîtres impressionnistes encore actifs voulaient maintenant pouvoir figurer au sein de la Décennale, puisque leur cantonnement à la Centennale constituait un « enterrement vivant », ces mêmes peintres n'avaient cependant rien présenté au jury de cette exposition, jugée tout aussi officielle.

Ce fut manifestement en réponse à ce nouvel argumentaire du *Cri de Paris*, qu'Émile Molinier en vint à son tour à écrire à Claude Monet pour tenter de le circonvenir³⁷. Ses termes reprenaient ceux de Roger Marx quant au devoir de ne pas mutiler l'histoire. Sur la question de la Décennale, Molinier rappela qu'aucun impressionniste n'avait soumis de tableau à son jury. Il exhorta enfin Monet à « [oublier] des froissements aujourd'hui bien lointains, et dont les générations nouvelles ne sauraient vraiment être rendues responsables³⁸ ». Dans cette même lettre, il alla jusqu'à proposer au maître de sélectionner lui-même les œuvres destinées à le représenter, tentative de compromis dont témoigne encore un courrier de Monet adressé à Durand-Ruel le lendemain³⁹. Ce dernier signale aussi l'intervention du plus haut échelon parmi les organisateurs de l'Exposition universelle de 1900, son commissaire général Alfred Picard, et détaille en même temps le projet d'une manifestation indépendante pour laquelle la Ville de Paris aurait proposé la location du palais de Glace des Champs-Élysées. Pourtant, après un mois et demi de polémiques, Monet, qui se trouvait alors occupé à Londres par sa nouvelle série des vues de la Tamise, commença à céder face à l'ampleur du problème, maudissant « cette satanée exposition » dont il avait « par-dessus la tête⁴⁰ ».

Dans le même temps, en sus de leur proposition de compromis, les organisateurs de l'exposition réagirent aussi vertement à la publicité nouvelle de la polémique par une tribune publiée, le 17 février, à la une de *La Chronique des arts et de la curiosité*⁴¹. Cette réponse dans le supplément de la *Gazette des beaux-arts*, organe d'expression des historiens de l'art français, formalisait pour ainsi dire leur duel avec le monde de l'art vivant où, à travers *Le Cri de Paris*, avait pris place publiquement le débat. Évoquant le projet d'une brillante et exhaustive rétrospective à venir, le texte se signale tout d'abord par son retranchement réitéré dans l'idéal d'objectivité du discours historiographique, détaché de toute polémique : « il ne

³⁷ Lettre d'Émile Molinier à Claude Monet, 16/02/1900, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 190.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 17/02/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 342, lettre 1510.

⁴⁰ *Ibid.* ; lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 19/02/1900, dans *Ibid.*, lettre 1512.

⁴¹ « Propos du jour », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1900, n° 7, p. 57. Cet article anonyme, jusqu'à présent méconnu, pourrait être de Roger Marx lui-même, mais cette attribution reste invérifiable. L'article est sans doute celui mentionné dans la lettre susmentionnée de Claude Monet à Paul Durand-Ruel du 19 février 1900.

faudra plus parler, pour les ancêtres ni pour les modernes, de parias ni d'oubliés ». Malgré cette formule d'apaisement, certains irréductibles demeuraient :

Un groupe d'artistes contemporains s'est cantonné dans une dédaigneuse abstention. La plus courtoise invitation, les plus amicales insistances ont été repoussées. Or, ces blasés, ces sceptiques ou ces défiants compères sont les peintres que l'on appela, il y a quelque vingt ans, « impressionnistes ». Ils entendent continuer d'être célèbres à part et veulent mourir sans qu'on leur ait rendu justice⁴².

Anciens indépendants, les impressionnistes devenaient ici des snobs face à l'abolition des barrières officielles, aux louanges et même à la flatterie dont ils étaient l'objet. Confronté à leur refus, l'auteur de l'article en vint à justifier les organisateurs de la rétrospective et leur nécessité de passer outre les vœux des artistes, voire leur éventuelle propriété légale sur leurs créations, au nom de l'intégrité du discours historique.

L'accusation de snobisme confirma la crainte exprimée tout au long de la polémique par Pissarro, celle qu'une position intransigeante et des moyens de plus en plus extrêmes ne les exposassent finalement au ridicule face à la bienveillance des organisateurs de la Centennale. De fait, Pissarro fut le premier à céder, bientôt suivi par Renoir, et plus tard par Monet, se rangeant à l'avis de ses amis et préférant concentrer ses efforts sur son œuvre en cours⁴³. Dans ce renoncement, la critique d'un snobisme grotesque de la part d'artistes reconnus, menaçant de procès ceux qui les adoubaient, pesa lourdement, comme le signale une lettre de Renoir à son marchand du 23 février :

Que voulez-vous il faut s'incliner, puisque c'est *l'exposition obligatoire*. Si l'administration s'était expliquée tout de suite vous auriez eu moins d'ennuis et nous serions moins ridicules, voilà tout.

[...] Maintenant, que nous exposions ou non nous sommes des grotesques. On daubera sur nous d'une façon ou de l'autre.

Mon avis préalable était d'exposer sans potin. Quelques toiles dans le tas auraient passé inaperçues. Maintenant on blaguera quand même. Allons-y. Je ne vois pas d'autre moyen sans risquer la Haute Cour⁴⁴.

La polémique donna cependant aux peintres quelques privilèges : le droit à une salle particulière et la possibilité de participer au choix des tableaux destinés à les représenter. Monet tenta alors d'inclure à cette présentation ses dernières séries, mais sans succès, en raison de leur date postérieure à l'année 1889, *terminus ad quem* de la Centennale⁴⁵. Pragmatiquement, les peintres firent appel à leurs marchands Durand-Ruel et Bernheim-Jeune

⁴² *Ibid.*

⁴³ L'ordre des renoncements est donné par Claude Monet dans sa lettre à Roger Marx du 21 avril 1900, Paris, INHA, Autographes 116.

⁴⁴ Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Paul Durand-Ruel, 23/02/1900, dans Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel, op. cit.*, vol. 1, p. 124. Souligné par l'auteur.

⁴⁵ Lettre de Claude Monet à Roger Marx, 21/04/1900, Paris, INHA, Autographes 116. Les œuvres récentes de Claude Monet firent l'objet d'une exposition particulière chez Durand-Ruel, inaugurée en novembre 1900.

pour se charger de la sélection, du transport et de l'accrochage⁴⁶. À l'ingérence des artistes se substitua ainsi par commodité pratique celle des galeristes, qui avaient eux-mêmes à défendre leur caractère incontournable. Dans sa lettre à Roger Marx du 30 mars, où Durand-Ruel s'annonçait chargé des intérêts de Renoir et Monet, le marchand ne manqua pas de souligner qu'outre les deux artistes, lui-même avait été froissé par les démarches des organisateurs de l'exposition, qui avaient cru pouvoir se passer de ses lumières pour réaliser leur ouvrage⁴⁷. La collaboration de son concurrent, la galerie Bernheim-Jeune, avec Roger Marx compta aussi probablement dans la résolution du conflit, comme le soulignent les remerciements que Renoir adressera à Gaston Bernheim-Jeune pour « avoir terminé une affaire qui traîne depuis longtemps⁴⁸ ». Ayant déjà rendu plusieurs services aux organisateurs, Gaston se souviendra encore plus tard dans ses mémoires d'avoir été chargé aux côtés de Marx de l'accrochage de la salle impressionniste⁴⁹.

En passant d'un discours commenté par les artistes, leurs marchands et leurs critiques, devant la clientèle restreinte et initiée d'une galerie, à une leçon professée par des historiens, pour le grand public, un mécanisme de défense s'enclencha. Taxé de snobisme, il était pourtant significatif de la volonté des peintres de garder le contrôle de leur représentation. La transformation de la polémique en débat journalistique fit cependant paraître les arguments des impressionnistes incompréhensibles aux yeux de l'opinion, les organisateurs de la Centennale ayant pour eux la défense d'un idéal scientifique et d'un service rendu à la nation. Pourtant, malgré la propre indépendance affichée par Marx au nom de la science, la présentation publique des impressionnistes dans le parcours de l'Exposition centennale ne put se faire sans la sympathie, le soutien et la collaboration d'une multitude d'agents privés. Si l'historicisation de l'impressionnisme eut donc bien lieu, elle ne put se passer de compromis pratiques avec le monde de l'art indépendant chargé de ses intérêts, qui ne céda que partiellement ses droits.

⁴⁶ Pissarro choisit ainsi quatre des huit tableaux exposés, voir : lettre de Camille Pissarro à Roger Marx, 28/03/1900, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 78-79, lettre 1700 ; lettre de Paul Durand-Ruel à Roger Marx, 30/03/1900, Paris, INHA, Autographes 113. Renoir s'exprima sur le choix de ses œuvres dans une lettre à Gaston Bernheim-Jeune, le 20 avril 1900, dans Guy-Patrice Dauberville et Michel Dauberville, *Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Paris, Bernheim-Jeune, 2007, vol. 1, p. 25-28, lettre 6. La représentation de Monet fut aussi discutée par l'intermédiaire de Durand-Ruel, voir : lettre de Claude Monet à Roger Marx, 21/04/1900, Paris, INHA, Autographes 116 ; lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 22/04/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 348, lettre 1553 ; lettre de Paul Durand-Ruel à Roger Marx, 23/04/1900, Paris, INHA, Autographes 113.

⁴⁷ Lettre de Paul Durand-Ruel à Roger Marx, 30/03/1900, Paris, INHA, Autographes 113.

⁴⁸ Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Gaston Bernheim-Jeune, 20/04/1900, dans Guy-Patrice Dauberville et Michel Dauberville, *Renoir, op. cit.*, vol. 1, p. 25-28, lettre 6.

⁴⁹ Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, Paris, Bernheim-Jeune, 1940, p. 147.

La mise en œuvre pratique du discours de la Centennale

Pour les nombreux visiteurs auxquels elle se destinait, la leçon de la Centennale n'était pas nécessairement difficile à intégrer dans ses grandes lignes : l'impressionnisme y prolongeait l'art des paysagistes français de l'école de Barbizon et de Camille Corot. En ce sens, l'exposition popularisait une histoire du mouvement fondée sur le très dramatique renversement d'un sens supposé commun : les anciens artistes révolutionnaires étaient en réalité les vrais traditionalistes⁵⁰. Le discours des organisateurs, formalisé dans les publications qui accompagnèrent l'inauguration, a depuis lors été abondamment commenté, tant pour sa pertinence que pour son orientation idéologique⁵¹. Cependant, entre le récit historique transmis par l'écriture et celui de l'exposition elle-même, s'insèrent des effets de mise en scène qu'il peut être intéressant de rappeler. L'examen des modalités pratiques de spatialisation de ce discours permet par ailleurs de poursuivre l'étude du caractère collaboratif d'une historiographie publique de l'impressionnisme.

Il convient d'abord de revenir sur l'ambition proprement scientifique donnée par Roger Marx à sa rétrospective, ambition qui s'explique par son passage du rang de critique à celui d'historien de l'art. La reconnaissance accordée par la Centennale à l'impressionnisme se justifiait en effet par la consécration des artistes, Degas, Monet, Pissarro et Renoir, mais aussi par celle de leurs critiques partisans, dont Roger Marx. Dans son cas particulier, comme Catherine Méneux l'a souligné, les activités de Marx prirent un tournant significatif à la fin du XIX^e siècle, quand, s'éloignant des périodiques politiques à la suite de l'affaire Dreyfus, il s'inséra dans une voie de professionnalisation au sein de la *Gazette des beaux-arts* et de son supplément *La Chronique des arts et de la curiosité*⁵². Se rapprochant à la fin des années 1890 d'un milieu d'érudits, Marx intégrait leurs idéaux scientifiques, au nom desquels il défendit sa rétrospective devant Monet. En parallèle de sa carrière d'historien, Marx poursuivit aussi son ascension de fonctionnaire, couronnée par sa décoration du titre d'officier de la Légion d'honneur pour son rôle dans l'organisation de l'Exposition centennale. Qualifié de « fonctionnaire paradoxal » par le jeune critique Élie Faure⁵³, il conservait donc un parfum d'indépendance, hérité de ses années de polémiste, dans une entreprise d'historien où il

⁵⁰ À titre d'exemple, ce lieu commun, inspiré par la Centennale, fut repris et simplifié par Élie Faure, « Tradition et révolution », *L'Aurore*, 11/02/1903.

⁵¹ Voir en particulier Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.*, p. 529-556 ; Catherine Fraix, *Art français ou art européen ?*, *op. cit.*, p. 94-122.

⁵² Voir en particulier à ce sujet Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.*, p. 468, 472, 480, 493-494 ; ainsi que Hélène de Givry, « Charles Ephrussi (1849-1905) et la "Gazette des Beaux-Arts" », dans Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art, op. cit.*, p. 41-50.

⁵³ Élie Faure, « Tradition et révolution », *op. cit.*

adhéra à un éclectisme qui tentait de ménager autant les productions du système des beaux-arts que celles du monde l'art moderne indépendant⁵⁴.

L'éclectisme de Marx relevait tout à la fois de l'objectivité scientifique prônée par ses pairs, les historiens professionnels, que d'une doctrine des institutions culturelles de la III^e République, au sein desquelles il avait poursuivi sa carrière de fonctionnaire. Marie-Claude Genet-Delacroix et Pierre Vaisse ont en ce sens souligné que l'intégration de l'art indépendant à une mosaïque artistique institutionnel résultait de l'idéal de neutralité affiché par une république bourgeoise, libérale et démocratique⁵⁵. Par ailleurs, Catherine Méneux et Catherine Fraixe ont aussi décelé dans ce point de vue l'imprégnation d'un discours officiel conciliateur de la fin du XIX^e siècle, quand ce consensus national devint primordial au sein d'une société française divisée par l'affaire Dreyfus. Dans un contexte intérieur et extérieur politiquement instable, les réalisations récentes de l'art indépendant étaient ainsi interprétées comme l'aboutissement logique d'une tradition française afin de revivifier les sentiments fédérateurs d'une gloire nationale et d'une libéralité du régime républicain⁵⁶.

L'éclectisme était donc l'un des enseignements matériels de la Centennale, dont le grand-angle discourait moins sur l'impressionnisme en lui-même, que sur son inscription dans une histoire générale de l'art français depuis le néoclassicisme. Le parcours de l'exposition voyait se succéder les évolutions picturales d'une tradition nationale de salle en salle, sur deux étages (fig. 1.1). À l'exception des œuvres graphiques présentées dans des cabinets spécifiques, les tableaux des maîtres de l'art indépendant étaient concentrés dans les salles 16 et 17, qui ouvraient sur le tronçon sud de la galerie du second étage⁵⁷. La salle 16, principalement consacrée à la fin du Second Empire, mettait en parallèle la peinture officielle et l'école des Batignolles⁵⁸. Édouard Manet y bénéficiait d'une attention particulière parmi ses contemporains, en s'imposant par une dizaine de toiles formant une rétrospective en

⁵⁴ Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, op. cit., p. 496-502, 536.

⁵⁵ Sur les rapports entre l'art indépendant et la III^e République, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, p. 1-13 ; Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 53-65. Voir aussi chez ce dernier, les pages consacrées à l'Exposition universelle de 1900, *Ibid.*, p. 123-129. Sarah Linford expose quant à elle une interprétation personnelle, selon laquelle la balance de l'État aurait penché du côté des symbolistes, au détriment des impressionnistes. Sarah Linford, *Le symbolisme et la Troisième République*, op. cit., p. 252-256. Au sujet de l'Exposition universelle de 1900, voir *Ibid.*, p. 283-310.

⁵⁶ L'idéologie réconciliatrice et nationaliste de l'exposition est longuement étudiée dans la thèse de Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, op. cit., p. 62-93, 94-122. La même idéologie républicaine a été analysée à travers son principal organisateur Roger Marx, par Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art*, op. cit., p. 486-585.

⁵⁷ Nous suivons ici la numérotation des salles donnée dans l'article de François Thiébaud-Sisson, « Les Expositions d'art des deux palais des Champs-Élysées », *Le Temps*, 01/05/1900.

⁵⁸ La salle 16 réunissait notamment des œuvres de Frédéric Bazille, John Lewis Brown, Henri Fantin-Latour, Éva Gonzalès, Alphonse Legros.

miniature (fig. 1.2). Ainsi était annoncé le propos de la salle 17, spécialement dévolue aux impressionnistes, avec les œuvres de Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Sisley, mais aussi celles de Cézanne, Gauguin et Seurat — pour ne citer que les plus célèbres. L'étape suivante ramenait le visiteur aux succès des peintres d'histoire de la III^e République, puis ce parcours relativement chronologique s'achevait par le triomphe du naturalisme officiel⁵⁹. L'objectivité scientifique défendue par Marx mettait donc en parallèle les gloires de l'art indépendant et celles de l'art officiel. Il est ainsi compréhensible que cet accrochage ait fait l'objet d'une vive appréhension de la part des impressionnistes, qui pouvaient craindre que la nature polémique de leur identité indépendante se perdît dans le caractère consensuel de la manifestation.

Le point final de la rétrospective était donné par un salon d'honneur, rarement mentionné dans la presse et connu par une photographie du fonds Moreau conservée à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine⁶⁰ (fig. 1.3). Conçu selon le traditionnel modèle muséographique de la tribune des Offices et du Salon carré du Louvre, le salon d'honneur de la Centennale proposait une sélection de chefs-d'œuvre issus de la période présentée, avec en son centre une vitrine de verres d'Émile Gallé. Ici, le regard diachronique était écarté au profit d'une impression d'ensemble et d'une morale finale, célébrant la richesse et la diversité de l'école française. La cimaise photographiée par Moreau était occupée en hauteur, comme de coutume, par les plus grandes toiles, en l'occurrence le *Halte là !* d'Alfred Roll, incarnant l'aboutissement naturaliste de la peinture d'histoire du Salon. Au niveau inférieur, de moindres formats offraient trois exemples de portraits de l'école des Batignolles, Manet et Fantin-Latour, et d'un artiste du « juste milieu⁶¹ » largement influencé par l'impressionnisme, Albert Besnard, tous trois étant côtoyés à leur gauche par *La vue de village* de Frédéric Bazille. Le salon d'honneur reproduisait donc l'éclectisme général de l'exposition, et redoublait la présence des maîtres impressionnistes avec leurs propres chefs-d'œuvre : *Les Pins à Antibes* de Monet (1888 ; collection particulière ; W 1191) et *La Danseuse* de Renoir⁶²

⁵⁹ Parmi les exposants de la salle 18, citons Jean Béraut, Léon Bonnat, Édouard Detaille, Jules Lefebvre et Alphonse de Neuville. Pour ceux de la salle de 19, nous nous contentons de signaler pour notre propos Ernest Ange Duez, Jules Bastien-Lepage, Fernand Cormon, Léon Lhermitte, Jean-François Raffaëlli et Alfred Roll.

⁶⁰ Ce cliché ne semble pas avoir été publié à l'époque. Nous remercions Lara Cavallo et Paul Perrin de nous l'avoir signalé, ainsi qu'Emmanuel Penicaut et Matthieu Rivallin de nous avoir communiqué les plaques de verre du fonds Moreau.

⁶¹ Sur l'art du « juste milieu » voir Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, op. cit.

⁶² Le contenu du salon d'honneur nous est connu par deux articles parus dans *Le Temps* et *Le Matin*. Outre ceux identifiés sur le cliché de Moreau et les tableaux de Monet et Renoir, nous en donnons ici la liste pour son intérêt documentaire. Pour les très grands formats, sont mentionnés : *Fête juive à Tanger* d'Alfred Dehodencq (1870 ; Poitiers, musée Sainte-Croix ; cat. no 211) ; *L'Assassiné* de Carolus-Duran (1865 ; Lille, Palais des Beaux-Arts ; cat. no 79) ; *La roue de la Fortune* d'Alfred Agache (1885 ; Lille, Palais des Beaux-Arts ; cat. no 4) ; *Le Dante*

(1874 ; Washington, National Gallery of Art ; DD 493). En complétant son parcours chronologique par un salon d'honneur, la Centennale offrait au spectateur l'image même d'un musée. L'impressionnisme y était acclimaté d'une part à une objectivité scientifique incarnée par l'éclectisme, d'autre part à la tradition historiographique et muséale du chef-d'œuvre. Marx avait en effet extrait des productions de Manet, Bazille, Monet et Renoir les tableaux qui à ses yeux avaient le plus de mérite pour cette confrontation finale.

L'apparent égalitarisme républicain était donc aussi concurrencé par l'idée d'une hiérarchie. En effet, si toutes les œuvres ne s'équivalaient pas, il en allait de même pour les artistes. Or, en matière d'exceptionnalité, l'impressionnisme triomphait. En effet, outre l'obtention d'une salle particulière et leur représentation au sein du salon d'honneur conclusif, les maîtres indépendants s'imposaient sur leurs contemporains par la quantité. Un palmarès des peintres de la Centennale, classés selon le nombre de tableaux exposés, donne en effet l'ordre suivant⁶³ : Corot (vingt-cinq tableaux), Daumier et Ingres (dix-sept tableaux chacun), Delacroix (seize), Monet (quatorze), Daubigny (treize), Manet (douze), Renoir (onze), Dupré, Prud'hon (dix tableaux chacun), Chassériau, Rousseau (neuf tableaux chacun), Courbet, Diaz de la Peña, Pissarro, Ricard, Sisley (huit tableaux chacun). Les impressionnistes apparaissent ainsi parmi les dix-sept peintres les mieux représentés quantitativement à la Centennale, et sont par ailleurs les plus jeunes de ce classement limité aux grands maîtres. Au sortir de l'exposition, le visiteur pouvait donc conserver l'idée générale que l'impressionnisme avait beaucoup compté dans l'histoire de l'art français. L'orientation donnée par Marx à sa leçon, qu'elle résultât d'une volonté propre ou de l'ingérence des marchands dans l'accrochage, distinguait les peintres indépendants au sein d'une présentation égalitaire. Par le nombre, ils accédaient au rang de maîtres et à une vision en raccourci de l'histoire de l'art français, où le

rencontre Matilda d'Albert Maignan (1881 ; Amiens, musée de Picardie ; cat. no 436). Parmi les moyens formats, sont cités : *La Vigilance* de Pierre Puvis de Chavannes (1867 ; Édimbourg, National Galleries of Scotland ; cat. no 538 bis) ; le *Portrait d'Émile de Girardin* de Carolus-Duran (1875 ; Lille, Palais des Beaux-Arts ; cat. no 80) ; *L'État-Major autrichien devant le corps de Marceau* de Jean-Paul Laurens (1877 ; collection particulière ; cat. no 405) ; *La Brodeuse* d'Henri Fantin-Latour (1881 ; collection particulière ; cat. no 282) ; *Ruines de l'ancien port de 1804 à Wimereux* de Jean-Charles Cazin (1896 ; Reims, musée des Beaux-Arts ; cat. no 83) ; *Louis-Henri Devillez dans son atelier* d'Eugène Carrière (1887 ; Paris, musée d'Orsay ; cat. no 81) ; *Chez le fondeur* de Jean-François Raffaëlli (1886 ; Lyon, musée des Beaux-Arts ; cat. no 540) ; *La Veuve de Pierrot* d'Adolphe Willette (1886 ; localisation inconnue ; cat. no 668). Voir François Thiébault-Sisson, « Les Expositions d'art des deux palais des Champs-Élysées », *op. cit.* ; Émile Grosjean Maupin, « Le Grand Palais : II. Les Grands Paysagistes », *op. cit.*

⁶³ Nous nous fondons ici sur un décompte des peintures, réalisé d'après *Exposition centennale de l'art français (1800-1889) : catalogue général officiel, œuvres d'art*, Lille, L. Danel, 1900. Berthe Morisot arrive plus loin avec trois tableaux, Degas avec deux et Guillaumin avec une seule toile. Le classement des œuvres graphiques est moins représentatif en raison de leur exposition dans des salles marginales, des spécificités de l'histoire du dessin, de la minorisation de la place des impressionnistes dans cette histoire. Notons cependant que Degas était représenté par cinq dessins, Manet trois, Morisot, Pissarro et Renoir par un dessin chacun.

néoclassicisme, le romantisme, le réalisme et l'école de Barbizon, puis finalement l'impressionnisme se succédaient.

Si le discours éclectique de Roger Marx se trouvait orienté numériquement, son idéal scientifique était aussi soumis à des impératifs pratiques. Tout en se déclarant indépendant du marché et de ses valeurs montantes, il devait ménager la sensibilité des uns et des autres et notamment inclure Durand-Ruel et Bernheim-Jeune dans la sélection et l'accrochage de son exposition, afin de garantir aux impressionnistes le respect de leurs intérêts⁶⁴. Par ailleurs, comme la polémique l'avait aussi montré, Marx devait encore traiter avec des égards les collectionneurs, propriétaires de l'art exposé. Le catalogue signale leur importance, là où seules deux toiles impressionnistes avaient été empruntées à des institutions publiques⁶⁵. Faire appel à eux était d'autant plus essentiel pour surpasser qualitativement la salle Caillebotte du musée du Luxembourg, dont le contenu une fois dévoilé devait comme nécessairement décevoir ceux qui faisaient de l'impressionnisme un plaisir d'initiés⁶⁶.

Les collectionneurs partageaient généralement le point de vue en raccourci des organisateurs sur l'histoire de l'art français, et il ne faut pas douter que les certitudes des uns alimentaient celles des autres. En ce sens, il est à noter que les principaux prêteurs de tableaux impressionnistes mirent aussi à disposition leurs peintures de l'école de Barbizon et de Camille Corot : Ernest May, Étienne Moreau-Nélaton, Henri Rouart, George Viau, ou encore Paul Gallimard, qui fut sollicité sans succès pour ses œuvres de Renoir. L'inscription de l'impressionnisme dans une tradition artistique française était une thèse déjà acquise pour ses collectionneurs, et se signalait visuellement par le recours à des cadres anciens pour mettre en valeur leurs toiles modernes⁶⁷. Les riches bois sculptés et dorés s'accordaient par exemple à

⁶⁴ Sur l'indépendance affichée par Marx face au marché de l'art, voir entre autres Catherine Méneux, *Roger Marx (1859-1913), critique d'art, op. cit.*, p. 485. Une lettre de Marx à Maurice Denis use de ce motif pour expliquer son refus de préfacier un catalogue d'exposition. Signalons cependant que ses textes furent repris dans des catalogues de vente. Son article cité en introduction de ce chapitre fut par exemple repris dans celui de la collection d'Eugène Blot en 1900.

⁶⁵ Promoteur d'une décentralisation culturelle, Roger Marx avait choisi de privilégier les emprunts aux musées de province, et obtint *Un bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* de Degas (1873 ; Pau, musée des Beaux-Arts ; L 320) et la *Vue de village* de Bazille (1868 ; Montpellier, musée Fabre ; S 46).

⁶⁶ Le collectionneur Antonin Personnaz fit ainsi remarquer à ses pairs membres des Amis du musée du Luxembourg l'impropriété de la salle Caillebotte à « la diffusion de l'impressionnisme dans le grand public ». Voir la lettre d'Antonin Personnaz, 17/07/1905, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/80. Cette lettre comporte en particulier un tapuscrit de Personnaz explicitant son jugement, auquel ses collègues membres des amis du musée du Luxembourg auraient donné raison, à l'exception de Théodore Duret.

⁶⁷ Isabelle Cahn rappelle qu'en matière d'encadrement les solutions novatrices proposées par les peintres impressionnistes furent écartées par leurs marchands, leurs collectionneurs et les conservateurs de musée, qui tous privilégièrent une « présentation édulcorée » par des cadres traditionnels. Isabelle Cahn, « Les cadres impressionnistes », *Revue de l'art*, 1987, n° 76, p. 57-59. Sur l'encadrement des tableaux impressionnistes, voir aussi : Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 1989], Paris, Réunion des musées nationaux, Flammarion, 1989 ; *In perfect harmony : picture + frame, 1850-1920*, [Exposition. Amsterdam, Van

l'atmosphère des tableaux prêtés par Auguste Pellerin : la sobriété des profils Louis XVI étant de convenance pour les portraits en intérieur de Manet (fig. 1.4 à 1.5) ; les reliefs courbes, libres et massifs du style Louis XV reflétaient la légèreté des scènes en plein air de Manet et Monet, tout comme ils favorisaient l'apprentissage d'une filiation inlassablement répétée entre l'impressionnisme et l'art français du XVIII^e siècle (fig. 1.6 à 1.8). En matière d'encadrement, il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que l'œuvre qui frappa sans doute le plus le public de la Centennale fut le « *Triptyque May*⁶⁸ » (fig. 1.9). Réalisé à la fin du XIX^e siècle, ce triptyque réunissait dans un seul encadrement trois paysages d'Alfred Sisley, de Camille Pissarro et de Claude Monet, tous trois datés de la même année 1872 et qui se répondaient par leur composition et leurs tonalités⁶⁹. Ce dispositif, destiné pour le collectionneur à constituer une décoration de grand format pour son goût personnel, devint pour les visiteurs de la Centennale une véritable trouvaille pédagogique, une explication parfaitement intelligible de l'unité de l'impressionnisme, comme de la manière distincte de chacun de ses représentants⁷⁰. La conclusion de la démonstration amenait alors indubitablement le commentateur du triptyque à évoquer l'influence de Camille Corot, dont justement Ernest May avait procuré un tableau de format, de thème et de composition très analogue (fig. 1.10). En ce sens, les collectionneurs collaboraient eux aussi à la visualisation de la leçon professée par Marx.

Or, ces mêmes propriétaires des œuvres pouvaient encore prétendre à une expertise rivale de celles des historiens de l'art. Parmi eux, Étienne Moreau-Nélaton, l'un des plus importants prêteurs de la Centennale, incarnait en particulier un profil singulier de collectionneur-historien, capable de concurrencer la légitimité acquise par Roger Marx au sein

Gogh Museum ; Vienne, Kunstforum. 1995], Amsterdam / Zwolle, Van Gogh Museum / Waanders Uitgevers, 1995, p. 129-148.

⁶⁸ Le souvenir de l'exposition du « *Triptyque May* » revint ainsi fréquemment sous la plume d'anciens visiteurs de la Centennale. Voir par exemple Édouard Sarradin, « Camille Pissarro », *Journal des débats politiques et littéraires*, 15/11/1903 ; Georges Lecomte, « L'Œuvre de Renoir », *L'Art et les artistes*, 1907, vol. 5, n° 29, p. 243-253. À l'occasion de la rétrospective de l'art français organisée à Londres en 1932, Ludovic-Rodo Pissarro écrivait encore à son frère Lucien : « En effet il y a eu en 1900 une exposition semblable à celle de Londres, mais il y a de cela 31 ans... et je ne m'en rappelle guère, je me rappelle seulement le triptyque composé de trois tableaux de Sisley, Monet, Pissarro, appartenant à Ernest May et aujourd'hui au Louvre. » Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 02/02/1932, Oxford, Ashmoleon Museum, fonds Pissarro.

⁶⁹ La date exacte de l'exécution du triptyque reste inconnue, mais elle suivit l'Exposition centennale de 1889, où seul le tableau de Pissarro fut exposé, comme sans doute la vente Ernest May du 4 juin 1890, où les trois tableaux étaient encore présentés séparément et furent rachetés par leur vendeur. Sur Ernest May, voir le chapitre que lui consacre Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, Bibliothèque des arts, 1989, p. 223-229.

⁷⁰ Les photographies de l'appartement d'Ernest May, prises vers 1920 et conservées au centre de documentation du musée d'Orsay, ne permettent pas d'identifier la place du triptyque dans l'intérieur du collectionneur, mais montrent cependant que ce type de dispositif fut au moins utilisé une seconde fois pour l'encadrement de trois dessins placés à la gauche de son lit dans sa chambre à coucher.

des professionnels de la discipline⁷¹. Moreau-Nélaton avait obtenu sa propre reconnaissance d'historiographe en travaillant au tournant du siècle à l'achèvement du catalogue raisonné des peintures de Camille Corot préparé par Alfred Robaut et à celui des estampes d'Édouard Manet, deux maîtres dont il mit à la disposition de Marx plusieurs œuvres. En marge de ses publications, il réunit une documentation qui fit rapidement de lui une autorité sur Manet et l'expertise de ses tableaux. Un épisode de sa collaboration à l'organisation de la Centennale est relaté, quoique tardivement et non sans arrière-pensée, par le peintre et collectionneur Jacques-Émile Blanche, dans son journal demeuré inédit⁷². Blanche raconte qu'étant conduit par Roger Marx à travers l'exposition, peu avant son ouverture, Moreau-Nélaton remarqua l'accrochage d'une toile de Manet, les *Baigneuses en Seine* (fig. 1.11). L'œuvre ayant appartenu à Blanche à la fin du XIX^e siècle, le peintre affirmait qu'elle avait subi une transformation au moment de son acquisition par Auguste Pellerin, passant du rang de simple esquisse à celui de « tableau très fait » — une amélioration que contredit la photographie du tableau prise par Fernand Lochard à l'époque de la mort de Manet⁷³. Qu'un tel camouflage ait réellement eu lieu ou non, et qu'il ait été remarqué par Moreau-Nélaton ou non, ce dernier aurait en tout cas vertement qualifié le tableau de faux, et menacé Marx de reprendre les œuvres de sa collection si les *Baigneuses* n'était pas retiré de l'exposition, ce qui fut fait⁷⁴.

Quoique cette anecdote puisse être mise en doute, elle signale cependant le caractère pragmatique et collaboratif de l'entreprise de Roger Marx, leçon d'histoire mais aussi leçon de goût, et ce malgré le silence des sources à ce sujet⁷⁵. S'il demeure difficile d'évaluer le

⁷¹ Sur Étienne Moreau-Nélaton, nous renvoyons à l'ouvrage fondamental *De Corot aux impressionnistes, donations Moreau-Nélaton*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1991], Paris, Réunion des musées nationaux, Bibliothèque nationale, 1991. Voir aussi la notice biographique de Michela Passini et Vincent Pomarède dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, op. cit., disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/moreau-nelaton-etienne.html> (consulté le 24/06/2018). Voir encore *infra* p. 193-194, 201-203.

⁷² Jacques-Émile Blanche revint à deux reprises dans son journal sur cet épisode, en 1917 et en 1937. Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms 7073, f^o 6, Ms 4821, f^o 24-25. Ce témoignage est tendancieux dans la mesure où les relations de Moreau-Nélaton et Blanche, lui-même collectionneur et biographe de Manet, n'étaient pas toujours au beau fixe, et ce bien qu'ils aient été tous deux des fondateurs du groupe des trente-trois à la fin des années 1880. Témoigne de leur rivalité de collectionneurs l'épisode de l'acquisition de ce qui semble avoir été une copie non autographe du *Chanteur espagnol*, vue chez le marchand Gaston Camentron en 1912. Paris, Bibliothèque de l'Institut, Ms 7059, f^o 71-73.

⁷³ Photographie n^o 47 de l'album des reproductions d'œuvres d'Édouard Manet de Fernand Lochard, album ayant appartenu à Moreau-Nélaton. Paris, BnF, 4-DC-300 (G,2).

⁷⁴ Le poids de Moreau-Nélaton était considérable vu l'étendue de ses prêts, touchant à la fois au romantisme (Delacroix, Géricault), aux paysagistes de Barbizon (Camille Corot, *Narcisse Diaz de la Peña*, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Constant Troyon) et à l'impressionnisme (Manet, Monet, Sisley). Sans que cela mette nécessairement en doute le témoignage de Blanche, il faut cependant remarquer qu'Étienne Moreau-Nélaton inclut les *Baigneuses* dans son catalogue manuscrit de l'œuvre de Manet, daté vers 1925-1926. Paris, BnF, 4-Z-89, n^o 206.

⁷⁵ Les documents relatifs à l'organisation de l'Exposition centennale et conservés aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine ne concernent ni les prêts d'œuvres de particuliers, ni d'ailleurs la participation des

degré d'ingérence gagné par les prêteurs en vertu de la libre jouissance de leur propriété, le ménagement de leur sensibilité était pragmatiquement indispensable pour s'assurer de leur futur concours à d'autres événements, voire pour espérer une donation à une institution publique⁷⁶. La convergence des intérêts des musées et des collectionneurs se révélait d'autant plus nécessaire à mesure que, la cote des impressionnistes augmentant, l'acquisition d'une de leurs œuvres par un don devenait le meilleur recours.

L'anecdote de Moreau-Nélaton souligne en outre la disparité des profils d'historiens de l'art contemporain et de l'impressionnisme en particulier, qui combinaient plusieurs légitimités. Cette typologie pourrait être réduite à deux catégories : celle relevant de l'historiographie publique, fondée sur un rattachement professionnel aux institutions culturelles, ou au milieu scientifique ; celle d'une historiographie privée, indépendante et liée au crédit accordé aux activités de critique et de collectionneur⁷⁷. Là où la première professait un éclectisme fédérateur, assimilé à une neutralité objective, la seconde pouvait plus largement faire jouer les intérêts polémiques de l'art vivant.

La scène artistique contemporaine, l'échec du scandale impressionniste

Les réactions de la presse à la participation des impressionnistes semblèrent confirmer le point de vue de Roger Marx : ramené dans le giron de la tradition française, l'art indépendant avait perdu sa capacité à susciter la polémique, à moins que celle-ci ne fût fausse. C'est ce que suggère l'échec de la tentative d'André Mellerio, critique et actif défenseur d'un nouvel art moderne indépendant, symboliste et nabi, qui posa en cette même année 1900 pour le célèbre hommage de Maurice Denis à Paul Cézanne⁷⁸ (fig. 1.12).

impressionnistes en général. En d'autres circonstances, celles de son article consacré à l'exposition de la première série des *Nymphéas* en 1909, Marx fit cette fois directement appel à la collaboration de Claude Monet pour rédiger son compte rendu, dans lequel il transcrivit directement le contenu d'une lettre du peintre. Roger Marx, « Les "Nymphéas" de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, 1909, vol. 1, n° 624, p. 523-531. Voir la lettre de Claude Monet à Roger Marx, 01/06/1909, Paris, INHA, Autographes 116.

⁷⁶ À titre d'exemple, Paul Gallimard, vexé de ses rapports avec Roger Marx et Émile Molinier, fit publier par Octave Mirbeau une tribune, en partie ironique, à la une du *Journal*, et voulut obtenir le retour de ses prêts à l'exposition. Octave Mirbeau, « À qui de droit ! », *Le Journal*, 29/04/1900.

⁷⁷ Sur cette concurrence entre les sphères publique et privée, Jensen rappelle que le guide touristique de Paris publié par Karl Baedeker introduisit en 1900 une note capitale. Il invitait en effet les visiteurs de la salle Caillebotte du musée du Luxembourg à trouver une meilleure vue d'ensemble de l'impressionnisme dans l'appartement privé de Paul Durand-Ruel, visitable les mercredis après-midi. Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, op. cit., p. 59-60. Voir aussi Karl Baedeker, *Paris and environs, with routes from London to Paris*, 14^e éd., Leipzig, K. Baedeker, 1900, p. 258. Cette information, sans doute ajoutée à l'occasion même de l'Exposition universelle, disparut des éditions postérieures.

⁷⁸ Au sujet de ce tableau, voir encore *infra* p. 96.

La brochure de Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, n'a pas manqué d'être signalée dans les études sur la Centennale, et même parfois prise au mot, là où l'historien Pierre Vaisse s'est montré, sans doute à raison, beaucoup plus sceptique⁷⁹. En résumé, tout en reconnaissant le rôle de Roger Marx et la leçon donnée par l'Exposition centennale sur les origines nationales de l'impressionnisme, Mellerio reprochait aux organisateurs les mauvaises conditions de luminosité de la salle, le nombre limité de tableaux, l'absence d'œuvres récentes. Vaisse a souligné combien les déclarations de Mellerio sur l'ostracisme du mouvement en 1900 se fondaient sur une rhétorique de demi-vérités. Critiquer l'éclairage était un reproche commun chez les écrivains d'art contre toute exposition de laquelle on voulait médire, et était aussi une façon pour Mellerio de ne pas signaler le privilège d'une salle spéciale obtenue par les impressionnistes. Son affirmation quant au nombre limité de tableaux était tant gratuite que fautive, comme nous l'avons détaillé plus haut. Enfin, reprocher l'absence d'œuvres postérieures à 1889 touchait aux principes établis en amont de la démonstration historiographique. Pour être justifiable, une telle attaque aurait dû porter sur la Décennale, et donc contre les peintres indépendants qui avaient refusé de soumettre leurs œuvres au jury, jury au sein duquel Vaisse constate à la fois un recul de l'Institut et dénombre même plusieurs membres favorables à l'impressionnisme⁸⁰.

La réception contemporaine de l'ouvrage de Mellerio montre que son argumentation eut du mal à convaincre. André Michel, proche de Roger Marx et rapporteur dans la *Gazette des beaux-arts* de la Centennale, dont il rappela les enjeux scientifiques, jugea irrecevable l'accusation de Mellerio : « [les impressionnistes] n'ont vraiment pas lieu de se plaindre⁸¹ ». Une recension publiée dans la revue *Art et décoration* se montra aussi interloquée face à cette protestation, incompréhensible au vu des impératifs pédagogiques et du résultat obtenu par Marx⁸². En un sens Charles Ponsonailhe, plus circonspect dans son goût de l'art moderne et qui reprochait à Roger Marx d'avoir entièrement organisé son exposition pour exprimer la filiation historique d'un impressionnisme surreprésenté, semblait peut-être plus crédible que Mellerio⁸³.

⁷⁹ Sarah Linford est sans doute celle qui reprend le plus littéralement les arguments de Mellerio, ainsi que, par ricochet, Catherine Fraixe. Voir Sarah Linford, *Le symbolisme et la Troisième République*, *op. cit.*, p. 299 ; Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, *op. cit.*, p. 105. Un point de vue critique est donné dans Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 128-129.

⁸⁰ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, *op. cit.*, p. 125, 128-129.

⁸¹ André Michel, « Les arts à l'Exposition universelle de 1900. – L'exposition centennale. – La peinture française (cinquième et dernier article) », *Gazette des beaux-arts*, 1900, vol. 24, n° 521, p. 463-482.

⁸² « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1900, vol. 8, n° 9, p. 3-4.

⁸³ Charles Ponsonailhe, « L'Art à l'Exposition : La Centennale », *Le Petit journal*, 28/05/1900. Sur la position de Ponsonailhe face à l'impressionnisme, voir la notice biographique de Véronique Dumas dans Philippe Sénéchal

Mellerio bénéficiait cependant du préjugé de son lectorat cible, la scène artistique contemporaine, hostile aux initiatives officielles⁸⁴. L'auteur reliait en effet la génération impressionniste à celle plus jeune des nabis, ayant rédigé en mars 1899 la préface de leur exposition dans la galerie emblématique de Durand-Ruel. Se présentant lui-même comme un ancien compagnon de route des maîtres historiques de l'art indépendant, Mellerio avait été mis au courant de leurs déboires avec les organisateurs de l'Exposition centennale, et était sans doute informé de l'article du *Cri de Paris*, quoiqu'il n'y fit pas explicitement référence. Sa critique de la Centennale s'accompagnait en effet de prescriptions en faveur d'une exposition consacrée à l'impressionnisme dans un pavillon spécial, où chaque peintre aurait été représenté comme membre du groupe et comme artiste à part entière. Tout en refusant son accaparement par des historiens pour mieux le maintenir sur une scène indépendante de l'art vivant, il assurait aussi sa récupération par la génération suivante. Ce fut en effet ce type de stratégie qu'il proposa à Maurice Denis :

Voici les renseignements pris ce matin. Les Impressionnistes ne *voulaient pas* être représentés à l'Exposition. On les y a introduits malgré leurs protestations (Ils ne peuvent s'y opposer, et un procès, douteux d'ailleurs, desservirait plus que l'Exposition).

Étant donné qu'ils sont vexés 1^o d'être exhibés malgré eux 2^o (*cela est très important*) sans qu'on ait pris même avis sur le choix des toiles, par conséquent dans des conditions qu'ils jugent défavorables à l'ensemble de leur œuvre. Il y aurait lieu, ce me semble, de les faire tâter *séparément et en leur écrivant* par des amis (Ex : Degas, par les Rouart ; Renoir, par vous etc). On leur proposerait une exposition séparée, où *eux-mêmes* choisiraient les toiles qu'il leur plait [*sic*] de montrer.

Leur assentiment connu. On formerait immédiatement un comité (Cochin, Durand-Ruel, Rouart, Viau, etc.) et l'on ferait agir sur l'initiative du susdit comité, vis-à-vis du conseil municipal ou de la chambre, selon la salle visée. Le défenseur serait appuyé sur ces noms sérieux (sans parler de quelques journalistes, mais triés).

et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, *op. cit.*, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/ponsonailhe-charles.html> (consulté le 24/06/2018).

⁸⁴ Exemple de ce préjugé fut la réponse de Camille Sainte-Croix, littérateur d'art proche des petites revues symbolistes, à l'enquête de l'éphémère *Revue impressionniste* en 1900. Sous le titre sulfureux « Bataille artistique et littéraire », Sainte-Croix évoquait dramatiquement, et fallacieusement, l'exclusion par les organisateurs de l'Exposition universelle des œuvres de Monet, Degas, Pissarro, Renoir. Camille de Sainte-Croix, « Bataille artistique et littéraire », *La Revue impressionniste*, 1900, n° 1, p. 8-10. Souhaitant manifestement profiter de l'effet de la Centennale, la *Revue impressionniste*, dirigée depuis Marseille par Alexandre Patrickios, réunissait autour de son rédacteur en chef Jean de La Hire, un petit groupe de littérateurs d'inspiration symboliste, proches des nabis. Les deux seuls numéros que connut cette petite revue, en mai et juin 1900, tentèrent de s'accaparer le terme hautement symbolique d'« impressionnisme », entendu comme une étiquette synonyme d'indépendant, par le biais de plusieurs articles programmatiques et d'un début d'enquête sur l'impressionnisme.

Durand-Ruel ne verrait pas cette combinaison (étant donné toujours que les intéressés seraient consentants) d'un mauvais œil, au contraire.⁸⁵

Si ce projet n'eut pas de suite, Mellerio put cependant se satisfaire des expositions spéciales que connut l'impressionnisme en réaction à la Centennale, telle la rétrospective qu'organisa Octave Maus en 1904, au sein de la société artistique indépendante de la Libre esthétique à Bruxelles. Rapporteur de cette dernière pour *La Chronique des arts et la curiosité*, Mellerio loua une exposition, issue d'une initiative privée et liée à des enjeux modernistes, qui tournait l'impressionnisme vers l'avenir et non vers le passé⁸⁶.

Le contre-projet d'André Mellerio souligne le contraste de son identité de critique, à peine plus jeune que Roger Marx, mais strictement inscrit dans le système marchand-critique de l'art contemporain, avec celle de l'historien rattaché à une institution. Son idée d'exposition avait été pensée sur les fondements mêmes d'un monde artistique indépendant ou privé, en appelant à la collaboration d'un réseau de sympathies entre peintres, critiques, collectionneurs et marchands. Il entendait ainsi maintenir l'impressionnisme dans un discours opposé à celui de l'historiographie publique, en affirmant d'une part son caractère incomparable à ses contemporains, matérialisé par un pavillon spécial, et d'autre part sa situation en amont d'un futur plutôt qu'en aval d'un passé artistique. Pourtant, la brochure de Mellerio, en reconnaissant le tournant historiographique de l'impressionnisme, se proposait aussi d'en incorporer l'enjeu.

Les adaptations d'une historiographie privée, témoigner et documenter

Un « tract érudit [*scholarly pamphlet*] », telle fut l'expression qu'utilisa John Rewald après la Seconde Guerre mondiale pour qualifier l'ouvrage de Mellerio publié au début du siècle⁸⁷. Rewald ne manqua pas de remarquer la dimension militante et polémique de cette brochure, écrite pour la défense du mouvement impressionniste, contre un ennemi devenu imaginaire. Cependant, il en signalait aussi une singularité, que d'autres commentateurs ont, semble-t-il, minimisée : sa propre ambition scientifique rivale de celle de la Centennale, fondée sur une documentation et une bibliographie, « apparemment la première bibliographie

⁸⁵ Lettre d'André Mellerio à Maurice Denis, 1900, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 12336. Souligné par l'auteur.

⁸⁶ André Mellerio, « Correspondance de Belgique : Exposition des peintres impressionnistes à la "Libre Esthétique" », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1904, n° 13, p. 104-105. Sur cette rétrospective, voir notamment Marcel Daloze, « Querelle de clocher à la Libre Esthétique : impressionnistes français et nationalisme belge », *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1994, vol. 43-44, n° 1-4, p. 259-278.

⁸⁷ John Rewald, *The History of Impressionism*, 4^e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 611.

de ce genre ». Il serait donc faux de situer Mellerio dans une stratégie de strict polémiste, le critique affichant aussi des intentions historiographiques, à la fois dans son projet d'exposition tournée vers le futur, mais surtout peut-être dans l'imposante annexe documentaire qu'il donna à la suite de son texte militant, où chaque entrée, consacrée à l'impressionnisme puis à chacun de ses représentants, donnait lieu à une bibliographie, une liste d'expositions et de ventes. L'ensemble, quoique d'ambition limitée, était introduit par le vœu que son exemple fût suivi à l'avenir pour l'établissement d'une « documentation complète et raisonnée [...] relativement à l'Impressionnisme⁸⁸ ». L'ouvrage de Mellerio révèle ainsi l'adaptation du discours d'un critique d'art au nouvel enjeu historiographique soulevé par la Centennale de Roger Marx, qu'il traduisit sous la forme d'un appel à la collecte documentaire, comprise en l'occurrence au sens de bibliographique.

En cette année 1900, l'érudition documentaire à strictement parler était à chercher dans une grande monographie consacrée par Gustave Cahen à une figure tutélaire du mouvement impressionniste, Eugène Boudin⁸⁹. L'ouvrage massif et luxueux, exemplaire de la production de livres d'art de l'éditeur Henri Floury, était entièrement constitué d'un montage alliant les documents d'archives, dont un reproduit en fac-similé (fig. 1.13), aux articles d'époque, aux témoignages et à des lettres transcrites exhaustivement, plusieurs ayant été adressées par Claude Monet à son camarade⁹⁰. La propre voix de Gustave Cahen, ami et exécuteur testamentaire de Boudin, s'effaçait derrière ces citations. Son livre se proposait comme un monument métaphorique à la mémoire du peintre, comparable à l'érection d'un véritable buste (fig. 1.14), reproduit en fin d'ouvrage, que la ville d'Honfleur inaugura la même année 1900. Une telle entreprise documentaire de la part d'un proche de l'artiste avait été ici facilitée par la mort de l'intéressé. Un rare point de comparaison dans la bibliographie impressionniste du début du XX^e siècle peut être trouvé dans un article de Théodore Duret, publié un an auparavant, au lendemain de la mort d'Alfred Sisley, et contenant des lettres de ce dernier et de Manet⁹¹. Dans la préface du livre de Cahen, le critique Arsène Alexandre évoquait son propre souvenir de Boudin, qu'il regrettait de n'avoir rencontré qu'à la ville et

⁸⁸ André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1900, p. 30. Le même projet documentaire allait poursuivre Mellerio, une décennie plus tard, dans la rédaction d'un article monographique consacré à Mary Cassatt, suivi à nouveau d'une annexe où le critique recensait les expositions, les collections et les références bibliographiques qu'il avait collectées lors de ses recherches. André Mellerio, « Mary Cassatt », *L'Art et les artistes*, 1910, vol. 12, n° 68, p. 69-75.

⁸⁹ Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900. Les tableaux d'Eugène Boudin étaient présentés, lors de la Centennale, en amont des peintres impressionnistes, salle 14.

⁹⁰ La transcription des lettres de Claude Monet publiée par Gustave Cahen sert encore aujourd'hui de référence. Elle est directement reprise dans la correspondance de l'artiste publiée par Daniel Wildenstein en 1974.

⁹¹ Théodore Duret, « Quelques lettres de Manet et de Sisley », *La Revue blanche*, 1899, vol. 18, p. 433-437.

non dans le costume et dans la pose pittoresque du peintre de plein air : « À ceux qui n'eurent point la chance de le connaître dans cette intimité, ce livre va permettre de le deviner vivre, avec un très petit effort d'imagination : qu'il n'y aura qu'à l'écouter parler, — et il parle très bien⁹². » Le déploiement des documents, autorisé par la mort de l'artiste, se constituait donc en substitut à une rencontre réelle, au degré d'intimité auquel l'auteur, un témoin, avait eu accès.

Le couple formé par le témoignage et le document intervint dès lors très tôt dans l'écriture de l'histoire de l'impressionnisme, sans qu'il y ait eu concurrence entre eux, comme deux stratégies complémentaires adoptées par une historiographie privée du mouvement. La littérature testimoniale, plus strictement privilégiée du vivant des artistes, s'épanouit au début du XX^e siècle en permettant d'adapter l'écriture de leurs anciens compagnons de route au nouvel enjeu historiographique soulevé par la Centennale. Le recours à une telle pratique semblait aller de soi pour ces écrivains indépendants, et les débats à son sujet, la remise en cause de son caractère probatoire ou de sa légitimité, furent rares⁹³.

Les années 1900 allaient rapidement doter l'impressionnisme de son témoin « par excellence » en la personne de Théodore Duret, auteur en 1906 d'une célèbre *Histoire des peintres impressionnistes*⁹⁴. Rappelons qu'il s'agissait alors de la seconde synthèse historique sur ce sujet, publiée deux ans après *L'Impressionnisme* de Camille Mauclair, et qu'elle prolongeait la précédente monographie de Duret, son *Histoire d'Édouard Manet* de 1902⁹⁵. Les livres de Théodore Duret illustrent parfaitement la littérature de témoignages du début du siècle, dont les limites allaient être relevées *a posteriori* par John Rewald :

⁹² Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre, op. cit.*, p. XVI.

⁹³ Signalons cependant un article publié à Londres par Dugald Sutherland MacColl la même année 1900. L'historien de l'art du XIX^e siècle, alors occupé par ses propres recherches sur l'impressionnisme, relevait un manque cruel de renseignements objectifs sur les événements les plus fondamentaux, objets de rivalités entre différents témoins. Dugald Sutherland MacColl, « Smooth History », *Saturday review of politics, literature, science and art*, 1900, vol. 90, n° 2349, p. 548-549.

⁹⁴ Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906. L'un des traits significatifs de la notoriété de Duret s'observe dans l'ouvrage de l'historien américain Charles Borgmeyer, auteur de la première monographie sur l'impressionnisme publiée aux États-Unis en 1913. Les différents chapitres de l'ouvrage, *The Master Impressionists*, furent publiés tout au long de l'année 1913 dans le *Fine Arts Journal*. Borgmeyer, qui n'avait pas pu entrer en contact direct avec les artistes, achevait son livre sur le compte rendu de sa rencontre avec Théodore Duret, l'interview du témoin se substituant ainsi à celui des peintres. Charles Louis Borgmeyer, « A Few Hours with Duret (Chapter XI : "The Master Impressionists") », *Fine Arts Journal*, 1914, vol. 30, n° 3, p. 101-128. Le récit de cette rencontre est lui-même interrompu par de longues citations extraites d'une autre interview de Duret par Bryson Burroughs, « Arrangement in Flesh Color and Black: Portrait of Théodore Duret by James Abbott McNeill Whistler », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1913, vol. 8, n° 3, p. 44-46.

⁹⁵ Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris, H. Floury, 1902. Les deux ouvrages furent réunis en un seul lors de sa traduction en anglais, sous le titre *Manet and the French Impressionists : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, trad. John Ernest Crawford Fritch, Londres / Philadelphie, G. Richards / J. B. Lippincott, 1910.

Bien que ce livre [*Histoire des peintres impressionnistes*] — longtemps classique — contienne des renseignements biographiques et des souvenirs personnels, il paraît aujourd’hui assez décevant, d’autant plus que l’auteur, ami intime des impressionnistes dès avant 1870, semblait tout désigné pour donner un rapport complet et définitif sur le mouvement. Quoique « témoin » par excellence de « l’époque héroïque » de l’impressionnisme, Duret n’a su tracer ni des portraits vivants de ses amis peintres, ni faire usage des nombreuses lettres qu’il en avait reçues⁹⁶.

Duret ne s’empêchait pourtant pas de recourir au document épistolaire. Il faut en effet remarquer les ambitions de son *Histoire d’Édouard Manet* de 1902, émaillée de quelques citations de lettres du peintre à l’auteur et surtout accompagnée de la première publication d’un catalogue raisonné de l’œuvre du maître. Son élaboration autour de 1900 s’appuya sur l’étendue des relations de Duret, sollicitant des renseignements auprès des héritiers de l’artiste, sa veuve Suzanne Manet et le fils de celle-ci Léon Leenhoff, des peintres impressionnistes et de leurs proches⁹⁷. Son *Histoire de l’impressionnisme* était le fruit des mêmes réseaux d’amitié qui liaient l’ancien critique aux artistes qu’il défendait depuis plusieurs décennies. Se fondant principalement sur ses propres souvenirs et sur ceux de son cercle, Duret inclut encore dans ce second livre les quelques lettres de Sisley qu’il avait déjà transcrites, avec celles de Manet, pour *La Revue blanche* en 1899⁹⁸. La publication par Duret de ces documents épistolaires, toujours après la mort de leur auteur, n’avait cependant pas exactement pour but de fournir des informations factuelles, mais plutôt d’authentifier le caractère dramatique de son récit. Comme il l’écrivait en introduction de son article pour *La Revue blanche*, Duret eut la curiosité de revenir à ces vieilles lettres au tournant du siècle en assistant au succès et à la glorification de ses anciens amis, s’étant trouvé frappé par le contraste entre ce triomphe nouveau et la misère absolue dont parlaient leurs courriers de jeunesse⁹⁹. Évoquer un tel dénuement était une condition *sine qua non* du document pour mériter d’être publié par Duret. Comparable au *topos* de la Centennale, qui faisait de ceux qui

⁹⁶ John Rewald, *The History of Impressionism*, *op. cit.*, p. 612. La critique de Rewald reprenait celle d’Adolphe Tabarant, voir *infra* p. 184-193.

⁹⁷ Malgré leur dispersion, plusieurs lettres envoyées ou reçues par Théodore Duret montrent l’étendue des personnalités auxquelles il fit appel en 1900. Il organisa ainsi le 2 mai une rencontre avec Suzanne Manet, afin d’obtenir des renseignements destinés à compléter la biographie de son mari décédé. New York, Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, boîte 1, reproduite dans Melissa De Medeiros, « The document as voice : the Manet archive of the Pierpont Morgan Library », mémoire de master, Hunter College, City University of New York, New York, 2002, vol. 2, p. 43. Duret recueillit encore des informations auprès de Claude Monet, Roger Marx, ou encore de la fille de Stéphane Mallarmé. *Peintres en lettres : manuscrits et lettres d’artistes*, [Vente. Autographes. Livres. 1991-06-05. Paris, Hôtel Drouot], Paris / Meudon, M. Castaing / P. Samuel, 1991, lots II, V, VII et XIII.

⁹⁸ Théodore Duret, « Quelques lettres de Manet et de Sisley », *op. cit.* Sur les sources de Duret, notons qu’il prit par exemple ses renseignements auprès d’Eugène Murer, qui lui raconta ses souvenirs dans une lettre datée du 18 juillet 1905. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, fonds des autographes, A 3356.

⁹⁹ *Ibid.*

avaient été improprement jugés révolutionnaires les véritables traditionalistes, Duret instituait lui un second ressort dramatique de l'historiographie impressionniste, qui allait par la suite motiver la plupart des recours aux documents épistolaires : ceux qui à présent étaient admirés et valaient si cher, avaient été auparavant si pauvres, authentiquement misérables. Duret utilisa la même justification en 1909, lorsqu'il offrit à la femme de son éditeur Henri Floury, un exemplaire dédicacé de son *Manet*, enrichi de lettres de sa collection personnelle :

Je vous envoie divers autographes à relier dans un exemplaire de l'*Histoire d'Édouard Manet*. Ce sont principalement des lettres de Manet et des peintres impressionnistes ses amis, Claude Monet, Pissarro, Renoir, Sisley, Berthe Morisot. La plupart sont curieuses, par le contraste que leur ton de misère et d'angoisse forme avec le présent état d'esprit dans lequel doivent se trouver les impressionnistes, maintenant qu'ils ont conquis la gloire et sont arrivés à la fortune¹⁰⁰.

La dramatisation documentaire à l'œuvre dans cette historiographie privée de l'impressionnisme se focalisait ainsi sur l'indépendance du mouvement, afin de casser l'image consensuelle produite par l'historiographie publique de la Centennale. Dès lors, elle entra en conflit avec cette dernière et avec Roger Marx, qui fondait l'objectivité savante sur le dépassement des polémiques. Quoiqu'elle fût largement vendue, la légitimité acquise par Duret en tant que témoin était incompatible avec les intérêts des historiens professionnels, comme l'évoque la recension critique que Marx rédigea sur l'*Histoire des peintres impressionnistes* dans la *Gazette des beaux-arts*¹⁰¹. Selon cette dernière, Duret avait été trop impliqué dans le drame dont il avait pris la charge de faire le récit objectif, et en revivait les péripéties : « il persiste à faire le coup de feu, même une fois l'ennemi en déroute¹⁰² ». L'historien Marx s'opposait au ton belliqueux du critique partisan, qui ne pouvait « étayer [son] admiration que sur le blâme » de la génération précédente, les paysagistes de 1830. Pour sa part, il réaffirmait l'enseignement de la Centennale : la sortie de l'impressionnisme du débat artistique contemporain, son entrée dans la gloire et dans l'histoire, où apaisé il devenait

¹⁰⁰ Lettre de Théodore Duret à Henri Floury, 25/02/1909, dans *Peintres en lettres, op. cit.*, lot I. Ce document mentionne encore une lettre d'Émile Zola, relative à la préface du catalogue de la rétrospective Manet de 1884 à l'École des Beaux-Arts. L'exemplaire enrichi de l'*Histoire d'Édouard Manet*, ayant appartenu à Madame Floury, est signalé dans le même catalogue de vente de 1991 comme le lot 1 A.

¹⁰¹ Roger Marx, « Bibliographie. - "Histoire des impressionnistes", par Théodore Duret », *Gazette des beaux-arts*, 1907, n° 597, p. 258-262. Marx avait déjà publié pour la même revue une recension critique plus positive de l'*Histoire d'Édouard Manet*, voir Roger Marx, « Bibliographie. - "Edouard Manet et son œuvre" par Théodore Duret », *Gazette des beaux-arts*, 1902, vol. 28, n° 545, p. 427-432. Le caractère partisan des écrits de Duret peut être mis en balance avec l'« impersonnalité » de son écriture, évoquée dans Shigemi Inaga, *Théodore Duret (1838-1927), op. cit.*, p. 431-454. Voir aussi à ce sujet la notice biographique de Matthieu Léglise dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art, op. cit.*, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/duret-theodore.html> (consulté le 24/06/2018).

¹⁰² Roger Marx, « Bibliographie. - "Histoire des impressionnistes", par Théodore Duret », *op. cit.*

« une évolution logique » de la tradition picturale française. Défendant son parti, il rappelait encore à Duret l'ouverture d'esprit dont avait fait preuve, dans la *Gazette des beaux-arts* et son supplément, Charles Ephrussi, l'ami de Marx, qui l'avait introduit parmi les historiens professionnels. Tout en critiquant les faiblesses de Duret, Marx indiquait les pistes d'une recherche documentaire véritablement scientifique, plus égalitaire, qu'il était en train d'entreprendre et qui ne connut malheureusement aucun aboutissement avant sa mort : la remise en valeur de peintres impressionnistes jusqu'alors ignorés, tels Gustave Caillebotte, Mary Cassatt, Victor Vignon et surtout Frédéric Bazille, auquel il s'était intéressé à l'occasion de la Centennale et dont il avait commencé à réunir la correspondance¹⁰³.

Le discours des partisans des impressionnistes s'adapta ainsi au début du siècle au défi historiographique qu'avait suscité l'autorité publique, qui elle-même s'était dotée d'une étiquette scientifique et disait agir pour le bien du grand public. Les critiques indépendants se muèrent en mémorialistes et l'encensement de leur légitimité testimoniale, en tant qu'amis des artistes, constitua dès lors l'aboutissement de la stratégie de l'entre-soi sur laquelle s'était replié le mouvement. Cette historiographie privée ne pouvait être cependant qualifiée par le monde savant, incarné par Roger Marx, que de partisane, de profane ou encore de vulgarisatrice.

Vulgariser l'histoire de l'impressionnisme

La qualité de témoin et de compagnon d'armes de Duret fut une publicité répétée dans les recensions critiques suscitées par les multiples éditions de ses deux ouvrages tout au long de la première moitié du XX^e siècle. Leur succès fut immédiat et relayé par de nombreuses traductions jusqu'au Japon¹⁰⁴. Présageant cette réussite, Marx, qui déplorait la faible

¹⁰³ Au sujet des recherches entreprises par Roger Marx sur Frédéric Bazille, voir Lara Cavallo, « La redécouverte de Frédéric Bazille (1841-1870) lors de la Centennale de l'Exposition Universelle de 1900 et de la Rétrospective du Salon d'Automne de 1910 », mémoire d'étude, sous la dir. d'Alice Thomine, Paul Perrin, École du Louvre, Paris, 2015, p. 36-38. Voir aussi *infra* p. 246. Sur ses relations avec Mary Cassatt, voir ses lettres à l'artiste conservées à l'INHA (Autographes 112, 59). Dans les années 1900, l'intérêt de Roger Marx pour les maîtres réputés secondaires de l'impressionnisme le conduisit aussi à s'intéresser de plus près à Berthe Morisot, dont il signala « le tour vif de ses lettres, qu'il eût fallu pouvoir citer ». Roger Marx, « Les femmes peintres et l'impressionnisme. - Berthe Morisot », *Gazette des beaux-arts*, 1907, vol. 38, n° 606, p. 491-508.

¹⁰⁴ Dès mars 1902, les 600 exemplaires du premier tirage du *Manet* étaient vendus. Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 28/03/1902, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 228-230, lettre 1890. La seconde édition chez Fasquelle en 1906 fut épuisée l'année suivante, au moment où Duret envisagea sa traduction en allemand et en anglais, toutes deux publiées en 1910, respectivement chez Cassirer et chez Richard et Lippincott. Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 17/06/1907, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. L'ouvrage connut encore une troisième édition chez Bernheim-Jeune en 1919, une quatrième en 1926, et enfin sans nom d'éditeur en 1929. Dès 1917, le premier tirage de *l'Histoire des peintres impressionnistes* était lui aussi arrivé à son terme. Lettre de Théodore Duret à

envergure scientifique du « recueil de souvenirs » constitué par l'*Histoire de l'impressionnisme*, y substituait la valeur d'un ouvrage de vulgarisation :

les documents, pour lui, sont les images, et elles foisonnent, semées à chaque page, tantôt noires, tantôt polychromes, violentes ou discrètes, variées de technique, d'aspect, au possible. Sachons applaudir à tant d'attrait et nous en satisfaire ; avec le temps l'impressionnisme rencontrera, à coup sûr, l'annaliste consciencieux et informé, pourvu de sens historique et critique, qui lui a jusqu'à présent manqué. Aujourd'hui l'essentiel est de gagner à sa cause non plus l'élite qui lui est acquise, et dont le suffrage seul importe, mais les « majorités compactes » qu'Ibsen montre dans son *Ennemi du peuple*. Rien n'est plus propre à les convertir que le présent ouvrage : une illustration abondante y orne un texte d'une lecture agréable, facile ; c'est de quoi séduire, convaincre et pleinement atteindre, selon le vœu de l'auteur, un double but de vulgarisation et d'hommage¹⁰⁵.

Tout en réduisant l'aspect documentaire du livre de Duret au charme de son illustration, Marx distinguait aussi implicitement son caractère attractif, auquel il était possible d'accrocher des intérêts privés commerciaux, de la mission pédagogique qui avait été la sienne lors de la Centennale.

Sous le qualificatif de vulgarisateur, Marx rapprochait encore incidemment le livre de Duret de la première synthèse historique sur le mouvement, publiée en France deux ans plus tôt par Camille Mauclair. Les deux ouvrages de Camille Mauclair en 1904 et de Théodore Duret en 1906 incarnaient cependant deux types de littératures distincts, comme le rappelle Robert Jensen¹⁰⁶. Pour Jensen, Duret offrait un point de vue interne sur un récit historique de l'art indépendant auquel il avait assisté et participé, dans une vision sobre et traditionaliste. Par opposition, le second type était incarné par Mauclair et sa carrière d'ancien critique symboliste, fraîchement converti en historien de l'impressionnisme au tournant du siècle, afin de profiter manifestement de l'audience nouvelle du mouvement¹⁰⁷. Les artistes eux-mêmes se montrèrent parfois sceptiques ou franchement hostiles face à l'ouvrage de ce dernier, étranger à leurs cercles d'amitiés et même en conflit ouvert avec l'un de leurs soutiens attitrés,

Lucien Pissarro, 17/09/1917, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La seconde édition initiée en 1919, quasi épuisée un an plus tard, fut suivie d'une troisième en 1922, puis d'une quatrième en 1939. Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 27/10/1920, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur les traductions des ouvrages de Duret, notamment au Japon, voir Shigemi Inaga, *Théodore Duret (1838-1927)*, *op. cit.*, p. 436-437 ; Shigemi Inaga, « Théodore Duret et le Japon », *Revue de l'art*, 1988, n° 79, p. 76-82.

¹⁰⁵ Roger Marx, « Bibliographie. - "Histoire des impressionnistes", par Théodore Duret », *op. cit.*

¹⁰⁶ Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, *op. cit.*, p. 226-227.

¹⁰⁷ John Rewald offre un point de vue sensiblement similaire dans sa bibliographie de *The History of Impressionism*, *op. cit.*, p. 611. En 1903, année de la sortie à Londres de *The French Impressionists*, Mauclair dirigeait à Paris la publication au *Mercure de France* des *Mélanges posthumes* de Jules Laforgue, dont ses « Notes sur l'impressionnisme ». Les archives de Laforgue lui avaient été confiées par Félix Fénéon. Voir à ce sujet Jean-Louis Debauve, « La Publication des "Œuvres complètes" de Jules Laforgue », dans Keith Cameron et James Kearns (dir.), *Le champ littéraire, 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1996, p. 249-261.

Octave Mirbeau¹⁰⁸. Ces deux initiatives privées d'historiographie du mouvement correspondaient donc à deux profils distincts d'anciens critiques, d'une part celui d'un compagnon de longue date des peintres, d'autre part celui d'un écrivain plus jeune et étranger à l'entre-soi impressionniste.

Pourtant, les livres de Duret et de Mauclair se recoupaient dans un projet commun, celui de diffuser l'histoire de l'impressionnisme auprès d'un large public. Or, il est aussi indéniable que ces deux livres n'entendaient pas l'appellation d'ouvrage de vulgarisation dans le même sens et ne se destinaient pas à la même clientèle. Le texte de Mauclair avait été d'abord publié à Londres en 1903 dans la collection « The Popular Library of Art ». De format réduit et illustré de reproductions en noir et blanc, le livre avait été alors proposé à un prix relativement faible. L'édition française de *L'Impressionnisme* par la Librairie de l'art ancien et moderne en 1904 était de nouveau un petit *in-octavo*, illustré en noir et blanc, vendu 12 francs¹⁰⁹ (fig. 1.15). Une telle publication s'accordait avec le caractère vulgarisateur de son texte, relevé par Jensen puis par Dominique Jarrassé, fondé d'une part sur les clichés de la martyrologie impressionniste et d'autre part sur un nationalisme exacerbé, marquant autant le rapprochement de l'auteur avec l'extrême droite politique que son adoption d'une rhétorique populiste¹¹⁰. La thèse nationaliste de Mauclair l'engageait par ailleurs dans le houleux débat historiographique contemporain, en prenant manifestement le parti des défenseurs du gothique comme art d'expression nationale par excellence¹¹¹. Dans le même temps, son populisme explique aussi peut-être la difficulté qu'il eut à intégrer, comme il l'aurait souhaité, le cercle des professionnels de l'histoire de l'art, celui des contributeurs de la *Gazette des*

¹⁰⁸ Le conflit de Mauclair et Mirbeau est en particulier mentionné dans la première, et peut-être seule, lettre qu'il adressa à Claude Monet vers 1920. Il était selon Mauclair la raison principale qui l'avait amené à repousser sa rencontre avec l'artiste, après l'avoir admiré pendant plusieurs décennies sans le connaître personnellement. Lettre de Camille Mauclair à Claude Monet, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.* lot 160. Sur cette hostilité du milieu impressionniste et les polémiques que suscita le livre de Mauclair, voir *infra* p. 83-84.

¹⁰⁹ *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz, [2] : [Tome XII-XXVIII]*, Paris, Librairie Nillson [puis] P. Lamm [puis] D. Jordell, 1892, vol. 19, p. 268.

¹¹⁰ Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe, op. cit.*, p. 226 ; Dominique Jarrassé, « Mauclair, Camille », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art, op. cit.* Sur les arguments populistes de Mauclair, voir encore Pierre Vaisse, « Mauclair, le peuple et l'art », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux, et Julie Ramos (dir.), *L'art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, [Actes de colloque. 2011. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Rennes / Paris, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2014, p. 297-312 ; Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art, op. cit.*, p. 274-287, 301-326.

¹¹¹ Sur les polémiques entre partisans des influences italiennes et ceux de la tradition gothique, voir Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, [Actes de colloque. 2004. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collège de France], Paris, la Documentation française, 2008 ; Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2012. Voir encore les débats entre Mauclair et Maurice Denis, *infra* p. 86-87.

beaux-arts, qui d'ailleurs ignora sa publication¹¹². En ce sens, ne disposant ni de la légitimité scientifique de Marx ni de celle d'un ancien compagnon d'armes des impressionnistes, Mauclair adaptait pour ainsi dire son ton d'ancien polémiste de l'art vivant, pour se transformer en historien populiste de l'impressionnisme.

Par comparaison, l'*Histoire des peintres impressionnistes* de Duret avait été publiée, comme sa précédente *Histoire d'Édouard Manet*, chez le plus prestigieux des éditeurs de livres d'art, Henri Floury, sous la forme d'un grand *in-quarto* richement illustré, tiré à 1 500 exemplaires sur vélin, au prix de 25 francs, et 100 exemplaires sur Japon, avec double suite de gravures hors texte, au prix prohibitif de 60 francs¹¹³ (fig. 1.16). Le charme et la profusion des images relevés par Roger Marx étaient dès lors le signe d'une attractivité qui ciblait un lectorat amateur de livres de luxe, susceptible de payer un prix fort et suffisamment étendu pour rendre une telle édition viable¹¹⁴. Dans sa critique, Marx notait en particulier la variété des techniques de reproduction. L'une des plus originales était la gravure en couleurs (fig. 1.17), à laquelle Duret avait déjà eu recours pour son *Manet* sous l'impulsion du collectionneur et bibliophile Paul Gallimard, futur responsable de la section consacrée aux livres d'art au sein du Salon d'Automne, où l'*Histoire des peintres impressionnistes* fut exposé l'année de sa parution¹¹⁵. L'attention portée par Théodore Duret à l'illustration de ses ouvrages se traduisit par le choix d'œuvres rares, souvent inédites, et d'une technique de reproduction la plus artistique possible. En témoignent ses échanges admiratifs avec Lucien Pissarro, figure du renouveau de la gravure sur bois en Angleterre, où paraissaient depuis 1895 ses propres livres d'artiste.

Dès mars 1902, Camille Pissarro faisait part à son fils du projet de Duret pour une seconde édition de son *Manet*, « livre très artistique », dont l'illustration aurait été entièrement exécutée par xylogravure et en partie confiée à Lucien¹¹⁶. Elle fut pourtant finalement

¹¹² En 1901, Camille Mauclair avait ainsi tenté de publier l'une de ses premières études consacrées aux origines historiques de l'impressionnisme dans la *Gazette des beaux-arts*, mais sans succès. Voir lettre de Camille Mauclair à Charles Ephrussi, Paris, Fondation Custodia, 2004-A.3. Cette lettre est retranscrite et commentée dans la thèse de Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art*, op. cit., p. 207-208, 698.

¹¹³ *Catalogue général de la librairie française*, op. cit., vol. 21, p. 416.

¹¹⁴ Sur l'édition de livres de luxe, sa stratégie économique et sa clientèle, voir en particulier la contribution d'Antoine Coron, « Livres de luxe », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 408-437.

¹¹⁵ Lettre de Théodore Duret à Paul Gallimard, 21/07/1902, Paris, Fondation Custodia, 2001-A.77. L'*Histoire d'Édouard Manet* fut exposée au Salon d'Automne de 1905 (sans numéro), l'*Histoire des peintres impressionnistes* au Salon d'Automne de 1906 (cat. no 25), chacun sous le nom du libraire-éditeur Henri Floury.

¹¹⁶ Lettres de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 28/03/1902, 30/03/1902, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, op. cit., vol. 5, p. 228-230, lettres 1890 et 1891. Ce projet d'une seconde édition du *Manet* illustrée par des « gravures de maîtres du bois », Lucien Pissarro mais aussi *Auguste Lepère et*

entreprise par la Librairie Charpentier et Fasquelle, sous une forme réduite *in-octavo*, dotée de douze images monochromes de moindre qualité, pour un prix ramené à 3 francs 50¹¹⁷. La collaboration de Duret et Lucien Pissarro se redirigea alors vers la publication de gravures inédites de son père Camille. Une première eau-forte parut en hors-texte en complément d'un article de Duret consacré au peintre après sa mort dans la *Gazette des beaux-arts*¹¹⁸ (fig. 1.18). En octobre de la même année, Duret fit une seconde demande pour une nouvelle planche destinée cette fois à l'illustration de son livre à venir (fig. 1.19). Dans les deux cas, Ludovic-Rodo et Lucien Pissarro acceptèrent la publication, précédée dans chaque circonstance d'un tirage de cent exemplaires numérotés pour la vente. Ce tirage participait de la stratégie des héritiers de Camille Pissarro qui, peu après la mort de ce dernier, semblent avoir privilégié le marché de l'estampe, afin de conserver leurs toiles le plus longtemps possible¹¹⁹. Leur propre intérêt dans une telle publication était en quelque sorte un écho à celui qu'il percevait chez Duret :

Remarque que dans sa lettre on te dit que c'est pour que la place occupée par papa dans le livre ne parut pas inférieure aux autres !! C'est toujours pour le nom du père on appuie là dessus – Mais ce n'est pas pour que le livre soit plus beau plus intéressant et par la suite la vente meilleure... ça jamais¹²⁰ !!

Le 25 avril 1905, Duret se réjouissait de l'illustration de son ouvrage à venir :

Je crois que le volume que je prépare sur les Impressionnistes pourra être très bien illustré grâce au concours qui m'est donné de tous côtés. J'aurai entre autres une eau-forte de votre père, deux de Renoir [fig. 1.20 et 1.21], dont l'une gravée spécialement pour le livre, une de Guillaumin aussi inédite [fig. 1.23] et une enfin probablement de Cézanne¹²¹ [fig. 1.22].

Il demanda encore à compléter cette série d'œuvres originales par un des bois gravés par Lucien d'après les dessins de son père : « Je crois que votre laboureur [fig. 1.24] pour faire double emploi avec des faneuses, viendrait donner la meilleure idée possible du côté rustique et agricole de l'art de votre père. » Ainsi, en plus des nombreuses reproductions et des eaux-fortes originales, plusieurs gravures d'interprétation par des graveurs reconnus ajoutaient au cachet artistique de la publication¹²². Cette qualité eut en dernière conséquence le fréquent

Jacques Beltrand, est encore évoqué dans une lettre de Camille Pissarro à son fils, 28/06/1902, dans *Ibid.*, p. 244, lettre 1912.

¹¹⁷ *Catalogue général de la librairie française, op. cit.*, vol. 21, p. 416.

¹¹⁸ Théodore Duret, « Camille Pissarro », *Gazette des beaux-arts*, 1904, vol. 31, n° 563, p. 395-405.

¹¹⁹ Sur la publication et la vente des estampes de Camille Pissarro, nous renvoyons aux échanges de Ludovic-Rodo et Lucien Pissarro à partir de la fin de l'année de 1904. Voir en particulier la lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, datée du 16 septembre 1905, et dont le double est conservé dans un des *letter books* de Lucien. Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁰ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1904, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²¹ Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 25/04/1905, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²² Outre Lucien Pissarro, il s'agissait de Pierre Roy et Alfred Prunaire.

démembrement des exemplaires du livre de Duret, dont les hors-texte sont encore aujourd'hui vendus individuellement¹²³.

Les deux entreprises de vulgarisation que connut l'histoire de l'impressionnisme au début du XX^e siècle prirent donc deux directions divergentes qui correspondaient aussi aux caractères distincts de leurs auteurs¹²⁴. La comparaison souligne dans quelle mesure le texte d'un ancien compagnon d'armes des impressionnistes était doté d'une valeur matérielle supérieure à celle d'un critique sans attache personnelle avec les peintres du mouvement. En inaugurant une prédilection de la littérature testimoniale pour les supports luxueux, le livre de Duret signifiait cette plus-value conférée par la signature prestigieuse d'un témoin, au même titre que par de riches illustrations, ou parfois l'insertion d'autographes originaux pour créer un ouvrage unique, comme celui que Duret offrit à l'épouse d'Henri Floury¹²⁵.

Dès le début du XX^e siècle, les polémiques suscitées par l'historicisation de l'impressionnisme virent la polarisation de ce champ. La Centennale de Roger Marx se proposait comme la représentation spatiale, dans l'espace public, d'un récit qui, de la part d'un historien de l'art impliqué dans la professionnalisation et la reconnaissance institutionnelle de sa discipline, devait satisfaire un idéal scientifique. Par contraste, une autre historiographie, privée, se constitua par la suite autour de publications signées par des critiques indépendants des institutions de la III^e République comme du monde savant. Cette dernière tirait sa légitimité de sa défense des intérêts des peintres, dont ses auteurs avaient depuis longtemps pris le parti.

L'historicisation publique de l'impressionnisme fut en effet vécue comme une expropriation par l'art indépendant, qui imposa en retour la collaboration de ses agents à une

¹²³ Ainsi, les gravures des plus célèbres artistes, Pissarro, Renoir et Cézanne, ont été retirées de l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, disponible sur Gallica, où seule demeure l'eau-forte de Guillaumin, jugée sans doute peu intéressante pour être vendue séparément. Ce démembrement de *l'Histoire des peintres impressionnistes*, dont les résultats s'observent encore aujourd'hui lors de ventes aux enchères, est signalé dans la correspondance des frères Pissarro à l'occasion de la parution du catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Pissarro par Loÿs Delteil. Voir en particulier une lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, du 20 janvier 1922, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁴ Notons cependant que l'édition anglaise du livre de Duret en 1910, plus modeste et populaire, entendait cette fois concurrencer sur son propre terrain le précédent ouvrage de Camille Mauclair. Théodore Duret voulut un temps chargé Lucien Pissarro de cette édition anglaise, qui fut commentée à de nombreuses reprises dans leurs échanges épistolaires dès 1907. Nous citerons simplement la lettre de Lucien Pissarro à Théodore, du 14 octobre 1907, dont le double est conservé dans un *letter book* de l'artiste : « Il me semble que votre éditeur ne désire pas produire un livre d'art, mais un ouvrage de vulgarisation, ce qui me semble être la chose dont on a besoin en Angleterre. » Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁵ Sur cette prédilection du livre de luxe chez les témoins, voir aussi *infra* p. 105-108.

telle entreprise¹²⁶. Parallèlement à cette ingérence d'intérêts privés au sein d'un discours public et idéalement objectif, une adaptation contemporaine à l'enjeu de l'écriture de l'histoire se produisit chez les anciens critiques de l'impressionnisme, qui adoptèrent une stratégie testimoniale. Celle-ci pouvait éventuellement être complétée par des documents, mais préférait cependant, avec la même optique de respecter au mieux les intérêts des artistes, attendre leur mort. Qu'elle fût institutionnelle ou indépendante, l'historiographie de l'impressionnisme se présentait donc comme le fruit d'adaptations et de relations construites en amont entre ses différents agents, qu'ils fussent peintres, écrivains, marchands ou collectionneurs.

Dans les deux cas, cette historicisation fut aussi le corrélatif d'une publicisation de l'impressionnisme. Tandis que Roger Marx professait une leçon savante destinée au grand public, il qualifiait de profane et vulgarisatrice la littérature testimoniale d'un Théodore Duret. Le succès et la plus-value apportée par la signature du témoin, vis-à-vis de celles d'écrivains externes aux cercles de relations impressionnistes, allaient ainsi conduire cette écriture à dominer l'historiographie du mouvement en ce début de siècle.

¹²⁶ Les polémiques suscitées par la Centennale se poursuivirent dans les mois qui suivirent avec l'affaire de la Légion d'honneur de Renoir, obtenue grâce au soutien de Roger Marx, et malgré les remontrances de Monet contre cette autre forme de glorification officielle. Sur cette affaire, voir : lettre de Pierre-Auguste Renoir à Georges Viau, 25/07/1900, Paris, INHA, Autographes 117 ; lettres de Pierre-Auguste Renoir à Claude Monet, 20/08/1900, 23/08/1900, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 264 ; lettres de Claude Monet à Gustave Geffroy, 23/08/1900, et à Pierre-Auguste Renoir, fin août, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 348, lettres 1565 et 1566. Par comparaison, signalons que Mary Cassatt obtint sa Légion d'honneur en 1904 par l'entreprise de Durand-Ruel. Monet réitérera son opposition à cette décoration en 1907, voir la lettre d'Octave Mirbeau à Claude Monet, fin juin 1907 ?, dans Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, du Lérot, 1990, p. 213, lettre 111. Armand Guillaumin refusera lui aussi de recevoir la Légion d'honneur en 1919, voir : lettre d'Armand Guillaumin à Seguin, 14/07/1919, dans Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livre et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2013-05-27-2013-05-28. Paris, Hôtel Dassault], 2013, lot 445 ; à Geodorp, 1920, Paris, musée d'Orsay, centre de documentation. Une nouvelle demande en faveur de Guillaumin fut déposée par Antonin Personnaz en 1926, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/162, dossier Guillaumin.

PREMIERE PARTIE :

LE DÉBUT DU XX^E SIÈCLE, LE TEMPS DES
TÉMOINS

Chapitre 2 : L'impressionnisme en 1904, la scène de l'art vivant

Peu après la Centennale de 1900, le critique Robert de La Sizeranne déposa sur la scène de l'art vivant le bilan de l'impressionnisme. Selon ses termes, si les impressionnistes avaient répondu en leur temps à l'enjeu historique du sujet moderne, ils l'avaient fait sans pouvoir souffrir les « choses laides en soi » : « Un seul moyen restait aux réalistes pour s'évader du réel : la couleur¹. » Une « peinture caméléonne », exemplifiée par les gares Saint-Lazare de Monet, s'était ainsi destinée à masquer la laideur du progrès industriel, à « [cacher] le monstre » derrière un brouillard de fumées lumineuses. Bien sûr, en tant que promoteur d'une génération nouvelle d'artistes, La Sizeranne prononça avec la mort du roi l'avènement de ses successeurs, certains jeunes exposants de la Décennale, parmi lesquels Charles Cottet. Ce dernier, associé aux peintres de la Bande noire, opposait aux « impressions superficielles » colorées de l'impressionnisme un art du noir, incarné par son grand triptyque tragique *Au pays de la mer* (1898 ; Paris, musée d'Orsay), sombre, dramatique et cru, qui puisait autant au réalisme de Courbet qu'aux nocturnes de Whistler².

Il serait frappant de relever, non sans anachronisme, comment cette dichotomie entre une peinture colorée arrivée et un art sombre en voie de consécration peut recouper, dans une certaine mesure, celle décrite par Pierre Bourdieu en 1979 entre deux variantes du goût dominant :

¹ Robert de La Sizeranne, « L'Art à l'exposition de 1900 : II. Le Bilan de l'impressionnisme », *Revue des deux mondes*, 1900, vol. 159, p. 628-651. Cet article fut repris en 1904 dans un recueil du même auteur, *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904, p. 51-103. Sur La Sizeranne, voir Stephen Bann, « Robert de La Sizeranne : entre l'esthétique et l'histoire », dans Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillion, et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, [Actes de colloque. 2004. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collège de France], Paris, la Documentation française, 2008, p. 291-310. Voir aussi la notice du même auteur dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillion (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/la-sizeranne-robert-de.html> (consulté le 25/08/2018).

² L'origine du terme « Bande noire », à laquelle sont associés principalement les noms de Charles Cottet, Lucien Simon, Émile-René Ménard et André Dauchez, reste incertaine. Ces peintres, installés en Bretagne, privilégièrent dans la seconde moitié des années 1890, par réaction aux tons clairs impressionnistes, une palette sombre et des sujets issus de la tradition réaliste. Voir à leur sujet Anne-Françoise Ponthus, « Autour de la "Société Nouvelle" : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, 2006, p. 85-94, 192-207. Signalons par ailleurs que La Sizeranne, anglophile notoire, fut l'un des principaux promoteurs de l'art de Whistler, dont il situait l'art du noir à l'opposé de l'impressionnisme. Voir Robert de La Sizeranne, « Whistler, Ruskin et l'impressionnisme », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1903, vol. 14, n° 81, p. 433-450.

On voit que l'opposition que l'on fait d'ordinaire entre le goût « intellectuel » ou « de rive gauche » et le goût « bourgeois » ou « de rive droite » ne s'établit pas seulement entre la préférence pour des œuvres contemporaines [...] et le goût des œuvres plus anciennes et consacrées (la peinture impressionniste, et particulièrement Renoir, Watteau [...]), entre le goût des valeurs sûres [...] et le parti-pris de la nouveauté, mais aussi entre deux visions du monde, deux philosophies de l'existence, symbolisées si l'on veut par Renoir et Goya [...], centres de deux constellations de choix, le rose et le noir, la vie en rose et la vie en noir, [...] l'optimisme social des gens sans problèmes et le pessimisme anti-bourgeois des gens à problèmes, le confort matériel et intellectuel [...] et la recherche esthétique et intellectuelle³ [...].

Dès les années 1900, l'impressionnisme semblait effectivement intégrer un goût dominant, « bourgeois », en devenant pour ses spectateurs une peinture de « la vie en rose », un refuge face au réel, et ce processus de consécration inoffensive s'appuyait en partie sur les écrits historiques de Duret et de Mauclair⁴.

Si La Sizeranne opposa en 1900 à un impressionnisme rose l'art de la Bande noire, ce fut finalement un autre de ses adversaires qui s'imposa en 1904 : un modernisme cristallisé autour de l'héritage de Paul Cézanne. Face à un art euphémique et consacré, la mécanique de la distinction entraîna en effet une prise de position critique, appelée pour sa part à dominer symboliquement la scène de l'art contemporain. Cette contestation cézannienne fédérait des groupements artistiques indépendants divers, allant des tentatives de réactualisations du symbolisme jusqu'aux avant-gardes, qui partageaient cependant le même sentiment de participer à une nouvelle étape de l'histoire, à un renouveau succédant par antithèse à l'impressionnisme. Paul Cézanne, occasionnellement associé à Pierre-Auguste Renoir, devint alors le maître autour duquel se construisit cette transition. Un tel discours, imprégné des débats contemporains sur les valeurs du classicisme et du nationalisme, engendrait parfois des interprétations politiquement, socialement ou artistiquement conservatrices, mais se défendait généralement d'être réactionnaire. Des prises de position individuelles et collectives se rassemblèrent ainsi autour de la modernité cézannienne. Quoiqu'elles aient pu avoir à se défier du qualificatif « d'intellectuelles », elles se définissaient par opposition à un goût « bourgeois », assimilé autant à l'académisme qu'à un impressionnisme vulgarisé et mercantile. Les auteurs se recrutaient de préférence parmi les peintres et les critiques aux

³ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 332.

⁴ Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton, Princeton University, 1994, p. 226-227. Dans le cas de Degas, l'euphémisation de son réalisme cru s'observe dans une pratique attribuée au marchand Raphaël Gérard, qui aurait fait effacer dans certaines danseuses les traits animalisés de leur visage. La *Danseuse en vert* (vers 1897-1901, additions postérieures ; Pasadena, Norton Simon Museum) semble avoir fait l'objet d'une telle amélioration. Voir *Degas in the Norton Simon Museum*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 213-214.

ambitions littéraires, contributeurs de « petites revues » indépendantes, par défi du discours journalistique et scientifique, comme par opposition à la presse et aux revues de large audience⁵.

L'actualité artistique de l'année 1904 fut particulièrement propice à la constitution d'un tel clivage entre un impressionnisme en rose et un modernisme en noir⁶. S'il ne s'agit pas ici de retracer les rapports que les artistes du XX^e siècle ont pu avoir avec l'impressionnisme, il convient de s'attarder sur certaines pratiques testimoniales et documentaires qui virent alors le jour sur la scène de l'art vivant. En effet, privilégiant les écrits d'artistes, ce monde limitrophe de l'historiographie impressionniste concentra la majorité des témoignages et des documents publiés avant la guerre autour de Cézanne. Cette tradition testimoniale, singulière par ses enjeux tactiques liés à l'art vivant, allait largement nourrir, à travers des contacts spécifiques avec les historiens de l'art professionnels, le récit historique de l'art moderne et donner à l'impressionnisme sa place au sein de ce dernier.

Monet « magicien » de l'impressionnisme

Comme le rappela l'affaire de la Centennale en 1900, les impressionnistes se considéraient eux-mêmes au début du siècle comme des membres actifs de la scène artistique contemporaine. Fidèle au principe d'autonomie énoncé lors de cette même polémique, Claude Monet choisit en mai 1904 la galerie de Durand-Ruel pour l'exposition de sa plus récente série de tableaux, les *Vues de la Tamise*, au détriment tant des Salons annuels que des manifestations collectives indépendantes. Un mois plus tôt, son intransigeance lui avait fait conseiller la même galerie aux héritiers de Camille Pissarro pour la tenue d'une rétrospective

⁵ Pour une description du champ de la critique d'art entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, voir Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, p. 9-17. Pour une analyse historique de la figure émergente du peintre-écrivain, voir Dario Gamboni, « "Après le régime du Sabre le régime de l'homme de lettres" : la critique d'art comme pouvoir et comme enjeu », dans *La Critique d'art en France : 1850-1900*, [Colloque international d'histoire de l'art. 1987. Clermont Ferrand], Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989, p. 205-220 ; Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 61-76. Sur le rôle des « petites revues », voir Yves Chevretil Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 55-74 ; Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire, op. cit.*, p. 17-38.

⁶ Parmi les actualités impressionnistes de l'année 1904, citons notamment : les publications des *Questions esthétiques contemporaines* de La Sizeranne et de *L'Impressionnisme* de Mauclair ; les expositions de Pissarro et Monet chez Durand-Ruel, et le Salon d'Automne ; enfin la parution plus anodine, mais significative, du premier calendrier commercial illustré d'un tableau impressionniste, distribué par la Samaritaine, où Gabriel Cognac fit reproduire une œuvre de sa collection, la *Jeune fille au chapeau garni de fleurs des champs* de Renoir (1880 ; collection particulière ; DD 485).

posthume, plutôt que l'École des Beaux-Arts⁷. Ce contrôle exercé par le peintre sur la mise en valeur de ses productions récentes le conduisit encore au projet de transporter son exposition des *Vues de la Tamise* à Londres, souhaitant ainsi étendre de façon autonome sa participation à un marché de l'art internationalisé⁸. Cette attitude lui était d'autant plus aisée qu'il avait acquis en ce début de siècle une ascendance sur ses deux principaux marchands, Durand-Ruel et Bernheim-Jeune, qu'il pouvait mettre en concurrence pour imposer ses prix⁹. Ainsi, lorsque Durand-Ruel eut le privilège de présenter les *Nymphéas* en 1909, Bernheim-Jeune obtint en contrepartie les *Venise* en 1912¹⁰.

Cependant, des *Vues de la Tamise* à celles de *Venise*, une admiration unanime et convenue rendit l'expression d'un point de vue critique quasiment impossible¹¹. Dès 1904, Monet jugeait une telle célébrité exagérée¹², et en 1912, étant alors très dubitatif face aux *Venise*, il décrivit à son marchand Durand-Ruel son anxiété de peintre sans détracteur :

Et plus que jamais, aujourd'hui, je constate combien le succès immérité qui m'a été fait est factice. [...] Je sais fort bien d'avance que vous trouverez mes toiles parfaites. Je sais qu'en les exposant, elles auront grand succès,

⁷ Le parti de l'École des Beaux-Arts était défendu par Octave Mirbeau, mais la famille de Camille Pissarro préféra se ranger à l'avis de Monet, qui ne souhaitait pas avoir affaire avec « l'Administration ». Lettre de Claude Monet à Julie Pissarro, 20/01/1904, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, vol. 5, p. 212, lettre 3007. Une lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à son frère Lucien, datée vers le 1^{er} février 1904 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro), évoquait « une question de principe très délicate » : « Au point de vue intérêt, les Beaux-Arts, non seulement nous sortait des mains des marchands, et faisait un retentissement énorme. » Pour contrecarrer cette image mercantile, Monet soutint la décision de Lucien Pissarro de créer un « semblant de comité ». Lettre de Claude Monet à Lucien Pissarro, 24/02/1904, dans *Ibid.*, vol. 4, p. 364, lettre 1710. Sur cette mise à distance des marchands, voir aussi Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2017-2018], Vanves, Hazan, 2017, p. 196.

⁸ Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 350-352. Notons, à la suite de Ségolène Le Men, la contemporanéité entre l'exposition des *Vues de la Tamise* et la parution à Londres de l'important ouvrage de Wynford Dewhurst, *Impressionist Painting : Its Genesis and Development* (Londres, G. Newnes, 1904), qui empruntait explicitement sa thèse anglocentriste à Paul Signac.

⁹ Dès le début de siècle, les deux galeries eurent ainsi à se partager les frais de l'achat des productions de Monet. Pour le partage de la série londonienne, voir la lettre de Paul Durand-Ruel à Claude Monet, 21/11/1901, dans Artcurial, *Archives Claude Monet : correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois*, [Vente. Autographes. 2006-12-13. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2006, lot 81. Sur la stratégie d'exposition de Monet, nous renvoyons à Félicie de Maupeou, « Claude Monet et l'exposition », thèse de doctorat, sous la dir. de Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men, Université de Rouen-Normandie/Université Paris Nanterre, Rouen/Paris, 2013, p. 94, 132-133, 155, 178.

¹⁰ Sur la concurrence des deux galeries et l'insistance des frères Bernheim pour obtenir cette série, voir les lettres de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 25/10/1908, à Paul Durand-Ruel, 04/11/1908, à Gaston Bernheim-Jeune, 04/11/1908, à Durand-Ruel, 29/12/1908, à Gaston Bernheim-Jeune, 30/12/1908, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 374-375, lettres 1864, 1864a, 1872, 1872a. Sur l'exposition *Venise* de 1912, nous renvoyons à Philippe Piguet, *Monet et Venise*, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Herscher, 2008 ; Ségolène Le Men, *Monet, op. cit.*, p. 353-366.

¹¹ Arsène Alexandre exprimait ainsi cette incapacité de jugement critique : « La critique n'a pas grand'chose à faire en pareille occasion. Son rôle est tout simplement de regarder et de signaler une pareille exposition comme un des plus importants événements artistiques de notre moment. » Arsène Alexandre, « La Vie artistique : La Tamise, par Claude Monet », *Le Figaro*, 08/05/1904.

¹² Lettre de Claude Monet à Gustave Geffroy, 04/06/1904, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 366, lettre 1732.

mais cela m'est indifférent puisque je les sais mauvaises et que j'en suis certain¹³.

Au sein de cet éloge monolithique sur une décennie, il faut souligner la récurrence d'une terminologie du surnaturel, la répétition inlassable des mots de charme, d'enchantement, d'émerveillement et de féerie, ou la qualification de Monet comme « magicien¹⁴ ». Dès 1904, dans sa recension des *Vues de la Tamise*, Jean Lavallière suivit ainsi involontairement la voie de La Sizeranne et sa critique de l'impressionnisme en rose, en louant chez Monet son refus d'une transcription réaliste de la vie industrielle et son « retour à l'imagination, à la sensibilité, à l'interprétation¹⁵ ». Rapprochant Monet de Turner « peintre magique », comme La Sizeranne avant lui, Lavallière évoquait le renouvellement de « toute cette féerie des pays de brume ». Cette interprétation anti-naturaliste soulignait l'intériorisation par le sens commun d'une lecture développée par les exégètes de l'impressionnisme dès les années 1890, au contact des nouvelles idées symbolistes¹⁶. Elle atteignit son point d'orgue en 1912 avec l'exposition des *Vues de Venise*, au sujet desquelles Ségolène Le Men note justement la coïncidence entre les discours des critiques et les propres descriptions d'Alice Monet de son séjour à Venise comme un « rêve », « un vrai conte de fées¹⁷ ».

De Londres à Venise, Monet entretenait en effet l'image d'un peintre-touriste, rapportant de ses diverses destinations des « souvenirs¹⁸ ». À la suite des travaux de Robert Herbert sur le regard touristique de Monet, Ségolène Le Men invite ainsi à considérer les vues de Venise à la lumière non seulement de la tradition védutiste du XVIII^e siècle, une production de tableaux souvenirs pour une clientèle internationale, mais aussi de l'imagerie des cartes

¹³ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 10/05/1912, dans *Ibid.*, vol. 4, p. 385, lettre 2010. L'artiste rendit compte de la même inquiétude, assortie d'un sentiment d'échec, dans ses lettres à Gustave Geffroy, les 2 mai et 7 juin 1912. Voir *Ibid.*, vol. 4, p. 384 et 385, lettres 2007 et 2010.

¹⁴ Sur Monet « magicien », voir par exemple Louis Vauxcelles, « Écrivains d'Art : L'« Impressionnisme », par Camille Mauclair », *Gil Blas*, 21/07/1904. Par contamination, Louis Vauxcelles accola en 1914 à Monet une parèdre, Berthe Morisot « magicienne de l'impressionnisme » aux « mains de fée ». Louis Vauxcelles et Les Autres, « Les Arts : Exposition Berthe Morisot - Les « Amis de Paris » à l'École des beaux-arts - Une Rétrospective - Au musée de Fribourg - Fouilles - Le Salon tunisien - Femmes peintres - Art décoratif anglais - Impressionnisme pictural et musical - Nécrologie », *Gil Blas*, 06/04/1914. L'image de Morisot en « magicienne » apparaissait déjà dans la préface de Stéphane Mallarmé au catalogue de sa rétrospective posthume chez Durand-Ruel en 1896. *Berthe Morisot, Madame Eugène Manet*, [Exposition. Paris, Galeries Durand-Ruel. 1896], Paris, Durand-Ruel, 1896, p. 15-16.

¹⁵ Jean Lavallière, « À Propos de l'Exposition de Claude Monet », *Les Tendances nouvelles*, 1904, n° 1, p. 5.

¹⁶ Au sujet de cette réinterprétation, voir Richard Shiff, « “Il faut que les yeux soient émus” : impressionnisme et symbolisme vers 1891 », *Revue de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, 1992, n° 96, p. 24-30.

¹⁷ Ségolène Le Men, *Monet, op. cit.*, p. 366. Voir les lettres d'Alice Monet à sa fille Germaine Salerou, dans Philippe Piguet, *Monet et Venise, op. cit.*, p. 29-77.

¹⁸ Le terme fut employé par Monet dans sa correspondance pour évoquer ses tableaux de Venise. Voir les lettres de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 25/10/1908, à Bernheim-Jeune, 01/04/1912, à Gustave Geffroy, 06/07/1912, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 374, 384-385, lettres 1863a, 2001b, 2019.

postales, telles celles envoyées par Alice Monet à sa fille durant son séjour¹⁹ (fig. 2.2 et 2.3). Parallèlement à cette transformation du pittoresque en touristique, le *smog* londonien des fumées d'usines, dont La Sizeranne avait déjà noté leur capacité à masquer le réel en la sublimant par la couleur, devint ce « voile rose » évoqué dans le texte d'Octave Mirbeau pour l'album accompagnant l'exposition des vues vénitiennes²⁰. Des paysages londoniens à ceux de Venise (fig. 2.1 et 2.2), ce filtre rose brouillant la réalité pour la rendre plus merveilleuse s'insinuait en effet comme complémentaire du bleu, au point de devenir une manière distinctive, ou une marque de fabrique, de Monet. Cette réponse à la vogue « whistlériste » des nocturnes partageait cependant des connotations idéologiques semblables, la même appréhension face au réel trivial, le même recours au flou comme cachet artistique face à la netteté de l'imagerie populaire, mais déjà en passe de devenir un moyen systématisé²¹.

L'émulation suscitée par les *Vues de la Tamise*, leur combinaison d'une imagerie touristique et de l'effet d'un brouillard coloré, constitua immédiatement un véritable stéréotype de l'impressionnisme chez un de leurs principaux imitateurs : Francis Picabia (fig. 2.4 à 2.6). L'ascension rapide de ce dernier allait le conduire dès 1905 à une première exposition particulière à la galerie Haussmann, couronnée par un achat de l'État de son *Effet de soleil sur le Loing*, à la facture très esquissée et colorée²² (fig. 2.7). Comme le souligne Arnauld Pierre, l'usage chez Picabia de l'impressionnisme, de ses sujets, de ses titres comme de sa touche, répondait moins à la recherche d'une manière propre, mais était plutôt une façon de puiser occasionnellement dans un répertoire de procédés picturaux stéréotypés, destinés à signaler une modernité de bon ton auprès d'une clientèle aisée²³. La démarche de Picabia est fondamentale à notre étude en ce qu'elle illustre très tôt dans le siècle une quête des motifs de

¹⁹ Selon les mots de Ségolène Le Men, Monet « pousse le cliché jusqu'aux confins du *kitsch* dans certains couchers de soleil vénitiens ». Elle fait par ailleurs l'hypothèse de l'influence du *keepsake* de Turner, *The Rivers of France*, dans la genèse des vues de la Tamise. Ségolène Le Men, *Monet, op. cit.*, p. 346, 363-366. Sur le regard touristique de Monet, voir aussi Robert Louis Herbert, *Monet en Normandie : peinture et sites balnéaires, 1867-1886*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1994.

²⁰ *Claude Monet : « Venise »*, Paris, Bernheim-Jeune, 1912. Un « voile » coloré fut aussi évoqué par Roger Marx dans son compte rendu de l'exposition des *Nymphéas* dès 1909. Voir Roger Marx, « Les "Nymphéas" de M. Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, 1909, vol. 1, n° 624, p. 523-531.

²¹ Sur le whistlérisme, voir notamment : *After Whistler : the artist and his influence on American painting*, [Exposition. Atlanta, High Museum of Art. 2003-2004 ; Détroit, Detroit Institute of Arts. 2004], New Haven, Londres, Yale University Press, 2003 ; Hélène Valance, *Nuits américaines : l'art du nocturne aux États-Unis, 1890-1917*, Paris, PUPS, 2015. Rappelons qu'au cours du même tournant du xx^e siècle, le pictorialisme en photographie fit du flou un moyen capable d'être systématisé pour signifier visuellement une identité artistique.

²² Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4257.

²³ Arnauld Pierre, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème », *Études photographiques*, 1998, n° 5, p. 119-140. Avec raison, Arnauld Pierre signale le lien entre ce premier cynisme carriériste de Picabia et ses futures anti-peintures dadaïstes. Voir également Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 17-37 ; Pierre Calté, William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements, et Arnauld Pierre, *Francis Picabia : catalogue raisonné, volume I : 1898-1914*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2014.

ses maîtres, un retour sur leurs pas dans la banlieue parisienne. En 1904, cette réappropriation par le jeune peintre des lieux communs de l'impressionnisme le conduisit jusqu'au plagiat de l'*Église de Moret* de Sisley (fig. 2.8 et 2.9). Comme le fait cependant remarquer Arnauld Pierre, les représentations de Picabia conjuguèrent non seulement la copie plus ou moins littérale des modèles impressionnistes, mais aussi celle des cartes postales illustrant les mêmes sites touristiques autour de la capitale (fig. 2.10 à 2.11). Qu'elles aient été imitation des peintres ou imitation des photographes professionnels, les œuvres de Picabia recouraient ainsi à un matériel de seconde main, mettant à mal les grands idéaux du plein air : franchise et individualité du regard. Dès lors, 1904 apparaît bien comme l'année d'une « crise des valeurs impressionnistes²⁴ », née de la confusion dans l'œil du spectateur entre l'imagerie impressionniste et celle de la carte postale, entre le pittoresque et le touristique, comme des attentes de ce même public d'un cachet artistique, d'un flou aussi singulièrement pictural que rapidement banalisé.

L'impressionnisme au Salon d'Automne, maîtres historiques et continuateurs

La confrontation entre les maîtres historiques de l'art indépendant et la jeune génération trouva en 1904 un terrain de prédilection avec l'ouverture, à l'emplacement même de la Centennale de 1900, du second Salon d'Automne (fig. 2.12). Ce dernier, dès sa fondation en 1903, avait souhaité assurer son succès en obtenant la participation des artistes impressionnistes²⁵. Monet, attaché au système des galeries, et Degas, mythique reclus, refusèrent tous deux de collaborer au nouveau Salon de Frantz Jourdain²⁶. Il en alla différemment pour trois autres maîtres vivants de l'impressionnisme : Paul Cézanne, dont les œuvres y furent montrées de 1903 à 1907²⁷ ; Armand Guillaumin, qui fut un exposant régulier

²⁴ Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*, op. cit., p. 17-37.

²⁵ « Tâchez de rattraper les impressionnistes et les Indépendants. Tu sais combien j'ai confiance dans le succès de leur présence ! Et Degas ! Vous devriez déterrer des gens de ce genre-là. Pourquoi n'essaieriez-vous pas d'avoir un envoi de Renoir et autres ? » Lettre de Marguerite Desvallières à George Desvallières, 16/09/1903, citée dans Catherine Ambroselli de Bayser et Marie-Cécile Forest, *George Desvallières et le Salon d'Automne*, Paris, Somogy, 2003, p. 55.

²⁶ Frantz Jourdain mentionna le refus de Monet et de Degas à participer au Salon d'Automne, « pour des raisons différentes et en des termes opposés », dans *Le Salon d'Automne*, éd. augmentée, Paris, les Arts et le Livre, 1928, p. 33. Sur le refus de Degas en 1903, voir Louis Vauxcelles, « Ceux qui n'exposent pas », *Gil Blas*, 02/06/1904. Lors d'une tentative auprès de Monet en 1907, Frantz Jourdain rapporta que le peintre « n'aime pas les expositions et persiste dans son refus » malgré « quatre pages affectueuses et suppliantes ». Lettre de Frantz Jourdain à George Desvallières, 03/10/1907, citée dans Catherine Ambroselli de Bayser et Marie-Cécile Forest, *George Desvallières et le Salon d'Automne*, op. cit., p. 88.

²⁷ Cézanne avait déjà précédemment accepté, sur les instances de Maurice Denis, de participer au Salon des Indépendants de 1899 à 1902. Ses tableaux au Salon d'Automne de 1903, non mentionnés dans le catalogue de l'exposition, sont signalés par Charles Saunier, « [Littérature et Beaux-Arts]. - Le Salon d'Automne », *Revue*

durant les mêmes années et reçut le titre de président de la section peinture²⁸ ; Pierre-Auguste Renoir, président d'honneur de la manifestation, qui y fut représenté de 1904 à 1906. Cette présence des impressionnistes au Salon d'Automne ne se limitait pas seulement aux envois annuels de ces trois artistes, mais comprenait aussi plusieurs rétrospectives importantes par leur ampleur comme par leur succès. En 1904, les œuvres de Cézanne et Renoir furent ainsi présentées dans le cadre d'expositions particulières, organisées par leur marchand respectif, Ambroise Vollard et Paul Durand-Ruel²⁹. Les rétrospectives, attractions nouvelles du Salon d'Automne, constituaient une forme de transaction symbolique : elles conféraient une tutelle sur l'art moderne à des maîtres historiques ; en contrepartie, ces derniers octroyaient à la jeune génération leur aura d'indépendance, ainsi que leur attractivité non négligeable sur une large audience³⁰. Selon Robert Boardingham, l'exposition Cézanne montée par Vollard se révéla « conservatrice », privilégiant la période de 1878 à 1888, et favorisant des peintures qui paraîtraient plus volontiers « finies » au grand public du Salon³¹. Similairement, Paul Perrin a souligné l'orientation de la rétrospective Renoir, qui dans les mains de Durand-Ruel se focalisa sur les années 1870 et 1880, là encore pour s'assurer le suffrage d'une large audience³².

Pour l'année 1904, l'historien bénéficie d'un ensemble remarquable de témoignages visuels sur l'accrochage du Salon d'Automne. Outre les plaques de verre du fonds Vollard

universelle, 1904, vol. 4, n° 102, p. 44-46. Outre ses envois réguliers de 1905 et 1906, il bénéficia de deux rétrospectives en 1904 et 1907.

²⁸ Sur la participation d'Armand Guillaumin au Salon d'Automne, voir notamment ses lettres à Eugène Blot, 03/09/1903 (Paris, INHA, Autographes 016), et à Frantz Jourdain, 13/10/1907 (Paris, Fondation Custodia, inv. 8128).

²⁹ Rappelons que Renoir montra peu d'enthousiasme au sujet de cette participation, voir son interview par C.-L. de Moncade, « Le peintre Renoir et le Salon d'Automne : Le maître impressionniste. - Éternellement refusé. - L'exposition des impressionnistes. - Une petite danseuse de cent mille francs. - Pillet-Will et les peintres décorés », *La Liberté*, 15/10/1904. Voir encore la lettre de l'artiste à Georges Durand-Ruel, 19/10/1904, dans Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995, vol. 1, p. 241.

³⁰ Au sujet de ces rétrospectives, Gustave Babin écrit : « ces numéros, pour employer le langage des entrepreneurs d'amusements publics, nous apparaissent un peu comme des clous, propres à piquer les curiosités, à assurer la recette, tout en dissimulant les vides du reste du spectacle ». Gustave Babin, « Le Salon d'Automne : Ingres et Manet - Quelques-uns d'aujourd'hui - Quelques-uns de demain - Ceux qu'il faut chercher - De salle en salle », *L'Écho de Paris*, 17/10/1905. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, le Salon d'Automne accueillit plusieurs rétrospectives de peintres impressionnistes, organisées occasionnellement par des marchands ou des héritiers de l'artiste soucieux de la mise en valeur de leur patrimoine.

³¹ Robert Boardingham, « Cézanne and the 1904 Salon d'automne : "Un chef d'une école nouvelle" », *Apollo*, 1995, vol. 142, n° 404, p. 31-39.

³² Paul Perrin, « "Un éblouissement," Renoir au Salon d'automne (1904-1912) », *Histoire de l'art*, 2011, n° 69, p. 125-134. Voir aussi Paul Perrin, « Renoir au Salon d'Automne (1904-1920) : étude de ses participations et de leur réception par la presse artistique française contemporaine », mémoire d'étude, sous la dir. de Catherine Chevillot et Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2008 ; Paul Perrin, « "Renoir, peintre du nu" : aspects de la réception critique des nus féminins de Pierre Auguste Renoir, de 1870 aux années 1930 », mémoire de recherche, sous la dir. de Sylvie Patry, Anne Roquebert et Isabelle Gaëtan, École du Louvre, Paris, 2010 ; Paul Perrin, « "Un éblouissement," Renoir au Salon d'automne (1904-1912) », *op. cit.*

montrant les cimaises de la salle Cézanne, le Salon d'Automne dans son ensemble fut l'objet d'une série de cartes postales, qui permettent de suivre un cheminement de salle en salle, tel celui décrit par Gustave Babin dans son compte rendu³³. La rétrospective Renoir, organisée donc par Paul Durand-Ruel, se situait en amont du parcours du visiteur dans les salles 4 et 5 (fig. 2.15 à 2.16), dont les cimaises étaient partagées avec une autre exposition, consacrée à Henri de Toulouse-Lautrec. Cependant, comme le révèle une image inédite (fig. 2.13), les entrées de ces deux salles faisaient aussi face dans la galerie 3 à un mur où étaient accrochés les principaux tableaux des artistes qui avaient eu droit en 1904 à leur exposition particulière. Un tel dispositif scénographique, similaire à celui du salon d'honneur de la Centennale en 1900, renouait à son tour avec le principe muséal d'une tribune de chefs-d'œuvre. Outre les panneaux de Toulouse-Lautrec pour la baraque de la Goulue (1895 ; Paris, musée d'Orsay), ce même mur accueillait le clou de la rétrospective Renoir, *Le Déjeuner des canotiers*, et deux natures mortes de Cézanne, dont la présence au Salon d'Automne 1904 a été jusqu'à présent ignorée. L'accrochage confrontait ainsi de manière frappante le grand format de Renoir au propre chef-d'œuvre du maître d'Aix, la *Nature morte au compotier* (fig. 2.14), dont la réputation, à la suite de sa reproduction dans *l'Hommage à Cézanne* de Maurice Denis (fig. 1.12), alla croissante durant tout le début du siècle³⁴. La rétrospective Cézanne était cependant principalement rassemblée dans la salle 9 (fig. 2.17 à 2.21), à l'autre extrémité de la partie est du palais d'Antin. Cette dernière comptait un nombre de numéros similaire à celui de Renoir, mais incluait aussi de façon singulière trois cadres contenant chacun neuf reproductions (fig. 2.24 à 2.26), qui témoignaient du travail documentaire entrepris par Vollard dès cette date, en marge de la rétrospective, afin de constituer un catalogue de l'œuvre de Cézanne de son vivant³⁵.

La présentation conjuguée de Renoir et Cézanne au Salon d'Automne de 1904, la confrontation directe sur une même cimaise de leur chefs-d'œuvre, comme par la suite le maintien de cette présence jusqu'en 1906 et 1907, imprègnèrent profondément la structuration de l'historiographie en dotant les deux peintres d'une position singulière. Elles confortaient en

³³ Gustave Babin, « Le Salon de 1904 », *L'Écho de Paris*, 16/04/1904.

³⁴ Nous avons consacré à la *Nature morte au compotier* un article qui résume les circonstances et les mécanismes de son éléction parmi les chefs-d'œuvre de Cézanne. Ce texte doit paraître prochainement dans la revue *Oxford Art Journal*.

³⁵ Ce projet fut signalé dès juillet dans l'article d'Émile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, 1904, n° 32, p. 17-30. Une lettre de Paul Cézanne fils à Ambroise Vollard, du 11 novembre 1904, mentionnait plusieurs photographies envoyées par le marchand au peintre pour qu'il y notât le lieu et « la nature des tableaux représentés ». Voir *Cézanne*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1995-1996 ; Londres, Tate Gallery. 1996 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 1996], Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 564. Signalons cependant que ce projet de catalogue ne fut pas le premier en date, mais suivit celui de Camille Pissarro. Voir *infra* p. 211.

effet leur statut de guides privilégiés pour les jeunes artistes indépendants, statut relayé au même moment par les comptes rendus du Salon d'Automne³⁶. L'avenir de l'impressionnisme placé sous la tutelle de ces deux maîtres était une idée soutenue par les peintres et les critiques de l'art vivant dès le début du XX^e siècle, très vite acquise par les historiens et même le grand public, au point de devenir une évidence durant l'entre-deux-guerres. Si Cézanne monopolisa largement les débats sur la direction choisie par l'art moderne, ses principaux exégètes furent aussi adeptes de l'œuvre de Renoir et en particulier de ses derniers nus, avec là encore le même souci de se distinguer vis-à-vis du goût commun³⁷.

L'avenir de l'impressionnisme en 1904 ne se limitait pourtant pas exclusivement à une réaction cézannienne. À travers le Salon, Babin conduisait le visiteur des salles 3 à 5, où se déployait la rétrospective Renoir, à la salle 6 (fig. 2.27) : « Les familiers de la maison ont appelé cette salle “la salle Durand-Ruel”. [...] Ce sont les bons, les vaillants continuateurs, — non pas les suiveurs, gens haïssables — des Manet, des Sisley, des Monet, des Pissarro, de ceux qu'on a englobés, si légèrement, sous la commune étiquette d'impressionnistes³⁸. » Cette « salle de l'impressionnisme académique³⁹ » selon Élie Faure réunissait plusieurs poulains de leur marchand historique, ainsi appelés à prendre la relève : Albert André, Eugène Antoine Durenne, Gustave Loiseau, Maxime Maufra, Henry Moret⁴⁰. Babin nous apprend par ailleurs

³⁶ Paul Perrin, « “Un éblouissement,” Renoir au Salon d'automne (1904-1912) », *op. cit.*

³⁷ Sylvie Patry a souligné cette admiration conjointe au sein du cercle des nabis. Voir Sylvie Patry, « Renoir et les nabis », dans Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2009-2010 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 2010 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2010], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2009, p. 146-154.

³⁸ Gustave Babin, « Le Salon de 1904 », *op. cit.*

³⁹ Élie Faure, « Le Salon d'Automne », *Les Arts de la vie*, 1904, n° 11, p. 289-299. Voir encore une lettre de Jean-François Raffaëlli à Arsène Alexandre, 14/04/1905 : « Oui, assez de l'Impressionnisme et de sa triste suite : l'École de Durand-Ruel ! » (Paris, Fondation Custodia, 2000-A.36). Maxime Maufra se défendit dans une lettre à Vauxcelles de cette ascendance impressionniste, pour tenter de se rapprocher de la figure plus moderne de Paul Gauguin. Voir Louis Vauxcelles, « Notes d'art : Au Salon d'Automne », *Gil Blas*, 21/10/1904.

⁴⁰ Notons que le catalogue du Salon d'Automne de 1904 donne la mention « chez Durand-Ruel » comme adresse d'Albert André, Gustave Loiseau, Henry Moret, ainsi que pour Wynford Dewhurst et Federico Zandomenighi. Albert André, peintre proche de Renoir, devint par la suite relativement célèbre pour ses témoignages consacrés au maître. Voir notamment à son sujet le récent catalogue d'exposition d'Alain Girard, *Albert André, 1869-1954, peintre : un contemporain de toujours*, [Exposition. Vers-Pont-du-Gard, Site du Pont du Gard. 2011], Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2011. Sur Loiseau, voir le récent catalogue de Christophe Duvivier et Claude Cornu, *Gustave Loiseau, 1865-1935 : paysages d'Île-de-France et de Normandie*, [Exposition. Pontoise, Musée Pissarro. 2018], Paris, Somogy, 2018. Voir par ailleurs les quelques lettres de Loiseau à Maufra, relatives au Salon d'Automne de 1904, reproduites dans *Gustave Loiseau et la Bretagne : 1865-1935*, [Exposition. Pont-Aven, Musée de Pont-Aven. 2001], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2001, p. 74-76. En l'absence d'une bibliographie conséquente sur les peintres André, d'Espagnat, Loiseau, Maufra et Moret, nous renvoyons par ailleurs à Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, Paris, R. Laffont, 1987, vol. 1, p. 9-10, 225-226, 453, 510-511, 592-593. Sur Durenne, voir la notice biographique du *Benezit Dictionary of Artists*, disponible sur : <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00056300> (consulté le 19/08/2018).

que cette même salle s'ouvrait sur les salles 7, la « salle Guillaumin⁴¹ », et 8, qu'occupait un autre artiste représenté par Durand-Ruel, Georges d'Espagnat. Ce groupe bénéficiait en ce début du XX^e siècle d'un soutien actif du marchand, qui en assurait la promotion en le plaçant sous la même étiquette que celle des maîtres historiques du mouvement : leur confiant la poursuite du décor de son appartement de la rue de Rome⁴², les associant à sa stratégie d'exposition outre-Atlantique⁴³, dirigeant vers eux les institutions publiques à la recherche de tableaux impressionnistes⁴⁴. Plus jeunes et moins chers que leurs maîtres, ils attirèrent aussi à eux la politique d'acquisition de l'État, comme plus tard Francis Picabia (fig. 2.7). En 1904, Roger Marx proposa ainsi à l'achat une liste éclectique d'exposants modernes du Salon d'Automne, qui incluait, outre les nabis et certains futurs fauves, *La Femme au manteau de loutre* d'Albert André (fig. 2.28), une *Nature morte* de Durenne (fig. 2.31) et la *Pointe de Pen-Men* d'Henry Moret⁴⁵ (fig. 2.43). Les mêmes artistes furent encore chargés des commandes décoratives, que les écrivains reprochaient à l'État de n'avoir pas faites aux

⁴¹ Gustave Babin, « Le Salon de 1904 », *op. cit.*

⁴² Caroline Durand-Ruel signale qu'entre deux inventaires de la collection privée de Paul Durand-Ruel, dressés en 1901 et 1921, les seuls nouveaux noms furent ceux d'André, Durenne, d'Espagnat, Loiseau, Maufra et Moret. Caroline Durand-Ruel Godfroy, « Un foyer pour l'impressionnisme. La collection privée de Paul Durand-Ruel », *L'Objet d'art. Hors-série*, 2014, n° 81, p. 27-31. Les panneaux de portes décorés par d'Espagnat pour le cabinet de travail de Durand-Ruel sont visibles sur une photographie reproduite dans Adolphe Tabarant, « Le Congrès d'histoire de l'Art chez Durand-Ruel », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 20, p. 527-529. D'autres panneaux de portes de d'Espagnat, provenant du salon du même appartement, ont été vendus chez Sotheby's à New York, le 7 novembre 2013 (lot 270).

⁴³ Voir par exemple les envois de Paul Durand-Ruel aux expositions annuelles du Carnegie Institute, et en particulier ses lettres à John W. Beatty des 25 septembre et 22 août 1900. Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46.

⁴⁴ Le 3 mai 1901, la commission consultative d'achat du musée du Havre émit le vœu d'enrichir sa collection moderne par l'acquisition d'œuvres impressionnistes. Trois tableaux furent achetés à Durand-Ruel : une œuvre non identifiée de d'Espagnat ; *Lever de lune en Bretagne* de Maxime Maufra (1899 ; Le Havre, musée des Beaux-Arts André Malraux) ; *La bain de Lampaul* d'Henry Moret (1901 ; Le Havre, musée des Beaux-Arts André Malraux). John House et Françoise Cohen, *Boudin to Dufy : impressionist and other masters from the Musée des Beaux-Arts, Le Havre*, [Exposition. Hove, Hove Museum and Art Gallery ; Southampton, Southampton City Art Gallery. 1976], Aldershot / Hove / Southampton, Scolar press / Hove Museum and Art Gallery / Southampton City Art Gallery, 1996, p. 12-13.

⁴⁵ Lettre de Roger Marx à Henry Marcel, 22/10/1904, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4103. Ce document a déjà été signalé par Michel Hoog, « Notes et documents : La direction des Beaux-Arts et les Fauves », *Art de France*, 1963, n° 3, p. 363-366. Parmi les autres noms mentionnés dans cette lettre, citons ceux de Maurice Denis, Ker-Xavier Roussel, Édouard Vuillard, Pierre Laprade, Henri Marquet et Henri Matisse. Signalons que l'État s'était déjà porté acquéreur au Salon d'Automne de 1903 des *Coteaux de Morgat* de Maufra, et qu'il acquit ses *Phares du Havre* du Salon d'Automne de 1905 et *La rue descendante à Locronan* en 1906. Au Salon d'Automne de 1906, il acquit encore *La fenêtre ouverte* de Durenne. La même année 1906, l'État acheta un *Bouquet de fleurs* de Georges d'Espagnat, exposé aux Indépendants, et des *Pêcheurs en fleurs* au Salon d'Automne.

maîtres impressionnistes : un grand panneau alla à Maxime Maufra, *Souvenir d'Écosse*⁴⁶ (fig. 2.44) ; un carton de tapisserie à Georges d'Espagnat, *La Pastorale*⁴⁷ (fig. 2.45).

La présence de ce groupe d'artistes affilié à Durand-Ruel illustre une autre modernité possible pour l'impressionnisme, celle choisie par leur marchand historique, qui avait par ailleurs abandonné Cézanne à ses concurrents Bernheim-Jeune et Vollard. Leurs envois (fig. 2.28 à 2.43) poursuivaient en effet la même imagerie « en rose » faite de paysages rustiques et balnéaires, calmes et colorés, et de jeux d'enfants, imagerie sur laquelle l'étiquette impressionniste était ainsi à nouveau collée en 1904. Ce parti se constituait dès lors comme le contrepoint d'une position critique face à l'impressionnisme, la réaction cézannienne, qui allait être amenée à dominer le goût « intellectuel » des amateurs d'art moderne.

Cézanne aux limites de l'historiographie impressionniste

Parmi ses propositions d'acquisitions officielles au Salon d'Automne de 1904, Marx « [signala] particulièrement l'exposition du peintre Cézanne en émettant le vœu qu'une œuvre pût être acquise », *La Maison abandonnée*⁴⁸ (fig. 2.20). Une note marginale au crayon donna pour réponse : « n° 17 appartenant à M. Vollard, il vaut mieux attendre une occasion de s'adresser directement à l'artiste⁴⁹ ». Il semble qu'ait ici prévalu une question économique, les œuvres de Cézanne dépassant dès cette époque le budget d'acquisition au Salon d'Automne, qui n'offrait que quelques centaines de francs à André, Durenne ou Moret⁵⁰. Quoi qu'il en soit, l'historien et fonctionnaire Roger Marx reconnaissait en 1904 la dignité muséale à l'art de Cézanne, et ce alors même que sa rétrospective au Salon d'Automne inaugura de longues

⁴⁶ Ce panneau fut commandé par l'État pour 3 000 francs en 1907, et exposé au Salon d'Automne de 1908. Destiné d'abord au musée du Luxembourg, il fut finalement déposé au ministère du Travail en 1910, puis attribué à l'hôtel de ville de Niort en 1920. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4245.

⁴⁷ Ce carton fut commandé par l'État pour 2 000 francs en 1906, et exposé au Salon d'Automne de 1907. Refusé par la commission de la manufacture des Gobelins sur l'avis de Gustave Geffroy, il fut ensuite attribué au musée de Menton. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4206 et F/21/4854.

⁴⁸ Lettre de Roger Marx à Henry Marcel, 22/10/1904, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4103. Après la mort de Cézanne, les Musées nationaux reçurent encore en 1907 l'offre d'un don de certaines œuvres de Cézanne conservées au Jas de Bouffan. Léonce Bénédicté, tout en rappelant sa sympathie pour l'art du peintre, jugea cependant ces dernières de piètre qualité face à celles du legs Caillebotte. Rapport de Léonce Bénédicté à Théophile Homolle, 25/11/1907, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151.

⁴⁹ En réalité, le tableau appartenait alors à Eugène Blot.

⁵⁰ Le seul maître impressionniste historique acquis par l'État à l'occasion d'un Salon d'Automne fut Armand Guillaumin, qui se vit offrir 400 francs pour un de ses paysages exposés au Salon d'Automne 1905 (n° 685 du catalogue), qui n'a pas pu être identifié. D'abord destiné au musée du Luxembourg, il fut déposé à la Société des auteurs et compositeurs dramatiques en 1916. L'année suivante, grâce à l'aide financière de la Société des amis du Luxembourg, l'État offrit cette fois 2000 francs pour *Le moulin à Bouchardon* (1905 ; Guéret, musée d'Art et d'Archéologie). En 1908, un *Paysage de la Creuse* (1908 ; Limoges, musée de l'Évêché, non localisé depuis 2000) coûta cette fois-ci seulement 600 francs. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4218.

polémiques entre ses partisans et détracteurs, sur sa valeur réelle ou spéculative, en regard du culte que commençaient à lui vouer les artistes modernes indépendants. De fait, le goût de Marx pour Cézanne, comme chez beaucoup d'amateurs du peintre, n'était pas sans équivoque. En 1902, il partageait avec Mary Cassatt le jugement de Cézanne comme « peintre incomplet⁵¹ ». Néanmoins, les gaucheries d'un Cézanne inégal étaient autant de signes de l'ingénuité de sa quête d'un idéal classique. En 1904, Marx, fort de sa culture muséale, compara le maître d'Aix à l'auteur de la *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* (vers 1455 ; Paris, musée du Louvre), chef-d'œuvre de l'art français encensé lors de la célèbre exposition des « Primitifs français » qui s'était tenue peu de temps auparavant⁵². Sous ce vocable « primitif », Cézanne pouvait acquérir ses lettres de noblesse, sa caractérisation comme peintre sincèrement et authentiquement français au cœur même de la vague nationaliste du début du siècle⁵³.

L'année 1904 confirma alors le renversement de la position historique de Cézanne, qui bascula de son rang parmi les impressionnistes secondaires, selon la hiérarchie établie par *L'Impressionnisme* de Mauclair paru en amont du Salon d'Automne, à celui de précurseur de l'art moderne, aux côtés de Paul Gauguin et Vincent Van Gogh. Dès lors, un enchaînement d'écrits entre Mauclair et ses opposants à partir de 1904 signala la marginalisation croissante du jugement de l'écrivain face à la poussée moderniste⁵⁴. Au front des cézanniens s'ajoutait l'antipathie de plusieurs proches de l'impressionnisme, qui s'offusquèrent de cette même hiérarchisation. Du vivant de Camille Pissarro, son fils Lucien s'insurgea dès 1903, à la lecture de l'édition anglaise de l'ouvrage de Mauclair, contre le sort fait à son père, relégué lui aussi au rang d'artiste secondaire⁵⁵. Après la mort du peintre et la sortie du livre en France en

⁵¹ Lettre de Mary Cassatt à Louisine Havemeyer, 25/12/1902, New York, the Metropolitan Museum of Art, Havemeyer Family Papers, boîte 1, dossier 2, document 4.

⁵² Roger Marx, « Le Salon d'Automne », *Gazette des beaux-arts*, 1904, vol. 32, n° 570, p. 458-474. Voir aussi Henri Bouchot, Léopold Delisle, Frantz Marcou, Jules Guiffrey, Henry Martin, et Paul Vitry, *Les primitifs français*, [Exposition. Paris, Pavillon de Marsan. 1904 ; Paris, Bibliothèque nationale. 1904], Paris, s.n., 1904, 2 vol.

⁵³ Sur le climat qui entourait cette exposition, Mary Cassatt écrivit : « Bien sûr, on dit beaucoup d'absurdités en ce moment sur la supériorité française. On pourrait penser que les nationalistes les plus enragés pourraient laisser quelque chose à d'autres nations. » Lettre de Mary Cassatt à Carl Snyder, 21/04/1904, dans Nancy Mowll Mathews (dir.), *Cassatt and her circle : Selected Letters*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 292-293.

⁵⁴ Rappelons la thèse consacrée à Mauclair par Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Darragon, Université de Paris I, Paris, 2013, p. 261 et suivantes, pour le sujet qui nous occupe présentement.

⁵⁵ Lucien Pissarro observait la même hiérarchisation dans l'ouvrage *Impressionist Painting* de Wynford Dewhurst, qu'il expliquait alors par la politique d'exposition de Durand-Ruel. Lettre de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, 02/09/1903, dans Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 776-778. Lors de la fondation du Monarro Group en 1920, Lucien évoqua à nouveau la nécessité de replacer sur un pied d'égalité l'œuvre de son père et celle de Monet, afin de contrecarrer l'opinion publique anglaise nourrie de la lecture de Mauclair. Voir les lettres de Lucien

1904, Octave Mirbeau prit le relais dans sa préface du catalogue des *Vues de la Tamise* de Monet, en accusant nommément Camille Mauclair d'avoir déconsidéré l'œuvre de Pissarro, exposée peu avant dans la même galerie⁵⁶. Ce conflit inaugural avec Mirbeau allait par la suite revenir de façon lancinante tout au long de la carrière de Mauclair, et expliquer notamment son exclusion du cercle des maîtres impressionnistes⁵⁷.

Or, ce duel public entre Mauclair et Mirbeau au sujet de Pissarro se recentra sur Cézanne à la fin de l'année 1904, à la suite d'un compte rendu de Salon d'Automne particulièrement critique à l'égard du peintre⁵⁸. Mauclair y exprima son aversion des natures mortes de Cézanne, caractérisées principalement par leur appartenance à une catégorie sociale jugée inférieure et indigne des beaux-arts : « Jamais l'épithète "commun" ne s'appliquera mieux qu'à cette peinture pour logement d'ouvrier⁵⁹. » Face aux paysages du maître, Mauclair se montrait sensiblement influencé par un goût de l'impressionnisme euphémique. Évoquant les représentations du golfe de Marseille, celle de la rétrospective (fig. 2.21), mais surtout celle appartenant au legs Caillebotte (fig. 2.46), Mauclair les opposa explicitement à « la beauté lyrique » et au « rêve vivant » de l'art de Monet. Cézanne avait en effet « [placé] au premier plan la seule cheminée d'usine qui déshonore la route de l'Estaque à Carry ». Ce détail d'une cheminée incarnait par excellence les raisons du rejet de Cézanne par Mauclair, s'opposant par sa clarté au brouillard de fumées colorées en arrière-plan des vues londoniennes de Monet⁶⁰. Il suffisait à gâcher profondément le souvenir, et en quelque sorte la carte postale que Mauclair avait gardé en mémoire d'un paysage qu'il avait lui-même contemplé⁶¹.

Pissarro à Julie Pissarro, 22/07/1920, et à Eugène Blot, 28/01/1921, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁵⁶ *Claude Monet : vues de la Tamise à Londres (1902-1904)*, [Exposition. Paris, Galeries Durand-Ruel. 1904], Paris, s.n., 1904, p. 2-4. Mirbeau réitéra encore les coups de patte contre Mauclair dans son roman *La 628-E8*, Paris, E. Fasquelle, 1907, p. 101-102, 137.

⁵⁷ Nous renvoyons ici en particulier à sa lettre à Claude Monet, citée *supra* p. 65.

⁵⁸ Camille Mauclair, « La Peinture et la Sculpture au Salon d'automne », *L'Art décoratif*, 1904, n° 75, p. 222-230, p. 190.

⁵⁹ Camille Mauclair, « La Peinture et la Sculpture au Salon d'automne », *op. cit.* Sur l'aristocratie de Mauclair, voir Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art, op. cit.*, p. 180-183, 302-304.

⁶⁰ Mauclair évoqua à nouveau la présence des cheminées dans les vues de l'Estaque de Cézanne lors du Salon d'Automne de 1905, alors même que le paysage qui y aurait été exposé, *L'Estaque* (1879-1883 ; New York, the Museum of Modern Art ; FWN 154), ne montrait aucune usine. L'identification du tableau reste cependant sujette à caution. Camille Mauclair, « La Peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *L'Art décoratif*, 1905, n° 87, p. 220-240.

⁶¹ Mauclair décrivit son souvenir idéalisé de l'Estaque dans son compte rendu du Salon d'Automne de 1905 : « Je retrouve une vue de l'Estaque. C'est un endroit divin, azur et or, qui s'avère ici d'une hideur morne, d'un bleu sale, avec cheminées. Impossible de mieux déshonorer un beau site. En repartant pour Nice, je m'y arrêterai, pour être sûr une fois de plus que M. Cézanne et l'Estaque n'ont rien à faire ensemble. » *Ibid.*

L'une des premières réactions à l'article de Mauclair fut celle de Louis Vauxcelles, jeune chroniqueur du *Gil Blas* depuis 1903, disciple de Roger Marx, lié au fondateur du Salon d'Automne Frantz Jourdain, et attaché aux maîtres impressionnistes et à leur entourage⁶². L'adhésion de Vauxcelles à l'art de Cézanne en 1904 traduisait sa conscience de l'enjeu moderniste associé au peintre⁶³, dont il fit la promotion en relayant dès la fin de l'année les jugements d'autorité émis en sa faveur par le milieu impressionniste⁶⁴. Le 18 mars 1905, il consacra encore à Cézanne la une du *Gil Blas*, en adoptant cette stratégie⁶⁵. Tout en qualifiant Cézanne de « peintre difficile » pour se distinguer d'un sens commun, Vauxcelles appuyait sa défense en citant les noms des maîtres, des écrivains et des collectionneurs rattachés à l'impressionnisme, comme autant de gages du mérite de l'artiste. L'occasion d'un tel article était donnée par l'exposition imminente au Salon des indépendants de l'effigie du maître d'Aix par Hermann-Paul, introduit auprès de Cézanne par Joachim Gasquet vers la fin de l'année 1904⁶⁶ (fig. 2.47). Parallèlement à la visite d'Hermann-Paul, Vauxcelles signalait sa propre proximité avec le peintre en rapportant une rencontre avec son fils, mais aussi la fréquentation de son œuvre dans l'intimité du grand collectionneur Auguste Pellerin⁶⁷. Prenant alors à partie Camille Mauclair, il l'invitait à se convertir lui aussi en découvrant à son tour l'hôtel particulier de Pellerin, déjà célèbre pour ses œuvres de Manet. La réponse de Mauclair en juillet 1905 maintint les termes de « vilains » et de « communs » pour qualifier les accessoires des natures mortes de Cézanne, et les opposer aux « nobles objets plébéiens de

⁶² Sur Vauxcelles, voir les notes biographiques de Christian Lassalle, publiées dans Louis Vauxcelles, *Le fauvisme*, Paris, Éd. Olbia, 1999, p. 7-20, 131-140. Sur ses contacts avec Frantz Jourdain, voir les lettres de ce dernier à Vauxcelles, 19/11/1910 et 29/11/1910, Paris, INHA, Autographes 102. Outre ses relations occasionnelles avec le monde impressionniste, ses artistes, ses écrivains et ses collectionneurs, Vauxcelles prit contact en particulier avec Guillaumin dès 1904, profitant peut-être de son isolement. Voir Louis Vauxcelles, « Visites d'artistes : Chez Armand Guillaumin », *Gil Blas*, 30/07/1904. Sur cette relation, voir les lettres d'Armand Guillaumin à Georges Lecomte, 15/10/1905 (Paris, Fondation Custodia, 1993-A.395), et d'Armand Guillaumin à Eugène Blot, 19/10/1913 (Paris, INHA, Autographes 16).

⁶³ Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 14/10/1904. Signalons qu'Élie Faure envoya un exemplaire dédié « à Louis Vauxcelles, mon ami » de son article sur Cézanne, publié dans les *Portraits d'hier* de mai 1910. Paris, INHA, Archives 80 Louis Vauxcelles, boîte 119.

⁶⁴ Louis Vauxcelles, « L'impressionnisme au Luxembourg », *Gil Blas*, 03/12/1904. Vauxcelles cita encore en ce sens, lors du Salon d'Automne de 1905, l'éloge par Monet du *Nègre Scipion* de Cézanne (vers 1867 ; São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand ; FWN 422). Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », *Gil Blas*, 17/10/1905. Voir aussi en décembre son photoreportage dans *L'Art et les artistes*, évoqué *infra* p. 149-150.

⁶⁵ Louis Vauxcelles, « Cézanne », *Gil Blas*, 18/03/1905.

⁶⁶ Vauxcelles avait déjà évoqué dans son compte rendu du Salon d'Automne de 1904 l'effigie de Cézanne par Pissarro, pour démarquer son appréciation de celle des snobs. Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne : Le Vernissage », *Gil Blas*, 15/10/1904.

⁶⁷ Dès la fin de l'année 1904, Vauxcelles avait signalé l'offre de 25 000 francs faite par Auguste Pellerin en faveur des ouvrières tuberculeuses, contre le placement au Louvre de ses *Baigneurs* de Cézanne. Louis Vauxcelles, « L'impressionnisme au Luxembourg », *op. cit.*

Chardin⁶⁸ », auquel Vauxcelles avait comparé le classicisme de Cézanne. En 1906, Vauxcelles put encore se permettre un autre coup de patte contre Mauclair : « notons, en passant, que Mirbeau aime Cézanne et que Mauclair n'aime pas Mirbeau⁶⁹ ». Cette mise à nu d'inimitiés personnelles confirmait la marginalité de la position de l'auteur de *L'Impressionnisme*.

Tout en se constituant un point de vue singulier par sa réprobation totale de Cézanne, Mauclair perdait les appuis qu'un jeune critique comme Vauxcelles avait été capable de trouver dans l'entourage des impressionnistes, mais aussi ceux des anciens symbolistes convertis au cézannisme, tel Maurice Denis. Sans entrer pour l'heure dans le détail de la place éminente tenue alors par Denis sur la scène de l'art contemporain indépendant, au sein de la réaction cézannienne, il nous faut signaler l'une des principales raisons, qui le tenait alors à distance de Mauclair. Idéologiquement, le néo-traditionalisme latin affiché par Denis contrevenait en effet avec le propre nationalisme de Mauclair, fondé sur l'éloge d'une tradition française gothique en lutte contre les influences italiennes. Cette conception, développée dans sa « leçon de nationalisme pictural » quelques mois avant l'inauguration du Salon d'Automne, attaquait explicitement les manifestes artistiques publiés par Denis dans *L'Occident*⁷⁰. Ce clivage entre deux idéologies nationalistes, chacune accusant l'autre d'être du côté de la réaction et non de la modernité, se répéta à la fin de l'année 1904 lorsque la réponse de Maurice Denis à l'enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État fut à nouveau directement attaquée par Mauclair⁷¹. La riposte de Denis, dans la petite revue

⁶⁸ Camille Mauclair, « Psychologie de la Nature morte », *La Revue politique et littéraire*, 1905, vol. 4, n° 1, p. 19-22. Dans ses mémoires tardifs, Vauxcelles colporta l'attribution à Mauclair d'une double page publiée dans *L'Illustration* (« Le Salon d'Automne », *L'Illustration*, 1905, n° 3271, p. 294-295) où, avec une visée ironique, des extraits de son compte rendu et de celui de Geffroy étaient confrontés aux reproductions des tableaux modernes exposés. Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Naissance du Salon d'Automne et du "Gil Blas" ». - Le duumvirat Antonin Périevier - Paul Ollendorff. - Frantz Jourdain et son lieutenant Georges Desvallières tiennent le Salon d'Automne sur les fonts baptismaux. - Batailles au sein du premier Comité. - Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État et son "terre-neuve". - Quelques cuistres. - Mirbeau et Van Gogh. - Le prophète Charles Morice. - Rodin à la rétrospective Carpeaux. - Maillol au "Comité du monument Cézanne" », *Vendémiaire*, 1937, n° 192, p. 7. Autour de 1908, lors de sa visite de la collection d'Auguste Pellerin, Mauclair s'en tint strictement à la description élogieuse de ses Manet, tout en étant sensible au poids que le cadre luxueux de l'hôtel particulier était capable de conférer aux tableaux qui y étaient accrochés, au point d'effacer leur « prétendue brutalité ». Camille Mauclair, « La femme dans l'œuvre de Manet », *L'Art et les artistes*, 1908, vol. 6, n° 34, p. 472-479.

⁶⁹ Louis Vauxcelles, « La Vie artistique : La Crise de l'art actuel », *Gil Blas*, 12/09/1906.

⁷⁰ Camille Mauclair, « De Fragonard à Renoir (Une leçon de nationalisme pictural) », *La Revue politique et littéraire*, 1904, vol. 2, n° 2, p. 45-49.

⁷¹ Voir « Enquête sur la Séparation des Beaux-Arts et de l'État », *Les Arts de la vie*, 1904, vol. 2, p. 200-258 ; et l'article de Camille Mauclair, « La réaction nationaliste en art et l'ignorance de l'homme de lettres », *La Revue*, 1905, vol. 54, n° 2, p. 151-174. Au sujet de cet échange, voir notamment Béatrice Joyeux-Prunel, « "Nul n'est prophète en son pays..." ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes

L'Ermitage en mai 1905, affirma l'avènement d'une « réaction contre l'impressionnisme » annoncé par le Salon d'Automne de 1904, d'un dépassement des acquis des maîtres historiques du mouvement vers un classicisme de musée, au contact des envois de Cézanne comme de ceux de Renoir⁷². Mauclair, sentant peut-être le vent tourner en sa défaveur, répondit cette fois à Denis par une lettre privée, où il lui signifia sa volonté de clore le débat et son admiration presque obséquieuse⁷³. De fait, l'engouement croissant des peintres vivants en faveur de Cézanne se manifesta le même été lors de l'« Enquête sur les tendances plastiques » du *Mercure de France*, qui interrogea un large panel d'artistes sur la fin de l'impressionnisme et leur sentiment à l'égard de Cézanne⁷⁴. Face aux réponses, dont se félicita la revue *L'Occident*, Mauclair se trouva de plus en plus marginalisé⁷⁵. Il vit dans cette vogue cézannienne l'état d'esprit d'une jeune génération poussée à la déification aveugle et vers une idéologie réactionnaire, incompatible avec sa propre écriture nationaliste de l'impressionnisme⁷⁶.

Porté par l'engouement des artistes vivants, Cézanne consolidait encore sa place chez les historiens. En 1906, Paul Jamot, alors conservateur aux Antiquités orientales du musée du Louvre, élève spirituel de Marx et proche de Maurice Denis, démontrait dans la *Gazette des beaux-arts*, cette intériorisation par les historiens du nouveau *topos* moderniste, prétendument critique et déjà convenu⁷⁷. Cézanne n'était plus un peintre impressionniste, comme le croyait le grand public, mais incarnait son dépassement antithétique, un retour à la simplicité classique, et une élite d'amateurs d'art moderne pouvait déjà se targuer de le savoir⁷⁸. Entre

parisiennes (1855-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Charle, Université de Paris I, Paris, 2005, p. 296-302.

⁷² Maurice Denis, « La Peinture », *L'Ermitage*, 1905, vol. 32, n° 5, p. 310-320.

⁷³ Lettre de Camille Mauclair à Maurice Denis, [1905], Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 7818.

⁷⁴ Charles Morice, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *Mercure de France*, 1905, vol. 56, n° 195, p. 346-359 ; Charles Morice, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques (Suite) », *Mercure de France*, 1905, vol. 56, n° 196, p. 538-555 ; Charles Morice, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques (Suite) », *Mercure de France*, 1905, vol. 57, n° 197, p. 61-85. Voir aussi l'édition critique de Philippe Dagen (dir.), *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

⁷⁵ Pierre Hepp, « Sur le choix des maîtres », *L'Occident*, 1905, n° 49, p. 263-265.

⁷⁶ Camille Mauclair, « La jeune peinture française et ses critiques », *La Revue*, 1905, vol. 59, n° 24, p. 506-523.

⁷⁷ Sur Paul Jamot, voir en particulier : Dominique Jacquot, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire "nationale" de l'art », *Histoire de l'art*, 2000, n° 47, p. 29-41 ; Claire Maingon, « Jamot, Paul », dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jamot-paul.html> (consulté le 27/06/2018). Les premiers échanges entre Denis et Jamot conservés dans les archives du peintre (Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales) datent justement de l'été 1906.

⁷⁸ Paul Jamot, « Le Salon d'Automne (premier article) », *Gazette des beaux-arts*, 1906, vol. 36, n° 594, p. 456-484.

1904 et 1906, le parti cézannien trouva ainsi chez les critiques et les artistes actifs sur la scène de l'art vivant une assise de plus en plus large au point de s'affirmer comme un nouveau goût dominant, que les agents de l'État, de Marx à Jamot, étaient amenés à partager. Cette activité intellectuelle accompagnait au même moment une transformation de la valeur du peintre auprès des collectionneurs et au sein du marché de l'art, induite par son déplacement de la cohorte impressionniste au canon du modernisme.

La « légende du bon marchand » ou le complot du syndicat

Quoique son jugement sur les faiblesses de Cézanne réduisît sensiblement l'influence des écrits de Mauclair face au nouveau goût dominant des « intellectuels » de l'art vivant, une partie de son argumentaire tirait aussi sa force de son image d'isolé : son opposition au système marchand-critique⁷⁹. Cette réalité sociologique était cependant plutôt perçue par les commentateurs du début du siècle comme un complot entre critiques et galeristes manipulant le goût public pour servir leurs spéculations, et alimentait un sentiment paranoïaque face au « syndicat » des marchands d'art moderne⁸⁰. Ce discours, qui s'épanouit dans le climat antisémite du début du siècle, pouvait encore viser l'impressionnisme lors de la Centennale de 1900, comme Catherine Méneux et Catherine Fraixe l'ont signalé⁸¹. Son établissement définitif ne permit plus cependant de le prendre aussi facilement pour cible, et de tels argumentaires semblent se raréfier à son sujet au début du XX^e siècle pour ne plus resurgir que sous la plume d'écrivains marginalisés artistiquement ou politiquement⁸². Dans le même

⁷⁹ Voir Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 2009 ; Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, nouv. éd., Paris, Éd. de Minuit, 1989. Sur les rapports de Mauclair avec ce dernier, voir Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art*, *op. cit.*, p. 309-318.

⁸⁰ Sur les préjugés contre le commerce d'art au XIX^e siècle, opposés à la réalité de leur influence, nous renvoyons à l'article de Pierre Vaisse, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n° 40, p. 77-86. Ces attaques traitaient généralement les critiques et les marchands de façon anonyme, pour entretenir le mystère, par ignorance des mécanismes réels, ou pour éviter les procès en diffamation. L'usage même du terme « syndicat » est très emblématique des discours sur le marché de l'art, dans la mesure où il confond une réalité, la Chambre syndicale des négociants en objets d'art, tableaux et curiosités fondée en 1901, et une figure traditionnelle de l'imaginaire du complot.

⁸¹ Catherine Méneux, « Roger Marx (1859-1913), critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 2007, p. 479-480 ; Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, p. 27-32.

⁸² Ce fut le cas par exemple en 1911 lorsqu'Émile Bernard, farouche détracteur des impressionnistes, évoqua « la féodalité des marchands » à l'occasion du legs d'Isaac de Camondo au musée du Louvre. Bernard eut par la suite à se défendre dans une lettre à Paul Jamot de son emploi prétendument neutre du qualificatif de juif à l'égard de Camondo. Émile Bernard, « La féodalité des marchands ou la collection Camondo », *La Revue critique des idées et des livres*, 1911, vol. 14, n° 82, p. 551-557. Voir la lettre d'Émile Bernard à Paul Jamot, 15/09/1911, dans

temps, la paranoïa du syndicat des marchands se redirigea au cours des années 1900 sur des valeurs encore sujettes à caution, en particulier sur Paul Cézanne⁸³. Les polémiques suscitées par son œuvre virent donc ressurgir la description d'un complot entre galeristes et critiques, destiné à manipuler obscurément le goût des snobs et à soutenir abusivement la cote de Cézanne en salle des ventes. Cette stratégie avait l'avantage d'innocenter l'artiste de l'étalage de ses défauts et de ses tableaux inachevés, d'en rejeter la faute sur ses marchands, et ainsi de tenter un compromis avec le camp moderniste⁸⁴.

Cette focalisation sur Cézanne et le répit relatif accordé aux autres peintres impressionnistes transparaissaient explicitement dans les écrits de Mauclair contre le système marchand-critique. Là où son *Impressionnisme* de 1904 se contentait de quelques éloges épars pour Paul Durand-Ruel, « ami » autant que « marchand⁸⁵ », sa critique de Cézanne entraîna avant la guerre une série de pamphlets contre « La Peinture “nouvelle” et les Marchands », où Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Sisley se trouvèrent toujours épargnés des manipulations du « syndicat » des promoteurs de l'art moderne indépendant⁸⁶. Mauclair, faisant de son isolement le signe de son intégrité, prenait ici l'ascendant dans son conflit personnel avec Mirbeau. En 1911, l'écrivain belge Sylvain Bonmariage rapprocha inopinément les deux ennemis, en souhaitant dénoncer les agissements intéressés de la promotion de la peinture impressionniste⁸⁷. Mauclair réagit immédiatement par un droit de réponse dans la même revue belge : « Je vous vois associer mon nom à celui d'un aventurier cynique, haineux et agioteur, en semblant croire que vos dires (exacts) sur ses pratiques, peuvent s'appliquer à moi. Vous ignorez, sans doute, que ce personnage m'a diffamé dans ses livres précisément parce que j'avais dit la vérité sur ses enthousiasmes rétribués par une maison juive⁸⁸. » Il raconta encore

Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard : les lettres d'un artiste, 1884-1941*, Dijon, les Presses du réel, 2012, p. 798-804, lettre 345.

⁸³ En 1903, Henri de Rochefort s'en prit aux « intellectuels » et aux « snobs du dreyfusisme », à l'occasion de la vente de la collection d'Émile Zola, pour mépriser à la fois le goût impressionniste, mais aussi les amateurs de l'« ultra-impressionniste » Cézanne. Henri Rochefort, « L'Amour du laid », *L'Intransigeant*, 09/03/1903. À l'occasion du Salon d'Automne de 1904, le chroniqueur artistique de *La Lanterne* ridiculisa une première fois Cézanne, « lamentable raté », et, l'année suivante, le même auteur relia directement sa critique à la vente Zola et aux intérêts économiques d'Ambroise Vollard. A. M., « Le Salon d'Automne », *La Lanterne*, 15/10/1904 ; A. M., « Le Salon d'Automne », *La Lanterne*, 19/10/1905.

⁸⁴ Voir par exemple André Michel, « Causerie Artistique : Au Salon d'Automne (III) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13/10/1907.

⁸⁵ Camille Mauclair, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904, p. 73, 133, 218, 235.

⁸⁶ Camille Mauclair, « La Peinture “nouvelle” et les Marchands », *La Revue*, 1912, vol. 98, n° 20, p. 429-442.

⁸⁷ Sylvain Bonmariage, « Collectionneurs et Collections », *La Belgique artistique et littéraire*, 1911, vol. 24, n° 70, p. 51-57.

⁸⁸ « Correspondance », *La Belgique artistique et littéraire*, 1911, vol. 24, n° 71, p. 228-230. L'antisémitisme du début du XX^e siècle, alimenté par les suites de l'affaire Dreyfus, fut bien entendu un terreau extrêmement fertile aux théories de complots fomentés par les marchands d'art moderne. Papandreopoulou note que l'antisémitisme

combien son *Impressionnisme* lui avait valu d'attaques sournoises de la part « des bafouilleurs cézanniens du Salon d'Automne et des Indépendants », c'est-à-dire du clan de Mirbeau. Deux échanges, à la suite de cette lettre ouverte, achevèrent de réconcilier Bonmariage, Mauclair et l'impressionnisme, dans un front commun contre Mirbeau et les agissements des marchands d'art moderne⁸⁹.

Paul Durand-Ruel, protégé par Mauclair de tout soupçon de compromission⁹⁰, bénéficiait d'une situation avantageuse contre ce type d'attaques, alors même que, pour contrecarrer son poids dans les transactions et reprendre en main leur stratégie d'exposition, Monet, mais aussi Pissarro et Cassatt étaient tentés de le mettre en concurrence avec d'autres marchands⁹¹. Au moment où Pissarro se trouva ainsi en difficultés avec Durand-Ruel, qui venait de lui refuser une augmentation de ses prix⁹², son fils Lucien écrivit : « Selon moi nous avons tous été de véritables nigauds en coupant dans la légende du bon marchand, qui comme un bon St Vincent de Paul secourait les artistes dans la misère ! Oui il les secourait pour mieux les tondre⁹³ !! » L'hagiographie du « bon marchand », soutenu par « l'auxiliaire de la bonne critique », fut en particulier racontée en 1911 par Arsène Alexandre dans la revue *Pan* du galeriste allemand Paul Cassirer, associé d'affaires de Durand-Ruel⁹⁴. Ce texte fut publié

de Mauclair, qui émergea dans ses écrits des années 1900, se trouvait encore circonscrit avant la guerre à ses diatribes contre le marché de l'art, avant que son usage ne se généralisât chez lui dans les années 1920. Katia Papandreopoulou, *Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art*, op. cit., p. 467-475. Voir encore à ce sujet *supra* p. 88.

⁸⁹ La même année 1911, J.-C. Holl, proche de Georges Manzana-Pissarro, excusa Mauclair de ses commentaires dépréciatifs sur l'art de Pissarro, en regrettant qu'ils aient été malheureusement inspirés par des « révoltes légitimes » contre « les manœuvres inqualifiables de marchands ». J.-C. Holl, « Camille Pissarro (10 Juillet 1830-12 Novembre 1903) », *Portraits d'hier*, 1911, n° 56, p. 35-64.

⁹⁰ En 1923, Mauclair inséra dans la réédition de son histoire de l'impressionnisme chez Ollendorf une dédicace à la mémoire de Paul Durand-Ruel. En remerciement, il reçut une gouache de Claude Monet issue de la collection privée de ses fils. Voir lettre de Joseph Durand-Ruel à Georges Durand-Ruel, 22/02/1924, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet*, op. cit., vol. 5, p. 219, pièce justificative 360.

⁹¹ Pissarro tenta notamment de trouver seul des débouchés en Allemagne via Cassirer. Voir la lettre de Camille Pissarro à Julius Elias, 25/01/1903, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, Éd. du Valhermeil, 1980, vol. 5, p. 317, lettre 1999. Voir aussi la lettre d'André Teissier à Camille Pissarro, 26/01/1903, Paris, BnF, Département des Estampes et de la photographie, Archives de Camille Pissarro, Microfilm bobine 494. Cassatt se tourna elle vers un concurrent parisien de Durand-Ruel, Ambroise Vollard. Voir Kevin Sharp, « How Mary Cassatt Became an American Artist », dans Judith A Barter (dir.), *Mary Cassatt : Modern Woman*, [Exposition. Chicago, Art Institute, 1998-1999 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1999 ; Washington, National Gallery of Art. 1999], Chicago / New York, Art Institute / Harry N. Abrams, 1998, p. 145-175. Voir aussi *infra* p. 163-164.

⁹² Lettre de Paul Durand-Ruel à Camille Pissarro, 16/01/1903, Paris, BnF, Département des Estampes et de la photographie, Archives de Camille Pissarro, Microfilm bobine 491.

⁹³ Lettre de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, 27/02/1903, dans Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, op. cit., p. 758-759.

⁹⁴ Arsène Alexandre, « Durand-Ruel », *Pan*, 1911, vol. 2, n° 4, p. 115-122. Lorsque l'Armory Show de 1913 menaça le terrain de prédilection du marchand, le marché américain, la galerie Durand-Ruel exprima clairement son positionnement antimoderne, et usa de son entente avec Alexandre, à qui elle demanda de faire campagne contre les « œuvres ridicules et folles qui ont le double danger de dégoûter les amateurs sérieux et d'entraîner dans une voie funeste les acheteurs ignorants. » Lettre de la galerie Durand-Ruel à Arsène Alexandre,

en français la même année sous forme de brochures commandées par Durand-Ruel lui-même, qui en fit la distribution à ses amis, ses artistes et ses clients⁹⁵. Paradoxalement, les rapports entretenus par le marchand et la critique permettaient ainsi de se prémunir contre la paranoïa du syndicat. Or, outre celui d'avoir bonne presse⁹⁶, Durand-Ruel avait aussi l'avantage de ne pas être partie prenante du commerce des tableaux de Cézanne. En se positionnant en 1904, comme nous l'avons signalé, en faveur d'un impressionnisme réactualisé, il s'affirmait aussi contre la modernité cézannienne de ses concurrents Bernheim-Jeune et Vollard. L'ingérence des marchands sur la scène de l'art vivant, et singulièrement au Salon d'Automne de 1904, avait en effet été remarquée par plusieurs commentateurs dont le peintre Jacques-Émile Blanche, qui traçait ainsi une cartographie du palais d'Antin : au nord, les salles 6 et 8 occupées par l'école de Durand-Ruel ; un sud tenu par les frères Bernheim-Jeune, en particulier les salles 15 et 16 consacrées aux nabis⁹⁷. Le critique Raymond Bouyer résuma ce Salon à un duel entre le marchand historique des impressionnistes, organisateur de la rétrospective Renoir, et Ambroise Vollard, chargé de celle de Cézanne⁹⁸. La même rivalité entre Durand-Ruel et Vollard reparut l'année suivante chez Mauclair, qui opposa les qualités de « classe Durand-Ruel » de 1904 aux excès de la « classe Vollard » de 1905, celle des imitateurs de Cézanne et d'Odilon Redon réunis dans la salle des fauves⁹⁹.

Réalité ou fiction, le problème de Cézanne était donc l'affaire de Vollard et de Bernheim-Jeune, dont les agissements suscitérent dès 1904 des projets de spéculation dans le milieu impressionniste lui-même. Soucieux de conserver le plus longtemps possible les toiles de leur père, et sur les conseils de Claude Monet, les héritiers de Camille Pissarro choisirent

12/03/1913, Paris, BCMN/INHA, Ms 520 (2). Voir peut-être en ce sens la série d'articles intitulée « Les deux peurs de l'art actuel », publiée par Arsène Alexandre dans *Comœdia*, les 9, 16, 30 août et 6 septembre 1913.

⁹⁵ Arsène Alexandre, *Durand-Ruel, portrait et histoire d'un « marchand »*, Paris, Impr. de l'art, 1911. Sur cette plaquette, voir la lettre d'un des fils de Paul Durand-Ruel à Arsène Alexandre, 18/11/1911, Paris, BCMN/INHA, Ms 520 (2).

⁹⁶ Voir par exemple les suites d'une polémique lancée par Segard en 1905, *infra* p. 162, et dans Hadrien Viraben, « Constructing a Reputation : Achille Segard's 1913 Biography of Mary Cassatt », *American Art*, 2017, vol. 31, n° 1, p. 98-113. Voir aussi l'interview de Paul Durand-Ruel par Gustave Coquiote, « Des Monet, des Renoir pour cinquante francs : C'est le prix auquel on pouvait acquérir, il y a trente-cinq ans, les œuvres de ces deux maîtres de la peinture », *Excelsior*, 28/11/1910. Georges Durand-Ruel se prémunit à ce sujet devant Renoir de la publicité ostentatoire de cet article, « écrit en dépit du bon sens ». Lettre de Georges Durand-Ruel à Pierre-Auguste Renoir, 29/11/1910, Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, *op. cit.*, vol. 2, p. 68.

⁹⁷ Jacques-Émile Blanche, « Notes sur le Salon d'Automne », *Mercure de France*, 1904, vol. 52, n° 180, p. 672-690.

⁹⁸ Raymond Bouyer, « Le Procès de l'art moderne au Salon d'Automne », *La Revue politique et littéraire*, 1904, vol. 2, n° 19, p. 601-605. Bouyer associait selon l'usage Cézanne, Gauguin et Van Gogh en évoquant défavorablement une « trinité pseudo-primitive ».

⁹⁹ Camille Mauclair, « La Peinture et la sculpture au Salon d'Automne », *op. cit.* La description des fauves chez Mauclair emprunta la même terminologie de la laideur inaugurée l'année précédente au sujet de Cézanne, critiquant une peinture en noir de nus « [maçonnés] dans la boue », face à l'idéal euphémique d'une peinture en rose, celle des nus « [modelés] par la lumière » de Renoir.

de procéder rapidement à la vente de leur legs de tableaux indivis de Cézanne¹⁰⁰. Souhaitant en même temps se tenir à distance des marchands, ils firent appel à Octave Mirbeau¹⁰¹. En amont du Salon d'Automne de 1904, Ludovic-Rodo Pissarro entrevoyait que la rétrospective du peintre promettait de « faire mousser les Cézanne¹⁰² ». Fin octobre, il annonçait déjà la vente aux frères Bernheim-Jeune du lot de tableaux de Cézanne déposés chez Mirbeau :

Tu sais que nous vendons les Cézanne, Mirbeau a demandé tout. [...] Si les Bernheim préparent un coup avec les Cézanne, ce ne sera pas pour tout de suite. Ils collectionnent les Cézanne et les Van Gogh chez eux, par snobisme, orgueil et vanité, en les mettant en concurrence avec un autre amateur Mr Pellerin ils sont capables de les vouloir pour eux à n'importe quel prix ! [...] Il n'y a pas encore beaucoup d'amateurs de Cézanne, quand il rentrera dans les galeries comme Camondo, Viau et bien d'autres, il montera encore, je crois¹⁰³.

Une liste transmise par Ludovic-Rodo à Lucien Pissarro mentionnait ainsi 15 tableaux de Cézanne vendus pour un total de 84 000 francs ; et si la correspondance des deux frères donnait la galerie Bernheim-Jeune pour acquéreur, la plupart entrèrent ensuite dans la collection d'Auguste Pellerin¹⁰⁴.

L'article de Louis Vauxcelles de janvier 1905 signalait le rôle des collectionneurs comme gages de la réputation de Cézanne, en particulier l'importance des accumulations de Pellerin inaugurées en 1898 et multipliées entre 1903 et 1904. Dans sa lettre, Ludovic-Rodo soulignait quant à lui l'usage spéculatif de ce type de collections prestigieuses. Isaac de Camondo se tourna vers Cézanne entre 1906 et 1908, et les frères Bernheim-Jeune se réjouirent de son service rendu à « l'école que nous défendons¹⁰⁵ ». Dans le même temps, les achats d'un autre célèbre collectionneur, Alexandre Berthier prince de Wagram, faisaient dire à leur cousin et collaborateur Jos Hessel : « *sic itur ad astra*¹⁰⁶ [ainsi atteint-on les étoiles] ! ».

¹⁰⁰ Lettre de Claude Monet à Julie Pissarro, 05/12/1904, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 367.

¹⁰¹ D'après la liste transmise par Ludovic-Rodo Pissarro à Georges Manzana-Pissarro, les tableaux choisis par Mirbeau se focalisaient sur les œuvres les plus « modernes » du legs Pissarro, avec treize tableaux et deux aquarelles de Cézanne, mais aussi un *Portrait du père Tanguy* de Van Gogh (1886-1887 ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek ; JH 1202 ?), ainsi que le *Portrait de Paul Cézanne* par Pissarro (vers 1874 ; Londres, National Gallery ; PDRS 326). Lettre de Ludovic-Rodo à Georges Manzana-Pissarro, 1904, dans De Baecque & Associés, *Autographes, documents anciens, livres anciens et modernes*, [Vente. Autographes. Livres. 2016-07-07. Lyon, Hôtel des ventes], 2016, lot 52.

¹⁰² Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1904, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰³ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1904, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Dans une lettre à sa mère Julie Pissarro, 27/11/1904, Lucien Pissarro confirma l'idée que « les Bernheim sont en train de faire un coup de spéculation pour faire monter [Cézanne] » (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro).

¹⁰⁴ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1905, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur ces ventes, voir aussi Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur, op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁵ Lettre de Josse et Gaston Bernheim-Jeune à Isaac de Camondo, 01/01/1908, Paris, Musée Nissim de Camondo, C.IS.3.

¹⁰⁶ Lettre de Jos Hessel à Alexandre Louis Philippe Marie Berthier, 19/05/1906, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Berthier, 173bis/AP/431. Sur la collection d'Alexandre Berthier, nous renvoyons au texte

Lors de la vente du legs de Camille Pissarro, les prix demandés suivaient encore une relative hiérarchie entre les peintres, plus ou moins conforme à celle donnée par l'ouvrage de Mauclair. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, ce furent les œuvres de Monet et de Sisley qui tirèrent vers le haut les transactions impressionnistes en salle de ventes, en y dépassant régulièrement le seuil des 10 000 francs, avec un maximum à 30 000 francs, là où les tableaux de Camille Pissarro, sans parler de ceux d'Armand Guillaumin, n'atteignaient jamais ce seuil¹⁰⁷. Par comparaison avec cette relative stabilité haute de Monet et Sisley, les œuvres de Renoir étaient plus sujettes à des fluctuations à la hausse, les grands tableaux de figures de sa période impressionniste dépassant largement la barre des 30 000 francs. Face à ces valeurs fortes, les enchères de Cézanne restèrent relativement modestes jusqu'en 1907¹⁰⁸, lorsque la vente Georges Viau du 4 mars lui fit passer un seuil symbolique en le rapprochant des prix de Monet et Sisley. La *Nature morte au compotier*, encensée dans l'*Hommage à Paul Cézanne* et « clou » de la rétrospective du Salon d'Automne de 1904, fut ainsi payée par Alexandre Berthier 19 000 francs¹⁰⁹. Or, à l'instar des galeristes, la collection impressionniste et moderne du prince de Wagram distinguait des tableaux destinés à l'aménagement de son appartement, et un stock conservé par ses marchands à des fins de revente. Ce fut le cas de la *Nature morte au compotier*, tour à tour déposé chez Georges Petit, Adrien Hébrard, Eugène Druet et enfin Henri Barbazanges, qui la céda pour le compte du prince à Marzell Nemes au prix de

d'Anne Distel, « Les amateurs de Renoir ; le prince, le prête et le pâtissier », dans *Renoir*, [Exposition. Londres, Hayward Gallery. 1985 ; Paris, Grand Palais. 1985 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1985-1986], Paris, Réunion des musées nationaux, 1985, p. 28-44. Notre dépouillement du fonds Berthier a été effectué en collaboration avec Léa Saint-Raymond ; nous préparons actuellement à ses côtés un article à paraître sur cette figure de collectionneur-spéculateur.

¹⁰⁷ Ces prix en salle de ventes furent atteints par Monet et Sisley avec une certaine régularité entre 1900 et 1913. Le record de 43 000 francs atteint par Sisley à la vente Tavernier (06/03/1900) ne se reproduisit pas dans la période qui précède la Première Guerre mondiale. Pissarro n'atteignit qu'une fois les 10 000 francs à la même époque, lors de la vente Georges Feydeau (11/02/1901) pour le *Pont Corneille, brume du matin* (1896 ; collection particulière ; PDRS 1127). Ces enchères sur le marché secondaire correspondent à une hiérarchie entre les prix demandés par Monet à ses marchands, de 10 000 à 15 000 francs, et ceux fixés par Pissarro, entre 1 500 et 2 500 francs, ou Guillaumin, entre 900 et 1 200 francs. Lettres de Paul Durand-Ruel à Paul Cassirer, 30/06/1903, de Claude Monet à Joseph Durand-Ruel, 05/08/1910, de Claude Monet à Gaston et Josse Bernheim-Jeune, 29/03/1912 et 15/05/1912, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 427, 379, 384 et 385, pièce justificative 163, lettres 1934, 2001a et 2012a. Lettre de Paul Durand-Ruel à Camille Pissarro, 16/01/1903, Paris, BnF, Département des Estampes et de la photographie, Archives de Camille Pissarro, Microfilm bobine 491. Lettre d'Armand Guillaumin à Eugène Blot, 13/11/1913, Paris, INHA, Autographes 16. Nous considérons ici les prix en francs courants, la conversion en francs constants n'affectant pas les éléments de notre analyse.

¹⁰⁸ Entre 1899 et 1906, le prix maximum atteint par Cézanne en salle des ventes fut de 7 000 francs lors de la vente Ivan Shchukin (24/03/1900), payé pour *Pot vert et bouilloire d'étain* (1867-1869 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 709).

¹⁰⁹ Facture de la galerie Bernheim-Jeune à Alexandre Louis Philippe Marie Berthier, 04/03/1907, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Berthier, 173bis/AP/431. Par la suite, Cézanne vit ses prix rejoindre la tranche des 10 000 à 30 000 francs, où jusqu'alors figuraient Monet et Sisley, lors des ventes suivantes : Henry Bernstein (08/06/1911), Henri Rouart (09/12/1912), Herbert Kullmann (16/05/1914).

20 000 francs, sans parvenir donc à une plus-value significative¹¹⁰. Trois ans plus tard, lors de la vente Nemès, la toile atteignit 44 000 francs, soit plus du double de sa valeur en 1910¹¹¹.

Entre-temps, le collectionneur et spéculateur Alexandre Berthier décida d'investir dans l'ouverture d'une nouvelle succursale de la galerie Bernheim-Jeune en janvier 1907¹¹². Ce partenariat entraîna dès la fin de l'année un retentissant procès intenté par le commanditaire contre ses marchands, où parmi les faits reprochés figura la surévaluation de leur stock. Le rapport des experts, tout en déplorant la transformation des tableaux en valeurs de bourse, pointa incidemment dans l'inventaire partiel de Bernheim-Jeune les estimations qui semblaient incertaines, et ainsi la totalité des toiles de Cézanne et de Van Gogh¹¹³. Après un premier non-lieu auprès du tribunal de la Seine en décembre 1907, l'appel, qui se solda par un déboutement à la fin janvier 1908, fut motivé par l'avocat Olivier Jallu en ces termes :

Le point sur lequel MMrs Bernheim et [leur avocat] Me Doyen ont particulièrement insisté est celui des prix d'adjudication publique pour les Cézanne, Van Gogh et autres... Mais il est bien connu que le prix de ces ventes est purement fictif... En dehors de quelques gogos — ce sont les marchands de tableaux qui poussent et qui la plupart du temps sont adjudicataires. Les quittances dans les achats à l'amiable sont des quittances de complaisance¹¹⁴.

Le procès du prince de Wagram contre la galerie Bernheim-Jeune fut ainsi significatif de l'oscillation permanente entre le pragmatique et le fictionnel, transformant l'échec d'une tentative de spéculation sur l'art moderne en nouveau réquisitoire contre les complots du syndicat.

Au total, le repositionnement de Cézanne vis-à-vis de l'impressionnisme en ce début du XX^e siècle eut bien lieu sur plusieurs plans à la fois : sous la plume des critiques, en devenant une figure de transition et un maître du modernisme ; chez les historiens professionnels et les conservateurs qui lui reconnurent ce rôle éminent ; chez les marchands, qui entamèrent alors de spéculer sur sa nouvelle position dominante ; chez les collectionneurs renommés, qui consacrèrent cette valeur.

¹¹⁰ Lettre d'Henri Barbazanges à Alexandre Louis Philippe Marie Berthier, 03/08/1910, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Berthier, 173bis/AP/430. Aucune livraison de tableaux de Cézanne n'est par ailleurs renseignée dans les archives d'Alexandre Berthier.

¹¹¹ Les prix atteints par Cézanne lors de la vente Marzell Nemes dépassèrent largement ceux atteints régulièrement par Monet et Sisley, avec six lots vendus pour 40 000 francs ou plus, et un record de 56 000 francs.

¹¹² Sur la figure du collectionneur d'art contemporain spéculateur, voir Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France, op. cit.*, p. 219-225.

¹¹³ Rapport des experts Édouard Detaille, Théophile Poilpot, Émile Dameron, Maurice Mallet, 06/06/1907, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Berthier, 173bis/AP/431.

¹¹⁴ Lettre d'Olivier Jallu, 17/01/1908, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, fonds Berthier, 173bis/AP/431.

L'année 1904 inaugura ainsi une vogue cézannienne que se devaient de suivre ceux qui voulaient être à la pointe du moderne¹¹⁵. Au sein de cette dernière et en réaction à elle, la même année fut aussi le coup d'envoi d'une série de témoignages écrits et imagés consacrés au maître, tel celui d'Hermann-Paul déjà mentionné (fig. 2.47). À la différence de la large gamme de visiteurs partant à la rencontre de Monet à Giverny à la même époque, ceux qui se rendirent à Aix-en-Provence présentaient un profil relativement typique¹¹⁶. Ils furent le plus souvent des artistes, dotés d'intérêts dans le jeu de l'art moderne, et pour qui la rencontre physique était à même d'authentifier une relation singulière avec un maître, duquel tous se réclamaient.

Dès février 1904, Émile Bernard séjourna un mois entier auprès du maître, séjour suivi d'une correspondance régulière, puis d'une seconde rencontre à la fin mars 1905. Le 9 décembre 1904, Charles Camoin fut invité par Cézanne à travailler à ses côtés sur le motif, et il revint encore à Aix en janvier 1905 et en septembre 1906. Lors de sa première visite, il était accompagné par le peintre Francis Jourdain, fils du fondateur du Salon d'Automne et cousin de Jacques Félix Schnerb, qui, aux côtés de Raymond Pierre Rivière, rencontra à son tour Cézanne en janvier 1905. Un an plus tard, fin janvier 1906, les deux anciens nabis Maurice Denis et Ker-Xavier Roussel vinrent à leur tour à la rencontre du maître. Tous ces visiteurs nous sont aujourd'hui bien connus dans la mesure où leurs témoignages se transmirent à un cercle d'écrivains d'art modernistes, avant de nourrir la bibliographie du peintre. Dès l'entre-deux-guerres, ce *corpus* subit l'examen critique des historiens, qui interrogèrent d'abord son authenticité, et plus récemment l'inscription de ces récits dans la carrière de leur auteur¹¹⁷. Ces témoignages furent en effet autant de rapprochements ponctuels avec le maître parmi la myriade de ses admirateurs modernistes, néo-traditionalistes ou avant-gardistes, et ainsi autant

¹¹⁵ « Cézanne [...] est à la mode. » Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne : Le Vernissage », *op. cit.*

¹¹⁶ Sur les visiteurs de Giverny, voir *infra* p. 148-149. Parmi les familiers de Renoir à la même période, il est possible de retrouver des profils de peintres et de critiques liés à la scène de l'art contemporain, semblables à ceux des visiteurs de Cézanne. Sur ces visiteurs, voir *infra* p. 156-157.

¹¹⁷ Une critique systématique des sources cézanniennes a été notamment entreprise par Theodore Reff, « Cézanne and Poussin », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, vol. 23, 1/2, p. 150-174 ; puis par Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1978. Pour les études consacrées à la réception de Cézanne, voir notamment les contributions de Françoise Cachin, « Un siècle de critique cézannienne : I. De 1865 à la mort de Cézanne (1906) », et de Joseph J. Rishel, « Un siècle de critique cézannienne : II. De 1907 à nos jours », dans *Cézanne, op. cit.*, p. 24-43, 44-75. Voir encore Richard Schiff, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme : étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1995. Pour un point de vue plus général, on peut aussi consulter la thèse de Laure-Caroline Semmer, « Cézanne au XX^e siècle : une réception critique de Paul Cézanne », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, 2004. Il s'agit ici de titres portant sur la réception générale de l'artiste, que complètent les publications consacrées à chaque témoin.

d'atouts face à la vogue cézannienne pour soutenir l'authenticité d'une filiation, mise en valeur généralement au sein d'une petite revue. Cette stratégie du témoignage, écrit ou iconographique, atout sur la scène de l'art vivant et moyen de contact avec les historiens, marqua l'inflation documentaire singulière qui entourait Cézanne à partir de 1904.

Dans son article de référence sur Émile Bernard, Rodolphe Rapetti a souligné comment le peintre prit conscience au cours des années 1904-1907 de l'importance nouvelle acquise par Cézanne sur la scène artistique, et comment, en tant que premier admirateur ayant séjourné auprès du maître, son intérêt pour lui devint une véritable « préoccupation tactique¹¹⁸ ». Rapetti met ainsi en parallèle sa rivalité avec Maurice Denis et son angoisse de se voir déposséder de son rôle dans l'histoire de l'art, angoisse née d'une première exclusion en 1891, quand Gabriel-Albert Aurier lui avait volé la paternité du symbolisme au profit de Gauguin¹¹⁹. Cette rivalité apparut dès le Salon de 1901, lorsque Bernard, après avoir d'abord cru se reconnaître sous les traits de Denis dans son *Hommage à Cézanne* (fig. 1.12), s'étonna de ce que lui-même, « le plus grand admirateur de Cézanne, celui qui a peut-être été son plus proche élève, ne figurait pas dans le tableau¹²⁰ ». Ce sentiment était sans doute d'autant plus fort que Bernard avait lui-même déjà copié vers 1890 la *Nature morte au comptoir*¹²¹ (fig. 2.48). Séjournant alors au Caire, il s'enthousiasma pourtant d'une collaboration avec la revue d'Adrien Mithouard, *L'Occident*, que lui proposa Denis, dans laquelle il vit un débouché parisien à ses textes déjà parus en Égypte et ceux refusés par d'autres petites revues prestigieuses, *La Revue blanche* et le *Mercur de France*¹²². Bernard fit ainsi le choix en juillet 1904 de confier à *L'Occident* son article issu de sa première rencontre avec Cézanne¹²³.

¹¹⁸ Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du XX^e siècle », *Revue de l'art*, 2004, n° 144, p. 35-50. Voir aussi Neil McWilliam, « Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven », dans Neil McWilliam, Laura Karp Lugo, Dominique Morelon, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven*, [Exposition. Paris, Institut national d'histoire de l'art. 2012], Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2012, disponible sur : <http://inha.revues.org/4764> (consulté le 14/08/2018).

¹¹⁹ Son rapprochement avec Cézanne a lieu en effet peu après sa tentative de réécriture de l'histoire de Pont-Aven. Voir Émile Bernard, « Notes sur l'École dite de "Pont-Aven" », *Mercur de France*, 1903, vol. 48, n° 168, p. 675-682.

¹²⁰ Lettre d'Émile Bernard à Maurice Denis, avant le 30/03/1902, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 646-647, lettre 273.

¹²¹ C'est à Rapetti que l'on doit cette datation de la copie de Bernard, d'abord attribuée par Luthi à l'année 1904. Celle-ci a depuis été acceptée par Jean-Jacques Luthi et Armand Israël, *Émile Bernard, instigateur de l'École de Pont-Aven, précurseur de l'art moderne : sa vie, son œuvre : catalogue raisonné*, Paris, Éditions des Catalogues raisonnés, 2014, p. 180.

¹²² Lettre d'Émile Bernard à Maurice Denis, mai 1902 ?, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 650, lettre 675 ; lettre d'Émile Bernard à Maurice Denis, avant février 1904, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 12694.

¹²³ Émile Bernard, « Paul Cézanne », *op. cit.* Rapetti a été le premier à publier dans son intégralité la célèbre lettre de Bernard à sa mère en février 1904, où le peintre inaugure son jugement oscillatoire à l'égard de

En amont de cette publication, il ne cachait pourtant pas dans sa correspondance son irritation contre Maurice Denis, taxé de snob, et dans le même temps ressentait une sympathie grandissante à l'égard du maître d'Aix, chez qui il trouvait une antipathie similaire au monde artistique¹²⁴. Rapetti observe à ce sujet que les ressentiments personnels de Bernard comptèrent largement dans son appréciation de Cézanne, et que son texte plaçait justement le maître dans une position d'exclusion semblable à celle de Bernard face à l'académisme et à l'art moderne indépendant. Bernard rompit par la suite publiquement avec Denis et *L'Occident* en trouvant sa propre petite revue, *La Rénovation esthétique*. Il y put aussi bien publier ses articles refusés par la revue de Mithouard, que critiquer ouvertement l'art de Denis¹²⁵. *La Rénovation esthétique* fut encore la tribune de son opposition totale à l'impressionnisme, ainsi qu'aux œuvres récentes de Renoir, vantées par Maurice Denis et son cercle¹²⁶. Proches par leur admiration de Cézanne et leurs valeurs antimodernes, les deux peintres se retrouvèrent ainsi lors de la messe organisée par Bernard après la mort de leur maître en 1907. Bernard répéta pourtant encore une fois son aversion profonde pour l'art de Denis et l'audience qu'il avait acquise, s'affichant comme le seul à avoir connu le vrai Cézanne¹²⁷. Dans ce contexte compétitif, il publia encore en octobre 1907 ses « Souvenirs sur Paul Cézanne », où figurèrent les lettres « inédites » du maître¹²⁸. En un sens, la parution de ces documents permit à Bernard de sortir de l'orbite réduite de *La Rénovation esthétique* pour une revue à la notoriété bien établie, le *Mercure de France*, dans laquelle il s'était déjà

Cézanne. Lettre d'Émile Bernard à Madame Bernard, 05/02/1904, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 681-685, lettre 292.

¹²⁴ Lettres d'Émile Bernard à Andries Bonger, 24/05/1904, et à Jan Verkade, 27/05/1905, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 691-693, 707-710, lettres 296 et 303.

¹²⁵ Francis Lepeseur [Émile Bernard], « De Michel-Ange à Paul Cézanne », *La Rénovation esthétique*, 1906, n° 11, p. 253-259. Sur l'opposition entre *L'Occident* et *La Rénovation esthétique*, voir la lettre d'Émile Bernard à Andrée Fort, mai 1905, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 710-712.

¹²⁶ L'opposition de Bernard à l'impressionnisme est signalée dans une lettre à sa mère dès juin 1903, voir Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 656-657, lettre 279. Voir aussi Neil McWilliam, « Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven », dans Neil McWilliam, Laura Karp Lugo, Dominique Morelon, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven, op. cit.* Sur la critique par Bernard des dernières œuvres de Renoir, voir Paul Lancien [Émile Bernard ?], « Réflexions sur le Salon d'Automne », *La Rénovation esthétique*, 1905, n° 7, p. 17-22 ; Francis Lepeseur [Émile Bernard], « Le Salon d'Automne », *La Rénovation esthétique*, 1906, n° 19, p. 26-29.

¹²⁷ Lettre d'Émile Bernard à Jan Verkade, avant mai 1907, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 734-736, lettre 318. Voir aussi les lettres d'Émile Bernard à Maurice Denis, juillet 1907, et à Andries Bonger, 05/08/1907, dans *Ibid.*, p. 738-741, lettres 320, 321.

¹²⁸ Émile Bernard, « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites », *Mercure de France*, 1907, vol. 69, n° 247, p. 385-404 ; Émile Bernard, « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites (Suite) », *Mercure de France*, 1907, vol. 69, n° 248, p. 606-627.

pourtant fait plusieurs ennemis¹²⁹. Ses souvenirs de Cézanne offrirent en effet ponctuellement à Bernard une audience large¹³⁰.

Outre leur contenu utilisé par Bernard pour justifier ses prises de position, témoignage et lettres décrivaient et authentifiaient la construction d'une amitié se substituant aux précédents et faux attachements du maître avec Zola ou Solari. Bernard raconta ainsi que Cézanne fit faire une photographie de son visiteur, afin de substituer son portrait à la figure de son ancien ami Victor Chocquet dans son *Apothéose de Delacroix*¹³¹ (1890-1894 ; Aix-en-Provence, musée Granet ; FWN 687). En miroir, Bernard fit lui-même deux clichés du maître dans son atelier (fig. 2.49 et 2.50), dont un montrant l'*Apothéose de Delacroix*¹³², destinés eux aussi à l'exécution d'un portrait. Celui-ci (fig. 2.51) se distinguait pourtant nettement de ses modèles photographiques, comme d'ailleurs de l'effigie contemporaine d'Hermann-Paul montrant le maître en pied devant son chevalet. Le buste de petit format sur son fond décoratif rappelait plutôt, dans l'œuvre de Bernard, ses autoportraits et ses portraits d'amitiés des années 1890¹³³. L'inscription « Hommage à Cézanne » répondait directement au manifeste de Denis, qui avait tant déçu Bernard. Son propre hommage s'en distinguait en montrant non pas un groupe de fidèles réunis autour d'un tableau dans une galerie parisienne, mais l'artiste lui-même, isolé et introverti. Le paravent situait ce portrait dans l'atelier du maître, tout comme une nature morte, tableau-talisman, que Bernard racontait avoir peinte en suivant les conseils directs de Cézanne¹³⁴ (fig. 2.52).

En 1907, Maurice Denis répondit au succès des « Souvenirs » de Bernard en publiant à son tour dans *L'Occident* son propre article issu de sa rencontre avec le maître, qui constituait un véritable « coup de patte » selon Aristide Maillol¹³⁵. Sans revenir sur son contenu et sa

¹²⁹ Au sujet des conflits de Bernard et du *Mercure de France*, voir Marie Gispert (dir.), *La critique d'art au « Mercure de France » : 1890-1914*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2003, p. 23-25. Rappelons que Bernard avait déjà publié dans la même revue en 1893 ses lettres de Vincent Van Gogh, expurgées de toute référence à Gauguin. En 1911, il fut le premier étonné de voir son article « Réfutation de l'Impressionnisme », accepté par le *Mercure*. Voir la lettre d'Émile Bernard à Henri Detouche, après le 16/09/1911, dans Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, op. cit.*, p. 805-806, lettre 346.

¹³⁰ En témoignent leur reproduction dans la grande presse (*Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 12/10/1907), leur traduction en allemand (*Kunst und Künstler*, 1907, vol. 6, n^{os} 10, 11, 12), et finalement leur publication en livre chez A. Messein en 1912, réédité à partir de 1921 par *La Rénovation esthétique*.

¹³¹ Émile Bernard, « Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites (Suite) », *op. cit.*, p. 609, 617.

¹³² Cette photographie a parfois été datée de 1894, année où coïncidèrent l'article de Bernard sur Cézanne dans la revue *Le Cœur* et la fin de l'exécution du tableau, mais durant laquelle Bernard se trouvait en Égypte.

¹³³ L'œuvre rappelle en particulier par ses caractéristiques le *Portrait du père Tanguy* de Bernard (1887 ; Bâle, Kunstmuseum ; LI 92), auquel le peintre consacra quelques années plus tard un article fondé lui aussi sur ses souvenirs personnels. Émile Bernard, « Julien Tanguy, dit le « Père Tanguy » », *Mercure de France*, 1908, vol. 76, n^o 276, p. 600-616.

¹³⁴ Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du XX^e siècle », *op. cit.*

¹³⁵ Maurice Denis, « Cézanne », *L'Occident*, 1907, n^o 70, p. 118-133. Lettre d'Aristide Maillol à Maurice Denis, 1907, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 11842.

distinction avec les propos de Bernard, aspects analysés en détail par Jean-Paul Bouillon¹³⁶, il faut cependant souligner ici le contexte structurel, en partie conflictuel, de cette publication. Le cercle de la revue *L'Occident* réunissait autour de son fondateur, Adrien Mithouard, un certain nombre d'artistes et d'écrivains, attirés au sortir de l'affaire Dreyfus par l'association entre les notions de classicisme et de tradition française, et une sympathie très nette pour les opinions politiques de Maurice Barrès et de Charles Maurras¹³⁷. En 1903, Louis Rouart invita ainsi Joachim Gasquet à entrer dans ce cercle de « bons Français » réunis par « leur sentiment délicieux de la langue française » et par « leurs fortes idées nationales¹³⁸ ». En 1904, Maurice Denis exprimait cependant ses doutes face au mépris de la Renaissance italienne affiché par Mithouard¹³⁹. Il s'en ouvrit à Berthe de La Laurencie, portraiturée en avril en Madone raphaélesque entourée de ses enfants (1904 ; Paris, musée d'Orsay). Celle-ci joua alors un rôle central dans l'initiation du peintre au sein de l'Action française, qui lui offrit un cadre idéologique pour associer ses valeurs politiques, sociales, morales et religieuses¹⁴⁰. La même année, Maurice Denis se rapprocha aussi de Louis Rouart, grand partisan de Charles Maurras, à travers leur scepticisme commun à l'égard de Mithouard¹⁴¹. Rouart partageait encore avec Denis plusieurs prédispositions artistiques. Les deux hommes entretenaient chacun un rapport semblablement équivoque face à l'héritage impressionniste, qu'ils ne pouvaient pas, à la différence de Bernard, ne pas célébrer, tout en appelant à son dépassement¹⁴². Or, malgré

¹³⁶ Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis : six essais*, Paris, Somogy, 2006, p. 47-75.

¹³⁷ Au sujet d'Adrien Mithouard et du cercle de la revue *L'Occident*, voir Katherine Marie Kuenzli, « Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus : Maurice Denis's "Homage to Cézanne" », *Art History*, 2007, vol. 30, n° 5, p. 683-711 ; Sophie Basch, « Vers un nouveau classicisme ? : Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue "L'Occident" (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, n° 2, p. 449-468.

¹³⁸ Lettre de Louis Rouart à Joachim Gasquet, 07/03/1903, Aix-en-Provence, Cité du Livre - Bibliothèque Méjanès, fonds Gasquet, Ms 1738. Le 12 novembre 1901, Adrien Mithouard avait déjà invité le jeune poète à collaborer à sa future revue. Aix-en-Provence, Cité du Livre - Bibliothèque Méjanès, fonds Gasquet, Ms 1740. Entre l'appel de Mithouard en 1901 et celui de Rouart en 1903, les noms de deux nouveaux futurs collaborateurs furent ajoutés, ceux de Maurice Barrès et de Charles Maurras.

¹³⁹ Lettre de Maurice Denis à Berthe de La Laurencie, 28/01/1904, dans Maurice Denis, *Journal, 1884-1904*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p. 201-202. Sur la prédilection de Mithouard pour le gothique au détriment de la Renaissance, voir Sophie Basch, « Vers un nouveau classicisme ? », *op. cit.*

¹⁴⁰ Ce rôle de Berthe de La Laurencie est souligné dans Maurice Denis, *Journal, 1921-1943*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1959, p. 65. Berthe de La Laurencie était la fille de Vincent d'Indy et l'épouse de Lionel de La Laurencie, tous deux membres de la Ligue de la patrie française. Denis indiqua encore dans son journal, à la même époque où il entreprit son portrait de Madame La Laurencie, ses lectures d'historiens royalistes de la Révolution, G. Lenotre (Théodore Gosselin) et Edmond Biré, ajoutant : « Je deviens royaliste. » Maurice Denis, *Journal, 1, op. cit.*, p. 222.

¹⁴¹ Voir les lettres de Louis Rouart à Maurice Denis, 08/02/1904, 31/07/1906, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9572, 9576. Mithouard se montrait lui de plus en plus hostile à l'Action française, se qualifiant de « radical-socialiste ». Maurice Denis, *Journal, 1905-1920*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957, p. 113.

¹⁴² Lors du Salon de la Société nationale des beaux-arts de 1903, Rouart signala ainsi à Denis la *Nausicaa* de son père Ernest Rouart (cat. n° 1132 ; localisation inconnue) comme « une réaction excellente contre

leurs sympathies politiques et artistiques, Louis Rouart répondit publiquement au texte de son ami par une attaque directe contre Cézanne dans son compte rendu du Salon d'Automne publié dans *L'Occident* en novembre¹⁴³. Dans une lettre à Denis, il lui reprocha son byzantinisme, blâme qu'il adressait aussi à la même époque contre la revue, où une trop large place était faite aux débats d'idées ennuyeux et stériles, au détriment de la production artistique¹⁴⁴. Les pensées de Denis sur Cézanne ne convenaient pas au maurassien, épris du culte de l'action, précisément parce qu'elles étaient des réflexions, publiées comme telles par *L'Occident* en 1912 parmi les *Théories* de Maurice Denis¹⁴⁵. Or, si les valeurs défendues par celui-ci à travers Cézanne étaient ainsi plus ou moins conformes à celles de son entourage sur la scène de l'art vivant, son témoignage fut immédiatement adopté par les historiens. Paul Jamot lui adressa son éloge personnellement¹⁴⁶, tandis que Roger Fry en publia une traduction anglaise dans le prestigieux *Burlington Magazine*, revue à laquelle Fry souhaitait justement donner une orientation plus contemporaine¹⁴⁷.

Comme chez Bernard, la stratégie testimoniale de Denis dépassa l'écrit pour être à l'origine d'images probatoires. Bernard, outre son portrait de Cézanne et sa nature morte, avait encore rapporté d'Aix-en-Provence d'autres témoignages picturaux de sa visite, dont une montagne Sainte-Victoire (localisation inconnue) et une *Vue d'Aix de la propriété de Paul Cézanne*¹⁴⁸ (fig. 2.53), peintes dans les pas du maître. Selon une démarche similaire, qui

l'impressionnisme ». Lettre de Louis Rouart à Maurice Denis, 14/04/1903, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9571. La situation paradoxale de Louis Rouart, qui ne pouvait renoncer à l'impressionnisme par tradition familiale, est révélée dans un texte qu'il consacra élogieusement à Berthe Morisot, et dans une analyse bien plus critique de l'impressionnisme reprenant explicitement le positionnement de Denis : Louis Rouart, « Berthe Morisot (Mme Eugène Manet) 1841-1895 », *Art et décoration*, 1908, vol. 23, n° 5, p. 167-176 ; Louis Rouart, « Beaux-Arts : Expositions : Camille Pissarro chez Durand Ruel. Lautrec et estampes japonaises au pavillon de Marson. Forain chez Delteil. Cézanne et Henri Matisse chez Bernheim. Rouault chez Druet. Émile Bernard au petit musée Beaudouin », *Les Marges*, 1910, vol. 5, n° 20, p. 123-133.

¹⁴³ Louis Rouart, « Réflexions sur le Salon d'automne, suivie d'une courte promenade audit salon », *L'Occident*, 1907, n° 72, p. 230-241.

¹⁴⁴ Lettres de Louis Rouart à Maurice Denis, 06/12/1907, s.d., Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9579 et 9648.

¹⁴⁵ Maurice Denis, *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 2e éd., Paris, Bibliothèque de « L'Occident », 1912. L'aversion de Rouart pour ce texte ne l'empêcha pas cependant de prendre en charge la réédition des *Théories* de Denis en 1920, puis la publication de ses *Nouvelles théories* en 1922.

¹⁴⁶ Lettre de Paul Jamot à Maurice Denis, 27/12/1907, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 5810.

¹⁴⁷ Maurice Denis et Roger Eliot Fry, « Cézanne-I », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1910, vol. 16, n° 82, p. 207-219 ; Maurice Denis, « Cézanne-II », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1910, vol. 16, n° 83, p. 275-280. Voir à ce sujet, la lettre de Roger Fry à William Rothenstein, 02/01/1910, dans Denys Sutton (dir.), *Letters of Roger Fry*, Londres, Chatto and Windus, 1972, vol. 1, p. 327, lettre 275.

¹⁴⁸ Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du XX^e siècle », *op. cit.* Le catalogue raisonné d'Émile Bernard ajoute encore trois autres paysages d'Aix-en-Provence : un *Paysage à Aix* (vers 1904 ; Hanover, Dartmouth College, Hood Museum of Art ; LI 601) ; un autre *Paysage d'Aix-en-*

n'est pas sans rappeler celle de Picabia à Moret, Denis réalisa à son tour un croquis de la même montagne Sainte-Victoire lors de sa visite en 1906 (collection particulière). Comme Bernard, celle-ci s'accompagna aussi de photographies, prises par son compagnon Ker-Xavier Roussel, qui différaient cependant sensiblement des portraits statiques de Bernard¹⁴⁹. Ces images formaient en effet une véritable séquence narrative, pseudo-chronophotographique (fig. 2.54), racontant par le truchement d'une mise en scène la pratique de plein air : Cézanne saisissant sa toile, s'appêtant à peindre en scrutant le motif, puis contemplant le résultat de son geste fictif, pour enfin le commenter aux côtés de Maurice Denis¹⁵⁰. S'appuyant sur cette documentation photographique, Denis réalisa un premier dessin préparatoire (fig. 2.55) montrant l'artiste dans trois attitudes différentes, dont un profil copié pour la position de la main d'après la deuxième image de la séquence¹⁵¹. De ce dessin, Denis tira ensuite un tableau intitulé *La Visite à Cézanne* (fig. 2.56), qui se distinguait de son précédent hommage de 1900 en transformant, à nouveau comme Bernard avant lui, le substitut du tableau en véritable image du maître. À la différence de Bernard cependant, l'œuvre de Denis combinait à la vraie effigie du peintre, l'image tout aussi authentique du motif, tandis que le tableau peint par le maître, toujours central, ne se laissait plus apprécier que de biais. Cette composition associant le peintre et son modèle, la Sainte-Victoire, rejoint deux autres hommages que Denis rendit autour de la même année 1906 à Edgar Degas (fig. 2.57) et Pierre-Auguste Renoir (fig. 2.58), formant ensemble pour Denis une sorte de trinité de maîtres impressionnistes¹⁵². Outre le recours à une documentation photographique, la recherche d'authenticité conduisit Denis à suivre au plus près le récit de sa rencontre de Cézanne, tel qu'il l'avait narrée le soir même dans une lettre à son épouse¹⁵³. Denis retenait ici tout en l'inversant la mise en scène du témoignage photographié par son ami Roussel, dans la dernière image de sa séquence : Cézanne, devant la montagne Sainte-Victoire, conversant avec Ker-Xavier Roussel, le fils du

Provence (1904 ; collection particulière ; LI 600), qui pourrait représenter le Château noir ; un tableau intitulé *Le Mas de Bouffan* (vers 1904 ; collection particulière ; LI 602).

¹⁴⁹ Ces photographies ont parfois été données à Maurice Denis, mais leur attribution à Ker-Xavier Roussel semble aujourd'hui faire plus largement consensus.

¹⁵⁰ Nous faisons ici le choix de reprendre l'ordre de leur première publication dans Octave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914. Cette chronologie fut bousculée lors d'une seconde publication de cet ensemble en 1936. Voir *infra* p. 333. La dernière photographie de cette série a été publiée plus tardivement en 1924 dans *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 5, p. 118.

¹⁵¹ Sur les parentés entre les photographies et les peintures de Denis, voir Saskia Ooms, « Catalogue raisonné de l'œuvre photographique de Maurice Denis (1896-1919) », thèse de doctorat, sous la dir. de Serge Lemoine et Jan Baetens, Université de Paris IV, Paris, 2009, p. 45-86.

¹⁵² Sur ces tableaux, voir la notice de Sylvie Patry, dans Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle, op. cit.*, p. 224-225. *La Visite à Cézanne* de Denis peut être aussi rapprochée de *L'Adieu à Gauguin* de Paul Sérusier (1906 ; Quimper, musée des Beaux-Arts).

¹⁵³ Maurice Denis, *Journal*, 2, *op. cit.*, p. 30-31.

maître se tenant à l'arrière-plan. Un autoportrait en peintre-témoin de la rencontre confirmait visuellement le désir de reconstituer un témoignage aussi authentique possible, fondé sur des documents (récit, photographies) aussi probants qu'eux-mêmes artificiellement composés.

Il est remarquable d'observer qu'un souci comparable d'authenticité, lié là encore à une stratégie testimoniale, se signala quelques années plus tard chez le peintre Alfredo Müller. Ce dernier, ayant lui-même fréquenté les impressionnistes durant ses années parisiennes, choisit de transcrire le plus littéralement possible la photographie d'un événement historique auquel il n'avait pourtant pu assister, afin de créer à son tour un manifeste et de s'imposer sur la scène artistique italienne¹⁵⁴ (fig. 2.59 à 2.60).

Les stratégies testimoniales ainsi mises en place par Bernard puis Denis, face à la vogue cézannienne et en concurrence l'un avec l'autre, se devaient donc d'être corroborées par des preuves documentaires, que Bernard en particulier puisa dans la transcription des lettres du maître. Émanant d'artistes, elles se firent aussi visuelles, créatives, et trouvèrent dès lors comme fondement une documentation d'une autre nature, photographique.

Publié la même année 1907 que les « Souvenirs » de Bernard, un troisième témoignage, celui de Jacques Félix Schnerb et Raymond Pierre Rivière, permet d'envisager une autre position, située comme celle de Denis à la confluence des intérêts de l'art vivant et des historiens¹⁵⁵. Jeunes peintres modernes et indépendants, Schnerb et Rivière semblent avoir partagé l'inspiration classique du néo-traditionalisme de Denis¹⁵⁶, ainsi que son admiration commune pour Cézanne et Renoir, auquel Schnerb rendit aussi visite¹⁵⁷. Ce dernier, comme Bernard et Denis, se rendit devant le motif cézannien de la Sainte-Victoire (fig. 2.61), où il prolongea ses précédents exercices de copiste, exécutés au musée du Louvre ou chez des collectionneurs, et son activité de graveur d'interprétation des œuvres de Renoir (fig. 2.62).

¹⁵⁴ Sur Alfredo Müller, voir Francesca Cagianelli (dir.), *Alfredo Müller : un ineffabile dandy dell'impressionismo*, [Exposition. Livourne, Granai di Villa Mimbelli. 2011], Florence, Polistampa, 2011. Müller semble s'être rallié au parti cézannien à Paris autour de 1908. Il exposa ensuite son manifeste à la Sécession de Rome en 1914.

¹⁵⁵ Raymond Pierre Rivière et Jacques Félix Schnerb, « L'Atelier de Cézanne », *La Grande revue*, 1907, p. 811-817. Sur Schnerb, voir Jean Adhémar, « Schnerb, Cézanne, Renoir », *Gazette des beaux-arts*, 1982, vol. 99, n° 1359, p. 147-152. Les initiales de R. P. Rivière, cosignataire de l'article, n'ont jusqu'à présent jamais été attribuées. Notre identification se fonde sur la présence de Raymond Pierre Rivière dans le catalogue du Salon d'Automne de 1905, puis dans ceux du Salon des indépendants à partir de 1908.

¹⁵⁶ Schnerb exposa au Salon des indépendants à partir de 1906, puis au Salon d'Automne à partir de 1907, la titulature de ses envois suggérant une inspiration gréco-romaine et chrétienne : *Idylle* aux Indépendants de 1906 (cat. n° 4525) ; *Ulysse et Leucothée* (cat. n° 4620) et *Le roi David* (cat. n° 4621) aux Indépendants de 1910. De même, Rivière exposa aux Indépendants de 1908 (cat. n° 5140) une transposition de la métope du temple E de Sélinonte représentant Héra et Zeus, pièce archéologique caractéristique de la période dite « archaïque ».

¹⁵⁷ Deux rencontres de Schnerb et Renoir eurent lieu en 1906 et en février 1907. Le peintre en rapporta des notes demeurées à l'état de manuscrit. « Visites à Renoir et à Rodin : Extraits des carnets inédits de Jacques Félix Schnerb, 1907-1909 : Communiqués par M. et Mme Froté », *Gazette des beaux-arts*, 1983, vol. 101, n° 1371, p. 175-176.

Conformément à l'idéal néo-traditionaliste de grandes toiles décoratives, Schnerb conjugua encore par la suite, en 1914, dans le classicisme moderne d'un carton de tapisserie intitulé *Les Baigneurs* (fig. 2.63), acheté après sa mort par l'État, la double ascendance de Cézanne et Renoir¹⁵⁸. Or, conjointement à son activité de peintre, Schnerb poursuivait aussi une carrière aux côtés des historiens, ayant été le secrétaire de Roger Marx lors de la Centennale de 1900, et étant entré grâce à lui à la rédaction de la *Gazette des beaux-arts*¹⁵⁹. Cette proximité avec Marx transparait dans son témoignage, qui inclut à nouveau une lettre inédite, non pas adressée à l'auteur du texte, mais à Marx, qui en communiqua le contenu à son secrétaire. La stratégie testimoniale de Schnerb le conduisit à choisir *La Grande revue*, dont le lectorat était beaucoup plus large et diversifié que celui des petites revues artistiques. Il y poursuivait le rapprochement de Denis et Jamot, en superposant au mieux les enjeux de l'art vivant et ceux des historiens.

De l'art vivant à l'histoire de l'art moderne, la littérature testimoniale suscitée par Cézanne consolida ainsi le parti d'une réaction face à l'impressionnisme, héritière du symbolisme à plusieurs égards, et imprégnée des valeurs nationalistes et antidémocratiques modernes du début du siècle. Les avant-gardes quant à elles n'adoptèrent qu'assez tardivement une stratégie similaire lorsque, dans les années 1910, les petites revues des deux factions devinrent le théâtre de rivalités et de rapprochements¹⁶⁰. En 1912, Guillaume Apollinaire publia à son tour dans les *Soirées de Paris* les lettres adressées par Cézanne au peintre fauve Charles Camoin¹⁶¹. En écho aux précédentes appropriations artistiques du maître, il combinait à nouveau l'écriture documentaire et poétique, en poussant le souci d'authenticité jusqu'à un examen graphologique mi-contemplatif mi-ironique :

Dans l'écriture de Cézanne les t sont barrés avec un très long trait, il employait les doubles ss dont Rétif de La Bretonne demandait la suppression

¹⁵⁸ De sa rencontre avec Renoir, Schnerb avait aussi rapporté l'idéal d'une « peinture décorative ». Voir *Ibid.*

¹⁵⁹ Sur la carrière de Schnerb à la *Gazette des beaux-arts*, voir Auguste Marguillier, « J.-F. Schnerb », *Gazette des beaux-arts*, 1916, vol. 12, n° 687, p. 247-256 ; Jules Belleudy, « J.-S. Schnerb : Peintre, Graveur et Écrivain », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1921, vol. 21, p. 29-36.

¹⁶⁰ Sur les stratégies cubistes des années 1910, voir notamment David Cottington, *Cubism in the shadow of war : the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998 ; Mark Antliff, « Cubism, Celtism, and the Body Politic », *The Art Bulletin*, 1992, vol. 74, n° 4, p. 655-668. En 1911, la revue *Vers et prose* publia le témoignage du peintre et poète Jules Borély, proche là encore du milieu néo-traditionaliste, mais aussi du Félibrige. *Vers et prose*, qui réunissait plusieurs écrivains symbolistes autour du poète Paul Fort, entra en contact la même année avec les cubistes de Salon, chez qui les valeurs du classicisme et de la tradition nationale devinrent un enjeu. Jules Borély, « Cézanne à Aix (1902) », *Vers et prose*, 1911, vol. 27, p. 109-113.

¹⁶¹ Guillaume Apollinaire et Paul Cézanne, « Quatre lettres sur la peinture », *Les Soirées de Paris*, 1912, n° 1, p. 42-47. Camoin avait déjà publié des extraits de ses lettres dans sa réponse à l'« Enquête sur les tendances actuelles ». Voir Charles Morice, « Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques », *op. cit.* Lors d'un entretien avec Brassai en 1943, il raconta avoir prêté ses lettres de Cézanne à Apollinaire, et ne plus les avoir ensuite revues, les croyant alors perdues. Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964, p. 104.

en typographie et qui furent supprimés par les Didot. Il employait souvent l'accent grave pour l'accent aigu. La signature de Cézanne est ornée de parafes entourant le P à gauche, soulignant et surmontant le nom entier¹⁶².

L'usage du document par les marchands

La multiplication des témoignages de rencontres avec Cézanne ne constituait cependant que l'épiphénomène de la vogue cézannienne au sein de l'art vivant. De 1904 à 1914, chez les jeunes indépendants, tel André Lhote, et parmi certains peintres déjà célèbres, comme Jacques-Émile Blanche, se réclamer du maître signifiait être à la pointe du moderne¹⁶³. La légitimité de ces artistes à écrire à leur tour sur l'art réputé difficile de Cézanne, dans le cas où ils n'auraient pu prétendre être des témoins directs, se fondait alors sur le caractère supposé technique de leur regard¹⁶⁴. Le même canon moderniste, qui privilégiait les noms du Cézanne, mais aussi celui de Renoir, était aussi défendu par plusieurs critiques proches des deux maîtres, qui adoptèrent à leur tour occasionnellement la position de témoins. À ce titre, Élie Faure et Joachim Gasquet se rapprochèrent et se soutinrent mutuellement en échangeant leurs témoignages respectifs sur le peintre de Cagnes-sur-Mer et celui d'Aix-en-Provence¹⁶⁵. Gasquet, témoin privilégié des dernières années de Cézanne, fit aussi figure de pivot entre les jeunes artistes, la haute bourgeoisie parisienne et l'extrême droite politique¹⁶⁶. Il joua encore

¹⁶² Guillaume Apollinaire et Paul Cézanne, « Quatre lettres sur la peinture », *op. cit.*

¹⁶³ Sur André Lhote durant cette période, voir notamment : Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler, et Françoise Garcia (dir.), *La Peinture, le cœur et l'esprit : correspondance inédite (1907-1924), André Lhote, Alain-Fournier, Jacques Rivière*, Bordeaux, W. Blake, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 1986, 2 vol. Sur Jacques-Émile Blanche à la même époque, voir : *Journaux de Jacques-Émile Blanche*, 1911, 1912, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7057 et 7058 ; Georges-Paul Collet (dir.), *Correspondance André Gide - Jacques-Émile Blanche (1892-1939)*, Paris, Gallimard, 1979. Le décor de Blanche pour la Biennale de Venise de 1912 (Rouen, musée des Beaux-Arts), fruit de son séjour en Italie, peut être ainsi interprété comme l'aboutissement de son projet de peindre « dans la manière de Cézanne ». Voir à ce sujet, la lettre de Charles Loeser à Walter Pach, 28/04/1911, Washington, Archives of American Art, fonds Walter Pach, boîte 2, dossier 27.

¹⁶⁴ Voir aussi la note inaugurale de l'article de Raymond Pierre Rivière et Jacques Félix Schnerb, « L'Atelier de Cézanne », *op. cit.*

¹⁶⁵ Sur les échanges entre Faure et Gasquet, voir : les lettres du premier au second, Aix-en-Provence, Cité du Livre - Bibliothèque Méjanès, fonds Gasquet, Ms 1735 ; celles de Gasquet à Faure, dans Alde, *Correspondance Élie Faure*, [Vente. Autographes. 2017-10-30. Paris, Hôtel Ambassador], 2017, lots 55, 56.

¹⁶⁶ Sur Gasquet, voir : John Rewald et Richard Shiff (dir.), *Joachim Gasquet's Cézanne : a memoir with conversations*, trad. Christopher Pemberton, Londres, Thames and Hudson, 1991 ; Jonathan Kear, « Le Sang Provençal : Joachim Gasquet's Cézanne », *Journal of European Studies*, 2002, vol. 32, n° 125-126, p. 135-150 ; Gianinazzi Willy, « Régionalisme, dreyfusisme et nationalisme. Lettres d'Émile Durkheim et de Georges Sorel au poète Joachim Gasquet (1899-1911) », *Mil neuf cent*, 2008, n° 26, p. 143-162 ; Chantal Guyot-de Lombardon et Magali Jouannaud-Besson, *Marie et Joachim Gasquet : deux écrivains de Provence à l'épreuve du temps : une biographie littéraire*, Aix-en-Provence, Académie d'Aix éd, 2011. Signalons aussi la grande richesse de son fonds d'archives, conservé à la bibliothèque Méjanès à Aix-en-Provence. Gasquet favorisa notamment l'incursion de Jacques-Émile Blanche auprès des cubistes en l'introduisant chez les Fitch, auxquels il avait auparavant recommandé des artistes plus jeunes comme Pierre Girieud, Alfred Lombard, ou André Favory, et chez qui il déclama le texte de sa biographie de Cézanne.

un rôle central dans l'exportation des enjeux du modernisme parisien sur la scène provençale de l'art vivant. Gasquet se fit en effet le défenseur d'une Renaissance provençale dans la petite revue artistico-littéraire *Le Feu*. Au tournant de l'année 1912, il institua aux côtés des jeunes peintres Pierre Girieud et Alfred Lombard, la Société du Salon de Mai à Marseille, où il mit en exergue l'héritage de Cézanne, et pour laquelle il sollicita avec succès une participation de Renoir et, vainement, celle de Monet¹⁶⁷. À la veille de la Première Guerre mondiale, cette stratégie du témoignage n'échappa pas non plus aux marchands de Cézanne, cibles privilégiées de la paranoïa du syndicat. Bernheim-Jeune et Ambroise Vollard entreprirent ainsi la même année 1914 deux monographies consacrées au père de l'art moderne, où ils développèrent eux-mêmes leur propre stratégie testimoniale afin de valoriser leur rôle historique et leur image de « bon marchand ».

Au cours des années 1910, la maison d'édition de la galerie Bernheim-Jeune s'était déjà signalée par plusieurs livres de luxe consacrés aux maîtres de la génération impressionniste, publiés à l'occasion de diverses circonstances marchandes¹⁶⁸ : en 1910, lors de la vente des tableaux de Manet de la collection d'Auguste Pellerin ; en 1912, avec l'exposition des *Venise* de Monet ; en 1913, en parallèle à une rétrospective de l'œuvre de Renoir. Chaque entreprise s'accompagna ainsi d'albums *in-quarto* tirés à quelques centaines d'exemplaires sur différents papiers, avec une illustration en pleine page de plus en plus riche et un prix conséquemment toujours plus élevé. Contemporaine d'une exposition, la première monographie consacrée à Paul Cézanne en 1914 allait encore pousser plus loin les ambitions de la maison Bernheim-Jeune¹⁶⁹. Les deux marchands, conscients de l'association du peintre avec la Renaissance

¹⁶⁷ Lettre de Joachim Gasquet à Pierre-Auguste Renoir, 1912, dans *The Unknown Renoir : The Man, The Husband, The Father, The Artist*, [Vente. Autographes. 2013-09-19. New York, Heritage Auctions], 2013, lot 89019 ; lettre de Joachim Gasquet à Claude Monet, dans Artcurial, *Archives Claude Monet*, *op. cit.*, lot 106. Sur Girieud, Lombard et la Société du Salon de Mai, voir Sabine Thiriou, « Le Peintre Alfred Lombard », mémoire de maîtrise, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 1987, p. 32-72 ; Béatrice Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète en son pays...* » ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914), *op. cit.*, p. 733-748. Voir également : les mémoires de Pierre Girieud, *Souvenirs d'un vieux peintre*, disponible sur : <http://www.pgirieud.asso.fr/souvenir/souv1.htm> (consulté le 28/06/2018) ; ainsi que les lettres des deux artistes à Gasquet, Aix-en-Provence, Cité du Livre - Bibliothèque Méjanes, fonds Gasquet, Ms 1735 et 1736. Marcel Provence fit l'éloge dans *Le Mémorial d'Aix* du Salon de Mai et d'une Renaissance provençale souhaitée par Charles Maurras. Il s'émut en particulier du « culte de Cézanne » et de l'autel constitué sur la cimaise centrale autour de l'autoportrait de l'artiste encadré de gerbes de lys. Marcel Provence, « Aix au Salon de mai », *Le Mémorial d'Aix*, 12/05/1912.

¹⁶⁸ L'ouverture d'une maison d'édition associée à la galerie Bernheim-Jeune fut évoquée dès 1903 dans la correspondance de Camille et Lucien Pissarro, qui avait alors le projet, non abouti, de publier un « catalogue raisonné » de l'œuvre de son père. Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 04/02/1903, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, *op. cit.*, p. 319-320, lettre 2002 ; lettre de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, 05/02/1903, dans Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, *op. cit.*, vol. 5, p. 755-756.

¹⁶⁹ Octave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, *op. cit.*

provençale, eurent d'abord l'idée de s'adresser à Frédéric Mistral pour écrire la préface¹⁷⁰, avant de faire finalement appel à un prestigieux compagnon de route des impressionnistes, Octave Mirbeau, comme pour leurs précédents albums consacrés à Monet et Renoir. Un texte biographique était encore signé par Théodore Duret, suivi d'une note de Frantz Jourdain sur le futur monument à Paul Cézanne et d'une étude rédigée par un protégé de Mirbeau et de Félix Fénéon, le critique Léon Werth¹⁷¹. L'imposant volume comptait 59 planches, dont quatre reproductions en couleurs d'aquarelles du maître, mais aussi, peut-être sur le modèle de *L'Histoire des peintres impressionnistes* de Duret, une eau-forte originale de l'artiste (fig. 2.64). Les prix avaient été revus à la hausse par rapport au *Renoir* de 1913 : avec 400 exemplaires sur papier à grain à 40 francs ; 100 exemplaires sur verger d'Arches à 60 francs ; 100 exemplaires sur Japon à 100 francs¹⁷².

Outre ses caractéristiques formelles qui distinguaient l'ouvrage des précédentes publications de la galerie, l'illustration du *Cézanne* se singularisait par la prise en compte de son rôle comme père des tendances modernes de l'art vivant. Sept reproductions de ses œuvres furent donc commandées à des peintres indépendants, au néo-impressionniste Signac, aux nabis Bonnard, Denis, Roussel, Vallotton et Vuillard, au fauve Matisse, ainsi qu'une lithographie à Maillol d'après l'un de ses projets préparatoires pour le monument à Cézanne (fig. 2.65 à 2.72). Ces illustrations réunissaient un groupe d'émules du maître dans une pratique parallèle à l'enseignement académique de la copie, mais soulignaient aussi la relation personnelle de certains artistes avec Cézanne. Bonnard, Matisse, Roussel, Signac et Vallotton choisirent en effet de reproduire une œuvre appartenant à leur propre collection. Maurice Denis réaffirma quant à lui son lien affectif avec la *Nature morte au comptoir*, préférée à un tableau de sa collection personnelle¹⁷³ (fig. 2.67).

À côté de ces interprétations artistiques, la relation privilégiée de Denis et Cézanne était aussi illustrée par la première publication de trois photographies du séjour à Aix-en-Provence en 1906 (fig. 2.54). Or, s'intercalant entre ces trois images, les frères Bernheim présentèrent aussi pour la première fois leurs propres prises de vue réalisées au cours de la visite des deux marchands au début de l'année 1902 (fig. 2.73). Quoiqu'antérieures, les photographies de

¹⁷⁰ Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, Paris, Bernheim-Jeune, 1940, p. 27-28.

¹⁷¹ Sur Werth, voir Gilles Heuré, *L'insoumis : Léon Werth (1878-1955)*, Paris, V. Hamy, 2006.

¹⁷² Les prix sont ceux de la publicité publiée dans le catalogue de l'exposition.

¹⁷³ Dans une lettre de Félix Fénéon à Maurice Denis, 12/09/1913, l'agent de la galerie Bernheim-Jeune lui proposa de copier une œuvre de sa collection personnelle, puis ajouta : « Votre nom sur une de ces planches aurait de l'à-propos à plus d'un titre, — exemple — parce que Théodore Duret, dans la biographie qu'il insère là, parle, en appuyant, de votre *Hommage à Cézanne*. » Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 3983.

Bernheim empruntèrent sans doute *a posteriori* à la série de Denis l'idée d'une mise en récit de la conversation du peintre et de ses marchands, dont la proximité était accentuée par le rognage de leur format originel en des vignettes oblongues centrées sur le maître (fig. 2.74). Un second séjour des deux galeristes à la fin de l'année 1904, en réponse à l'article de Bernard, était quant à lui évoqué par le fac-similé d'une lettre de Paul Cézanne aux frères Bernheim (fig. 2.75) : « Je ne demande pas mieux que de répondre favorablement à votre désir, si tout cela doit se borner pour moi à vous faire l'exposition de mes théories et de vous expliquer le but constant que j'ai cherché à atteindre toute ma vie. » Ces diverses reproductions photographiques, quoique relatives à deux visites distinctes, tenaient le même discours et corroboraient la transmission de la parole du maître à ses marchands. Elles étaient les signes d'un emprunt manifeste à la stratégie testimoniale des peintres, et venaient ici répondre plus spécifiquement aux accusations de mercantilisme faites contre les Bernheim¹⁷⁴.

À peu de temps de là, entre 1914 et 1915, ce fut au tour d'Ambroise Vollard de faire publier par sa maison d'édition son propre *Paul Cézanne*, sa première biographie de peintre¹⁷⁵. L'ouvrage était d'un genre nouveau pour les éditions Vollard, habituées depuis 1900 aux « livres de peintres¹⁷⁶ ». À l'instar de celui de Bernheim-Jeune, il se plaçait sur le marché du livre du luxe sous la forme d'un grand *in-quarto*, illustré de 56 héliogravures et dessins, avec un tirage numéroté de 750 exemplaires sur papier teinté à 100 francs, 200 sur un vélin d'Arches de fabrication spéciale avec le filigrane « Paul Cézanne » à 150 francs, et 150 sur Japon de la manufacture de Shizuoka à 175 francs¹⁷⁷. Bien avant sa parution, le livre de Vollard bénéficia dès 1913 d'une série d'annonces dans *Gil Blas*, à l'initiative sans doute de

¹⁷⁴ Le choix délibéré de cette stratégie est d'ailleurs confirmé dans une publication ultérieure de la galerie Bernheim-Jeune, consacrée en 1919 à leur collection personnelle. Les seules photographies de cet ouvrage étaient dévolues aux peintres impressionnistes et à Auguste Rodin, avec le même souci de démontrer l'intimité des artistes indépendants et de leurs marchands : soit par son illustration directe, la reprise de l'image montrant Cézanne et Gaston Bernheim-Jeune, recadrée et retouchée dans la partie droite pour mieux placer les deux protagonistes sur un pied d'égalité ; soit par le choix de portraits dédiés aux Bernheim, accompagnés dans le cas de Renoir et Rodin du fac-similé d'une lettre de l'artiste à son marchand. Henri de Régner, *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois : cent-soixante-treize planches d'après la collection privée de MM. J. & G. Bernheim-Jeune*, Paris, Bernheim-Jeune, 1919, 2 vol.

¹⁷⁵ Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914. La page de titre porte la date 1914, mais la première de couverture et le dépôt légal donnent l'année 1915, l'édition ayant sans doute été retardée par l'entrée en guerre. Sur Ambroise Vollard et ses activités d'écrivain et d'éditeur, nous revoyons aux textes de Rebecca A. Rabinow et de Jean-Paul Morel, dans *De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 2006-2007 ; Chicago, Art Institute. 2007 ; Paris, Musée d'Orsay. 2007], Paris, Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2007, p. 211-223, 225-229. Sur la maison d'édition d'Ambroise Vollard, voir aussi *Bon à tirer : Ambroise Vollard, éditeur*, Londres, Emanuel Von Baeyer, 2008.

¹⁷⁶ Sur la question des « livres de peintres », voir la contribution d'Antoine Coron, « Livres de luxe », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 408-437.

¹⁷⁷ *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz, [2] : [Tome XII-XXVII]*, Paris, Librairie Nillson [puis] P. Lamm [puis] D. Jordell, 1892, vol. 26, p. 836.

Vauxcelles, où la curiosité du public était déjà excitée à l'égard d'un marchand « qui conte de si jolies anecdotes, et qui sait les plus savoureuses histoires d'ateliers », et encore qui « entretint avec [Cézanne] une abondante et affectueuse correspondance¹⁷⁸ ». Le même journal annonçait : « Le livre de M. Vollard ne contiendra point d'appréciations critiques ni de discussions techniques. Uniquement anecdotique, bourré de faits inédits, il contribuera, sans nul doute, à nous mieux faire connaître la vie, encore assez mystérieuse, du maître aixois¹⁷⁹. » Selon une stratégie promotionnelle, que Vollard employa encore dans ses biographies de Renoir et de Degas, plusieurs extraits de son *Cézanne* parurent avant la sortie du livre dans *Gil Blas*¹⁸⁰, mais aussi dans un large spectre de petites revues artistiques, où avaient été jusqu'à présent publiés les témoignages de Bernard, Denis et Camoin, à savoir le *Mercure de France*, *L'Occident* et *Les Soirées de Paris*¹⁸¹. S'il faut noter avec Doran qu'il s'agissait d'une « luxueuse entreprise publicitaire d'un marchand de tableaux plutôt que d'une monographie très précise¹⁸² », la prose piquante de Vollard connut un très grand succès, qui alla croissant après la guerre avec ses nombreuses rééditions populaires et ses traductions¹⁸³.

En écho au livre de la galerie Bernheim-Jeune, Vollard accentua la dimension documentaire de son ouvrage en multipliant à son tour les fac-similés de lettres de Cézanne¹⁸⁴. Face aux illustrations des visites des frères Bernheim-Jeune et de Maurice Denis, ce fut à la documentation photographique d'Émile Bernard que recourut Vollard, en reproduisant pour la première fois un portrait du maître dans son atelier (fig. 2.49). Cette valorisation de l'apport de Bernard peut s'expliquer en regard des liens étroits entre le galeriste et l'artiste, illustrateur depuis 1911 de plusieurs projets de livre de Vollard, mais

¹⁷⁸ Les Autres, « Les Arts : Souvenirs sur Cézanne », *Gil Blas*, 03/09/1913.

¹⁷⁹ Les Autres, « Les Arts : Le souvenir de Paul Cézanne », *Gil Blas*, 23/09/1913. D'autres annonces sont encore insérées dans le journal, voir par exemple : Louis Vauxcelles, « Les Arts : Violons d'Ingres », *Gil Blas*, 14/09/1913 ; Le Diable boiteux, « Échos : Souvenirs », *Gil Blas*, 18/11/1913.

¹⁸⁰ Ambroise Vollard, « Les Arts : Cézanne et Émile Zola », *Gil Blas*, 03/12/1913 ; Ambroise Vollard, « Les Arts : Un portrait de Cézanne », *Gil Blas*, 20/03/1914 ; Ambroise Vollard, « Les Arts : Cézanne à Aix », *Gil Blas*, 29/04/1914.

¹⁸¹ Ambroise Vollard, « L'Atelier de Cézanne », *Mercure de France*, 1914, vol. 108, n° 402, p. 286-295 ; Ambroise Vollard, « Cézanne et Zola », *L'Occident*, 1914, n° 137, p. 141-146 ; Ambroise Vollard, « Cézanne et Zola (suite) », *L'Occident*, 1914, n° 138, p. 177-181 ; Ambroise Vollard, « Cézanne et M. Chocquet », *Les Soirées de Paris*, 1914, n° 25, p. 307-308.

¹⁸² Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p. 5.

¹⁸³ Le texte de Vollard fut réédité, pour un prix bien moindre, dès 1919 chez G. Crès, et à nouveau chez le même éditeur en 1924. Une première traduction anglaise d'un extrait, *Cézanne's studio*, paru à New York, chez The Libery print shop, dès 1915. L'ouvrage complet fut ensuite publié en anglais, à New York chez N. L. Brown en 1923, à Londres chez Bretano's en 1924, de nouveau à New York chez Crown en 1937. La traduction allemande parut à Munich, chez K. Wolff en 1921, avant une traduction russe à Saint-Pétersbourg en 1934.

¹⁸⁴ Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, op. cit., p. 27-29, 42-43, 151-153.

surtout détenteur des lettres de Van Gogh publiées par le marchand la même année 1911¹⁸⁵. Bernard fut d'ailleurs l'auteur d'une longue recension du *Cézanne* de Vollard dans le *Mercure de France*, où il loua précisément le caractère documentaire du texte, à côté des abondantes reproductions inédites d'œuvres graphiques du maître¹⁸⁶. Tandis que les petites revues indépendantes n'avaient jusqu'alors permis techniquement que la transcription de documents, les livres de luxe richement illustrés autorisèrent ainsi les marchands, Bernheim-Jeune puis Vollard, à multiplier les procédés photomécaniques, pour faire connaître leurs propres prises de vue et celles exécutées plus tôt par des peintres, accompagnées de larges reproductions d'autographes. La valeur probatoire de ces derniers documents, inédits, s'en trouvait dès lors renforcée.

Dans deux courriers adressés par Cézanne à son marchand (fig. 2.76 à 2.77), relatifs à sa participation au Salon, Vollard prit cependant soin de censurer les noms de Joachim Gasquet et de Marie Joseph Louis Demolins, critiqués par le destinataire¹⁸⁷. Un souci à la fois documentaire et promotionnel, tout comme celui d'une inscription sur la scène de l'art vivant, conduisit aussi Vollard à consacrer plusieurs planches à des montages photographiques illustrant la rétrospective du Salon d'Automne de 1904 (fig. 2.22 à 2.26), et soulignant son rôle dans le succès récent du maître. En appendice, une anthologie critique couvrant les années 1904 à 1906 sensibilisait le lecteur aux polémiques suscitées par les mêmes expositions, selon un principe que Vollard appliqua en miroir par la suite aux propres débats engendrés par son ouvrage¹⁸⁸.

Malgré son souci d'authenticité documentaire, l'orientation donnée par Vollard à sa biographie est inséparable de la place que le marchand entendait tenir parmi les historiographes du peintre. Du côté des sources, Doran, à la suite de Reff, a mentionné les transformations opérées par Vollard à partir d'extraits de la correspondance de Cézanne,

¹⁸⁵ Ambroise Vollard (dir.), *Lettres de Vincent Van Gogh à Émile Bernard*, Paris, A. Vollard, 1911. Sur Vollard et Bernard, voir *De Cézanne à Picasso, op. cit.*, p. 213 ; Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrencé, op. cit.*, p. 432.

¹⁸⁶ Émile Bernard, « Sur Paul Cézanne », *Mercure de France*, 1915, vol. 111, n° 414, p. 403-408.

¹⁸⁷ Cette censure fut reprise telle quelle par John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 366-367. Le texte original de la lettre est donné dans Jean-Claude Lebensztejn (dir.), *Paul Cézanne : Cinquante-trois lettres*, Paris, l'Échoppe, 2011, p. 58-59, lettre 28.

¹⁸⁸ Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, G. Crès, 1919, p. V-XV. Cette revue de presse était par ailleurs introduite par deux lettres de félicitations adressées au marchand par Jacques Flach et André Suarès. Dès 1915, Vollard avait eu le projet d'une réédition augmentée d'un échange épistolaire entre Suarès et Rouault autour de son ouvrage, voir la lettre de Georges Rouault à André Suarès, 28/08/1915, dans Georges Rouault et André Suarès, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1991, p. 124-128, lettre 81.

traduits en anecdotes pittoresques, et d'emprunts au journal ou à des entretiens avec Denis¹⁸⁹. Dans une interview tardive, Vollard situait lui-même les origines de son écriture dans sa pratique mondaine de la conversation, et attribuait au conteur symboliste Marcel Schwob l'impulsion initiale de son *Cézanne*, en citant la préface des *Vies imaginaires* de 1896 intitulée « L'art et le biographique¹⁹⁰ ». Le texte de Schwob fondait une distinction entre le genre littéraire de la biographie et celui scientifique de l'histoire. Schwob proposait en effet de composer le roman d'une vie à partir de notes et de témoignages réels en une narration vraisemblable, libérée de l'exigence scientifique de la vérité. Là où l'historien recherchait les causalités et les analogies morales entre les hommes illustres, le biographe devait caractériser l'irréductible singularité de l'individu dont il racontait la vie, les « bizarreries », qui lui appartenaient en propre et non à un « patrimoine commun de l'humanité¹⁹¹ ». La lecture de la préface de Schwob se répercuta ainsi dans le texte de Vollard et sa recherche d'une biographie romancée vraisemblable et riche en « bizarreries », similaires à celles relevées par le poète Apollinaire dans la graphie des lettres de Cézanne¹⁹².

Les ambitions proprement littéraires de Vollard, puisant à l'art de la conversation et celui de la biographie selon Schwob, avaient été données d'entrée de jeu par les annonces du *Gil Blas*. Elles étaient connues des historiens professionnels qui insistèrent avec lucidité sur cette caractéristique, pour distinguer son propos anecdotique du leur¹⁹³. Auguste Marguillier

¹⁸⁹ Theodore Reff, « Cézanne and Poussin », *op. cit.*, p. 154-155 ; Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, *op. cit.*, p. 5-6. À la suite de Rewald, Doran signale encore que Vollard fit appel à Guillemet pour obtenir ses renseignements sur les années 1860-1870, sans le mentionner. Voir John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 624.

¹⁹⁰ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, p. 1-21. Sur ce texte, voir George Trembley, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969, p. 101-113 ; Bruno Fabre, *L'art de la biographie dans « Vies imaginaires » de Marcel Schwob*, Paris, H. Champion, 2010. Vollard rattrapait ici la mode du XIX^e siècle pour les biographies romancées d'artistes. À leur sujet, voir notamment : Matthias Waschek, « Introduction : Les "Vies" d'artistes, une fiction ? », dans Matthias Waschek (dir.), *Les vies d'artistes*, [Actes de colloque. 1993. Paris, Musée du Louvre], Paris, Musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 11-24 ; Agathe Salha, « Présentation », *Recherches & Travaux*, 2006, n° 68, p. 5-14 ; Agathe Salha, « Discours critique et fiction biographique dans les "Portraits imaginaires" de Pater et les "Vies imaginaires" de Schwob », *Recherches & Travaux*, 2006, n° 68, p. 29-39 ; Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art : récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007, p. 171-206 ; Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, [Exposition. La Roche-sur-Yon, Musée municipal. 2012-2013 ; Laval, Musée du Vieux-Château. 2013], Lyon, Fage éd, 2012.

¹⁹¹ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹² Il n'est pas impossible qu'Apollinaire, dans son introduction aux lettres de Cézanne, se soit souvenu du texte de Schwob, qui opposait à l'auteur du *Paradis perdu* appartenant à l'histoire littéraire, l'individualité singulière de John Milton, qui prononçait la lettre R très dure.

¹⁹³ Sur l'anecdote, exemplaire ou subversive, et l'écriture de l'histoire, voir notamment Lionel Gossman, « Anecdote and History », *History and Theory*, 2003, vol. 42, n° 2, p. 143-168. Voir aussi Catherine M. Soussloff, *The absolute artist : the historiography of a concept*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota press, 1997, p. 139-158 ; Emmanuelle Hénin, François Lecercle, et Lise Wajeman (dir.), *La théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2012.

dans la *Gazette des beaux-arts* renvoya la question scientifique à son propre camp et à un article de Paul Jamot, lui-même inspiré des positions de Maurice Denis¹⁹⁴. Quoiqu'il regrettât l'absence de catalogue de l'œuvre de Cézanne, Marguillier fit l'éloge d'une narration vivante et humoristique, donnant à voir un « type idéal [...] de ce que doit être le véritable artiste¹⁹⁵ », tourmenté et gauche, puis mature et classique. Roger Fry, dans le *Burlington Magazine*, citait quant à lui le modèle vasarien, dont il retrouvait chez Vollard la simplicité, la narrativité, mais surtout le goût des choses étranges et des idiosyncrasies¹⁹⁶.

À la veille de la Première Guerre mondiale, toutes les routes de l'art moderne indépendant menaient à Cézanne, associé à Renoir comme deux points astucieusement placés au bord de l'impressionnisme pour s'assurer de la continuité du cours de l'histoire. Le camp moderniste s'affirmait comme une élite de goût, composé d'artistes, de littérateurs, de critiques avancés et de marchands.

Rapidement victime de son propre effet de mode et de son snobisme, ce goût moderne tenta d'établir une hiérarchie sensible entre ses agents, et de distinguer en particulier ceux qui avaient entretenu une relation privilégiée avec le maître. Une émulation s'accompagna ainsi de la production galopante d'une littérature et d'une imagerie testimoniale consacrée à Cézanne, qui trouva à s'appuyer sur une documentation épistolaire et photographique. Lié aux enjeux de l'art vivant, l'usage du document s'y fit tactique et créatif, s'offrant incidemment à la lecture d'historiens professionnels.

La recherche d'une relation corroborée à l'art et à la personne de Cézanne s'affirmait dès lors d'autant plus par opposition à la crise d'authenticité que connurent au même moment l'imagerie impressionniste et son indépendance symbolique. En 1914, Jacques-Émile Blanche fit à son tour le récit de son voyage d'artiste moderne à Aix-en-Provence et de sa rencontre avec Renoir à Cagnes. Son texte, destiné initialement au journal mondain *Le Gaulois*, le posait en détracteur du snobisme cézannien, qu'incarnait son accompagnatrice fictive Olive¹⁹⁷. Dix ans d'un effet de mode avaient pourtant suffi pour faire connaître au pèlerinage

¹⁹⁴ Paul Jamot, « La collection Camondo au musée du Louvre. - Les peintures et les dessins (troisième et dernier article) », *Gazette des beaux-arts*, 1914, vol. 12, n° 685, p. 53-66.

¹⁹⁵ Auguste Marguillier, « Bibliographie. - "Cézanne" (A. Vollard), "Van Gogh" (Th. Duret) », *Gazette des beaux-arts*, 1917, n° 692, p. 386-388.

¹⁹⁶ Roger Fry, « "Paul Cézanne" by Ambroise Vollard: Paris, 1915 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1917, vol. 31, n° 173, p. 52-61.

¹⁹⁷ Olive est comparée, peut-être par allusion à madame Pellerin, à une « baronne de la finance qui mettant, la main à son cœur, soupirait : - Si je n'avais en face de mon lit l'esquisse de la *Maison du Pendu*, je ne me sentirais pas la force, tout le jour, d'accomplir mes devoirs en société. » Jacques-Émile Blanche, « Sur les routes de la Provence, de Cézanne à Renoir », *La Revue de Paris*, 1915, vol. 1, p. 154-177. La visite de Blanche est

dans les pas de Cézanne une crise d'authenticité, semblable à celle que la banlieue parisienne avait connue sous le pinceau de Picabia, et pour transformer le Jas de Bouffan en destination touristique digne des « guides Conty », avec son propriétaire « cicerone » et « presque un tourniquet à la porte¹⁹⁸ ».

évoquée dans une lettre de Mary Cassatt à Joseph Durand-Ruel, début mai 1914, dans Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, vol. 2, p. 132-133, lettre 25. Venturi date par erreur cette lettre d'avril 1913.

¹⁹⁸ Jacques-Émile Blanche, « Sur les routes de la Provence, de Cézanne à Renoir », *La Revue de Paris*, 1915, *op. cit.*

Chapitre 3 : Panthéons impressionnistes, le portrait photographique et la tentation monumentale

Héritier des formes conçues par le siècle précédent autour du culte des artistes illustres, le ^{xx}^e siècle se devait d'inventer un panthéon impressionniste, photographique ou sculpté. Cette imagerie monumentale, au sens de commémorative et mnémonique, devait pouvoir satisfaire l'engouement du grand public, qui s'était manifesté en 1900. Elle s'additionna, par ailleurs, aux effigies peintes de Paul Cézanne, parfois associées à l'exécution de photographies, nées autour de 1904 avec les stratégies testimoniales à l'œuvre sur la scène de l'art vivant.

La situation des maîtres impressionnistes était pour le moins complexe. Leur identité indépendante, qui les avait déjà vus s'opposer au processus d'historicisation et de publicisation lors de la Centennale en 1900, affrontait cette fois la « statuomanie¹ ». La réputation de l'honneur du monument avait été en effet entachée par la multiplication des hommes illustres statufiés par le Second Empire puis par la III^e République. Une telle publicité apparaissait comme une double compromission avec l'art officiel : non seulement par l'adoption de ses valeurs et de ses rétributions de carrières, mais aussi par celle de son esthétique académique associée au monument public. Le dénigrement de cette tradition monumentale a été par exemple identifié par Ségolène Le Men dans les « photo-caricatures » prises en octobre 1908 par Claude Monet et son épouse sur la place Saint-Marc² (fig. 3.1). Les illustres glorifiés par la sculpture étaient ici détournés par Monet, à travers l'instantané photographique, en statues vivantes livrées aux pigeons.

¹ Sur la « statuomanie », nous renvoyons à la bibliographie générale suivante : Maurice Agulhon, « La “statuomanie” et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, vol. 8, 2/3, p. 145-172 ; Maurice Agulhon, « Nouveaux propos sur les statues de “grands hommes” au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1998, vol. 28, n^o 100, p. 11-16 ; June Hargrove, « Les statues de Paris », dans Pierre Nora (dir.), *La Nation : La gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986, p. 243-282 ; France Debusson, Catherine Chevillot, Chantal Georgel, et Laurent Chastel, *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Musée d'Orsay, Institut national d'histoire de l'art, 2004 ; ainsi que les contributions de Maurice Agulhon, « Les transformations du regard sur la statuaire publique », et de Paul-Louis Rinuy, « La statuaire du XIX^e siècle au miroir du XX^e siècle », dans Ségolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, [Actes de journée d'étude. 2000. Paris, Université de Paris X-Nanterre], Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éd. du Patrimoine, 2005, p. 18-23, 80-91. Sur la question plus spécifique du peintre statufié, nous renvoyons à l'article fondamental d'Alain Bonnet, « Le Peintre statufié : Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, 2008, n^o 162, p. 21-31.

² Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 353. Le terme « photo-caricature » est employé par Alice Monet dans une lettre du 10 octobre 1908. Voir Philippe Piguet, *Monet et Venise*, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Herscher, 2008, p. 36. Il existe plusieurs prises de vue appartenant à la même série.

Quoique les peintres aient pu ainsi ironiser à ce sujet, la volonté de statufier les impressionnistes de leur vivant correspondait à un réel désir iconophile. Cette tentation monumentale peut s'examiner tant à travers la sculpture que par le biais de la photographie, comme deux média intrinsèquement liés par leurs finalités mémorielles, publicitaires et honorifiques, mais aussi, au moins en partie, par leur caractère documentaire. Pour qu'un tel désir pût s'accomplir, il eut cependant à s'adapter aux exigences éthiques des maîtres indépendants, en inventant des formes modestes de glorification, qui satisfissent également le grand public et les impératifs moraux des artistes³.

Les paysagistes de 1830 avaient fourni des exemples fondateurs de monuments sculptés sous la forme discrète de reliefs encastrés dans un rocher appartenant aux sites représentés par les peintres : le *Monument à Jean-François Millet et Théodore Rousseau* d'Henri Chapu, placé dans la forêt de Fontainebleau dès 1884⁴ (fig. 3.2), ou encore le *Monument à Corot* d'Henri Coutheillas, inauguré en 1904 sur les bords de la Glane⁵ (fig. 3.3). Ces derniers fournissaient toutes les caractéristiques d'une monumentalisation modeste, acceptable pour un maître dont l'œuvre était en butte avec l'art officiel : une forme réduite à un simple buste, pouvant être exécuté à partir d'une documentation photographique⁶ ; une identité provinciale par leur emplacement, ici consubstantiel au motif, auquel s'ajoutait parfois la main d'un sculpteur local⁷. La sculpture, chargée d'instituer la signification mémorielle d'un lieu fixe, concourrait dès lors à sa mise en valeur touristique et, en dernière analyse, à sa diffusion spatiale par le truchement photographique de la carte postale⁸. Ces enjeux entourant la

³ Sur cette notion de « monument discret » voir aussi notre article : Hadrien Viraben, « Les monuments discrets aux maîtres de l'impressionnisme », *Sculptures*, 2016, n° 3, p. 73-79. Le présent chapitre en développe certains aspects au cours de la période qui précède la Première Guerre mondiale.

⁴ En avril 1884, l'inauguration de l'œuvre de Chapu fit la une du *Monde illustré*, qui signalait aussi la préservation authentique de l'atelier de Millet et la transformation de la maison voisine de Rousseau en musée. « Monument de Rousseau et Millet, à Barbizon », *Le Monde illustré*, 1884, n° 1412, p. 241, 244, 246. À la suite de ce premier relief, Chapu consacra un second monument à Millet en 1892 à Cherbourg, ville natale du maître : un buste au sommet d'une colonne, entouré par une paysanne et sa fille lui rendant hommage. Sur ces deux monuments, voir en particulier la contribution de Bradley Fratello, « Henri Chapu's Provincial Monuments to Jean-François Millet: Legitimizing the Peasant-Painter through Tourism », dans Nina Lübben et David Crouch (dir.), *Visual culture and tourism*, Oxford, Berg, 2003, p. 59-73.

⁵ Comme Millet, Corot fit aussi l'objet de deux monuments. Avant l'inauguration à Saint-Junien du médaillon de Coutheillas en 1904, une fontaine surmontée d'un buste en médaillon dans une stèle à l'antique, œuvre d'Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume, avait été érigée à Ville-d'Havray dès 1880.

⁶ Le *Monument à Millet et Rousseau* s'inspire manifestement d'une photographie de Millet par Félix Feuardenet (vers 1873 ; Paris, musée du Louvre) et d'un portrait de Rousseau par Nadar (vers 1855 ; Paris, Bibliothèque nationale de France). Le médaillon de Saint-Junien évoque quant à lui les photographies de Corot prises par Nadar (vers 1854 ; Paris, Bibliothèque nationale de France) et Pierre Lanith Petit (vers 1860 ; Paris, musée d'Orsay).

⁷ Chapu était originaire de Le Mée-sur-Seine, situé en bordure de la forêt de la Fontainebleau. Henri Coutheillas était né à Limoges, chef-lieu du département de la Haute-Vienne où se situe son médaillon à Corot.

⁸ De façon notable, les cartes postales consacrées aux « Sentiers de Corot » sur les bords de la Glane vont jusqu'à l'autoréférentialité, en mettant en scène les touristes citadins empruntant les chemins autrefois parcourus par le

modestie s'observèrent à nouveau, au tournant du XX^e siècle, à l'égard du buste d'Eugène Boudin à Honfleur (fig. 1.14), reproduit en 1900 dans l'ouvrage de Gustave Cahen, lui-même conçu comme un monument métaphorique à la mémoire du peintre⁹. Ils furent encore engagés au moment où les premiers décès de maîtres impressionnistes suscitérent des projets de monuments publics, ceux d'Alfred Sisley à Moret-sur-Loing et de Paul Cézanne à Aix-en-Provence.

Panthéons photographiques

Les années 1900 virent coïncider, dans la bibliographie internationale, plusieurs publications de séries photographiques consacrées aux héros de l'impressionnisme. En France, Théodore Duret choisit en 1902, pour le frontispice de sa monographie sur Manet, de faire reproduire par la gravure une photographie d'identité de J. M. Lopez¹⁰ (fig. 3.4), avant de recourir à l'impression directe de portraits photographiques en tête de chaque chapitre biographique de son *Histoire des peintres impressionnistes* de 1906, à l'exception de Berthe Morisot représentée par un autoportrait¹¹ (fig. 3.5). À Londres, entre ces deux dates, Wynford Dewhurst utilisa lui aussi quatre photographies pour sa monographie consacrée au mouvement en 1904¹² (fig. 3.6). Il fut suivi par Vittorio Pica, qui publia la première synthèse italienne sur le sujet en 1908, illustrée là encore de quatre portraits similaires¹³ (fig. 3.7). De ces trois collections, complétées occasionnellement par des peintures, la série de Duret est visuellement la plus cohérente¹⁴.

maître. Sur le lien entre monument public et carte postale, voir notamment Ségolène Le Men, « La statuaire publique en images : une pédagogie civique par le manuel scolaire et par la carte postale », dans Ségolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle...*, op. cit., p. 32-55.

⁹ Voir *supra* p. 59-60.

¹⁰ Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris, H. Floury, 1902. Il existe à notre connaissance deux photographies d'identité de Manet par le photographe professionnel J. M. Lopez, prises manifestement au cours de la même séance de pose vers 1877.

¹¹ Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.

¹² Wynford Dewhurst, *Impressionist Painting : Its Genesis and Development*, Londres, G. Newnes, 1904.

¹³ Vittorio Pica, *Gl'Impressionisti francesi*, Bergame, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908. Cette monographie faisait suite à une série d'articles consacrés aux différents peintres dans la revue *Emporium* à partir de 1906.

¹⁴ Dewhurst et Pica élargirent leur illustration photographique en incluant des artistes, que Duret avait tenus à distance de l'étiquette impressionniste. Dewhurst ajouta ainsi les portraits photographiques de Georges d'Espagnat, Auguste Pointelin, Maxime Maufra, Jean-François Raffaëlli, Émile Claus et Alexander Harrison, ainsi que le portrait de Manet peint par Fantin-Latour (1867 ; Chicago, Art Institute of Chicago). Pica recourut lui aussi à ce dernier, ainsi qu'au portrait de Degas par Jacques-Émile Blanche (vers 1903 ; Raleigh, North Carolina Museum of Art) et à un autoportrait de Cézanne (1898-1900 ; Boston, Museum of Fine Arts ; FWN 529). L'historien italien livra aussi les photographies d'autres peintres associés à l'impressionnisme : Johan Barthold Jongkind, Eugène Boudin, Albert Lebourg, Jean-François Raffaëlli. À cela s'ajoutait l'autoportrait peint de Jean-Louis Forain (1906 ; Paris, musée d'Orsay).

Un désir d'originalité était ici concurrencé par les usages répétés des mêmes photographies pour illustrer diverses publications. Sans que leur utilisation fût systématique, il faut en effet constater que les trois séries de Duret, Dewhurst et Pica, rassemblaient les images les plus couramment reproduites, et concoururent à l'établissement d'un canon iconographique diffusé à l'échelle internationale et relativement stable jusqu'à la Seconde Guerre mondiale¹⁵ (fig. 3.8). Le cas de Sisley fut assez exceptionnel, dans la mesure où la photographie présente chez les trois auteurs fut, à notre connaissance, la seule diffusée dans la première moitié du XX^e siècle. Non loin de cet exemple, le portrait de Guillaumin, reproduit par Duret et Pica, fut lui aussi quasiment unique pour la période. Pour Monet, les trois écrivains firent appel à trois variantes réalisées chez un professionnel lors d'une même séance (fig. 3.10), séance qui fut la source principale des photographies d'identité reproduites dans la littérature de la première moitié du siècle¹⁶. Par opposition, Duret publia, à notre connaissance, pour Renoir un *unicum*, l'œuvre sans doute du même opérateur qu'une série confidentielle de prises de vue dans l'atelier parisien du maître, à la diffusion très restreinte (fig. 3.11). C'est plutôt chez Dewhurst et Pica qu'il faut chercher l'image canonique de Renoir et dont il existe une variante (fig. 3.12), les deux photographies alimentant à leur tour très largement les publications postérieures. Quant à Pissarro, le choix commun de Duret et Pica, fut aussi, semble-t-il, celui de la majorité des écrivains après eux. Dewhurst fit appel de son côté à un portrait exécuté par Frederick Hollyer, opérateur londonien célèbre pour ses reproductions d'œuvre d'art et pour ses images de personnalités¹⁷. La série des photographies d'Hollyer, probablement issues d'une même séance de pose (fig. 3.13), fut par la suite une source iconographique occasionnelle des historiographes de Pissarro. Dans les faits, Dewhurst avait eu à choisir entre deux portraits, communiqués par Lucien Pissarro à la demande de son père, et l'écrivain avait alors préféré la neutralité d'Hollyer à un cliché d'Antonin Personnaz,

¹⁵ Par opposition aux portraits de Lopez, la plus populaire photographie de Manet de ces panthéons tardifs fut publiée en 1907 en couverture du *Journal du curieux*, n° 26, avec la mention « portrait inédit ». Au sujet de ce numéro, voir *infra* p. 183-184. Les portraits photographiques de Degas sont, selon notre documentation, inexistant dans les publications qui précédèrent sa mort. Les écrivains recoururent ainsi au portrait peint par Blanche, dont la première publication dans *The Studio* en 1903 provoqua la colère du modèle et sa rupture avec le portraitiste. L'image incluse dans les panthéons photographiques de l'entre-deux-guerres appartient à une série de prises de vue réalisées par Albert Bartholomé le 19 mars 1912 (Paris, musée d'Orsay ; PHO 1994 45), dont la première publication pourrait remonter à la couverture du numéro spécial de la revue *Les Arts* en 1918. Sur cette couverture, voir *infra* p. 161.

¹⁶ Par opposition, les portraits artistiques de Nadar connurent une diffusion éditoriale beaucoup plus restreinte et, à notre connaissance, seulement après la mort de Monet.

¹⁷ Sur Hollyer, voir John Hannavy (dir.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Londres, Routledge, Taylor & Francis, 2007, p. 710-712.

montrant l'artiste et son épouse dans le verger d'Éragny¹⁸ (fig. 3.14). Dans tous les cas, ces images canoniques appartenaient à une même typologie de portraits d'identité, réalisés par un professionnel lors de séances de prises de vue multiples, destinés donc à être diffusés, privilégiant une neutralité du fond et de la pose, la clarté de la frontalité ou du profil. Comme le suggère l'âge avancé des modèles, elles furent sans doute toutes réalisées vers la fin du XIX^e siècle, et marquèrent le succès croissant des maîtres impressionnistes, dont ces représentations livraient à un public de plus en plus large et le plus lisiblement possible l'identité physique.

L'immédiateté du portrait d'identité se distinguait ici des mises en scène pratiquées à la même époque par les témoins de Cézanne, évoquées au chapitre précédent¹⁹. Par opposition à ces dernières, la sobriété des photographies d'identité, souvent recadrées sur le visage, participait de l'aspect déterminant d'homogénéité et de sérialité. Leur mode de fonctionnement, dont l'archétype est à chercher dans les portraits gravés des *Vies* de Giorgio Vasari, était donc bien celui d'une galerie de bustes uniformes²⁰. Dès lors, elles constituaient un monument photographique, miniature et portatif, placé entre les mains du lecteur. Par ailleurs, aux yeux de ce dernier, la présence réelle, simulée par le médium photographique, construisait une impression de proximité avec le maître. Peu avant la parution de l'ouvrage de Duret, Francis Picabia eut lui aussi en main la photographie de Pissarro utilisée par l'historien, et en fit un décalque au dessin (fig. 3.9), selon un procédé auquel nous l'avons déjà vu recourir avec des cartes postales²¹. Ce dessin, imitant un témoignage pris sur le vif en s'appuyant sur le caractère véridique d'un document, alimenta par la suite la légende d'une rencontre entre Pissarro et Picabia, que ce dernier laissa accréditer, alors qu'elle n'eut sans doute jamais lieu²². La photographie se substituait ainsi à un face-à-face physique du spectateur, concourant à la même crise d'authenticité décrite par Arnauld Pierre au sujet des peintures de Picabia et rappelée plus haut. Pour résumer, là où la documentation

¹⁸ Lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 21/11/1902, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, Éd. du Valhermeil, 1980, vol. 5, p. 285-287, lettre 1965 ; lettre de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, décembre 1902, dans Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 741-744.

¹⁹ Voir *supra* p. 95-111.

²⁰ Au sujet des illustrations des *Vies* de Vasari, voir la récente contribution de Tommaso Casini, « Portrait Galleries, Artists' Biographies and the Birth of Academies and Museums », dans Maia Wellington Gahtan (dir.), *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2014, p. 103-115.

²¹ Voir *supra* p. 76-77.

²² Arnauld Pierre, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème », *Études photographiques*, 1998, n° 5, p. 119-140. L'exemple est comparable à la copie faite par Pablo Picasso d'une photographie de Renoir (1919-1920 ; Paris, musée national Picasso), substitut là encore d'une rencontre réelle. Sur Renoir et Picasso, voir la contribution de Laurence Madeline, « Picasso 1917-1924 : une crise "renoirienne" », dans Sylvie Patry et Claudia Enecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2009-2010 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 2010 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2010], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2009, p. 122-130.

photographique produite par les visiteurs de Cézanne à Aix-en-Provence souhaitait mettre en image leur relation singulière et privilégiée avec le maître, les portraits photographiques impressionnistes s'offraient au *quidam* à la fois comme un monument personnel et comme le substitut d'une rencontre.

Théodore Duret attachait une importance significative à ces petites images, qu'il destinait prioritairement au grand public. Ce souci nous est révélé lorsque, au cours des versions successives de ses deux ouvrages, il diversifia volontairement ses illustrations en substituant à la photographie moderne la plus traditionnelle reproduction d'une peinture. La seconde édition de son *Manet*, en 1906, se présenta ainsi avec en frontispice le portrait de l'artiste par Alphonse Legros (1863 ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris), auquel Duret avait eu accès avec l'approbation de Léon Leenhoff, héritier de Manet²³. Trois ans après cette publication, l'historien réécrivit à Leenhoff pour l'exhorter à faire don au Petit Palais de cette effigie, sans grande valeur numéraire selon lui, mais qui permettrait « à tout le monde de connaître la physionomie de Manet, dont aucun portrait ne se trouve dans les musées²⁴ ».

Par la suite, après la guerre, au moment de conclure la seconde édition de son *Histoire des peintres impressionnistes*, il informa cette fois-ci Lucien Pissarro d'un renouvellement iconographique semblable :

Dans la première édition de mon *Histoire des Impressionnistes*, j'ai donné le portrait des artistes, parmi celui de votre père, en photographie. Dans la nouvelle édition que je viens de donner chez Floury, je n'ai pas voulu me répéter, en donnant des portraits en photos. J'ai voulu donner des portraits peints, par les artistes eux-mêmes ou des artistes à côté, de leur école²⁵.

Duret n'était pas parvenu à se saisir d'un portrait peint de Pissarro, qui put remplacer sa photographie. La seconde version de son ouvrage ne contient pas ainsi d'image du maître, avant que ses héritiers ne lui fournissent une reproduction de l'autoportrait de 1903 (Londres, Tate Collection ; PDRS 1528) pour l'illustration de la troisième édition de 1922²⁶. De la

²³ Lettre de Théodore Duret à Léon Leenhoff, s.d., New York, Pierpont Morgan Library, fonds Adolphe Tabarant, MA 3950, boîte 5, reproduite dans Melissa De Medeiros, « The document as voice : the Manet archive of the Pierpont Morgan Library », mémoire de master, Hunter College, City University of New York, New York, 2002, vol. 2, p. 43-44.

²⁴ Lettre de Théodore Duret à Léon Leenhoff, 15/06/1909, New York, Pierpont Morgan Library, fonds Adolphe Tabarant, MA 3950, boîte 5, reproduite dans *Ibid.*, vol. 2, p. 44. Deux semaines plus tard, Duret transmit l'accord des héritiers au conservateur Henry Lapauze. Lettre de Théodore Duret à Henry Lapauze, 02/07/1909, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, LDUT1178(3).

²⁵ Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 03/10/1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Souligné par l'auteur.

²⁶ Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 27/10/1920, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Souligné par l'auteur.

même manière, il n'était pas non plus parvenu à trouver une image de substitution pour Guillaumin et Sisley en 1919. En 1922, il recourut finalement à un autoportrait (localisation inconnue) et à un portrait de Renoir (1873-1874 ; Washington, National Gallery of Art ; DD 537), dont le modèle, en réalité Claude Monet, était alors identifié comme le maître de Moret. Dès lors, les portraits peints rejoignaient les photographies dans une même catégorie, celle de la documentation iconographique, où ils répondaient à un désir d'inédit, explicité dans la lettre de Duret à Lucien Pissarro²⁷. Le choix de recourir à la peinture plutôt qu'à la photographie, qui au premier abord semblait doter paradoxalement les rééditions populaires d'une valeur d'art supplémentaire par rapport à l'édition originale de luxe, fut en réalité probablement imposé par des contraintes techniques. Les maquettes simplifiées et homogénéisées des rééditions, par opposition à la richesse des illustrations publiées par Floury, s'accompagnèrent donc d'un retour à des reproductions traditionnelles plutôt qu'à une documentation photographique, à laquelle cependant les nouvelles images peintes étaient assimilées.

Au cours des années 1900, que la Centennale de Roger Marx avait placées sous la double bannière de l'historicisation et de la publicisation, les synthèses historiques consacrées à l'impressionnisme à l'échelle internationale se dotèrent donc de galeries photographiques. Quoiqu'elles aient été en partie animées par un désir d'inédit documentaire, elles souhaitaient aussi donner un aspect relativement uniforme à ces portraits véridiques, afin de se constituer en monuments qui permettraient aux lecteurs d'apprendre à reconnaître les traits des maîtres de l'art moderne indépendant.

S'il reste difficile de détailler les circonstances diverses de création de ces images photographiques, quelques indices permettent d'éclairer la gestion de leur diffusion, dans laquelle le marchand Durand-Ruel eut sans doute un rôle central²⁸. Quoique la mention de l'origine des photographies ne soit pas toujours précisée, le *copyright* de Durand-Ruel se

²⁷ Notons à ce sujet qu'avec la troisième édition de son *Manet*, en 1919, Duret choisit cette fois-ci de recourir au portrait de *Monsieur et Madame Édouard Manet* (vers 1868-1869 ; Kitakyūshū, Kitakyūshū Municipal Museum of Art ; L 127), qui avait été redécouvert récemment lors de la vente de l'atelier de Degas en 1918. Voir [*Vente Atelier Degas. Tableaux I*] *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier*, [Vente. Art. 1918-05-06-1918-05-08. Paris, Galerie Georges Petit], Paris, s.n., 1918, lot 2.

²⁸ Dewhurst est un rare cas pour lequel il semble que l'auteur se soit directement adressé aux artistes, plutôt qu'à leur marchand. Outre l'exemple mentionné du portrait de Pissarro, son portrait de Monet lui avait été fourni directement par l'artiste, comme le souligne sa première publication en 1900 surmontant un autographe du maître. Wynford Dewhurst, « Claude Monet - Impressionist : An Appreciation », *The Pall Mall magazine*, 1900, vol. 21, n° 86, p. 209-224. Le 21 février 1901, après cette première publication, Claude Monet écrivit à son épouse Alice : « comme [Dewhurst] me tourmente toujours pour avoir ma photo, tu serais bien gentille de m'envoyer une des plus petites, des plus ressemblantes ». Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, vol. 4, p. 354, lettre 1608b. Signalons cependant que cette photographie, tout comme celles issues de la même séance de pose, fut aussi diffusée dans la première moitié du XX^e siècle avec la mention du *copyright* de Durand-Ruel.

retrouve dans plusieurs publications de ces photographies, et laisse supposer que la galerie fut très largement sollicitée pour obtenir ce type de portrait, qu'elle contribua ainsi à canoniser²⁹. Son rôle est révélé en particulier lors de l'importation d'un panthéon similaire sur le sol américain, à travers les catalogues des expositions annuelles de la Carnegie Institution. Créée par l'industriel Andrew Carnegie dans la région de Pittsburgh en 1895, cette fondation comprenait le Carnegie Museum of Art, dirigé de 1896 à 1921 par John Wesley Beatty³⁰. Sa réputation s'établit rapidement par l'organisation annuelle d'une grande exposition internationale d'art contemporain, le Carnegie International. Outre la diffusion du meilleur de l'art vivant international auprès du grand public américain, cette manifestation était associée à la constitution d'une collection destinée à pérenniser cette mission pédagogique. Dès sa première édition en 1896, en accord avec la modernité défendue par Beatty, le Carnegie International présenta les œuvres des maîtres impressionnistes, en prenant contact avec la succursale américaine de Durand-Ruel, détentrice d'un quasi-monopole aux États-Unis³¹. De fait, les artistes ayant eux-mêmes peu de goût pour s'investir dans ce type d'opération outre-Atlantique³², la gestion déléguée à leur marchand en fit rapidement le fournisseur exclusif de tableaux impressionnistes pour l'exposition annuelle de Pittsburgh et pour son musée, lui donnant encore le champ libre pour promouvoir aux côtés des maîtres historiques du mouvement « plusieurs jeunes représentants de la nouvelle école, Maufra, Loiseau, Moret, d'Espagnat³³ ».

²⁹ En 1910, la galerie Durand-Ruel fournit ainsi le portrait photographique de Monet déjà publié par Duret en 1906 (fig. 3.10), ainsi que la version frontale du portrait de Renoir (fig. 3.12). Voir Gustave Coquiou, « Des Monet, des Renoir pour cinquante francs : C'est le prix auquel on pouvait acquérir, il y a trente-cinq ans, les œuvres de ces deux maîtres de la peinture », *Excelsior*, 28/11/1910. Le portrait de Pissarro choisi par Duret (fig. 3.5) avait quant à lui déjà été publié en 1904 comme appartenant à la galerie Durand-Ruel. Voir Henri Castets, « Nécrologie : Pissarro », *Revue universelle*, 1904, vol. 4, n° 101, p. 11-12. Le *copyright* de Durand-Ruel est par ailleurs précisé au bas de la mise en page du panthéon publié par le bulletin de la galerie Braun en 1932. Voir *infra* p. 327.

³⁰ Au sujet du Carnegie Institute Museum of Art, nous renvoyons à l'historique dressé par Judy Ng dans son inventaire du fonds conservé par les Archives of American Art, disponible sur : <https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343> (consulté le 30/06/2018).

³¹ Cet état de fait est souligné par le fils de Paul Durand-Ruel dans une lettre à Beatty : « J'ai été heureux de participer à votre belle exposition en vous prêtant quelques œuvres de l'école française moderne qu'il aurait été difficile pour vous de vous procurer ailleurs. » Lettre de Joseph Durand-Ruel à John Wesley Beatty, 12/12/1896, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 2.

³² En 1911 par exemple, Monet refusa d'être membre du jury du Carnegie International. Lettre de Claude Monet à John Wesley Beatty, 24/11/1911, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 227, dossier 17.

³³ Lettre de William H. Holston à John Wesley Beatty, 22/08/1900, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 2. En 1908, la galerie tenta même d'offrir au musée « deux peintures par Maufra, Moret, Loiseau, d'Espagnat ou André », ce que le comité refusa par souci d'indépendance vis-à-vis du marché de l'art. Lettre de John Wesley Beatty à Georges Durand-Ruel, 05/06/1908, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 6.

Or, en marge de ses expéditions de tableaux, la galerie fournit aussi sans doute les portraits photographiques destinés aux catalogues³⁴ (fig. 3.15), dont les rédacteurs avaient en effet à cœur de présenter les traits des artistes à leurs très nombreux lecteurs³⁵. En parallèle, à partir de 1907, le marchand parisien organisa encore une grande exposition itinérante, « An Exhibition of Paintings by the French Impressionists », afin de faire connaître l'impressionnisme français aux publics éloignés des capitales culturelles américaines traditionnelles, et se constituer ainsi une clientèle plus large³⁶. La manifestation fit escale à l'Albright Art Gallery de Buffalo, au Saint Louis Museum of Art, au Cincinnati Museum, à la Minneapolis Society of Fine Arts, et termina sa course au Carnegie Institute de Pittsburgh en février 1908. Deux importants articles dans la revue de la Buffalo Fine Arts Academy, organisatrice de la première étape, précédèrent cette tournée et virent à nouveau l'importation d'un panthéon fourni exclusivement par Durand-Ruel (fig. 3.16). Les mêmes portraits furent utilisés dans le catalogue de l'exposition de Buffalo, dans celui de Saint-Louis, puis réclamés par le Carnegie Institute³⁷. Dans sa version américaine, ce panthéon se démarquait par son recours à des photographies d'identité plus anciennes (fig. 3.17 à 3.19), sans doute les seules disponibles pour l'antenne new-yorkaise de Durand-Ruel³⁸. La série présentait cependant des caractéristiques formelles et était animée d'une volonté analogue à son homologue européen : établir par la répétition une galerie de portraits d'artistes auprès du grand public.

Ce désir, lié pour le Carnegie Institute à sa mission pédagogique, était cependant susceptible de heurter la sensibilité des impressionnistes historiques. Ce fut le cas de Mary Cassatt, dont les échanges avec John Beatty éclairent les enjeux que ces substituts de relations

³⁴ Cet envoi est documenté dans le cas de Monet par une lettre de Russell Spaulding à John Wesley Beatty, 06/10/1900, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 2. Les archives conservent aussi la trace de l'envoi d'une photographie de Georges d'Espagnat en 1909, voir lettre de la galerie Durand-Ruel à John Wesley Beatty, 14/04/1909, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 6.

³⁵ À titre indicatif, signalons que la moyenne annuelle des ventes de catalogues pour la période 1896-1904 est de 6299. Par comparaison la moyenne annuelle du nombre des visiteurs est de 39 586 pour les années 1898-1901, quand l'exposition durait deux semaines, et de 104 606 pour les années 1902-1904, quand elle durait un peu plus de huit semaines. Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 226.

³⁶ D'après une lettre de Georges Durand-Ruel à John Wesley Beatty du 8 janvier 1908 (Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 6), les musées américains avaient à leur charge les frais de transport et d'assurance, contre une marge de 10 % sur les ventes éventuelles.

³⁷ Lettre de John Wesley Beatty à la galerie Durand-Ruel, 13/01/1908, et lettre de Georges Durand-Ruel à John Wesley Beatty, 15/01/1908, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records, boîte 46, dossier 6.

³⁸ Dans le cas de Monet, les publications américaines eurent recours au portrait de J. C. Schaarwächter datant des années 1880, réactualisé en France à partir de 1907 avec la série publicitaire des cartes à collectionner des « Célébrités contemporaines », distribuées massivement par Félix Pottin avec ses plaquettes de chocolat. Voir à ce sujet Joëlle Bolloch, « Le "petit bottin" de Félix Pottin : les portraits d'artistes dans les albums publicitaires distribués par les magasins Félix Potin au début du XX^e siècle », *Quarante-huit/Quatorze*, 2011, n° 31, p. 24-53.

interpersonnelles entre l'artiste et le grand public pouvaient avoir de part et d'autre. Cassatt écrivit ainsi au directeur du Carnegie Museum of Art, le 6 octobre 1909 :

Pour répondre à votre formulaire du 16 septembre demandant ma photographie, je n'en possède aucune, et il me déplairait beaucoup d'avoir mon image dans un catalogue ou dans une quelconque publication.

Il m'est toujours désagréable de voir la photographie d'un artiste accompagner son œuvre. En quoi l'apparence de l'auteur d'une peinture ou d'une statue intéresserait-elle le public ? Pourquoi, si cette curiosité existe, devrait-on la satisfaire³⁹ ?

Cette prise de position marquait l'indépendance de l'artiste, attachée à une éthique de modestie, face aux attentes du grand public. Dans sa réponse, Beatty tenta de rallier Cassatt à sa cause, en lui faisant entrevoir le désir réel et sincère de ses admirateurs :

Je suis sensible à votre attitude en ce qui concerne la publication de votre portrait. Je pense aussi qu'il y aurait beaucoup à ajouter en faveur de votre point de vue, mais il est vrai qu'un grand nombre de personnes se réjouissent et m'ont remercié des portraits d'hommes et de femmes à l'origine des œuvres qu'ils admirent. Je pense qu'il ne s'agit pas là seulement d'une vaine curiosité, mais d'un intérêt réel pour la personnalité des artistes⁴⁰.

Le débat entre Cassatt et Beatty révèle d'autres avantages des galeries photographiques, dont la taille réduite et la reproductibilité permettaient d'assurer la diffusion sociale et spatiale d'une publicité pédagogique et marchande. À côté des peintures, cette documentation, donnée par Duret comme un matériel mnémorique d'identification, pouvait aussi apparaître, selon un paradigme physiognomonique courant, comme des outils de compréhension du caractère de l'artiste, comme le signale la réponse de Beatty.

Les panthéons photographiques des premières publications consacrées à l'histoire de l'impressionnisme forgeaient ainsi *a posteriori* une parenté entre des portraits d'origines diverses, mais présentant une certaine homogénéité formelle. Leur sobriété et leur taille réduite ne pouvaient cependant les prémunir complètement contre un soupçon de compromission qui visait, chez Cassatt, tout format publicitaire. Celle-ci y voyait en effet l'expression de la « curiosité » d'une époque où la médiatisation accélérée des célébrités rencontrait la vanité des artistes. Or, au même moment, la publicité des effigies des maîtres de l'art indépendant fut encore mise en cause, de façon très similaire, à propos d'une galerie de bustes, qui leur fut dédiée.

³⁹ Lettre de Mary Cassatt à John Wesley Beatty, 06/10/1909, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records. Le refus de Cassatt est comparable à celui de Degas évoqué *supra* p. 116.

⁴⁰ Lettre de John Wesley Beatty à Mary Cassatt, 19/10/1909, Washington, Archives of American Art, Carnegie Institute, Museum of Art records.

La galerie des maîtres impressionnistes de Paul Paulin, archétype du monument discret

Ce fut Paul Paulin qui au début du ^{xx}^e siècle prit l'initiative d'un premier panthéon composé de bustes des peintres impressionnistes. Paulin s'appuya justement sur le médium photographique pour transformer son processus testimonial en une formule monumentale équivoque, celle d'une galerie de portraits aux dimensions variables, à la fois ample dans sa totalité et réduite dans ses parties.

Dans son entreprise, Paulin avait l'avantage d'être un ami de longue date et un des premiers collectionneurs des maîtres de l'art indépendant⁴¹. Dentiste et sculpteur, il fut présenté par son marchand Alphonse Portier au peintre Eugène Vidal, qui avait participé aux expositions impressionnistes de 1880 et 1881. Celui-ci introduisit Paulin auprès de Degas, dont il resta un proche jusqu'à la mort de ce dernier. Vers 1883, il obtint de Degas le privilège de poser pour son premier buste d'un peintre impressionniste⁴² (fig. 3.20). Cette œuvre isolée et jamais exposée scellait alors une relation d'amitié, et précéda de près de vingt ans l'entreprise beaucoup plus systématique qui fut celle de Paulin au début du ^{xx}^e siècle. À partir de 1902, il envoya en effet régulièrement au Salon de la Société nationale des beaux-arts plusieurs portraits, destinés à constituer une véritable galerie des maîtres impressionnistes. La série fut inaugurée avec le buste d'Armand Guillaumin⁴³ (fig. 3.21), dont l'exposition en 1902 fut immédiatement suivie par l'achèvement de celui de Pierre-Auguste Renoir (fig. 3.22), présenté à son tour en 1903. Comme Degas et Guillaumin, Renoir avait été proche de Paulin dès les dernières décennies du ^{xix}^e, au cours desquelles le peintre avait portraituré son épouse (vers 1895 ; Jérusalem, Musée d'Israël ; DD 2271). Le sculpteur introduisit dans son buste une dédicace « à son ami Renoir », qui signalait cette relation privilégiée avec son modèle. Au sortir du Salon de 1903, Paulin invita cette fois Camille Pissarro à venir poser pour lui, une offre « vraiment alléchante » selon le peintre qui n'était

⁴¹ Le catalogue de la vente de sa collection en 1901 dénombre ainsi notamment un Caillebotte, un Cézanne, cinq Guillaumin, neuf Lebourg, deux Monet, cinq Sisley, ainsi qu'une sanguine de Renoir. *Catalogue de beaux et importants tableaux modernes et aquarelles appartenant pour partie au Docteur X****, [Vente. Art. 1901-11-21. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1901. La principale source d'informations sur Paulin est le catalogue d'exposition *Paul Paulin : sculpteur impressionniste*, [Exposition. Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts. 1983], Clermont-Ferrand, Les Musées, 1983.

⁴² Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991, p. 507-508 ; *Paul Paulin, op. cit.*, p. 8-9. Le premier buste de Degas est daté par Pascal Paulin de l'année 1883, tandis qu'une lettre de Paul Paulin à Paul Lafond, du 7 mars 1918, mentionne la date de 1884. Denys Sutton et Jean Adhémar, « Lettres inédites de Degas à Paul Lafond, et autres documents », *Gazette des beaux-arts*, 1987, n° 109, p. 159-180. Le privilège accordé par Degas est souligné dans une parole rapportée dans le catalogue de Clermont-Ferrand : « J'ai toujours refusé de poser pour qui que ce soit ; pour vous, quand vous voudrez ! » *Paul Paulin, op. cit.*, p. 22.

⁴³ Il s'agit là encore d'une œuvre d'amitié. Le bronze conservé par l'artiste puis par ses héritiers fut ensuite donné au musée d'Orsay en 1986.

cependant pas disponible avant la fin du mois d'octobre⁴⁴. Le décès de Pissarro, le 13 novembre, n'arrêta pas le sculpteur, qui à l'aide d'un dessin exécuté sur son lit de mort (fig. 3.35) et de plusieurs photographies demandées à son fils Lucien dès la fin du mois⁴⁵, parvint à réaliser un plâtre (fig. 3.23). Ce dernier ne fut pas exposé au Salon, tout comme la seconde version de son *Degas* daté de janvier 1907 et dédié « à Degas » (fig. 3.24), une formule courante sur les portraits de Paulin à cette période. Les bustes de maîtres impressionnistes ne reparurent ainsi au Salon qu'en 1908⁴⁶, avec une seconde version de son *Armand Guillaumin*, portant l'inscription « à l'ami Guillaumin » (fig. 3.25). La poursuite de la série fut envisagée au début de la même année 1908 avec un projet de buste de Claude Monet, signalé dans une lettre de Guillaumin⁴⁷. Ce projet marquait un certain dépassement du cercle des relations les plus immédiates de Paulin, tels Degas, Guillaumin ou Renoir. Il n'aboutit pas avant le début de l'année 1910, quand Durand-Ruel envoya au maître de Giverny un numéro de la revue *L'Art et les artistes* reproduisant les bustes de Renoir et Degas récemment acquis par l'État⁴⁸. Organisées d'abord par l'intermédiaire de son marchand, les séances de pose eurent lieu entre la fin de l'année 1910 et le mois d'avril 1911⁴⁹ (fig. 3.26). Un bronze, avec la simple dédicace « à Claude Monet », fut exposé au Salon de 1911, puis suivi en 1912 par un *Jean-François Raffaëlli* (fig. 3.27) et en 1913 par un buste de Guillaumin⁵⁰.

Les dédicaces de la plupart des portraits de Paulin étaient le signe de son intégration privilégiée au monde des impressionnistes, qui en réalité dépassait le strict cercle des peintres. La période vit en effet la matérialisation des rapports entretenus par le sculpteur avec plusieurs figures de l'administration de musées, comme avec les collectionneurs ou les

⁴⁴ Lettres de Camille Pissarro à Georges Pissarro, 20/08/1903, et à Paul Paulin, 26/08/1903, dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 5, p. 367-371, 371, lettres 2051 et 2052.

⁴⁵ Lettres de Paul Paulin à Lucien Pissarro, 18/11/1903 et 22/11/1903, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁴⁶ Au Salon de 1905, Paulin exposa le buste de son ami, le peintre Albert Lebourg, qui participa aux expositions impressionnistes de 1879 et 1880. Cependant, ce buste doté d'un bras se démarque sensiblement des autres bustes de peintres impressionnistes. À la différence de ces derniers, il fut aussi exposé sans identification dans le catalogue du Salon.

⁴⁷ Lettre d'Armand Guillaumin à Paul Paulin, 23/03/1908, dans *Paul Paulin, op. cit.*, p. 30-31.

⁴⁸ Lettre de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 07/03/1910, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 378, lettre 1916 ; François Monod, « Le mois artistique : Acquisitions et commandes de l'État livrées en 1909 - Cinquante tableaux de Vincent Van Gogh - Société internationale d'aquarellistes (5ème exposition) - Exposition Vuillard - La gravure originale en noir - La Grande Semaine, par Sem et Ronbille - Memento des expositions », *L'Art et les artistes*, 1910, vol. 10, n° 58, p. 175-178.

⁴⁹ Lettres de Claude Monet à Paul Durand-Ruel, 11/11/1910 et 09/03/1911, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 380, 381, lettres 1943 et 1953. Voir aussi les lettres de Claude Monet à Paul Paulin, 14/11/1910 et s.d., dont des photocopies sont conservées par le service de documentation du musée d'Art Roger-Quilliot à Clermont-Ferrand.

⁵⁰ À ce jour, seuls deux modèles de bustes de Guillaumin par Paulin sont connus. Il est possible que le buste exposé en 1913 ait été l'un des deux, Paulin souhaitant peut-être inciter l'État à en faire l'acquisition après les achats des bustes de Degas, Renoir et Monet.

critiques d'art appartenant à ce même milieu. Ce réseau s'observe à la lumière des bustes et des photographies sur plaques de verre que Paulin effectuait en amont. Au Salon de 1911, en plus de son *Monet*, Paulin exposa un portrait, lui aussi dédié, de Léonce Bénédite, alors directeur du musée du Luxembourg⁵¹. En 1913, il exécuta encore sur le même modèle un buste de Jean Guiffrey, conservateur des peintures au musée du Louvre⁵². Le Salon de 1914 présenta aux côtés de Guillaumin, les portraits dédiés de Roger Marx (fig. 3.28 et 3.29) et de Paul Lafond, ami et biographe de Degas, conservateur au musée de Pau⁵³. Au personnel muséal s'ajoutaient les collectionneurs, tels Auguste Chéramy⁵⁴, l'avocat sollicité lors de l'affaire de la Centennale de 1900, Antonin Personnaz (fig. 3.30 et 3.31), Étienne Moreau-Nélaton (fig. 3.32 et 3.33), ou encore Georges Viau⁵⁵. La presse était aussi représentée par Armand Dayot⁵⁶, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts et fondateur de la revue *L'Art et les artistes*, et François Thiébault-Sisson⁵⁷. Paul Paulin s'inscrivait ainsi dans un vaste réseau relationnel impressionniste, sur lequel la promotion de ses propres œuvres pouvait s'appuyer, et qui s'accordait aussi pleinement avec son rôle de témoin. À l'instar des écrits des compagnons de route du mouvement, ses bustes étaient le prolongement de cette intimité acquise. Son amitié avec Degas en particulier alimentait par exemple ses échanges avec Paul Lafond⁵⁸ ou Thiébault-Sisson, qui fit appel à son témoignage pour documenter un important article consacré en 1918 au maître, et auquel Paulin communiqua le texte d'un poème inédit⁵⁹.

⁵¹ Le plâtre de ce buste, daté de 1910, est conservé au musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (inv. 983.8.40).

⁵² Le plâtre, portant l'inscription « Jean Guiffrey son ami P Paulin 1913 », est conservé au musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (inv. 983.8.17).

⁵³ Un exemplaire en plâtre du buste dédié « à son ami Paul Lafond », daté de 1914, est conservé au musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (inv. 983.8.7). Les liens entretenus par Paulin avec le monde des musées se poursuivirent encore après la Première Guerre mondiale. Le musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand conserve ainsi les bustes en plâtre de : Paul Jamot (1922 ; inv. 983.8.4), ainsi que deux photographies du modèle (inv. 983.8.269 et 983.8.270) ; Carle Dreyfus (1926 ; inv. 983.8.9) ; Louis Metman (1926 ; inv. 983.8.39) ; Pierre de Nolhac (1929 ; inv. 983.8.6), avec huit photographies le représentant (inv. 983.8.189 à 983.8.196). Signalons aussi un buste non daté de Charles Masson (inv. 983.8.28), ainsi que la mention de l'existence d'un buste de Georges Grappe dans le catalogue de Clermont-Ferrand. *Paul Paulin, op. cit.*, p. 24.

⁵⁴ Le musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand conserve un médaillon à l'effigie de Chéramy (1908 ; inv. 983.3.9), ainsi qu'au moins cinq photographies le représentant de façon certaine (inv. 983.8.148 à 983.8.151 et 983.8.163).

⁵⁵ *Paul Paulin, op. cit.*, p. 27.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁷ Le plâtre est conservé au musée d'Art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand (inv. 983.8.20).

⁵⁸ Henri Loyrette cite à ce sujet une lettre de Paul Lafond à Paul Paulin, datée de 1915, évoquant son entreprise biographique : « mais gardez la chose pour vous – que depuis longtemps, j'ai réuni de nombreuses notes sur Degas, que depuis la guerre je coordonne, rédige et mets en ordre ». Henri Loyrette, *Degas, op. cit.*, p. 591. Voir encore les lettres de Paul Paulin à Paul Lafond, publiées dans Denys Sutton et Jean Adhémar, « Lettres inédites de Degas à Paul Lafond, et autres documents », *op. cit.*

⁵⁹ Lettre de Paul Paulin à François Thiébault-Sisson, 02/05/1918, Paris, INHA, Autographes 183. Paulin souligna dans sa lettre le caractère inédit de cette poésie, en sachant que celui-ci plairait à son destinataire : « Le sonnet que je vous donne ci-contre m'avait été écrit de la main de Degas ; j'en ai confié le manuscrit à notre ami A. Dayot qui ne se souvient plus de ce qu'il en a fait, il ne se rappelle même pas l'avoir reçu. P. Lafond dans son

Au sein de son approche testimoniale, le médium photographique acquit chez Paulin un rôle fondamental. Son processus créatif typique consistait en effet à réaliser une série de profils sur plaques de verre, en tournant autour de son modèle. Cette documentation lui permettait ensuite d'élaborer son buste tridimensionnel de la façon la plus précise possible. Ce procédé n'était alors pas sans analogie avec celui de la photosculpture, mis au point vers 1861 par François Willème⁶⁰. Au moyen d'un photoprofilage similaire et d'un pantographe, ce dernier avait proposé d'exécuter mécaniquement des portraits sculptés, réputés les plus véridiques possible. Le fonds d'atelier de Paulin, au musée d'Art Roger-Quilliot, ne conserve pour la série des peintres impressionnistes que les négatifs préparatoires au portrait de Raffaëlli (fig. 3.34 et 3.27). Il est cependant fort probable qu'un processus semblable leur fut appliqué⁶¹. Dans le cas de Pissarro, sans doute décédé avant que Paulin n'ait pu exécuter de photographies, plusieurs lettres à Lucien Pissarro rendent compte de sa démarche documentaire. Outre le portrait *post mortem* dessiné par Paulin⁶² (fig. 3.35), il souhaita réunir plusieurs « documents⁶³ », et précisa ainsi au fils du peintre ses attentes :

J'ai reçu votre belle photographie mais j'aurais surtout besoin d'en avoir une de face (pour les yeux) et la grande, de profil, que vous aviez sur la cheminée du salon, plus mon dessin que j'ai laissé sur la table du salon près de la fenêtre. [...] La photo la plus grande possible et surtout la tête bien entendu⁶⁴.

Il semble que Paulin eut accès à deux séries canoniques (fig. 3.13 et 3.19), et aboutit ainsi à deux versions de son buste, l'une coiffée d'un chapeau et l'autre d'un béret (fig. 3.23 et 3.36), toutes les deux éditées en plâtre et en bronze autour de 1904. Dans le cas de Monet, seule l'épreuve positive d'une photographie nous est parvenue (fig. 3.37). Elle est par ailleurs reliée à un dessin préparatoire (fig. 3.38), où l'attention continue de Paulin à la face et au profil révèle son souci anthropométrique⁶⁵. Plus que les simples témoignages d'un proche, les bustes

ouvrage sur Degas cite d'autres sonnets mais non celui-là qu'il n'avait pas. » Voir aussi l'article de François Thiébault-Sisson, « La Vie artistique : Edgar Degas - L'Homme et l'œuvre », *Le Temps*, 18/05/1918.

⁶⁰ Sur la photosculpture, voir entre autres : Robert A. Sobieszek, « Sculpture as the Sum of Its Profiles: Francois Willeme and Photosculpture in France, 1859-1868 », *The Art Bulletin*, 1980, vol. 62, n° 4, p. 617-630 ; Jean-Luc Gall, « Photo/sculpture : L'invention de François Willème », *Études photographiques*, 1997, n° 3, p. 64-77.

⁶¹ Plusieurs plaques de verre anonymes montrant Pierre-Auguste Renoir dans son atelier (fig. 3.11) font directement écho au procédé de Paulin et à la description de son dessin préparatoire au buste du maître. Voir *Paul Paulin, op. cit.*, p. 42-43. Quoique le dessin ne semble pas reproduire le chapeau du peintre, tout comme le plâtre de Clermont-Ferrand (fig. 3.22), celui-ci apparaît cependant dans une seconde version du buste de Renoir (1902 ; Bagnols-sur-Cèze, musée Albert-André). Malheureusement, nous ne sommes pas parvenus à retrouver une reproduction du dessin en question, qui permettrait de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse.

⁶² Paulin réalisa un dessin *post mortem* semblable pour Auguste Rodin, connu grâce à une photocopie conservée par le service de documentation du musée d'Art Roger-Quilliot à Clermont-Ferrand.

⁶³ Lettre de Paul Paulin à Lucien Pissarro, 18/11/1903, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁶⁴ Lettre de Paul Paulin à Lucien Pissarro, 22/11/1903, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁶⁵ De ce point de vue, la proximité formelle entre la documentation photographique réunie par Paulin sur ses modèles et le système Bertillon d'anthropométrie criminelle pourrait être notée. Voir entre autres à ce sujet :

de Paulin étaient ainsi documentés, l'interprétation subjective y étant volontairement restreinte dans un processus quasi scientifique et impersonnel souhaitant transférer la qualité objective du médium photographique à la sculpture.

Bien sûr, Paulin ne limita pas ses activités de portraitiste et son procédé de profilage aux seuls impressionnistes. Cependant, l'homogénéité de cette série, que Paulin harmonisa en supprimant les bras de son premier *Degas*, lui conférait une monumentalité singulière, où son double caractère testimonial et documentaire était une forte valeur ajoutée. Conçus en amont comme une suite, ces bustes formaient une véritable galerie, ce que confirment les circonstances de leurs expositions et de leurs acquisitions. Pris individuellement, chaque portrait était un témoignage personnel d'amitié et de respect, destiné à être conservé par le modèle et par ses héritiers. C'est ainsi que les descendants de Camille Pissarro obtinrent chacun leur exemplaire en plâtre ou en bronze, au chapeau ou à la casquette⁶⁶. Dans ce contexte familial, le buste isolé équivalait dans une certaine mesure à la photographie, se substituant à elle sur la cheminée du salon (fig. 3.39) ou, chez Monet, sur son bureau⁶⁷ (fig. 4.2). Similairement, les deux média offraient la possibilité de la reproductibilité, grâce aux éditions en bronze à cire perdue vendues par Adrien-Aurélien Hébrard. Devenus bibelots, les bustes pouvaient dès lors former des panthéons domestiques chez les particuliers, notamment chez les collectionneurs impressionnistes proches de Paulin. Antonin Personnaz possédait ainsi un bronze de *Pissarro* (Bayonne, musée Bonnat-Helleu), dédié en son nom propre, et un *Guillaumin* dont il fit don au Petit Palais en 1913. Georges Viau s'associa quant à lui à un groupe d'amateurs pour offrir au même musée la même année un *Renoir*, tandis qu'il posséda en propre des bustes de Renoir, Degas et de Rodin⁶⁸.

Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire, avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1890 ; Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie », dans *Maintien de l'ordre et polices : en France et en Europe au XIX^e siècle*, [Actes de colloque. 1983. Paris, Nanterre], Paris, Créaphis, 1987, p. 269-285 ; Pierre Piazza, « La fabrique "bertillonienne" de l'identité », *Labyrinthe*, 2000, n° 6, p. 33-50.

⁶⁶ Plusieurs de ces exemplaires sont recensés dans Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.* vol. 5, p. 371. Une lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à son frère Lucien, le 13 janvier 1905, nous apprend ainsi : « Paulin a fini le buste. En veux-tu un pour 35 frs de moulage ? » (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro).

⁶⁷ Sur la livraison par Paulin de deux bustes en plâtre et en bronze à Monet, voir Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2017-2018], Vanves, Hazan, 2017, p. 160. Par ailleurs, Monet écrivit à Paulin en 1911 pour lui rappeler sa promesse de lui fournir plusieurs épreuves de sa photographie, destinées à ses proches. Lettre de Claude Monet à Paul Paulin, 21/04/1911, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 423, lettre *2637a. Par la suite, ce fut une photographie, la célèbre effigie de Sacha Guitry, qui détrôna sur son bureau le buste de Paulin (fig. 4.43).

⁶⁸ *Catalogue des dessins, aquarelles, gouaches, pastels... tableaux modernes... œuvres importantes de Degas... composant la collection de M. Georges Viau*, [Vente. Art. 1942-12-11. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1942, lots 124 à 126. L'amitié de Viau et Paulin se manifesta la même année que ce don par un article dans une revue médicale : Georges Viau, « Le Docteur Paul Paulin, statuaire », *Aesculape*, 1913, p. 225-227.

À côté de cet usage domestique, la finalité idéale d'une telle collection de bustes était sans aucun doute un musée, et celui du Luxembourg se chargea, à partir de 1909, d'en réunir quatre⁶⁹. Par coïncidence, dès juin 1907, l'administration des Beaux-Arts avait déjà eu le projet inabouti d'acquérir pour 1000 francs un buste de Zacharie Astruc représentant Édouard Manet⁷⁰ (fig. 3.40). À l'occasion du Salon de 1909, Pierre Goujon écrivit dans la *Gazette des beaux-arts* : « J'espère qu'on aura l'idée de grouper, dans le musée qu'on ouvrira au triomphe incontesté de leur idéal et de leur méthode, les portraits de Pissarro, de MM. Degas, Renoir, Claude Monet, Lebourg et Guillaumin⁷¹. » En novembre, l'État acheta trois bronzes pour 1000 francs : deux bustes d'Edgar Degas et un de Renoir (fig. 3.41 à 3.43). L'ami de Paulin, Armand Dayot, en tant que membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, s'en expliqua auprès du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Gaston Doumergue : « Ce qui fait le principal intérêt de ces trois œuvres [...] c'est qu'elles représentent les traits fidèlement reproduits, de deux des plus grands artistes de l'École française de peinture. Ce sont des documents d'une inappréciable valeur historique, et aussi d'un réel intérêt d'art⁷². » À l'instar de Goujon, qui avait souligné l'intimité exclusive offerte au public par les œuvres de Paulin, Dayot remarqua à son tour le « phénomène unique » des deux bustes de Degas, qui avait ici accepté exceptionnellement de poser pour un de ses amis.

Au total, les raisons qui suscitèrent donc l'acquisition des œuvres de Paulin ressortaient bien de leur caractère testimonial, inédit et documentaire, de leur proximité avec le médium photographique, là où leur dimension artistique propre n'était mentionnée qu'incidemment.

Nous avons déjà signalé le rôle que joua ensuite la revue de Dayot dans l'accord que donna Monet en 1910 pour son propre portrait. Après l'exposition de ce dernier, Paulin écrivit lui-même à Doumergue pour lui faire part de l'intérêt de nouveau exceptionnel du « seul buste

⁶⁹ D'autres bustes d'artistes furent acquis par le musée du Luxembourg au cours des mêmes années, en particulier les œuvres de Victor Segoffin représentant Félix Ziem (1905), Henri Harpignies (1906) et Léon Bonnat (1909), conservées aujourd'hui au musée d'Orsay.

⁷⁰ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4287, dossier 28. Une note manuscrite, datée du 18 juin 1907, dit de cette acquisition : « Cet achat ne doit pas se faire immédiatement – donc prendre note pour le moment et réservé la somme ». Signalons qu'une fonte du buste d'Astruc figure sur la tombe de Manet au cimetière de Passy. Rappelons qu'Astruc avait été par ailleurs l'auteur du *Marchand de masques* (1883 ; Paris, jardin du Luxembourg), monument en l'honneur de plusieurs illustres artistes, hommes de lettres et compositeurs, représentés par de simples masques. Voir à ce sujet, Édouard Papet, *Masques : de Carpeaux à Picasso*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 2008-2009 ; Darmstadt, Institut Mathildenhöhe ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek. 2009], Paris, Hazan, Musée d'Orsay, 2008, p. 38-41.

⁷¹ Pierre Goujon, « Les Salons de 1909 (quatrième et dernier article). - La sculpture », *Gazette des beaux-arts*, 1909, vol. 2, n° 627, p. 237-261.

⁷² Lettre d'Armand Dayot à Gaston Doumergue, 19/11/1909, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4255, dossier 35.

pour lequel ait posé le grand artiste⁷³ ». Cette assertion fut reprise par Dayot dans un rapport pour soutenir l'achat, effectif le 3 février 1912, à hauteur de 350 francs, somme limitée aux frais de la fonte⁷⁴ (fig. 3.44). Dans tous ces argumentaires, la dimension artistique restait largement minimisée, pour mieux mettre en avant les autres intérêts de ces bustes : leur valeur testimoniale exclusive, obtenue grâce aux liens préexistants entre le sculpteur et ses modèles ; leur fonction documentaire, le réalisme étant assuré par le procédé créatif de Paulin. En ce sens, les bustes permettaient d'adapter en trois dimensions la mise en page de l'ouvrage de Théodore Duret, en plaçant dans l'espace muséal aux côtés des tableaux une documentation iconographique⁷⁵.

Une présentation collective et *quasi* complète des portraits est encore à signaler lors de la rétrospective impressionniste organisée en 1912 par la galerie Manzi-Joyant. Raffaëlli, dont le buste venait d'être exposé au Salon, et qui tenait à être ainsi intégré aux impressionnistes historiques, en fit la demande expresse à Paulin :

Samedi prochain, 1er juin, va s'ouvrir chez Manzi, rue de la Ville-
l'Évêque une exposition des « Maîtres impressionnistes » qui va faire
sensation.

Elle se fera sous les auspices de la comtesse Greffulhe. Il y aura
seulement : Manet, Degas, Sisley, Pissarro, Forain, Miss Cassatt, B. Morisot,
Renoir et votre serviteur.

Que vos bustes seraient à leur place dans cette exposition le long de la
galerie d'entrée. Voyez donc à en parler de suite chez Manzi⁷⁶ ?

L'appareil documentaire se trouvait de nouveau ici doté d'une forme tridimensionnelle, cette fois en marge de la rétrospective, assimilée au déploiement spatial d'un discours historique sur les toiles. Par ailleurs, ce regroupement en une véritable galerie attestait comment les éléments de la série, placés côte à côte, s'additionnaient pour former un monument d'amples dimensions.

⁷³ Lettre de Paul Paulin à Gaston Doumergue, 29/12/1911, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4255, dossier 36.

⁷⁴ Lettre d'Armand Dayot à Gaston Doumergue, 10/01/1912, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4255, dossier 36.

⁷⁵ Ce fut le cas, semble-t-il, dès 1910. Lettre de Paul Paulin à Gaston Doumergue, 02/04/1910, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4255, dossier 35. L'hésitation entre leur valeur documentaire ou artistique fut maintenue en 1922, lors du réaménagement des salles du Luxembourg. Léonce Bénédite, dans son parcours des salles, nous apprend ainsi que les bustes de Degas et de Monet étaient placés de part et d'autre de l'entrée du musée comme des figures tutélaires de l'école française, tandis que le buste de Renoir, présenté dans la galerie des sculptures, témoignait seul du talent artistique à part entière de Paulin. Léonce Bénédite, « Les portraits du sculpteur : Paul Paulin », *L'Art et les artistes*, 1922, vol. 5, n° 27, p. 299-304. En 1938, on apprend que les bustes étaient toujours conservés par le musée du Luxembourg, malgré le déménagement des tableaux impressionnistes au Louvre, et placés contre les chambranles des portes entre les salles de peinture, aux côtés d'une autre effigie d'un artiste célèbre, celle d'Adolphe Willette par Édouard Marcel Sandoz (1913 ; Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle). Orion, « Carnet des lettres, des sciences et des arts », *L'Action française*, 19/09/1938.

⁷⁶ Lettre de Jean-François Raffaëlli à Paul Paulin, 20/05/1912, dans *Paul Paulin, op. cit.*, p. 32.

D'usage d'abord domestique, les bustes entraient donc à présent dans l'espace public⁷⁷, et l'ensemble réuni par le musée du Luxembourg constituait bien un monument discret aux maîtres de l'impressionnisme, d'autant plus exceptionnel qu'il fut exécuté de leur vivant⁷⁸. Témoignages uniques autorisés à un proche, ils préservaient l'indépendance des modèles de la glorification trop ostentatoire de la statuomanie. Divisé en simples bustes de conception semblable, l'hommage tirait son ampleur de sa sérialité. Les peintres semblèrent participer de bon gré à cette statufication vivante, tant discrète que significative. Le souhait de Raffaëlli de voir son portrait exposé en 1912 parmi ceux de ses pairs démontrait l'importance symbolique d'une inclusion dans un panthéon ouvert à de possibles élargissements. Ainsi, s'explique aussi le vœu plus tardif de Jacques-Émile Blanche de rejoindre à son tour cet ensemble, au moment où il tentait, par ses activités de mémorialiste, de raccrocher son nom à ceux des maîtres impressionnistes⁷⁹ (fig. 3.45).

Par opposition, l'orgueil d'un tel monument modeste était dévoilé par le seul refus qu'ait reçu à notre connaissance Paulin, celui de Mary Cassatt sollicitée dès 1909. Dans une lettre à Louisine Havemeyer, elle déplora à nouveau le recours à un expédient du goût populaire, usant de mots similaires à ceux qu'elle opposa la même année à la publication de sa photographie : « T'ai-je dit qu'ils veulent mon buste pour le Luxembourg, aux côtés des autres peintres de notre groupe ? Quelle histoire. [...] On devrait vouloir laisser derrière soi les meilleurs œuvres d'art, et une personnalité cachée⁸⁰. » Le terme de « personnalité », utilisé ici par Cassatt plusieurs mois avant que la lettre de Beatty ne l'emploie, suggère à nouveau qu'à travers les traits du peintre son caractère même était livré au public. Au-delà de la

⁷⁷ Des collections similaires à celle du musée du Luxembourg se formèrent aussi dans les musées outre-Atlantique. Lors de son exposition inaugurale en 1924, le California Palace of the Legion of Honor de San Francisco exposa ainsi les bustes en bronze de Monet, Degas, Renoir, Rodin, Guillaumin, ainsi qu'un plâtre de Pissarro. À Philadelphie, Mrs. Jules E. Mastbaum fit don successivement au Philadelphia Museum of Art d'un plâtre du buste de Rodin en 1929, puis de deux bronzes de Rodin et Guillaumin et d'un plâtre de Pissarro en 1936.

⁷⁸ Il faut signaler, par comparaison, la commande faite à Armand Bloch des *Masques de peintres, sculpteurs, architectes et graveurs français du XIX^e siècle et contemporains* (1908-1913 ; Roubaix, La Piscine, musée d'Art et d'Industrie André Diligent), qui inclut les visages de Manet, Monet et Renoir, et dont il existe une version réduite, *Hommage aux maîtres Rodin, Puvis de Chavannes, Renoir, Garnier, Bracquemond* (1924 ; Paris, musée Rodin). Ce monument aux artistes illustres, accumulation de masques réalistes sur un substrat informel d'ascendance symboliste, était originellement destiné par Étienne Dujardin-Beaumetz au centre de la salle des sculptures du musée de Luxembourg, où il ne fut finalement jamais installé. Voir à ce sujet, Clémentine Delplanq, « Armand Bloch (1866-1932), sculpteur, "rénovateur" de la sculpture sur bois ? », mémoire de recherche, sous la dir. de Catherine Chevillot, Anne Pinget et Ophélie Ferlier, École du Louvre, Paris, 2012, p. 104-113.

⁷⁹ Nous suivons ici l'interprétation que donne Anne-Charlotte Cathelineau dans *Jacques-Émile Blanche : peintre, écrivain, homme du monde*, [Exposition. Évian-les-Bains, Palais Lumière. 2015], Milan, Silvana editoriale, 2015, p. 207.

⁸⁰ Lettre de Mary Cassatt à Louisine Havemeyer, 10/03/1909, New York, the Metropolitan Museum of Art, Havemeyer Family Papers, boîte 1, dossier 6, document 2.

question publicitaire, c'était, semble-t-il, à la conception même de l'œuvre comme reflet de l'homme, causalité privilégiée par une approche historique de l'art moderne largement dominée par le modèle biographique, que pouvait ici s'opposer Cassatt, en tant qu'artiste.

Deux média distincts comme la photographie et la sculpture se concurrencèrent ainsi pour composer une galerie de portraits, sobres singulièrement et frappants une fois réunis. L'interchangeabilité des photographies et des bustes de Paulin en contexte domestique et l'aversion de Cassatt face aux deux procédés ne font que souligner la valeur d'un tel rapprochement. Le pont entre document et monument, photographie et sculpture, se trouvait dès lors consolidé par les intérêts partagés entre les deux média, chacun agissant dans des lieux différents, le livre portatif ou l'espace d'exposition fixe.

La provincialisation des premiers monuments posthumes

Parallèlement à l'installation des bustes de Paulin au musée du Luxembourg, les décès de Sisley en 1899 puis de Cézanne en 1906 virent l'érection des premiers monuments posthumes en l'honneur des peintres impressionnistes. Les sculptures d'Eugène Thivier et d'Aristide Maillol, quoique fort distinctes et bien plus imposantes que les bustes de Paulin, répondaient pourtant elles aussi au même impératif de discrétion. Ce dernier, une fois franchie la limite du simple buste dans un musée, trouvait encore à se manifester dans la provincialisation.

Au début de l'année 1905, le Comité du Monument Sisley à Moret-sur-Loing ouvrit sa souscription publique sous le haut patronage du sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, Étienne Dujardin-Beaumetz, qui avait accepté la présidence d'honneur. Selon l'usage, le financement était garanti en majorité par les dons privés, assortis de plusieurs subventions publiques, celles des municipalités de Moret et de Paris, des conseils généraux de Seine-et-Marne et de la Seine, ainsi que de l'État⁸¹. En accusant réception de sa contribution, le collectionneur Adolphe Tavernier remercia Isaac de Camondo « [en constatant] une fois de plus que l'on vous trouve toujours à "l'avant-garde" pour coopérer à une bonne action et rendre hommage à l'art et aux artistes méconnus⁸² ». En fait d'« avant-garde », le comité s'affiliait cependant sur la scène de l'art vivant à la traditionnelle Société des artistes français (SAF), et comptait à ce

⁸¹ Lettre du préfet de Seine-et-Marne, Paul Boegner, au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Jean-Baptiste Bienvenu-Martin, 14/06/1905, et arrêté du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, Gaston Doumergue, 09/07/1908, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51.

⁸² Lettre d'Adolphe Tavernier à Isaac de Camondo, 28/03/1911, Paris, musée Nissim de Camondo, archives d'Isaac de Camondo, C.IS.3.

titre parmi ses membres Francis Picabia, qui devint l'un de ses vice-présidents en 1906, puis son président en 1909⁸³. En mars 1905, un sculpteur américain installé à Moret, George Grey Barnard, fut d'abord pressenti, avant que la commande ne soit passée à Eugène Thivier⁸⁴. Une fois sa maquette validée par Dujardin-Beaumetz, un « Fragment du monument Sisley » fut présenté au Salon de la SAF en 1908 (fig. 3.46).

Le rôle de Dujardin-Beaumetz avait des implications au-delà de la garantie de faveurs financières de l'État. Ce dernier s'était en effet engagé au même moment dans la commande des sculptures du « Campo Santo » situé au cœur des jardins du musée du Louvre, qui entre 1908 et 1911 s'enrichit de huit monuments consacrés à des artistes français de toutes les époques⁸⁵. Cette décoration vit s'affronter deux conceptions du monument public : une tradition naturaliste montrant l'artiste en pied, en costume moderne, et saisi dans son activité ; une conception allégorique, abandonnant l'artifice de la mise en situation, et associant à un portrait en buste une figure féminine à l'identité variée⁸⁶. Ce type allégorique, de composition plus simple et d'aspect plus honorable, était à la fois traditionnel, héritier des compositions funéraires à l'antique⁸⁷, et remis au goût du jour par le classicisme moderne du début de XX^e

⁸³ Cette carrière de Picabia au sein du comité est perceptible dans l'évolution de l'en-tête des lettres adressées par le comité. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51.

⁸⁴ Lettre de Jeanne Sisley à Auguste Rodin, 09/03/1905, Paris, musée Rodin, SIS-5812. Sur Barnard, voir notamment Elie de Comminges, « George G. Barnard et l'achat des chapiteaux de Saint-Michel-de-Cuxa », *Annales du Midi*, 1981, vol. 93, n° 151, p. 71-82.

⁸⁵ Sur les monuments élevés dans les jardins du musée du Louvre, nous renvoyons aux travaux pionniers d'Anne Pingeot et Geneviève Bresc-Bautier, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, 2 vol. Voir aussi l'article de Jesús Pedro Lorente, « Monuments devoted to artists in public spaces around museums : A nineteenth-century strategy to enhance the urban space of art districts », *RIHA Journal*, 2014, n° 99, disponible sur : www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/lorente-monuments (consulté le 30/06/2018). Dès 1893, les abords du musée national avaient vu l'érection de deux monuments d'Emmanuel Fremiet en l'honneur de Diego Vélasquez et d'Auguste Raffet. Le premier, placé devant la Colonnade, fut déposé en 1934 à la Casa de Velásquez à Madrid, puis détruit en 1936. Le second, situé dans le jardin de l'Infante, fut fondu sous le régime de Vichy en 1942. En 1894, un *Monument à François Boucher*, œuvre de Jean-Paul Aubé, fut placé lui aussi dans le jardin de l'Infante, puis retiré en 1966 et finalement déposé en 1981 au musée municipal de Longwy. Toujours dans le jardin de l'Infante, le *Monument à Meissonier* d'Antonin Mercié, élevé en 1895, fut retiré en 1967, puis déposé à Poissy, où il trône aujourd'hui dans le parc Meissonier. Un second monument consacré à un artiste contemporain, œuvre d'Aimé Morot en l'honneur de son beau-père Jean-Léon Gérôme, fut inauguré en 1909 dans le jardin de l'Infante, retiré en 1967, déposé au fort militaire du Mont-Valérien de 1971 à 1980, avant de rejoindre le musée d'Orsay. Sur Dujardin-Beaumetz et son goût des monuments aux artistes, voir aussi l'exemple du monument d'Armand Bloch évoqué plus haut en note.

⁸⁶ Du premier type, relevaient le *Monument à Jules Hardouin-Mansart* d'Ernest-Henri Dubois (1908 ; Paris, jardin de l'Intendant), le *Pierre de Montreuil* de Louis Henri Bouchard (1909 ; Saint-Denis, jardins de l'abbaye), le *Michel Colombe* de Jean-Marie Boucher (1910 ; fondu sous le régime de Vichy), le *Monument à Nicolas Poussin* de Constant Ambroise Roux (1911 ; Andelys, mairie). Au second type, appartenaient le *Monument à Watteau* d'Henri Lombard (1908 ; Valenciennes, place verte), le *Monument à Houdon* de Paul-Jean-Baptiste Gasq (1909 ; Lisieux), l'*Hommage à Corot* de Raoul Larche (1909 ; Ville-d'Avray), le *Pierre Puget* de François Léon Sicard (1910 ; Marseille).

⁸⁷ Voir notamment le *Monument à Henri Régnault* d'Henri Chapu (1875 ; Paris, École nationale supérieure des beaux-arts), dont la composition et la figure allégorique furent réemployées pour la tombe de Frédéric Bazille au cimetière protestant de Montpellier.

siècle⁸⁸. Il permettait en outre une stricte distinction entre une figure féminine, support de l'expression artistique du sculpteur, et un buste reproduisant fidèlement les traits de la personne honorée. Cette formule, jugée moins grandiloquente que le modèle naturaliste, fut choisie par Thivier pour son *Monument à Sisley*, composé d'une figure féminine classicisante⁸⁹ et d'un buste sommital, qui pérennisait dans le bronze, à la manière des portraits de Paulin, des traits empruntés à la photographie canonique du maître (fig. 3.47). Une documentation photographique avait en effet été précédemment envoyée à Auguste Rodin, pressenti très tôt par la fille de Sisley pour exécuter le buste de son père⁹⁰. La mise à l'écart du sculpteur par le comité, qui avait déjà passé une commande ferme à Thivier, provoqua la colère de Jeanne Sisley et le retrait de son soutien dès le 13 juillet 1905⁹¹.

Si la photographie et, dans une certaine mesure, le buste s'offraient comme des monuments portatifs, l'immobilité de la statue s'entoura quant à elle de nouveaux questionnements cruciaux quant aux significations données à cet emplacement. La première, liée à l'impératif déjà énoncé de modestie, était celui d'une localisation provinciale. La seconde relevait du sens, plus ou moins précis, qu'une mémoire locale attribuait au lieu choisi. L'annonce de la souscription pour le *Monument à Sisley* en 1905 projetait comme emplacement idéal la place du Pont, actuelle place de la Division Leclerc, « qui était particulièrement affectionnée par l'artiste⁹² » (fig. 3.48). À l'instar du buste de Boudin face au port d'Honfleur, le peintre aurait été ainsi tourné vers un motif qu'il avait contribué à rendre emblématique (fig. 3.49), et devant lequel ses épigones, et Picabia en particulier, posaient encore leur chevalet (fig. 3.50). Le texte du comité ajoutait : « deux sujets réunis : “L'Artiste et son cadre” », « cadre merveilleux de la *Vallée du Loing*, dont les beautés artistiques et sans

⁸⁸ Le qualificatif « moderne » associé à ce type de composition fait en particulier référence aux maquettes d'Auguste Rodin pour ses monuments à Puvis de Chavannes (1899-1903 ; Paris, musée Rodin) et à James Whistler (après 1905 ; Paris, musée d'Orsay). La communauté d'inspiration entre ces maquettes et les monuments publics de Maillol a été en particulier soulignée par Antoinette Le Normand-Romain, « Maillol et Rodin », dans Ursel Berger et Jörg Zutter (dir.), *Aristide Maillol*, trad. Thomas de Kayser, [Exposition. Berlin, Georg-Kolbe Museum. 1996 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. 1996 ; Brême, Gerhard-Marcks Museum. 1996-1997 ; Mannheim, Städtische Kunsthalle. 1997], Paris / Lausanne, Flammarion / Musée des beaux-arts, 1996, p. 119-125.

⁸⁹ Ce nu féminin est en tous points comparable aux œuvres exposées par Thivier au début du XX^e siècle, telles *L'Ivresse* de 1903, les trois figures féminines de sa *Fontaine de Jouvence* de 1904, ou encore l'*Ève* de 1905, dont l'allégorie du *Monument à Sisley* reprend la pose. Ces œuvres, aujourd'hui non localisées, nous sont connues grâce aux catalogues illustrés du Salon de la SAF ou aux cartes postales.

⁹⁰ Lettres de Jeanne Sisley à Auguste Rodin, s.d. et 17/05/1905, Paris, musée Rodin, SI-5812. Les documents envoyés par Jeanne Sisley comprenaient : « 2 photographies faites dans les dernières années de sa vie, une presque de face et une de trois quarts, et aussi un portrait plus ancien par Renoir, et très ressemblant ».

⁹¹ « [...] je viens vous demander de faire le nécessaire pour que mon nom ne figure plus dans aucune circulaire, feuille de souscription ou autre ». Copie de la lettre de Jeanne Sisley à de Brequeville, 13/07/1905, Paris, musée Rodin, SI-5812.

⁹² Annonce du Comité du Monument Sisley, vers 1905, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51.

rivales lui attirent du monde entier une pléiade d'artistes⁹³ ». Ce double sens se répercutait dans la composition même du monument réunissant le buste du maître et l'allégorie du Loing. L'initiative du monument avait en effet partie liée avec un autre projet de son trésorier, A. Bellier, fondateur d'une Société du Musée de la Vallée du Loing. Cette dernière souhaitait alors acquérir le prieuré de Pont-Loup et les deux moulins du pont de Moret, afin d'y exposer des tableaux, entre autres impressionnistes, inspirés par les motifs locaux⁹⁴.

Là où la photographie dans le livre et le buste dans l'exposition se plaçaient aux côtés du tableau ou de sa reproduction, le monument public se devait donc d'être placé en regard d'un équivalent, le motif. Dès lors, tout comme le buste du monument s'appuyait sur une documentation photographique pour informer les traits du peintre, son emplacement renseignait le lieu où l'œuvre avait été produite. Dans une certaine mesure même, ce dernier agissait comme un substitut au tableau, qu'en d'autres circonstances les hommages sculptés aux peintres avaient choisi de transposer sous forme de bas-relief⁹⁵.

Dès 1907, le conseil municipal préféra pourtant écarter le monument du centre-ville, et le placer dans « l'axe du port de Moret, entre la rivière du Loing et le kiosque de la fanfare⁹⁶ ». La sculpture y fut inaugurée par Dujardin-Beaumetz le 15 juin 1911⁹⁷ (fig. 3.47). Ce déplacement sémantique du monument, lié non plus à un motif précis, mais à une mémoire municipale plus générale, restait peu perceptible depuis Paris, dans la mesure où il ne modifia pas l'enracinement de la sculpture dans la ville de Moret-sur-Loing. Cette provincialisation avait deux avantages pour la rhétorique d'un critique d'art comme Louis Vauxcelles. En 1905, elle lui donnait l'assurance d'une cérémonie aussi « discrète » et « modeste⁹⁸ » que possible. En 1912, elle l'amenait à relater, pour le plaisir de son lectorat parisien, le face-à-face entre le maître incompris et le public bourgeois de province, tel ce « banquier, qui avait refusé à l'artiste un prêt de vingt-cinq louis sur garantie constituée par cinq toiles », et qui

⁹³ Annonce du Comité du Monument Sisley, vers 1905, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51. Souligné par l'auteur.

⁹⁴ Bellier proposa ainsi à Rodin de faire don d'une œuvre à cette société pour se joindre « au groupe des peintres impressionnistes dont Moret fit éclore les talents aujourd'hui enfin appréciés ». Lettre d'A. Bellier à Auguste Rodin, 19/06/1905, Paris, musée Rodin, SI-5812.

⁹⁵ Claire Barbillon a notamment évoqué ce type de procédé dans sa contribution « À la mémoire de Jean-Auguste-Dominique Ingres : l'hommage de la statuaire », dans Claire Barbillon, Philippe Durey, et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? : entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, [Actes de colloque. 2006. Paris, École du Louvre ; Rome, Académie de France à Rome], Paris, Ecole du Louvre, 2009, p. 65-77.

⁹⁶ Extrait du registre des délibérations du Conseil municipal de la Ville de Moret-sur-Loing, 17/05/1907, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51.

⁹⁷ Elle fut par la suite rapportée sur l'axe principal de la ville en 1994, pour servir d'effigie publicitaire devant l'Office du tourisme.

⁹⁸ Louis Vauxcelles, « La Vie Artistique : Le Monument Sisley », *Gil Blas*, 04/07/1905.

aujourd'hui s'était mis à la peinture devant les mêmes motifs⁹⁹. Cette équivoque, jouant du stéréotype d'une périphérie à la fois simple et arriérée, ressurgit avec le monument à Cézanne d'Aix-en-Provence.

Par comparaison avec le cas de Sisley, le Comité du Monument Cézanne poursuivait l'entreprise de distinction du milieu moderniste, en s'inscrivant sur la scène de l'art vivant non par le biais de la SAF, mais par celui du Salon d'Automne, qui prit l'initiative de cet hommage peu après l'annonce de la mort du maître¹⁰⁰. Au regard des témoignages écrits et peints qui s'étaient multipliés autour de Cézanne à partir de 1904, la célérité de cette commande n'eut rien d'étonnant, tout comme le choix d'Aristide Maillol, ancien nabi ami de Maurice Denis, ou même le rôle de la galerie Bernheim-Jeune dans cette affaire. À première vue, le comité semblait aussi prestigieux que désintéressé : Monet et Renoir en présidents d'honneur ; Frantz Jourdain comme président effectif ; le collectionneur Pellerin et le maître symboliste Redon aux titres de vice-présidents ; enfin une commission exécutive composée de quatre nabis, Bonard, Denis, Roussel et Vuillard, et d'un critique moderniste établi, Mirbeau. Cependant, comme le raconte le journal du comte Kessler, membre du comité, les réunions eurent lieu au moins dès 1908 dans la galerie des frères Bernheim, qui en lançaient les invitations¹⁰¹. À la différence des subventions officielles gagnées par le Comité du Monument Sisley, le financement de l'hommage à Cézanne se fit, outre la souscription, par une vente de tableaux modernes, organisée le 22 mai 1911. Cette dernière marquait toute l'équivoque moderniste, exposant à la fois l'héritage pictural du maître sur la jeune génération, tout en s'accommodant de la logique marchande¹⁰². En amont de cette vente, l'agent de la galerie

⁹⁹ Louis Vauxcelles, « Les Arts : La renaissance de l'art religieux. - De Signac et de la croix. - Post-Impressionisme. - L'indéfectible », *Gil Blas*, 10/01/1912.

¹⁰⁰ Le Diable boiteux, « Échos : Les courses - Le Temps d'hier - Poil et plume - P. P. C. - L'église et le Palais - Bulletin - La Lutte pour la santé - Pour Cézanne - Obscurantisme - Le complot - Les joies de la province - Aller et retour - Le Livre du jour. "Un mirage", par Jean de la Brète - Ce qui fait le malheur des uns... - Au "Printemps" », *Gil Blas*, 01/11/1906. Pour l'historique le plus récent de ce monument, nous renvoyons aux contributions d'Ursel Berger « Maillol sculpteur : Conception et méthode de travail » et de Jean-Paul Bouillon, « Maillol et Denis : "fraternité artistique" et moment historique », dans Ursel Berger et Jörg Zutter (dir.), *Aristide Maillol, op. cit.*, p. 39-61, 127-143.

¹⁰¹ Harry Kessler, *Das Tagebuch, Vierter Band : 1906-1914*, Stuttgart, Cotta, 2005, p. 420-421. Les Bernheim invitèrent ainsi Isaac de Camondo à assister à la réunion du comité qui se tint le 4 avril 1911 dans leur galerie, le même jour où le comte reçut les remerciements de Tavernier pour sa souscription en faveur du *Monument à Sisley*. Lettre de la galerie Bernheim-Jeune à Isaac de Camondo, 28/03/1911, Paris, musée Nissim de Camondo, archives d'Isaac de Camondo, C.I.S.3. Le témoignage de Jules Bernex est explicite au sujet de cet intérêt mercantile, qualifié d'« excellente relance de publicité », mais se ressent aussi de l'image défavorable des marchands de tableaux modernes : « en 1909, la cote des Cézanne fléchit. On avait trop vendu et il restait encore à vendre. Les Bernheim invitèrent des notabilités dans l'entresol, tendu de rouge, de leur magasin de tableaux, alors boulevard de la Madeleine. » Jules Bernex, « Souvenirs sur Cézanne », *L'Art sacré*, 1956, n° 7-8, p. 22-31.

¹⁰² Cette équivoque explique peut-être en partie les réticences qu'eut Renoir à participer à la vente de 1909. Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Maurice Denis, 01/12/1909, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 13288 ; lettre de Pierre-Auguste Renoir à Claude Monet, 06/12/1909,

Bernheim-Jeune, Félix Fénéon, confirma le 21 mars la commande faite à Maillol de son monument, au prix de 15 000 francs, en ajoutant : « Si le produit des souscriptions et de la vente de l'hôtel Drouot n'atteint pas ce chiffre, la maison Bernheim-Jeune s'engage à le compléter¹⁰³. »

Ce lien structurel avec les marchands s'étendait aussi aux hommages rendus à l'autre père impressionniste de l'art moderne, Pierre-Auguste Renoir. Avant même la commande du monument à Cézanne, Ambroise Vollard avait déjà sollicité Maillol en 1906 pour réaliser un buste de Renoir, édité par le galeriste¹⁰⁴ (fig. 3.51). Par ailleurs, Vollard souhaitait à travers cette commande favoriser l'amitié des deux artistes, afin que Renoir élargît sa production à la sculpture. Après Maillol, deux de ses élèves, Richard Guino et Marcel-Antoine Gimond, rendirent eux aussi visite au maître et témoignèrent leur hommage en réalisant des portraits¹⁰⁵ (fig. 3.52 à 3.54). Le premier devint alors le coauteur des sculptures de Renoir, vendues par Vollard sous le seul nom du peintre. De cette collaboration allaient notamment voir le jour six médailles honorifiques en l'honneur de trois maîtres anciens, Ingres, Delacroix et Corot, et de trois modernes, Monet, Cézanne et Rodin, tous édités par Vollard vers 1916-1917 (fig. 3.55 à 3.60). La signature de Renoir apposée sur l'ensemble de ses médailles est ici pour le moins problématique : d'abord, du fait de la collaboration de Guino, chargé de transposer littéralement les œuvres exécutées par Renoir à des dates diverses ; mais surtout en raison du recours à des autoportraits d'Ingres et Delacroix et à une photographie de Corot, sans intervention particulière du signataire¹⁰⁶. Vollard, comme les frères Bernheim qui

dans Augustin de Butler (dir.), *Renoir : Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2002, p. 154.

¹⁰³ Lettre de Félix Fénéon à Maurice Denis, 21/03/1911, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 3980.

¹⁰⁴ Sur la relation entre Renoir et Maillol, et entre Maillol et Vollard, nous renvoyons aux différents textes d'Emmanuelle Héran, « Vollard éditeur des bronzes de Maillol : une relation controversée », dans *De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 2006-2007 ; Chicago, Art Institute. 2007 ; Paris, Musée d'Orsay. 2007], Paris, Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2007, p. 185-193 ; ainsi que « Renoir sculpteur » et « Renoir et Maillol », dans Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle, op. cit.*, p. 70-81, 158-166.

¹⁰⁵ Une fonte du buste de Guino fut placée sur la tombe de Renoir au cimetière d'Essoyes. Celui-ci est aussi l'auteur d'une petite statuette non datée représentant *Pierre-Auguste Renoir peignant* (Cagnes-sur-Mer, musée Renoir). Sur Gimond, voir aussi *infra* p. 269.

¹⁰⁶ Les modèles des six médailles sont ainsi respectivement : un *Autoportrait, à mi-corps* dessiné par Ingres (1835 ; Paris, musée du Louvre) ; le *Portrait de l'artiste* peint par Delacroix (vers 1837 ; Paris, musée du Louvre) ; sans doute une photographie de Camille Corot prise par Charles Desavary en 1874 (reproduite dans Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot : catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury, 1905, vol. 1, p. 313) ; un *Portrait de Claude Monet* dessiné par Renoir (1906 ; collection particulière ; DD 1483) ; un *Portrait de Cézanne* peint par Renoir (1880 ; collection particulière ; DD 617) ; un *Portrait d'Auguste Rodin* dessiné par Renoir puis gravé par Vollard (1905-1910 ; Delteil 49). Sur l'historique du portrait de Monet, voir Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur, op. cit.*, p. 121. Sur celui de Rodin, commandé par Vollard à Renoir, voir la notice d'Isabelle Gaëtan dans Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle, op. cit.*, p. 340.

commandèrent sans résultat un buste de Renoir à Rodin vers 1914¹⁰⁷, était lui aussi intéressé par ces hommages, vendus sous forme d'édition, et faisant tant la promotion du modèle que celle du portraitiste, dont il distribuait les œuvres¹⁰⁸.

Comme de coutume, l'ingérence des frères Bernheim, associée à la célérité de l'organisation du Comité du Monument Cézanne, n'alla pas sans polémiques, plus ou moins directes et fondées. Le 1^{er} janvier 1910, le peintre Alfred Roll déclarait à la une du *Gaulois* son étonnement devant « la précocité, certainement désintéressée, d'un monument à la gloire d'un brave peintre pris par quelques galeries marchandes, — alors que pour Manet nous n'en espérons pas encore¹⁰⁹ ». Maurice Denis réagit immédiatement par une lettre ouverte, dont une copie fut envoyée au président du comité Frantz Jourdain. Ce dernier l'assura de son soutien, et en même temps transmet son texte aux Bernheim : « Quelle manie de comparaison nous avons ! Évidemment, il est honteux de voir s'élever une statue au piètre peintre qu'était de Neuville quand Manet attend la sienne. Mais est-ce une raison pour oublier que nous devons tout à Cézanne¹¹⁰ ! » Après avoir promis de publier la lettre de Denis à Roll, Arthur Meyer, directeur du *Gaulois*, finit par se rétracter malgré l'insistance de Josse Bernheim, à la suite d'une visite de Roll qui, comme Meyer, craignit de voir s'envenimer publiquement le débat¹¹¹.

Les propos de Frantz Jourdain et son souci de la comparaison révélaient aussi une autre exigence, formelle, du monument, similaire à celle rencontrée dans le cas de Sisley : le devoir de se démarquer du modèle naturaliste. Ce dernier était évoqué par la référence à la statue d'*Alphonse de Neuville* de Francis de Saint-Vidal, installée depuis 1889 sur la place Wagram¹¹². Il revint encore en 1914 sous la plume de Jourdain, dans sa note sur le monument pour l'album *Cézanne* de la galerie Bernheim-Jeune : « Avions-nous le droit d'imposer à la mémoire de l'artiste, que nous vénérons une promiscuité pénible, presque humiliante, et la

¹⁰⁷ Lettre d'Auguste Rodin à Gustave Coquiot, février 1914, dans Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2012-12-13. Paris, Hôtel Dassault], 2012, lot 142. Ce projet de buste est contemporain de la publication par la galerie Bernheim-Jeune d'un album sur Rodin, préfacé par Gustave Coquiot, qui suggéra aux marchands de commander à Renoir un portrait du sculpteur pour le frontispice (1914 ; collection particulière ; DD 4424).

¹⁰⁸ Sur l'usage que fit par la suite Vollard du *Médailon de Paul Cézanne*, voir *infra* p. 278-282.

¹⁰⁹ « Revue de fin d'année », *Le Gaulois*, 01/01/1910.

¹¹⁰ Lettre de Frantz Jourdain à Maurice Denis, 02/01/1910, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 6037.

¹¹¹ Lettres d'Arthur Meyer à Maurice Denis, et de Félix Fénéon à Maurice Denis, 04/01/1910, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 8009 et 3974.

¹¹² Le monument fut fondu en 1942 sous le régime de Vichy.

statue d'un Cézanne pouvait-elle déceimment voisiner avec celle d'un sergent Bobillot, d'un Gérôme, ou d'un Meissonier¹¹³ ? »

Par opposition au type naturaliste, censé être une manifestation propre à la gloire officielle des peintres académiques, l'impératif de modestie formelle s'associa de nouveau à celui de l'éloignement géographique. En 1907, le journal *Gil Blas*, après s'être réjoui de ne pas trouver Dujardin-Beaumetz parmi les membres du Comité du Monument Cézanne, déclarait : « Que les membres de l'Institut se rassurent... Le monument projeté sera modeste [...] un simple buste, sur une tombe, à Aix-en-Provence¹¹⁴ ». L'expression revint dans le même journal deux ans plus tard pour opposer à l'inauguration de la statue de *Gérôme* d'Aimé Morot le « monument modeste » de Maillol, sculpteur indépendant¹¹⁵. Dès 1907, les maquettes de Maillol montraient en effet son adoption du modèle allégorique. Une de ses premières esquisses (fig. 3.61), révélée par les travaux d'Ursel Berger, prolongeait ses recherches antérieures autour de *l'Action enchaînée*. Cette dernière avait été conçue à la même époque pour une composition en l'honneur d'Auguste Blanqui, érigée à Puget-Théniers en 1908, où l'allégorie surmontait un socle incluant le profil du révolutionnaire politique. Dans le contexte d'un monument à Cézanne, la même figure aurait pu prendre un sens nouveau en évoquant l'incapacité proverbiale du maître à « réaliser », à atteindre l'idéal formel auquel il aspirait en étant entravé par les limites de ses moyens d'expression¹¹⁶.

Les recherches de Maillol l'engagèrent cependant dans une autre direction, dont le catalogue de la vente de 1911 donna un état d'exécution avancé (fig. 3.62). Moins polémique et plus tranquille, une femme allongée, tenant une gerbe de fleurs en l'honneur de l'artiste, devait prendre place au sommet d'une fontaine devant le musée d'Aix, et se présenter seule au

¹¹³ Octave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, p. 53. Sur les monuments consacrés à Gérôme et à Meissonier, voir la note *supra* p. 132. Le *Monument au sergent Bobillot*, œuvre d'Auguste Paris conçue sur le même modèle naturaliste, avait été inauguré en 1888 sur le boulevard Richard-Lenoir. Il fut fondu sous le régime de Vichy en 1941.

¹¹⁴ Jean Ernest-Charles et Le Diable boiteux, « Échos : Les Courses - Le temps d'hier - Supériorité française - Pour un fauteuil - Le monument Cézanne - Impressions d'un spectateur - Repos - Bulletin - Le Barbier de Paris - Au "Salon d'Automne" - Ceux qui s'en vont - Les taxis-autos - Le petit sphinx américain - Une découverte sensationnelle - De Londres », *Gil Blas*, 05/10/1907.

¹¹⁵ Le Diable boiteux, « Le Boulevard : Deux monuments, deux esthétiques », *Gil Blas*, 07/07/1909. Évoquant à son tour le *Monument à Gérôme*, Jacques Félix Schnerb, que nous avons déjà rencontré parmi les visiteurs de Cézanne (voir *supra* p. 102-103), préconisait quant à lui de n'ériger aucun hommage sculpté au maître. Jacques Félix Schnerb, « Petites expositions : Petites Sculptures et Dessins de Sculpteurs (Cercle International des Arts) - Les Peintres Lithographes (Galerie Devambez) - "La Cimaïse" (Galerie Georges Petit) - Exposition Cézanne (Galerie Bernheim) - Exposition Camille Pissarro (galerie Durand-Ruel) - Exposition Vallotton (Galerie E. Druet) », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1910, n° 3, p. 19-20.

¹¹⁶ Pour rappel, *l'Action enchaînée* fut conçue entre 1905 et 1908 et sans doute imaginée par Maillol avec son projet de *Monument à Zola*. L'allégorie de l'affaire Dreyfus devint ensuite celle de l'emprisonnement d'Auguste Blanqui. La carrière de Maillol donne de nombreux exemples où le sculpteur joua ainsi de la polysémie de figures allégoriques sans attribut.

visiteur, sans portrait. Dès 1909, année de l'achat des bustes de Paulin par le musée du Luxembourg, Renoir condamna dans une lettre à Monet cette tournure prise par le monument à Cézanne, en faisant usage d'un argumentaire semblable à celui du refus de Cassatt à poser pour Paulin :

Ce monument avait commencé par un buste, maintenant c'est une femme nue. [...] Au commencement de cette affaire j'avais proposé ceci : un buste de Cézanne dans une salle du musée (le musée d'Aix est très joli) et un tableau surtout. C'était honorable et ne dérangeait personne, on n'a pas voulu de ma proposition. Je trouve qu'un peintre doit être représenté par sa peinture. Je ne vois pas bien une grande femme nue et pas de tableau¹¹⁷.

Renoir plaidait ici pour l'association du buste et de l'œuvre, au moment où le musée d'Aix n'en comptait encore aucune¹¹⁸. Comme l'indiquent par ailleurs ses médaillons postérieurs en l'honneur des maîtres anciens et modernes, Renoir restait attaché une forme plus discrète de monument, celle d'un simple buste dans un musée. Il était peut-être même le partisan d'une réduction draconienne du rôle à accorder au sculpteur, à la manière du profilage photographique pratiqué par Paulin, ou des modelages de Guino d'après les modèles laissés par les artistes ou leur témoin. Maillol au contraire, partant de la dichotomie intrinsèque au type allégorique, qui distinguait un buste reproduisant fidèlement une documentation et une figure féminine entièrement conçue par le sculpteur, supprimait délibérément le premier pour ne conserver que la seconde. Il agissait paradoxalement pour la visibilité de son monument discret, comme en témoigne sa lettre à Maurice Denis évoquant l'évolution du projet :

je me suis décidé à mettre la statue dehors quoique la place du dedans soit fort belle, mais je tiens avant tout qu'elle soit dehors. Je sais que dans le musée c'est une chose morte, et dehors c'est la vie, d'autant plus que le musée n'est ouvert que le dimanche, et que l'on ne peut le visiter qu'avec un gardien¹¹⁹.

Afin de répondre aux enjeux du monument à Cézanne sur la scène de l'art contemporain, le comité avait donc choisi un sculpteur moderne et indépendant. Or, celui-ci entendait à présent créer en conséquence une œuvre d'artiste vivant à part entière. Dans les exemples jusqu'ici évoqués, cette valeur d'art apparaissait seulement au second plan. Lors du renouvellement de l'illustration des ouvrages de Duret par des tableaux en lieu et place des

¹¹⁷ Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Claude Monet, 06/12/1909, dans Augustin de Butler (dir.), *Renoir : Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, op. cit., p. 154.

¹¹⁸ La question lancinante de l'absence d'œuvre de Cézanne au sein du musée d'Aix revint par la suite tout au long du XX^e siècle. Voir ainsi *infra* p. 276-277.

¹¹⁹ Lettre d'Aristide Maillol à Maurice Denis, [1909 ou 1911], Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales des Yvelines, fonds Maurice Denis, Ms 11844. La décision de Maillol semble fonder sur un *a priori*. Le guide Joanne de la Provence en 1914 indique que le musée d'Aix était ouvert tous les jours, de midi à 16 heures, pour un franc par personne seule ou cinquante centimes par membre d'un groupe, à l'exception des jeudis et dimanches entièrement gratuits. Gaston Beauvais, *Provence*, Paris, Hachette, 1914, p. 172.

photographies, lors de l'acquisition des bustes de Paulin, et même lors de l'exécution du *Monument à Sisley* par Thivier, la valeur documentaire s'était imposée. Par contraste, le *Monument à Cézanne* de Maillol, sans portrait ni emplacement significativement lié à la mémoire du peintre ou de son œuvre, n'exprimait plus que sa forme moderne et à travers elle un mot d'ordre de l'art indépendant face aux institutions officielles, représentées par le musée local.

À tout le moins, le futur hommage à Cézanne conservait toujours la modestie de son emplacement provincial. En réalité, en marge de la fondation du Comité du Monument Cézanne à Paris, les amateurs aixois du maître avaient conçu leur propre projet. Louis Aurenche, qui se qualifiait lui-même d'ami du peintre, proposa dès le 31 octobre 1906 de lever une souscription publique dans *Le Mémorial d'Aix*, afin de rassembler les concitoyens du maître, de prouver ainsi qu'ils n'étaient « ni des ingrats, ni des indifférents », et d'élever « un buste par exemple » sur une place de la ville¹²⁰. À l'instar du *Monument à Sisley* consacré tant à l'artiste qu'à son cadre, le discours régionaliste d'Aurenche, semblable à ceux des autres promoteurs aixois de Cézanne, mettait l'accent sur l'attachement du peintre à sa ville natale et sa « glorification des paysages de la campagne aixoise ». Le 5 décembre, un « admirateur de Cézanne » anonyme écrivait au même journal pour apporter son soutien à une initiative similaire, proposant la forme d'« une élégante petite fontaine, surmontée d'une colonne, cippe, ou stèle, avec par-dessus le buste de Paul Cézanne » qui serait confié à un sculpteur local, avec pour emplacement la placette située à l'entrée de la rue Boulegon, renommée pour l'occasion « rue Cézanne » (fig. 3.66 et 3.67) :

De cet endroit, Paul Cézanne dominerait la rue Matheron, où il est né au no 14, ainsi que la rue Boulegon, où son père dirigea pendant plus de 4 années une importante maison de Banque, et la maison de la même rue où, à son retour de Paris, il vécut ses dernières années, peignit ses dernières toiles, et où il est mort¹²¹ [...].

Ce projet s'inscrivait dans une polysémie municipale : en adoptant la forme traditionnelle des monuments commémoratifs aixois, une fontaine surmontée d'une colonne et d'un buste ; par la collaboration d'un sculpteur local ; par la mise en valeur d'un lieu de mémoire cézannien. Édouard Aude, alors conservateur des antiquités et des objets d'art pour le département des

¹²⁰ Louis Aurenche, Un admirateur de Cézanne, et Un Impressionniste, « Un Monument à Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 20/12/1906. Aurenche réagissait ici à un article d'Édouard Aude proposant de faire acquérir par le musée d'Aix une des œuvres de Cézanne, afin de montrer « que nous ne sommes ni des ingrats, ni des ignorants, ni des sectaires, ni des arriérés ». Sextius le Salyen [Édouard Aude], « Billet du samedi : Paul Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 28/10/1906. L'identification d'Édouard Aude derrière le pseudonyme de Sextius est donnée par l'article de Marcel Provence, « En feuilletant le Mémorial : Aix et Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 07/06/1936. Elle est confirmée par l'intéressé dans sa lettre à Marcel Provence, 07/06/1936. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Marcel Provence, Tome 12 « Cézanne 1936 (I) », f° 392.

¹²¹ Louis Aurenche, Un admirateur de Cézanne, et Un Impressionniste, « Un Monument à Cézanne », *op. cit.*

Bouches-du-Rhône, qui, ayant connu Cézanne, prononça plusieurs conférences en son honneur à partir de 1907, fut peut-être l'instigateur de ce dernier projet. Il le reprit en tout cas à son compte le 27 avril 1911 pour démentir la vieille légende parisienne selon laquelle les Aixois auraient ignoré leur compatriote, légende qu'Aude attribuait à l'influence des souvenirs d'Émile Bernard¹²².

À cette date, le comité parisien avait cependant déjà pris l'ascendant sur le projet local. Peu avant la vente destinée au financement, il obtint du conseil municipal le 4 mai 1911 l'emplacement désiré par Maillol pour sa statue, emplacement détaché dans leur propos de toute topographie mémorielle : la fontaine de la place de l'église Saint-Jean-de-Malte, située en face de l'entrée du musée¹²³ (fig. 3.68 et 3.69). À la suite de cette décision municipale, Édouard Aude publia en première page du *Mémorial* une « Humble supplique à M. Frantz Jourdain ». Précisant de prime abord qu'il n'était en rien opposé au maître, mais au contraire l'un de ses fervents admirateurs, sa crainte était de voir un monument, fût-il un chef-d'œuvre, « gâcher une des plus nobles ordonnances architecturales qui soient dans aucune ville de France¹²⁴ ». Le propos du conservateur territorial, détaché de toute polémique moderniste, portait en propre sur la sauvegarde du tissu urbain ancien, l'axe de la rue Cardinale, ainsi que sur le classement de l'église Saint-Jean-de-Malte comme monument historique et la préservation de ses abords¹²⁵. Opposant au choix parisien la multitude des emplacements disponibles à Aix, Aude revint en particulier sur le projet de 1906 et proposa à nouveau la place de la rue Boulegon, en rappelant la mémoire du lieu, ignorée par la capitale, et ses propres conversations avec le maître, lorsque celui-ci remontait la rue du Séminaire pour rejoindre l'atelier des Lauves. Ce ne fut que dans un second article qu'il en vint à critiquer la conception même du monument, et à regretter l'absence de portrait du maître, proposant de

¹²² Édouard Aude, « À propos de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 27/04/1911.

¹²³ Délibérations du Conseil municipal, séance extraordinaire du 04/05/1911, Aix-en-Provence, Archives municipales, 1/D/37. La décision est annoncée le 11 mai dans *Le Mémorial d'Aix*, qui évoque cependant le don d'un buste de Cézanne par le comité parisien. L'article signalait que l'hommage parisien se substituait dès lors au précédent projet d'Édouard Aude d'« un modeste monument », mais il demandait cependant de maintenir l'idée de renommer la rue Boulegon du nom de Cézanne. Un admirateur de Paul Cézanne, « À propos de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 11/05/1911.

¹²⁴ Édouard Aude, « Le Monument à Paul Cézanne : Humble supplique à M. Frantz Jourdain, Président du Comité », *Le Mémorial d'Aix*, 14/05/1911.

¹²⁵ Le célèbre texte de Barrès, « La grande pitié des églises de France », eut à ce sujet une grande influence sur le milieu provençal et sur l'entourage aixois d'Aude, dont Marcel Provence. Voir ainsi Marcel Provence, « Première Provençale : Sur la Protection des Églises de Provence », *Les Quatre dauphins*, 1911, n° 1, p. 13-16. Selon la base Mérimée, l'église Saint-Jean-de-Malte avait été classée dès 1840 comme monument historique. La question des abords des monuments classés resta une problématique centrale de la législation patrimoniale, même après la loi du 31 décembre 1913, et jusqu'à la loi du 25 février 1943. Voir à ce sujet, Arlette Auduc, *Quand les monuments construisaient la Nation : le Service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, la Documentation française, 2008, p. 315-320, 449-452.

faire appel, au moins comme modèles, aux deux bustes de son ami aixois Philippe Solari¹²⁶ (fig. 3.63 et 3.64). Aude défendait surtout à nouveau la relocalisation du monument, en proposant par exemple le parc Rambot (fig. 3.65). Dans le post-scriptum de ce même article, l'auteur annonça cependant avoir reçu une lettre de Frantz Jourdain, qui se disait prêt à « contenter tout le monde », et Aude se réjouissait déjà de voir l'œuvre de Maillol, « sculpteur de très grand talent », élevée dans un des emplacements proposés et dotée d'un médaillon avec le portrait de Cézanne.

Du point de vue parisien, la statue de Maillol, modeste par sa formule allégorique et son emplacement provincial, se devait d'être l'expression de l'art vivant indépendant et de la réaction cézannienne. Du point de vue aixois, cet hommage discret devait faire sens, adapter sous une forme monumentale, mnémonique, une documentation factuelle sur les traits de l'artiste, à travers son portrait, et sur le cadre de son œuvre, à travers son emplacement.

Le retard de Maillol dans l'exécution de sa statue alimenta cependant pendant plusieurs années les inquiétudes des Aixois sur sa future localisation et sur l'inclusion ou non d'un portrait. André Hallays, grand défenseur de la préservation des sites et des monuments, afficha son soutien à l'article d'Aude dans sa chronique parisienne du *Journal des débats*¹²⁷. Un an plus tard dans un volume consacré aux richesses pittoresques de la Provence, Hallays fit encore l'éloge de la discrétion des monuments aux illustres Aixois, de leur forme traditionnelle composée d'une fontaine, d'une colonne et d'un buste, par opposition à la statuomanie qui enlaidissait au même moment toute la France¹²⁸. Aude répondit à cette publication en proposant d'inscrire le futur hommage à Cézanne dans cette histoire locale, et en signalant l'inquiétude de ses concitoyens devant la photographie du projet de Maillol¹²⁹. En mars 1912, une véritable enquête pour trouver un emplacement à la statue fut lancée par une nouvelle petite revue littéraire aixoise, *Les Quatre dauphins*, fondée par quatre jeunes promoteurs locaux de Cézanne, Bruno Durand, Jean Faubretton, Pierre Jourdain et Marcel

¹²⁶ Édouard Aude, « Le Monument à Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 18/05/1911. Signalons que l'exécution des bustes de Solari remonte à la fameuse année 1904, étudiée au chapitre précédent. Solari avait été par ailleurs l'auteur d'un buste de Zola, unique composante du *Monument à Zola* inauguré à Aix-en-Provence le 12 novembre 1911. Le même buste avait été précédemment placé sur la tombe de l'écrivain à Paris, au sein d'un riche cadre Art nouveau, significativement moderne et dessiné par Frantz Jourdain.

¹²⁷ André Hallays, « En Flânant : Le monument de Cézanne à Aix-en-Provence. - Le pavillon de Julienne et l'alignement de la rue des Gobelins. - Le musée de la Conciergerie. - Les sous-sols du Palais de Justice. - Les derniers "embellissements" de la cathédrale de Metz. - Reconstruction du bâtiment des Archives départementales à Bar-le-Duc », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19/05/1911.

¹²⁸ André Hallays, *En flânant...*, Paris, Perrin, 1912, vol. 5, p. 90. Hallays donnait ainsi en exemple la fontaine Bellegarde d'Aix-en-Provence, érigée en l'honneur du peintre François-Marius Granet.

¹²⁹ Sextius [Édouard Aude], « Le Billet de Sextius », *Le Mémorial d'Aix*, 26/05/1912.

Provence « l'animateur¹³⁰ ». Cette revue prenait justement pour emblème l'une des célèbres fontaines d'Aix-en-Provence, située dans la perspective de la rue Cardinale. Les réponses à cette enquête offraient un catalogue d'emplacements possibles, associés à des conceptions diverses du sens donné à la localisation du monument (fig. 3.65). L'importance de la mémoire topographique était rappelée par Aude, reprenant son projet de la place de la rue Boulegon, mais aussi par le peintre et collectionneur Henri Dobler, qui désigna l'entrée de l'atelier des Lauves et sa vue unique sur la montagne Sainte-Victoire¹³¹. D'autres emplacements étaient indiqués en raison de leur commodité, telle la place des Prêcheurs avancée par le journaliste Louis de Saboulin, la place Miollis mentionnée anonymement, ou le parc Rambot suggéré cette fois par le peintre Louis Serre. Marcel Provence soutenait cette dernière proposition, en invoquant la laideur de la buvette de la place de la rue Boulegon, l'asymétrie de celle des Prêcheurs, l'excentrement de l'atelier des Lauves. Enfin, seul Jean Faubretton, rédacteur de la revue, défendait au contraire l'emplacement choisi par Paris, en adoptant justement non pas un point de vue local, mais celui du touriste, qui sortant du musée et s'interrogeant sur l'absence d'œuvres de Cézanne aurait pu constater l'honneur rendu par les concitoyens du maître¹³². Faubretton intériorisait ici en partie le regard parisien sur Aix, qui en pleine vogue cézannienne se satisfaisait de pouvoir encore y trouver des détracteurs, en s'appuyant sur le récit d'une province réactionnaire et hostile à Cézanne.

L'imagerie visuelle suscitée par l'impressionnisme en ce début du XX^e siècle, qu'elle soit photographique ou sculpturale, peut ainsi être envisagée sous son double emploi documentaire et monumental, qu'elle mit en jeu en faisant varier les échelles, plus ou moins grandes, et les lieux, l'ubiquité ou l'immobilité.

¹³⁰ Bruno Durand, *Le cyprès et l'olivier*, Cavaillon, Mistral, 1975, p. 138. Fondée en novembre 1911, la revue *Les Quatre Dauphins* devint rapidement l'une des principales petites revues littéraires provençales, en marge de son modèle *Le Feu*. Elle publia en langue française ou provençale de nombreux jeunes poètes, dont ses fondateurs. Sous le triple patronage de Frédéric Mistral, Maurice Barrès et de la poétesse et figure de proue du Félibrige Philadelphie de Gerde, la revue défendait avec vigueur le régionalisme provençal et le nationalisme latin. Son programme inaugural annonçait la célébration de la Provence dans toutes ses incarnations culturelles, au premier rang dans l'art de Cézanne, mais aussi la défense de sa physionomie monumentale et enfin la publication d'une enquête politique auprès de la jeunesse locale, qui déterminerait quel parti pourrait au mieux défendre ses intérêts.

¹³¹ Marcel Provence et Juliette, « Chronique : Où placer le Monument Cézanne?. - Salon des Humoristes des "Quatre Dauphins". - Les Fêtes de Saint-Maximin. - Salon de Mai. - Petit bouquet pour M. Jules Bois », *Les Quatre dauphins*, 1912, n° 6, p. 134-140. L'article cite une lettre d'Henri Dobler narrant sa vision « des théories de Canéphores modernes qui, sous la conduite de Joachim Gasquet, Magallon, Sicard, M. J.-Provence, etc., viendront en procession fleurir le monument du maître vénéré ». Dans ce « lieu de pèlerinage pour les admirateurs mondiaux », le « Pontife Volland » officierait pour « les foules extasiées des adeptes », « devant l'admirable femme nue qui dans le monument couronne, dit-on, la géniale laideur du curieux buste de l'artiste ».

¹³² Marcel Provence, « Chronique : Le Salon de Mai. - Ziem au Musée d'Aix. - Coquille. - Où placer le Monument Cézanne ? (suite) », *Les Quatre dauphins*, 1912, n° 7, p. 164-166.

Force est ici de constater les analogies structurales et idéologiques entre ces productions monumentales et l'historiographie impressionniste contemporaine. Les portraits photographiques ou sculptés, comme la polémique de la Centennale en 1900 ou celle de la Légion d'honneur de Renoir, replaçaient les maîtres en porte-à-faux entre les attentes d'un public élargi, et une morale puritaine de la discrétion exprimée semblablement par Cassatt et Renoir en 1909. Par ailleurs, la tentative de distinction opérée par les modernistes se retrouvait dans leurs initiatives monumentales, privilégiant le duo de Cézanne et Renoir, et créant un nouveau canal de communication entre Paris et la province, qui allait se révéler rapidement conflictuel.

Il nous faut laisser pour le moment en suspens les circonstances qui conduisirent finalement à l'inauguration de la statue de Maillol à Paris en 1929¹³³. Malgré le récit accrédité par le sculpteur et ses historiographes, l'animosité du milieu aixois resta cependant toute relative. La décision du conseil municipal aurait pu suffire pour conserver l'emplacement désiré. Par ailleurs, comme le suggère la réponse de Frantz Jourdain à la supplique d'Aude, le comité ne semblait pas se tourmenter outre mesure de l'agitation suscitée par la question de l'emplacement, qui supplantait très largement dans l'opinion aixoise le problème posé par l'absence de portrait. Dans les faits, Maillol continua jusqu'en 1914 à travailler sans inquiétude à son monument, comme l'indique le texte de Jourdain dans le *Cézanne* publié par Bernheim-Jeune à la veille de la guerre. Par ailleurs, le sculpteur ne pouvait que se réjouir de sa relocalisation finale à Paris, ayant lui-même œuvré dès le départ, en tant qu'artiste, pour accroître la visibilité de sa statue¹³⁴.

¹³³ Voir *infra* p. 268-269.

¹³⁴ C'est ce que semble suggérer le témoignage de Pierre Camo, issu de ses entretiens avec Maillol : « N'ayant plus entendu parler du Comité d'Aix-en-Provence, il lui parut que son œuvre était digne de trouver sa place dans Paris, et d'y servir à honorer le nom de Cézanne aussi hautement, sinon plus, qu'en tout autre lieu. » Pierre Camo, « Le Destin d'une statue », *Arts*, 08/11/1946.

Chapitre 4 : Le document et l’histoire orale de l’impressionnisme

À l’occasion d’une exposition d’œuvres récentes de Claude Monet chez Durand-Ruel en 1900, François Thiébauld-Sisson publia dans *Le Temps* une interview triomphante du maître¹. Cet entretien, limité en réalité aux seules paroles rapportées de Monet et narrant sur trois colonnes la jeunesse héroïque du peintre, acquit très vite une valeur historiographique. Il participa encore à identifier Thiébauld-Sisson comme l’un des historiographes de l’impressionnisme². Si la rencontre du peintre vivant relève d’un phénomène général de médiatisation moderne de l’artiste au cours du XIX^e siècle, comme, en ce qui nous concerne, d’une phase liminaire de la célébration populaire de l’impressionnisme, elle participe aussi de la genèse d’une histoire oralisée du mouvement.

La visite de l’atelier, forme pittoresque et emblématique d’entretien entre un artiste et son témoin, a été encore récemment mise à l’honneur par plusieurs publications³. Épisode

¹ François Thiébauld-Sisson, « Claude Monet : Les années d’épreuves », *Le Temps*, 26/11/1900. L’article fut traduit en anglais sous la forme d’une plaquette, antérieure à 1924, quand un exemplaire fut donné à la bibliothèque de l’Université de Harvard. François Thiébauld-Sisson, *Claude Monet, an interview*, New York, s.n., s.d. Cet entretien est annoncé par une lettre de Claude Monet à François Thiébauld-Tisson, 19/11/1900, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, vol. 4, p. 349, lettre 1577. Cette lettre est aujourd’hui conservée dans les archives du marchand Durand-Ruel, qui a pu servir d’intermédiaire entre le peintre et le journaliste, et vers l’apologie duquel l’article est clairement orienté.

² En 1920, Thiébauld-Sisson souhaita « donner une suite » à son article en rendant compte pour son journal d’une visite à l’atelier de Giverny. Voir lettre de François Thiébauld-Sisson à Claude Monet, 08/03/1920, dans Artcurial, *Archives Claude Monet : correspondance d’artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois*, [Vente. Autographes. 2006-12-13. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2006, lot 326. François Thiébauld-Sisson, « La Vie artistique : Claude Monet », *Le Temps*, 06/04/1920. Le critique eut aussi le projet d’un livre, concurrent à ceux de Gustave Geffroy et Arsène Alexandre, mais qui ne vit jamais le jour après le refroidissement de ses relations avec Monet. Voir lettres de Claude Monet à François Thiébauld-Sisson, 04/04/1920 et 23/09/1920, à Joseph Durand-Ruel, 11/11/1920, et à Georges Durand-Ruel, 18/11/1920, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 404-405, 406, 407, lettres 2342, 2371, 2384, 2386.

³ Parmi les titres récents consacrés à ce sujet, citons en particulier : Alain Bonnet (dir.), *L’artiste en représentation : images des artistes dans l’art du XIX^e siècle*, [Exposition. La Roche-sur-Yon, Musée municipal. 2012-2013 ; Laval, Musée du Vieux-Château. 2013], Lyon, Fage éd, 2012 ; Margot Th. Brandlhuber et Michael Buhrs, *In the temple of the self : the artist’s residence as a total work of art : Europe and America 1800-1948*, [Exposition. Munich, Museum Villa Stuck. 2013-2014], Ostfildern / Munich, Hatje Cantz / Museum Villa Stuck, 2013 ; Rachel Esner, Sandra Kisters, et Ann-Sophie Lehmann (dir.), *Hiding, Making, Showing Creation : The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 ; Rachel Esner, « In the Artist’s Studio with “L’Illustration” », *RIHA Journal*, 2013, no 69 ; Pierre Wat (dir.), *Portraits d’ateliers : un album de photographies fin de siècle*, Grenoble / Paris, ELLUG, Université Stendhal-Grenoble, MSH Alpes / INHA, 2013 ; Bertrand Tillier, *Vues d’ateliers : une image de l’artiste de la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014 ; Delphine Desveaux, Susana Gállego-Cuesta, et Françoise Reynaud (dir.), *Dans l’atelier : l’artiste photographié, d’Ingres à Jeff Koons*, [Exposition. Paris, Petit Palais. 2016], Paris, Paris-musées, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2016. Citons enfin le numéro spécial consacré au thème de l’atelier par la revue *Perspective* en 2014, et en particulier l’article de Rachel Esner, « Pourquoi l’atelier compte-t-il plus que jamais ? », *Perspective*, trad. Géraldine Bretault, 2014, n° 1, p. 7-9.

incontournable de la vie du peintre illustre, elle est, comme le souligne Bertrand Tillier, un « lieu commun » constitutif de sa légende⁴. Cette visite, sur laquelle Olivier Nora se pencha dans le cas des célébrités littéraires, est un « lieu de mémoire », un versant supplémentaire du culte des grands hommes, au même titre que la statuomanie⁵. Son rituel théâtralisé est dès lors autant le fruit d'une tradition scripturale codifiée, que d'une mise en scène contrôlée par l'artiste de son espace intime⁶. Or, outre cette signification symbolique, la rencontre constitue, dans son interpolation avec l'historiographie de l'art vivant et du point de vue pratique de l'écrivain, une première approche possible de son objet d'étude.

La visite d'une personne publique a aussi trait à l'histoire d'une mondanité médiatisée, où ce type de pèlerinages, terme copieusement galvaudé par la presse mondaine du XIX^e siècle, constitue l'un des grands genres. Guillaume Pinson y observe la spectacularisation d'une « banalité exceptionnelle », stimulant en permanence les sens visuel et auditif du lecteur pour lui signifier sa distance sociale avec le quotidien des hommes extraordinaires⁷. Quoique rattachée à l'écriture de l'histoire de l'art, la rencontre du peintre apparaît ainsi comme une sous-catégorie de l'histoire de la mondanité, mais aussi de celles de l'interview et de la presse en général. Le motif connut à ce titre une profonde transformation au cours de la décennie 1900-1910 avec l'ascendance prise dans les périodiques illustrés par l'image photographique. Selon Anne-Claude Ambroise-Rendu et Thierry Gervais, cette dernière bouleversa par contact tant le contenu du texte que la figure du journaliste, en inventant le genre nouveau du photoreportage⁸. Gervais a en particulier souligné la transformation induite du comportement du lectorat, incité à feuilleter et regarder les pages avant de les lire⁹. Lors de la célèbre interview de Michel-Eugène Chevreul par Nadar en 1886 (fig. 4.19), une des premières expérimentations de l'impression par similitravure de photographies dans la presse française, la dernière réponse de Chevreul mettait en exergue cette stimulation sensorielle nouvelle :

⁴ Bertrand Tillier, *Vues d'ateliers*, op. cit., p. 133-185, 395-402.

⁵ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », dans Pierre Nora (dir.), *La Nation : La gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986, p. 563-587. Voir aussi Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

⁶ Ségolène Le Men, « Claude Monet House and Garden Giverny », dans Margot Th. Brandlhuber et Michael Buhrs, *In the temple of the self*, op. cit., p. 138-148.

⁷ Guillaume Pinson, *Fiction du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 79-91.

⁸ Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : Histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, vol. 39, n° 1, p. 6-28 ; Thierry Gervais, « L'illustration photographique : naissance du spectacle de l'information (1843-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Prochasson et d'André Gunthert, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2007.

⁹ Thierry Gervais, *L'illustration photographique*, op. cit., p. 373-387, 420, 467-471.

Je ne vous ai pas tout dit. Mais il ne suffit pas de dire : il faut prouver, il faut faire *voir* ! Il faut que je vous fasse *voir* ! Il faut que vous *voyiez* ! *Je veux faire voir, parce que c'est quand je VOIS, que je CROIS*¹⁰ !!!

Cette mise en abîme dans l'interview photographique de la réputation objective du médium trouva par la suite un écho dans les slogans publicitaires d'*Excelsior*, premier journal entièrement illustré en similigravure en 1910, dont la promotion intronisait la figure moderne du photoreporter : « Vous avez peut-être *tout lu*, mais vous n'avez *rien vu*. » Or, ce regain du visuel s'accorda dans le texte à un affleurement renouvelé de l'oralité, du dialogue direct ou supposé tel, entre l'interviewer et l'interviewé.

La nouvelle mondanité médiatique du tournant du xx^e siècle peut dès lors être comprise comme une forme de sociabilité étendue. Happé par un dispositif audiovisuel apparemment authentique, le spectateur-auditeur était effectivement amené à un rapprochement émotionnel avec la figure médiatisée, de laquelle il était concrètement tenu à distance. De ce point de vue, le grand homme s'invitait pour ainsi dire dans l'intimité relationnelle du public, et son culte traditionnel s'associait au registre plus familier de la culture des célébrités. Le processus ici à l'œuvre peut en ce sens emprunter les termes de sa description aux travaux de Donald Horton et R. Richard Wohl, ou à ceux de Chris Rojek, quoiqu'il soit antérieur aux exemples étudiés généralement par la sociologie des médias de masse et des célébrités. L'investissement émotionnel se trouve en effet ici au cœur de la relation parasociale liant le spectateur et la figure médiatisée au sein d'une intimité présumée¹¹.

Situé à un tel croisement interdisciplinaire, entre histoire de l'art, historiographie, histoire du culte des grands hommes, histoire de la mondanité et histoire et sociologie des médias, le dispositif audiovisuel du récit de l'impressionnisme au début du xx^e siècle sera ici observé à travers plusieurs éclairages : le contexte éditorial des supports médiatiques, les

¹⁰ « L'art de vivre cent ans : Trois entretiens avec Monsieur Chevreul : Photographies à la veille de sa cent et unième année », *Le Journal illustré*, 1886, vol. 23, n° 36, p. 281-288. Souligné par l'auteur. Sur l'interview de Chevreul, voir : Geneviève Reynes, « Chevreul interviewé par Nadar, premier document audiovisuel (1886) », *Gazette des beaux-arts*, 1981, vol. 98, n° 1354, p. 154-184 ; Michèle Auer, *Paul Nadar : le premier interview photographique Chevreul, Félix Nadar, Paul Nadar*, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1999 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique, op. cit.*, p. 108-130.

¹¹ Le recours à la sociologie des célébrités pour interpréter la médiatisation nouvelle de l'artiste au xx^e siècle a été proposé antérieurement par Alexandra Davis Weiss, « The artist-as-celebrity : Picturing artistic fame in "Vanity Fair", "Vogue", and "Harper's Bazaar" magazines, 1921-1951 », thèse de doctorat, sous la dir. de Michael Leja, University of Pennsylvania, Philadelphie, 2012, voir en particulier les pages 5 à 22. Les termes *para-social relationship* et *presumed intimacy* ont été notamment définis par Rojek dans Chris Rojek, *Fame attack : the inflation of celebrity and its consequences*, Londres, Bloomsbury Academic, 2012, p. 123-141 ; Chris Rojek, *Presumed intimacy : para-social relationships in media, society and celebrity culture*, Cambridge, Polity Press, 2016. Ce dernier s'appuie en particulier sur le texte fondateur de la sociologie des médias de masse : Donald Horton et R. Richard Wohl, « Mass Communication and Para-Social Interaction : Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, 1956, vol. 19, n° 3, p. 215-229.

intérêts du reporter-historien, ceux de l'artiste interviewé, et enfin le sens donné à la valeur documentaire des nouveaux médias.

Monet et la revue Jardinage de Georges Truffaut, une excursion photographique à Giverny

À plus d'un titre, la maison de Claude Monet apparaît comme une singularité exemplaire parmi les ateliers d'artistes du début du XX^e siècle, en raison, entre autres, de son image de refuge rural à l'extérieur de la capitale, opposée au nombre de curieux attirés par lui¹². Ceux-ci, journalistes, collectionneurs ou simples amateurs issus du grand monde, avaient non seulement le désir de rencontrer un maître vivant, mais encore celui de voir sa maison et son jardin devenus aussi célèbres que lui. Georges Charensol, jeune critique d'art arrivé à Paris après la Première Guerre mondiale, évoque dans ses mémoires un voyeurisme persistant, qui pouvait trouver à se satisfaire à l'insu du propriétaire :

Gardant le regret de n'avoir pas osé me présenter aux Collettes, la maison de Renoir, quand je séjournais sur la Côte d'Azur, je profitai d'un de mes premiers dimanches parisiens pour aller à Giverny tenter d'apercevoir Claude Monet. [...] je le vis se promener, tâtonnant autour de ce bassin des Nymphéas¹³ [...].

Prenant parfois d'eux-mêmes l'initiative d'une entrevue, les visiteurs étaient plus souvent introduits grâce à un membre de l'entourage de l'artiste. Une fois obtenue la faveur d'une invitation, leurs récits, relativement homogènes, étaient régis par un double protocole décrit par Ségolène Le Men : d'une part, celui d'un genre codifié, la visite de l'artiste illustre ; d'autre part, celui d'un parcours guidé et mis en scène par Monet¹⁴. Ce dernier commençait dans la maison avec le salon-atelier, où les tableaux permettaient de raconter la carrière de l'artiste, et en particulier sa jeunesse. Il se poursuivait dans la salle à manger, consacrée aux estampes japonaises et à leur influence. Enfin, il s'achevait dans la chambre à coucher et la collection personnelle du maître, composée d'œuvres de ses prédécesseurs et de ses successeurs, illustres et familiers, gravitant autour de lui dans son espace le plus intime¹⁵. Le

¹² Une chronologie des principaux visiteurs de la maison de Giverny jusqu'à la mort de Monet est donnée par Vanessa Lecomte dans Marina Ferretti (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, [Exposition. Giverny, Musée des impressionnistes. 2009], Giverny / Milan, Musée des impressionnistes / 5 Continents, 2009, p. 48-59. D'autres noms sont mentionnés par Michel Hoog, *Musée de l'Orangerie : « Les nymphéas » de Claude Monet*, 3e éd. mise à jour, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 18. Signalons que la correspondance de Monet évoque encore d'autres visiteurs non identifiés, ainsi que plusieurs tentatives infructueuses.

¹³ Georges Charensol, *D'une rive à l'autre*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 18.

¹⁴ Ségolène Le Men, « Claude Monet House and Garden Giverny », dans Margot Th. Brandlhuber et Michael Buhrs, *In the temple of the self*, op. cit., p. 138-148. Voir aussi Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 366-378.

¹⁵ Ségolène Le Men, *Monet*, op. cit., p. 370-374.

jardin, quant à lui, apparaissait autant comme le cadre de la création que comme le miroir de la production récente de Monet¹⁶. À ce titre, il faisait ressurgir un vocabulaire de l'enchantement et du merveilleux, similaire à celui des critiques contemporaines des tableaux de Monet, comme à celui des chroniques mondaines en général. Ce cliché vivant occupait la vue de tous les visiteurs, parmi lesquels Marguerite de Saint-Marceaux, obéissant déjà en 1903 à la vogue de Giverny, usait de qualificatifs attendus : « C'est le pays des rêves, la réalisation d'une féerie. [...] C'est un enchantement¹⁷. » Ultime confusion du réel et du rêve, le « jardin des fées » de Giverny était déjà à proprement parler une fiction du monde, capable d'être décrite sans même être vue, comme le fit Marcel Proust dans sa célèbre chronique mondaine du *Figaro*¹⁸.

Dans ce contexte, le photoreportage présentait de multiples avantages, comme une réponse à l'appétit visuel d'un large public, et comme un agent adapté à la révélation médiatique et spectaculaire du lieu. Françoise Heilbrun a dressé l'historique des différents photographes qui se succédèrent à Giverny du vivant de Claude Monet, en relevant le rôle inaugural de l'article de Louis Vauxcelles, illustré par Jacques-Ernest Bulloz et publié dans *L'Art et les artistes* en 1905¹⁹ (fig. 4.1). Son auteur, critique attitré du *Gil Blas* depuis à peine deux ans, s'était fait connaître dès ses débuts par des chroniques de « propos d'ateliers » et de « petites visites ». Au même moment, Bulloz s'était quant à lui établi comme éditeur indépendant de reproductions, en occupant le segment encore peu concurrentiel de l'art contemporain, délaissé par son précédent employeur, la maison Braun. Il était ainsi devenu lui aussi un habitué des ateliers²⁰. Les peintres impressionnistes constituaient une spécificité de l'offre de Bulloz, comme en témoigne le catalogue qu'il leur dédia²¹. Dans un article d'Arsène Alexandre pour la revue *The Studio* en 1908, où les clichés de Bulloz furent

¹⁶ *Ibid.*, p. 374-378.

¹⁷ Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal : 1894-1927*, Paris, Fayard, 2007, p. 308-309. Lors de sa seconde visite, elle parla encore de « l'atmosphère de rêve qui demeure en ce lieu ». *Ibid.*, p. 310.

¹⁸ Marcel Proust, « Les Éblouissements », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 15/06/1907. Sur les liens entre les visites de Marcel Proust et de Marguerite de Saint-Marceaux, voir Pyra Wise, « Sur une note de régie elliptique de Proust : les Saint-Marceaux et les nymphéas de Monet », São Paulo, Université de São Paulo, 2010, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577687> (consulté le 02/07/2018).

¹⁹ Louis Vauxcelles, « Chez les peintres : Un après-midi chez Claude Monet », *L'Art et les artistes*, 1905, n° 9, p. 85-90. Pour une synthèse des différents photographes ayant visité Giverny du vivant de Monet, voir Françoise Heilbrun, « Le patriarche de Giverny devant l'objectif », dans Marina Ferretti (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny, op. cit.*, p. 31-37. Concernant ce photoreportage de Bulloz, signalons que son fonds d'archives, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, compte plusieurs prises de vue du jardin de Giverny non publiées.

²⁰ Sur Bulloz, voir Marie Garet, « Jacques-Ernest Bulloz : Maison artistique d'éditions photographiques et de vulgarisation par l'image », mémoire d'étude, sous la dir. de Françoise Heilbrun et Hélène Pinet, École du Louvre, Paris, 2006. Bulloz fut par exemple l'un des rares à pénétrer dans l'atelier de Degas. *Ibid.*, p. 43-46.

²¹ *Les peintres impressionnistes : Manet, Claude Monet, Degas, Renoir, Sisley, etc., etc., les néo-impressionnistes : 236 reproductions*, Paris, J.-E. Bulloz, 1911.

réutilisés, le photographe fit même connaître son projet d'un recueil consacré à *L'Œuvre de Claude Monet*²². Cet album, non réalisé, était comparable à celui qu'il constitua vers 1904-1905 d'après les sculptures de Rodin, dont il avait obtenu l'exclusivité des droits de reproduction²³. Plusieurs visites de Giverny mentionnées dans les mémoires du photographe permirent d'enrichir son offre avec des tableaux de la collection personnelle de Monet, peintre par ailleurs le mieux représenté de son catalogue impressionniste²⁴. Le photoreportage de 1905 traduisit parfaitement cette ambition professionnelle en présentant aux côtés des vues de la propriété de Giverny une unique reproduction d'œuvre, celle des *Femmes au jardin* (Fig. 6.8), tableau exposé dans l'atelier du maître et dont Bulloz fut le premier propagateur en exclusivité²⁵. De façon générale, les faveurs accordées par Monet envers certains opérateurs engendraient la production de documents visuels inédits au potentiel économique certain, à l'origine d'une émulation médiatique parmi les opérateurs professionnels et les nouvelles agences photographiques nées avec les magazines²⁶.

Or, la médiatisation de Monet suit cette histoire de l'illustration photographique dans la presse du début du XX^e siècle, qui offrait une diffusion plus large que celle des livres de luxe, mais plus restreinte que celle des grands quotidiens de masse. En 1898, *La Vie en plein air* de Pierre Lafitte avait été le premier magazine, dédié à l'actualité sportive, à faire systématiquement usage de la similigravure et à construire son identité sur la modernité de son illustration. La même année, à quelques mois d'intervalle, Félix Juven avait créé *La Vie illustrée*, un deuxième magazine photographique d'information générale²⁷. Par la suite, le groupe de presse Lafitte réitéra le succès de *La Vie en plein air* en proposant de nouveaux

²² Arsène Alexandre, « Claude Monet : His Career and Work », *The Studio*, 1908, vol. 43, n° 180, p. 89-106.

²³ *L'œuvre de Rodin, 100 reproductions publiées sous le patronage du Maître, avec une note sur l'art de Rodin par Eugène Carrière : Catalogue explicatif*, Paris, J.-E. Bulloz, s.d. Nous datons cet ouvrage d'après l'annotation de l'exemplaire de la bibliothèque du musée Rodin. Bulloz consacra des recueils similaires à Alfred Roll en 1908, à Eugène Carrière en 1911 et à Gustave Moreau en 1913.

²⁴ *Les peintres impressionnistes...*, *op. cit.* Les tableaux de la collection Monet portent les numéros 3017 et 3123 à 3134. Sur les visites de Bulloz à Giverny, voir Marie Garet, *Jacques-Ernest Bulloz...*, *op. cit.*, p. 46-47.

²⁵ L'œuvre porte le n° 3129 dans le catalogue de Bulloz. Elle fut publiée, avec la mention congrue du nom du photographe, dans Vittorio Pica, *Gl'Impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, p. 59. Charles Borgmeyer eut sans doute recours au même cliché, quoiqu'il n'en précisât pas l'origine. Charles Louis Borgmeyer, « The Master Impressionists [Chapter IX] », *Fine Arts Journal*, 1913, vol. 29, n° 2, p. 447-476. Sur ce tableau, voir aussi *infra* p. 227, 230, 239.

²⁶ Signalons, outre l'article d'Alexandre pour *The Studio* en 1908, qu'un cliché de Bulloz fut aussi repris, mais sans la mention du nom du photographe, par un ancien visiteur de Giverny, Maurice Guillemot dans son article « De Venise à Giverny », *Le Siècle*, 27/05/1912.

²⁷ Sur *la Vie illustrée*, voir Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française, 3 : De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 387 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique, op. cit.*, p. 366-404.

périodiques aux spécialisations diverses : les revues *Femina* en 1901, *Musica* en 1902, *Je sais tout* et *Fermes et châteaux* en 1905, enfin le journal *Excelsior* en 1910²⁸.

À la veille de la guerre, le principal magazine du groupe, *Je sais tout*, consacra à Monet un nouveau photoreportage artistique²⁹ (fig. 4.2), obtenu grâce à la recommandation de Durand-Ruel qui disposa ensuite des photographies pour les communiquer à d'autres revues³⁰. Dans une lettre adressée au journaliste André Arnyvelde, Monet exprima des réticences communes chez les peintres face aux interviews, dont les termes rappelaient aussi ceux de Cassatt contre toute forme de publicité faisant appel à l'image du peintre : « J'ai horreur de la réclame, des interviews et de tout ce qui y ressemble. L'on peut parler et discuter mes œuvres, mais ma vie ne regarde personne³¹ ». À l'instar pourtant du photoreportage de Bulloz, l'illustration ne comportait ici qu'une seule reproduction d'« un des tableaux les plus significatifs du talent de Monet³² ». La médiatisation de l'artiste se poursuivait dès lors comme un détour distrayant de l'œil du spectateur vers l'homme et son cadre de vie, au détriment de ses œuvres. L'interview d'Arnyvelde intronisait ainsi le peintre au sein de la « mondanité spectaculaire » de *Je sais tout*, selon l'expression de Guillaume Pinson³³.

Avant cette date, dès 1906, *La Vie illustrée* de Juven avait quant à elle consacré une couverture à Claude Monet, en recadrant le portrait d'un groupe de spectateurs de la course automobile annuelle de Gaillon (fig. 4.3). Au lendemain de cette publication, Alice Hoschedé-Monet s'irrita de cette indiscretion du magazine, qui s'était permis de reproduire une image

²⁸ Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 3, *op. cit.*, p. 382-383, 388 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique*, *op. cit.*, p. 225-238, 306-471 ; Thierry Gervais, « L'invention du magazine : La photographie mise en page dans "La Vie au grand air" (1898-1914) », *Études photographiques*, 2007, n° 20, p. 50-67. En 1908, le magazine *Je sais tout*, principal succès de Pierre Lafitte, annonçait un tirage de 200 000 exemplaires. Ce chiffre est à comparer à ceux donnés par Gervais à partir des archives de *L'Illustration*, dont le tirage passa de 55 300 à 280 000 exemplaires entre 1904 et 1914, au moment où René Baschet choisit d'orienter le magazine vers l'illustration photographique pour faire face à ses nouveaux concurrents. Dans le domaine des quotidiens, le coût d'*Excelsior* de 10 centimes tendit plutôt à limiter son audience, avec un tirage autour de 100 000 exemplaires en 1914, face à la concurrence des quatre grands à 5 centimes (*Le Petit journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Journal*, *Le Matin*) tirant à 1 million d'exemplaires. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 3, *op. cit.*, p. 382-383.

²⁹ André Arnyvelde, « Chez le Peintre de la Lumière : "Je sais tout" interviewe Claude Monet », *Je sais tout*, 1914, n° 108, p. 29-38.

³⁰ Lettre de Claude Monet à Joseph Durand-Ruel, 18/11/1913, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet*, *op. cit.*, vol. 4, p. 389, lettre 2088.

³¹ Lettre de Claude Monet à André Arnyvelde, 19/11/1913, dans *Ibid.*, lettre 2089. Arnyvelde joua lui-même de cette réticence dans son article, pour faire valoir son caractère exceptionnel. Sur le remploi des images de *Je sais tout*, voir Gustave Geffroy, « Claude Monet », *L'Art et les artistes*, 1920, vol. 2, n° 11, p. 51-81.

³² André Arnyvelde, « Chez le Peintre de la Lumière : "Je sais tout" interviewe Claude Monet », *op. cit.*, p. 33. Le tableau en question, *Le Pont routier, Argenteuil* (1874 ; Washington, National Gallery of Art ; W 312), avait déjà été reproduit dans plusieurs publications consacrées au maître avant 1914. En l'absence de crédit pour l'ensemble de ces reproductions, il est impossible d'en identifier le fournisseur.

³³ Guillaume Pinson, *Fiction du monde*, *op. cit.*, p. 63.

prise en réalité deux ans plus tôt³⁴. Empruntant à la tradition de la presse mondaine un regard porté non sur l'événement lui-même, mais sur son « spectateur célèbre », cette couverture insérait singulièrement un représentant de la haute culture dans une actualité sportive et automobile moderne, sujet de prédilection des nouveaux magazines illustrés³⁵. Vis-à-vis du premier photoreportage paru dans une revue strictement artistique, elle marquait un an plus tard le débordement de la notoriété du peintre dans un large éventail de titres de presse.

Or, le jardin de Giverny allait à son tour contribuer à cette diversité, spécifique de la célébrité de Claude Monet. En effet, à l'instar du sport automobile, le goût du dépaysement champêtre occupait pour sa part les pages de *Fermes et châteaux*, conçues par Pierre Lafitte d'après le modèle anglais de *Country Life*³⁶. Elles accueillirent en 1908 le second photoreportage connu consacré à la demeure de Monet (fig. 4.4). Signé par Jean-Claude-Nicolas Forestier, inspecteur des Eaux et forêts et conservateur des promenades de Paris, il s'accompagnait de six photographies, qu'il faut sans doute attribuer à Forestier lui-même, et se démarquait par l'absence cette fois totale de reproductions de tableaux³⁷. Un septième cliché (fig. 4.5), non mentionné jusqu'à présent dans la bibliographie consacrée au peintre, accompagna dans la livraison suivante du magazine un second texte de Forestier³⁸. L'auteur y professait cette fois des conseils pratiques pour la réalisation de bassin de nénuphars, fleurs aquatiques dont la vogue auprès du lectorat bourgeois amateur d'horticulture était encore sensible dans le numéro subséquent, où un autre article était consacré à leur plantation³⁹. Du sport automobile au jardinage, la médiatisation de Monet était ainsi partie prenante avec le développement des loisirs d'une classe moyenne, dont le magazine était lui-même le reflet⁴⁰. Le détour médiatique de l'œuvre à l'homme affirmait sa nature distractive.

En 1911, réagissant au succès des titres de Pierre Lafitte, le jardinier Georges Truffaut lança sa propre revue *Jardinage*, profusément illustrée de photographies et distincte des

³⁴ Lettre d'Alice Hoschedé-Monet, datée du 3 novembre 1906, communiquée par Philippe Piget.

³⁵ Sur le spectacle du sport et sa médiatisation, voir notamment : Georges Vigarello, « Le temps du sport », dans Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009, p. 193-221 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique, op. cit.*, p. 405-418.

³⁶ Pierre Lafitte, « Note de l'éditeur », *Fermes et châteaux*, 1905, n° 1, p. 1.

³⁷ Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Le Jardin de M. Claude Monet », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 37, p. 13-16. Le crédit photographique porte la mention « Phot. F. ». L'usage de l'initiale se retrouve dans la revue lorsque les photographies étaient l'œuvre des auteurs eux-mêmes. Le groupe de Pierre Lafitte disposa par la suite des négatifs pour illustrer un article à l'occasion de la mort de Monet. Voir Louis Vauxcelles, « Le grand peintre Claude Monet est mort hier vers midi dans sa propriété de Giverny / La Mort de Claude Monet », *Excelsior*, 06/12/1926.

³⁸ Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Horticulture pratique : Les Bassins de Nénuphars », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 38, p. 48-50.

³⁹ F. Laplace, « Les Nymphéas et leur culture », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 39, p. 75-78.

⁴⁰ Guillaume Pinson, *Fiction du monde, op. cit.*, p. 68.

magazines concurrents par son usage singulier de l'autochrome⁴¹. Avides d'incarner la pointe du progrès scientifique et des techniques de communication, les établissements Georges Truffaut s'étaient déjà dotés en 1905 d'un service commercial et publicitaire⁴². Ce dernier distribuait à l'occasion d'expositions florales des brochures gratuites et de nombreuses cartes postales, inaugurant une stratégie promotionnelle par l'image que poursuivit *Jardinage*⁴³. Une note d'intention dans le premier numéro annonça les choix artistiques de cette revue moderne et luxueuse :

Jardinage attachera une grande importance aux illustrations.

Son service photographique qui, le premier en France, réalise la reproduction imprimée des photographies en couleurs est à votre disposition pour aller prendre sur place, dans la mesure du possible, les clichés qui vous sembleraient particulièrement intéressants⁴⁴.

Plus loin dans le même numéro inaugural, il était encore précisé :

Tous les mois la revue *Jardinage* publiera une planche en couleurs, reproduction directe d'une photographie de M. Georges Truffaut obtenue avec objectif Lacour Berthiot⁴⁵.

Les reproductions de photographies en couleurs, introduites par *L'Illustration* en 1907 puis expérimentées ponctuellement par le groupe Pierre Lafitte, étaient encore occasionnelles et, selon Nathalie Boulouch, insatisfaisantes jusqu'au tournant de l'année 1912⁴⁶. Dès lors, l'utilisation systématique d'autochromes dans les couvertures de *Jardinage* démontrait la tentative de rattrapage entreprise par Truffaut face à ses concurrents⁴⁷. L'omniprésence de l'image photographique, mêlant vues de jardins et gros plans de fleurs, à l'instar d'un contenu

⁴¹ La revue *Jardinage* reste aujourd'hui ignorée de la bibliographie consacrée à l'histoire de l'illustration photographique, comme de celle de la photographie en couleurs. Signalons cependant l'ouvrage de vulgarisation de Jacques Legros, *Les secrets de monsieur Truffaut*, Paris, Tallandier, 2004. Les négatifs sur plaques de verre sont aujourd'hui conservés au siège social des jardineries Truffaut, à Lisses. Les autochromes nous ont été déclarés non localisés.

⁴² La Rédaction, « Les Laboratoires Georges Truffaut : Leur but, leur œuvre », *Jardinage*, 1913, n° 17, p. 411-415.

⁴³ Le premier numéro fut ainsi distribué gratuitement à l'occasion de l'exposition annuelle des chrysanthèmes de 1911. « M. Fallières inaugure l'exposition des chrysanthèmes », *Le Petit Parisien*, 04/11/1911.

⁴⁴ Administration de « *Jardinage* » [Georges Truffaut], « [Feuillet non paginé] “‘*Jardinage*’ que voici vous présente ses hommages...” », *Jardinage*, 1911, n° 1.

⁴⁵ Georges Bellair, « Notre photographie en couleurs : Les Iris de Kæmpfer (Iris Kæmpferi) », *Jardinage*, 1911, n° 1, p. 21.

⁴⁶ Nathalie Boulouch, « La photographie autochrome en France (1904-1931) », thèse de doctorat, sous la dir. de José Vovelle, Université de Paris I, Paris, 1994, p. 253, 256-258 ; Guy Courtellemont, « Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931) : Autochromist », *History of Photography*, 1996, vol. 20, n° 3, p. 255-257.

⁴⁷ *Jardinage* se développa en effet en concurrençant les magazines illustrés. La *Revue horticole* continua durant la période à ne faire usage que de photographies monochromes et de gravures traditionnelles pour ses planches en couleurs, étant même contrainte à reproduire en noir et blanc des plaques autochromes. Voir René Jarry-Desloges, « Bégonias tubéreux », *Revue horticole*, 1909, vol. 9, n° 13, p. 305-308. Sur la place limitée de l'autochrome dans la photographie botanique, voir aussi Caroline Fieschi, « Photographie et botanique en France de 1839 à 1914 », thèse de doctorat, École nationale des chartes, Paris, 1995, p. 32-45.

divisé entre visites et conseils pratiques, ciblait un lectorat bourgeois sensiblement similaire à celui de *Fermes et châteaux*, qui n'offrait alors que des couvertures colorisées.

Cette empreinte du médium, et en particulier de l'autochrome, dans *Jardinage* doit être expliquée à la lumière du propre engagement de Georges Truffaut dans la Société d'excursions des amateurs de photographie (SEAP), où il fut élu membre en 1907 grâce aux parrainages de Léon Courtoy et Charles Adrien⁴⁸, puis à partir de 1909 au sein de la Société française de photographie (SFP). Il participa à plusieurs des premières projections d'autochromes, en se spécialisant dans le sujet floral, et apparut ainsi parmi les pionniers de cette nouvelle technique⁴⁹. Étant membre des sociétés photographiques, il introduisit en retour le procédé Lumière au sein de la Société nationale d'horticulture en organisant le 14 janvier 1909 une « Conférence sur les applications de la photographie en couleurs à l'horticulture⁵⁰ ». Le but était d'assigner à l'autochrome une série de missions au service de l'horticulture, de sa pédagogie, mais aussi de sa promotion commerciale.

Jardinage marqua en 1911 un nouveau temps dans les rapports de Georges Truffaut avec le médium, le périodique s'appuyant très nettement sur son expérience acquise parmi les excursionnistes. Dès 1912, la revue proposa un concours sur le modèle de ceux des sociétés photographiques, dont le jury était composé de Pogany, chargé du service photographique des établissements Truffaut, mais aussi de Charles Adrien et Léon Gimpel⁵¹. Par ailleurs, la jardinerie entreprit de capter le principe de l'excursion en proposant à ses lecteurs, à partir d'avril 1913, de visiter ses installations⁵². Truffaut en vint ainsi à transposer, avec les nouvelles techniques d'illustration, les pratiques des amateurs de photographie, au sein de la stratégie publicitaire de sa jardinerie. Dans ce contexte d'appropriation, les pages de

⁴⁸ « Compte rendu de la séance du samedi 28 décembre 1907 », *Bulletin de la Société d'excursions des amateurs de photographie*, 1908, n° 111, p. 154-161. Charles Adrien était le principal promoteur de l'autochrome au sein de la SEAP. Nathalie Boulouch, *La photographie autochrome en France (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 274-275. Il était aussi un proche de Truffaut, son frère Paul Joseph Adrien, horticulteur, ayant épousé Claire Truffaut, la sœur de Georges.

⁴⁹ L. R., « Compte rendu de la XXe séance de projection, offerte par la Section Liégeoise, dans la salle du Conservatoire royal de Musique le Vendredi 10 Avril 1908 », *Association belge de photographie. Bulletin*, 1908, vol. 35, n° 5, p. 161-169.

⁵⁰ Georges Truffaut, « Notes et mémoires : Conférence sur les applications de la photographie en couleurs à l'horticulture », *Journal de la Société nationale d'horticulture de France*, 1909, vol. 10, p. 48-54. Truffaut y montra les œuvres de Louis Lumière, Étienne Wallon, Léon Gimpel, Léon Courtoy, ainsi que celles de pépiniéristes amateurs de photographie, Séraphin Joseph Mottet de la maison Vilmorin-Andrieux et Robert Croux.

⁵¹ En 1924, un nouveau concours de photographie fut organisé par *Jardinage*, mais son jury fut strictement confié à l'équipe de rédaction de la revue, Truffaut, Grosdemange et Gouthière.

⁵² Les jardins des établissements Georges Truffaut furent conçus sur le modèle de la roseraie de L'Hay, fondée en 1894 par Jules Gravereaux, une destination privilégiée des promeneurs et des excursionnistes autochromistes. À partir de 1919, plusieurs excursions de la SEAP prirent pour direction la jardinerie des établissements Truffaut. Outre plusieurs clichés de Charles Adrien, la SFP conserve aussi au moins une plaque autochrome anonyme représentant la roseraie de Georges Truffaut.

Jardinage s'offraient au-delà d'une médiatisation spectaculaire de jardins célèbres, comme une forme virtuelle d'excursion pour le jardinier et le photographe amateur, destinée à stimuler l'imagination et la rêverie, et en même temps les désirs d'une clientèle potentielle.

Concurrent de *Fermes et châteaux*, *Jardinage* entreprit à son tour, à partir de juillet 1913, ses propres prises de vue de Giverny, lors de rencontres entre Monet et Georges Truffaut⁵³ (fig. 4.6 à 4.11). Ces illustrations de conseils pratiques destinaient le lecteur-client à devenir l'émule amateur du maître peintre et jardinier. Leur utilisation diffuse et répétée se poursuivit jusqu'en 1924, quand Truffaut consacra un véritable photoreportage à une visite de Giverny, signalant implicitement, par le biais de sa relation personnelle avec le maître, qu'il était aussi son fournisseur (fig. 4.11). En outre, deux autochromes du jardin, méconnues de l'historiographie du peintre, furent encore utilisées à diverses reprises en couverture (fig. 4.12 et 4.13). Ce recours à la photographie couleur, occasionnellement documenté chez certains visiteurs de Monet⁵⁴, animait à nouveau ici le désir d'excursion à Giverny, situé dans le circuit touristique des « beaux jardins de Normandie ».

Avec *Jardinage*, les émerveillements de Giverny devenaient ainsi l'objet d'un voyage visuel, répondant aux multiples attentes du lecteur bourgeois, aux loisirs de la promenade, de l'horticulture comme de la photographie amateur. Cette nouvelle manifestation d'un voyeurisme public en direction d'un refuge prétendument secret soulignait par ailleurs une dernière singularité de l'atelier de Giverny, sa situation parmi d'autres jardins merveilleux, comme au sein d'un circuit touristique normand, particulièrement apprécié du lectorat anglophone⁵⁵. Le lien entretenu entre photographie et tourisme ouvrait ainsi la voie à une production de cartes postales, inaugurée avant la guerre par une unique vue encore anonyme

⁵³ Il reste impossible de déterminer si ces images ont été prises au cours d'une ou de plusieurs visites. Par ailleurs, nous préférons les attribuer aux photographes professionnels employés par *Jardinage*, plutôt qu'à Georges Truffaut lui-même, comme pourrait le laisser parfois entendre le crédit photographique, souvent erroné dans la revue. D'autres photographies non publiées dans *Jardinage* ont été révélées dans le catalogue de l'exposition *Monet's years at Giverny: beyond impressionism*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art, 1977], New York, Metropolitan Museum of Art, 1978, p. 23, 26, 170.

⁵⁴ Les autochromes de *Jardinage* précèdent de plus de dix ans ceux publiés dans René Delange, « Claude Monet », *L'Illustration*, 1927, n° 4376, p. 54-60. Des six autochromes réalisées par *L'Illustration* en 1921, trois sont aujourd'hui conservés au musée d'Orsay et trois demeurent en collection particulière. Voir à ce sujet, Dominique de Font-Réaulx, « Anonyme, Claude Monet devant sa maison de Giverny, L'Étang des nymphéas à Giverny et La Roseraie à Giverny », *Quarante-huit/Quatorze*, 2007, n° 24, p. 80-81. Parmi les autres autochromes du jardin de Monet, signalons celles d'Étienne Clémentel (Paris, musée d'Orsay, 1988 2 1 à 1988 2 8), ainsi que trois plaques anonymes conservées au musée Marmottan. Sur les autochromes de Clémentel, voir notamment Louise Arizzoli, « Autochromes by Etienne Clémentel (1864-1936): An enlightened approach to early color photography », *Études photographiques*, 2017, n° 35. Sur les plaques anonymes du musée Marmottan, voir Françoise Heilbrun, « Le patriarche de Giverny devant l'objectif », dans Marina Ferretti (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny*, op. cit., p. 32-33.

⁵⁵ Pour un exemple précoce de ce type d'itinéraire normand passant par Giverny, voir « To Deauville by Motor Marine: The Longest, the Gayest Way Round from Paris to Trouville-Deauville, is Along the Seine by Motor Boat », *Vogue*, 1913, vol. 42, n° 3, p. 22-23.

de la maison de Monet (fig. 4.14), qui allait se révéler très fructueuse au cours des années 1920⁵⁶. La superposition de la visite de l'atelier, du pèlerinage mondain et de l'excursion, exemplifiée ici par la succession des différents supports médiatiques, trouvait déjà à s'exprimer en 1907 dans une lettre de Marcel Proust à Geneviève Straus. L'écrivain y projetait non seulement sa découverte du jardin de Monet parmi d'autres « excursions », mais aussi son désir de retrouver par ses yeux le sujet d'un paysage vu chez sa correspondante, faisant de ce retour au motif une sorte d'ultime distraction du regard⁵⁷ (fig. 4.15).

« *Renoir sans phrases* » d'Arsène Alexandre, *l'entre-soi du témoin et de l'artiste*

Le cas de Renoir et de sa maison-atelier de Cagnes-sur-Mer offre certaines similarités avec celui de Monet, tout en proposant son propre cercle de familiers, d'écrivains et d'artistes, témoins et contributeurs de l'historiographie impressionniste⁵⁸. Comme Giverny, Cagnes-sur-Mer se situait dans une géographie touristique, que l'installation du peintre venait enrichir. En 1913, le guide Joanne de la Côte d'Azur signalait dans le nouveau quartier des Collettes plusieurs « jolies villas », « parmi lesquelles celle du peintre P.-A. Renoir⁵⁹ ». À la même époque, les cartes postales (fig. 4.16 et 4.17) livraient déjà au grand public le point de vue et le motif (fig. 4.18), dont le « grand peintre Renoir » jouissait depuis sa propriété⁶⁰. Du fait de son éloignement géographique de Paris, les Collettes ne bénéficièrent cependant pas d'une attention comparable à celle de Giverny, et ne firent pas l'objet de photoreportages au début du XX^e siècle. Les photographies, en nombre relativement plus restreint, publiées par les

⁵⁶ Grâce à plusieurs exemplaires mis en vente, il nous a été possible de resserrer la datation de ces cartes postales. Ainsi la première carte postale d'O. Dugast (fig. 4.14) est datable d'avant 1913, tandis que les deux autres du même éditeur, figurant parmi douze vues artistiques de Giverny, sont datables d'avant 1923, tout comme les onze photographies éditées par Ed. Lavergne (puis reprises par Georges André Vernon). Enfin, un exemplaire d'une vue de l'allée centrale de la propriété de Monet, non créditée, mais distincte de celles de Dugast et Lavergne, présente un cachet postal de 1929.

⁵⁷ « [...] je n'ai fait aucune de ces excursions ni la visite au jardin de Claude Monet, à Giverny, près du beau coude de rivière qui a la chance de vous voir, à travers sa brume, dans votre salon. » Lettre de Marcel Proust à Geneviève Straus, 08/10/1907, dans Marcel Proust, *Correspondance*, Paris, Plon, 1970, vol. 7, p. 286-290, lettre 162.

⁵⁸ Virginie Journiac, « Renoir à Cagnes », dans Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2009-2010 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 2010 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2010], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2009, p. 88-95. Rappelons qu'une grande part des visiteurs de Renoir se signalent, à l'instar de ceux de Cézanne, par leur appartenance au milieu moderniste. Voir *supra* p. 95-96.

⁵⁹ Gaston Beauvais, *La Côte d'Azur de Marseille à San Remo*, Paris, Hachette, 1913, p. 148.

⁶⁰ Un exemplaire d'une des deux cartes postales diffusées par Levy Fils & Cie porte un cachet postal de 1916. Le même point de vue est aujourd'hui signalé aux visiteurs des Collettes par une reproduction du tableau de Renoir (fig. 4.18), sous forme de plaque émaillée.

témoins du maître préférèrent recentrer le regard sur le peintre saisi et divulgué dans son intimité⁶¹.

Renoir faisait pourtant montre de la même réticence que Monet vis-à-vis de l'interview, et s'en ouvrit au critique américain Walter Pach pour lui demander de supprimer certains passages de son article de 1912 dans le *Scribner's Magazine* :

L'interview est une chose très dangereuse :

C'est un questionnaire auquel on répond d'une façon rapide et sans penser que cela sera imprimé. Il y a des choses que l'on peut dire dans la conversation, mais qui ne peuvent supporter la lecture. [...]

Pour me résumer : l'interview n'est pas de la littérature, c'est du journalisme. De plus, je ne vois pas l'intérêt qu'il y a de savoir si un homme a mangé des lentilles ou des haricots, s'il a été riche ou pauvre. L'intérêt est de savoir la portée d'un art quelconque⁶².

L'interview, qualifiée de nouveau comme une distraction du spectateur, était encore disqualifiée pour son goût des « bizarreries » anecdotiques, si appréciées par Vollard, et assimilée à un bas journalisme indiscret, potentiellement préjudiciable pour le peintre emporté par le flux de ses paroles⁶³.

Entrer en contact avec le maître relevait à nouveau du privilège, et en ce sens Arsène Alexandre fut l'un des historiographes de l'impressionnisme le plus démonstratif de cette distinction. Sa carrière de reporter avait été rythmée par des rencontres et par ses relations nouées avec les artistes, mais aussi, avant tout, avec les collectionneurs et les marchands⁶⁴. Les descriptions d'intérieurs luxueux occupaient, du reste, une part non négligeable de sa production, comme plus généralement de la littérature consacrée à l'impressionnisme par les revues artistiques. Ce fut après les premiers triomphes de Renoir au Salon et dans la haute société qu'Alexandre rencontra le maître au début des années 1890⁶⁵, quoiqu'il ait conservé

⁶¹ Voir en particulier Albert André, *Renoir*, Paris, G. Crès, 1919.

⁶² Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Walter Pach, 28/03/1911, Washington, Archives of American Art, fonds Walter Pach, boîte 2, dossier 52. Un manuscrit de l'article de Pach est conservé dans le même fonds (boîte 4, dossier 24). Pour la version définitive, voir Walter Pach, « Pierre Auguste Renoir », *Scribner's Magazine*, 1912, vol. 51, n° 5, p. 606-615. Augustin de Bultler a publié le contenu de la lettre de Renoir à Pach et le texte de l'article en signalant les modifications apportées au manuscrit original. Augustin de Butler (dir.), *Renoir : Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2009, p. 63-74.

⁶³ Sur Vollard, voir *supra* p. 107-111. Gossman évoque en ce sens le lien entre le genre de l'anecdote et celui du fait divers. Lionel Gossman, « Anecdote and History », *History and Theory*, 2003, vol. 42, n° 2, p. 143-168.

⁶⁴ Les mémoires manuscrits d'Arsène Alexandre, intitulés *Quarante années de vie artistique* et datés du 15 septembre 1934, sont en ce sens organisés comme une succession de portraits de personnalités rencontrées par l'écrivain au cours de sa vie. Paris, BCMN/INHA, Ms 632. Deux chapitres narrent en particulier ses rencontres avec des collectionneurs, qui jouèrent dans sa carrière un rôle explicitement initiatique. Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f^{os} 32-36 et 52-54, 162-169. Sur les liens entre Alexandre et les marchands d'art, voir *supra* p. 90-91.

⁶⁵ Dans ses mémoires, Alexandre évoque une première lettre envoyée par Renoir « un ou deux » ans après le Salon de 1890. Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 89. Celle-ci coïnciderait avec la préface qu'Alexandre rédigea à l'occasion de sa rétrospective de 1892 chez Durand-Ruel, dont le critique se dit l'instigateur. Alexandre avait auparavant rencontré Sisley en 1887 chez

par la suite le sentiment d'avoir été l'un des acteurs d'une époque encore héroïque de l'impressionnisme. Ce sentiment s'exacerba avec son souci de distinction face à la foule des admirateurs que Renoir réunit autour de lui dans les années qui précédèrent la guerre.

En 1911, Alexandre réagit singulièrement lorsqu'Adrien Mithouard et Maurice Denis commandèrent à Renoir une préface à la réédition par la revue *L'Occident* du *Livre de l'art* de Cennino Cennini, préface qui fut publiée sous la forme d'une lettre⁶⁶. Depuis sa tribune de *Comœdia*, Alexandre adressa publiquement une réponse épistolaire au maître⁶⁷. Comme pour mieux simuler son intimité avec l'artiste, son correspondant, Alexandre enrichit son article d'une façon originale et unique à notre connaissance parmi ses chroniques, au moyen d'une photographie personnelle prise dans l'atelier parisien de Renoir au cours des années 1890 (fig. 4.21). Son texte, tout en évoquant des discussions passées sur le sujet même du livre, multipliait les « vous » et mimait une véritable conversation directe avec le peintre, à laquelle le lecteur aurait assisté.

Deux ans plus tard, à l'occasion d'une importante rétrospective chez Bernheim-Jeune, Alexandre publia un nouveau « Billet à Renoir », où le « vous » d'interpellation s'associait à un « nous » réunissant les deux hommes dans une relation exclusive :

Je revois, comme si j'avais vécu alors à *vos* côtés, les années de début, car, dans des causeries, *vous* me les avez faites si vivantes, *vous*, mon aîné de plus de vingt ans, que je croyais alors être *votre* camarade et *votre* témoin. [...] En avons-*nous* vu alors, des exemples de bêtise et des types de lâcheté. Mais *nous* n'employions pas de colère pour vaincre ces grotesques ennemis. *Nous* marchions, *nous* riions, *nous* causions, *nous* travaillions.

Et *notre* campagne pour faire entrer au Louvre une figure de Corot qu'on pouvait alors avoir pour quinze mille francs ! *Nous* avons réussi à faire acheter des figures de Corot, vingt ans plus tard, pour deux cent cinquante mille francs. [...]

Vous rappelez-*vous* aussi *nos* excursions en Champagne ? *Notre* promenade à Troyes, [...] les éclats de rire suscités par les naïvetés ou les drôleries de *vos* enfants, mêlés aux rires moins bienveillants que *nous*

Georges Petit, galerie qui participa activement aux premiers triomphes critiques et mondains de l'impressionnisme. *Ibid.*, f° 69. Ses rencontres avec Degas, Monet puis Mary Cassatt, eurent lieu plus tardivement.

⁶⁶ Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Georges Rivière, novembre 1910, Paris, INHA, Autographes 117. Voir Cennino Cennini, *Le livre de l'art ou Traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, nouv. éd. augm. de 17 chapitres nouvellement traduits, précédée d'une lettre d'Auguste Renoir, et d'une préface inédite du traducteur, suivie de notes et d'éclaircissements sur la fresque, par Victor Mottez, Paris, Bibliothèque de « l'Occident », 1911. Sur cette publication, voir Robert Louis Herbert, *Nature's workshop : Renoir's writings on the decorative arts*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 41-62. Herbert a publié, outre le texte de Renoir, plusieurs brouillons préparatoires. Voir *Ibid.*, p. 155-191.

⁶⁷ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : À Auguste Renoir, sur Cennino Cennini », *Comœdia*, 01/07/1911. *Comœdia* tenait alors une place singulière dans la presse contemporaine, étant le seul quotidien uniquement consacré à l'actualité culturelle et donnant une large place aux interviews et aux reproductions photographiques. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 3, *op. cit.*, p. 381.

inspiraient un grand nombre d'imbéciles d'alors, devenus depuis *vos* plus fervents admirateurs⁶⁸.

L'oralité traditionnelle, où l'interview du peintre prenait une place si importante, expérimentait ici un nouveau genre, celui de la lettre ouverte mimant une conversation privée, permettant de satisfaire à la fois l'appétit auditif du lecteur tout en le tenant à distance de la relation privilégiée entretenue par les deux correspondants.

De fait, la conception de l'écriture d'art selon Alexandre découlait de sa fierté de reporter moderne, métier à travers lequel il avait inauguré sa carrière et par lequel il se définissait toujours dans ses textes d'historien⁶⁹. Les qualités d'un reportage artistique étaient d'après lui, d'une part l'écriture romanesque, d'autre part la recherche du document authentique et indiscret. Le modèle des *Vies* de Vasari jouait ici en particulier un rôle tour à tour synergique et antagoniste⁷⁰. Alexandre prônait en effet une inscription dans la tradition vasarienne de la biographie d'artiste, focalisée sur l'homme, qu'il opposait à toute tentative d'élucidation savante des œuvres par un « faiseur de catalogues⁷¹ ». Il regrettait cependant les défauts documentaires de cette même tradition pluriséculaire de « reporters » artistiques⁷². Le modèle historiographique d'Alexandre combinait donc au substrat biographique la crédibilité du reportage de presse moderne. Cette association permettait selon lui d'atteindre à l'idéal d'une biographie documentée et romancée, voire sentimentaliste, apte à faire ressortir la proximité et la sympathie entre le maître et l'écrivain⁷³. La compatibilité de telles exigences documentaire et romanesque était évidente pour un reporter moderne à une époque qui avait

⁶⁸ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : Billet à Renoir », *Comœdia*, 22/03/1913. Nous soulignons. Alexandre évoque dans ses mémoires une réponse privée du peintre, la dernière lettre qu'il lui aurait adressée, marquée par le partage de sa nostalgie : « C'était le beau temps où l'on n'était pas obsédé par la gloire ni empoisonné par l'argent. » Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 96.

⁶⁹ Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 17-19.

⁷⁰ Notre analyse de la conception de l'écriture artistique chez Alexandre se fonde sur ses mémoires manuscrites, certains de ses articles pour *Comœdia*, ainsi que sur l'introduction de son *Jean-François Raffaelli : peintre, graveur et sculpteur*, Paris, H. Floury, 1909, p. 1-8.

⁷¹ Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : Les Salons de 1912... et d'ailleurs... », *Comœdia*, 04/05/1912. Sur cette polarité, voir aussi Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : De la manière d'écrire l'histoire des grands peintres », *Comœdia*, 18/07/1914.

⁷² Le terme de « reporter » est volontairement utilisé anachroniquement dans Arsène Alexandre, *Jean-François Raffaelli, op. cit.*, p. 2-3. Alexandre déclarait cependant préférer « les inexactitudes expressives de Vasari » aux « rectifications de ses annotateurs ». Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 125. Un jugement similaire est exprimé en 1914 dans son article « La Semaine artistique : De la manière d'écrire l'histoire des grands peintres », *op. cit.*

⁷³ Dans ses mémoires, ses allusions à l'écriture de l'histoire se teintent à ce sujet d'une forte terminologie sentimentale, opposant son amour des artistes aux « historiens qui ont un fichier dans le cœur », qui « n'ont que des fiches dans le cerveau et des dates dans le cœur ». Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 43 et 125. Au sujet de Renoir, il substitue encore au terme érudit de « manières » du peintre ses « façons successives de faire l'amour ». *Ibid.*, f° 95.

inventé en même temps, sous l'égide de Zola, le roman naturaliste et le régime fictionnel de l'interview⁷⁴.

L'intériorisation des enjeux du document visuel chez Alexandre était liée à sa carrière même de journaliste, au cours de laquelle il avait vécu l'avènement du photoreportage :

Et pourtant ce journalisme aurait encore étonné et même scandalisé celui des temps qui l'avaient précédé, et ne soupçonnaient pas l'attraction du document.

Ce ne fut qu'entre 1883 et 1887 que la photographie vint faire brillamment son entrée avec deux remarquables reportages : une conversation de Nadar père et fils avec le centenaire Chevreul [fig. 4.19], et du remarquable reporter Chincholle avec le général Boulanger, les attitudes reproduites au fur et à mesure des épisodes de l'entretien⁷⁵ [fig. 4.20].

Ces deux événements de l'histoire de la presse sont la seule mention qu'Alexandre accorde au médium photographique dans ses mémoires. Elle instruit cependant du lien professionnel que le journaliste tissait avec cette forme de documentation par excellence, dont il soulignait à la fois le rôle attractif, mais aussi sa complémentarité dans la mise en spectacle audiovisuelle de la conversation.

À notre connaissance, Alexandre fit uniquement usage de photographies personnelles dans ses articles sur Renoir, et en particulier, après sa chronique de 1911, dans un hommage posthume publié dans *Les Arts* en 1920⁷⁶ (fig. 4.22). Dans ce rare photoreportage de sa carrière, il livrait directement au lecteur-spectateur le privilège de ce qu'avait été son point de vue d'intime du maître⁷⁷. Le titre de cet article, «Renoir sans phrases», accordait immédiatement une prééminence au sens de la vue par rapport à celui de l'ouïe, au moment où la mort du peintre avait fait fructifier les apologies et les paroles rapportées d'outre-tombe. Deux ans auparavant, dans la même revue, Alexandre avait professé dans son article posthume sur Degas un dédain similaire des mots légendaires et déjà une prédilection pour

⁷⁴ Arsène Alexandre évoque dans ses mémoires le rôle galvaniseur joué par Zola dans sa carrière de reporter, profession qualifiée par l'écrivain d'« école de l'observation ». Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 41. Sur les rapports entre le roman naturaliste comme reportage et l'interview comme fiction, voir : Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, « Du feuilleton à l'interview : une littérature en décadence ? », dans Sylvie Triaire, Marie Blaise, et Marie-Ève Thérenty (dir.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004, p. 29-48 ; Thierry Gervais, *L'illustration photographique*, op. cit., p. 126-127.

⁷⁵ Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 25. Souligné par l'auteur.

⁷⁶ Arsène Alexandre, « Renoir sans phrases », *Les Arts*, 1920, n° 183, p. 2-10. Il n'est pas impossible qu'Alexandre ait ici agi en réaction aux nombreuses photographies intimes publiées dans Albert André, *Renoir*, op. cit.

⁷⁷ Par opposition, Alexandre utilisa un portrait du photographe professionnel Henri Manuel pour illustrer sa biographie de Raffaëlli. Arsène Alexandre, *Jean-François Raffaëlli*, op. cit., p. 1.

l'évocation de souvenirs visuels, faisant écho à la couverture illustrée d'un portrait photographique inédit d'Albert Bartholomé⁷⁸ (fig. 4.23).

Il s'agissait donc de mettre en exergue un langage non verbal de Renoir, face auquel Alexandre s'interrogeait, en préambule de son texte, sur son aptitude à être capté visuellement :

La mémoire des hommes [...] navigue [...] entre deux redoutables écueils : la statue et les écrits de circonstance. La statue n'a qu'un geste, mais il est faux. Les écrits nous fournissent bien des traits et des attitudes, mais contradictoires.

Cela vient de ce que, le plus souvent, les statues sont faites d'après des documents et les écrits d'après des légendes⁷⁹.

L'interrogation d'Alexandre portait donc sur la capacité de l'image fixe à représenter, avec sa manière authentique propre, documentaire, la diversité des attitudes et des gestes du corps, à l'instar de l'écrit. La statuomanie naturaliste, considérée elle aussi comme une image documentée, faisait figure à nouveau de contre-exemple pour ce partisan de l'art indépendant. Le monument sculpté, malgré son fondement véridique, ne pouvait en effet livrer à ses yeux qu'une pose unique, emphatique et qui souvent privilégiait l'image du peintre saisi sur le vif de l'acte créateur, une palette à la main⁸⁰. Ce geste, public par nature, ne pouvait que manquer de justesse pour un écrivain qui souhaitait livrer une vue intime de l'artiste, et pour qui le langage du corps était sans doute avant tout de nature privée, presque secrète, compréhensible des seuls familiers du maître. Plutôt qu'une image conventionnelle du peintre devant son chevalet, *topos* de la plupart des photoreportages d'ateliers, les photographies d'Alexandre mettaient ainsi en exergue le vrai Renoir, silencieux, saisi dans l'attitude familière qu'il adoptait lors d'un repas partagé avec ses proches, dont Alexandre faisait partie.

Le choix pour un tel photoreportage de photographies amateurs, semblables à des photographies de famille, concourait à une nouvelle spectacularisation de la discrétion opposée à la tradition monumentale naturaliste, à laquelle Alexandre associait encore l'enjeu de sa légitimité d'écrivain-témoin⁸¹.

⁷⁸ Arsène Alexandre, « Essai sur Monsieur Degas », *Les Arts*, 1918, n° 166, p. 2-24. Dans le cas de Degas comme de Renoir, Alexandre ne put cependant s'empêcher de glisser certaines paroles rapportées. Sur la couverture du numéro consacré à Degas, voir aussi *supra* p. 116.

⁷⁹ Arsène Alexandre, « Renoir sans phrases », *op. cit.*

⁸⁰ Sur les représentations sculptées de peintres au XIX^e siècle, nous renvoyons de nouveau à Alain Bonnet, « Le Peintre statufié : Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, 2008, n° 162, p. 21-31 ; Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation, op. cit.*

⁸¹ La même mise en scène de l'intimité de Renoir se retrouve encore dans les photographies d'Albert André, ou encore, plus tardivement, dans certains clichés pris par Georges Rivière de la famille de Cézanne. Voir Albert André, *Renoir, op. cit.* ; Georges Rivière, « Les enfants dans l'œuvre et la vie de Paul Cézanne et de Renoir », *L'Art vivant*, 1928, n° 89, p. 673-674.

La « redécouverte » de Mary Cassatt par Achille Segard

Au moment où Alexandre donnait ainsi à entendre et à voir l'entre-soi qu'il était parvenu à construire avec Renoir, un autre écrivain, Achille Segard, tentait de son côté d'intégrer le cercle des impressionnistes⁸². Segard était lui aussi un adepte des visites, genre qu'il avait pratiqué auprès de diverses figures du monde culturel. En 1900, ses entretiens avec les littérateurs engagés dans l'affaire Dreyfus avaient ainsi été publiés dans un recueil marqué par sa propre orientation politique anti-dreyfusarde⁸³. Son rapprochement avec l'extrême droite et en particulier Maurice Barrès avait coïncidé avec son ascension professionnelle de journaliste, critique et bientôt d'historien de l'art, après une monographie consacrée au Sodoma en 1910⁸⁴. À la fin du mois d'août 1905, Segard avait d'abord publié un article aussi réprobateur que stéréotypé contre les marchands, en visant directement Paul Durand-Ruel⁸⁵. Ce dernier l'avait ensuite amadoué en l'invitant dans sa galerie et son appartement privé, visites qui firent de Segard dès novembre 1905 l'un des thuriféraires du marchand⁸⁶. Adopté par le système marchand-critique, Segard donna libre cours à son ambition et, entre 1911 et 1913, tenta plusieurs rapprochements avec Monet, Degas et Renoir, en leur faisant parvenir ses textes élogieux⁸⁷. À la mi-octobre 1911, il prit aussi contact avec Mary Cassatt, ayant sans doute déjà le projet de lui consacrer une biographie⁸⁸. Fin 1912, Segard demanda à Barrès d'intercéder en sa faveur pour obtenir le poste de chroniqueur artistique de *L'Écho de Paris*, en faisant savoir son prestige d'être « l'ami de Renoir » et même « l'ami de tous les grands isolés », dont Degas et Cassatt⁸⁹. Or, les approches de Segard se révélèrent des impasses. Monet lui répondit par une simple carte de visite⁹⁰. Pour son texte sur Degas, il n'obtint que

⁸² Nous reprenons ici certains éléments historiques de notre article consacré à la monographie d'Achille Segard sur Mary Cassatt, tout en réorientant en partie notre propos. Voir Hadrien Viraben, « Constructing a Reputation : Achille Segard's 1913 Biography of Mary Cassatt », *American Art*, 2017, vol. 31, n° 1, p. 98-113.

⁸³ Achille Segard, *Les Voluptueux et les hommes d'action*, Paris, P. Ollendorff, 1900.

⁸⁴ Achille Segard, *Giov. Antonio Bazzi detto Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVI^e siècle*, Paris, H. Floury, 1910. Les lettres adressées par Segard à Barrès à partir de 1899 sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France à Paris, au département des manuscrits, NAF 28210. Le fonds Barrès comprend aussi les exemplaires dédicacés de la plupart des ouvrages de Segard, dont un exemplaire de son *Mary Casatt*.

⁸⁵ Achille Segard, « Notes d'Art : Les marchands de tableaux », *La Vie de Paris*, 1905, n° 15, p. 10-11.

⁸⁶ Lettres de Paul Durand-Ruel à Achille Segard, 02/09/1905, 06/09/1905 et 11/09/1905, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2014-12-04. Paris, Salle des ventes Favart], 2014, lot 86 ; Achille Segard, « Beaux-Arts », *La Vie de Paris*, 1905, n° 25, p. 15.

⁸⁷ Achille Segard, « Notes sur l'art de Claude Monet », *Revue française politique et littéraire*, 1911, n° 26, p. 713-714 ; Achille Segard, « Degas », *L'Écho de Paris*, 23/12/1912. Le texte de Segard sur Renoir fut publié dans *40 tableaux de Renoir*, Paris, Bernheim-Jeune, 1913, p. 46-47.

⁸⁸ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 18/10/1911, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2014-05-20. Paris, Salle des ventes Favart], 2014, lot 10.

⁸⁹ Lettre d'Achille Segard à Maurice Barrès, 23/12/1912, Paris, BnF, Ms 28210.

⁹⁰ Lettre de Claude Monet à Achille Segard, 1911, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, *op. cit.*, lot 123.

les remerciements des nièces de l'artiste, transmis par Cassatt, et non l'amitié du maître à laquelle il prétendait⁹¹. Quant à Renoir, il s'emporta vertement contre Segard, « qui se croit obligé de débiter Monet pour me faire valoir⁹² ». Mary Cassatt intercèda pour réconcilier le peintre et le critique en avril 1913⁹³, et celui-ci tenta ensuite une nouvelle approche auprès du maître en lui soumettant un exemplaire de son *Mary Cassatt*, et en lui proposant une publication similaire à partir d'un entretien : « Mais j'arrive après tout le monde — quand je veux parler de vous ! et c'est pas [*sic*] sans un amer regret que je le constate⁹⁴ ! » Ce projet se solda encore par un échec, et sa biographie de Cassatt fut ainsi pour Segard l'unique occasion de sa carrière où il put rencontrer et échanger avec un peintre impressionniste vivant. Dans ce seul cas, son statut de nouvel arrivant ne lui fut pas préjudiciable, Cassatt étant en effet bien moins courtisée que Degas, Monet ou Renoir.

Kevin Sharp a montré à ce sujet la marginalisation dont fut victime l'artiste américaine face à la célébration et à l'historicisation que connut l'impressionnisme au début du XX^e siècle⁹⁵. Celle-ci résultait tant de sa nationalité que de la stratégie envisagée par Durand-Ruel pour son œuvre, dont il détenait le quasi-monopole. En 1905, Cassatt avait été écartée de la rétrospective organisée par le marchand aux Grafton Galleries de Londres, et elle fut furieuse d'apprendre sa participation involontaire au même moment à l'International Society of Sculptors, Painters and Gravers, société assimilée par elle au Salon de la SNBA⁹⁶. À plusieurs reprises en ce début de siècle, elle fut ainsi présentée à son insu lors d'expositions jugées par elle compromettantes vis-à-vis de son statut historique de peintre indépendant⁹⁷. Dans le

⁹¹ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 06/04/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 18. [Vente 2014-05-20]

⁹² Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Albert André, 19/03/1913, Paris, Fondation Custodia, 1979 – A 384. Voir aussi la lettre de Pierre-Auguste Renoir à Achille Segard, 17/02/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 133.

⁹³ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 14/04/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 19.

⁹⁴ Lettre d'Achille Segard à Pierre-Auguste Renoir, 1913, dans *The Unknown Renoir : The Man, The Husband, The Father, The Artist*, [Vente. Autographes. 2013-09-19. New York, Heritage Auctions], 2013, lot 89018.

⁹⁵ Kevin Sharp, « How Mary Cassatt Became an American Artist », dans Judith A Barter (dir.), *Mary Cassatt : Modern Woman*, [Exposition. Chicago, Art Institute, 1998-1999 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1999 ; Washington, National Gallery of Art. 1999], Chicago / New York, Art Institute / Harry N. Abrams, 1998, p. 145-175.

⁹⁶ Lettre de Mary Cassatt à Joseph Durand-Ruel, 1906, dans Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, vol. 2, p. 123-124.

⁹⁷ Ainsi en 1910, Cassatt participa à l'exposition de l'enfance organisée par la SNBA au château de Bagatelle, et Segard se fit peut-être l'écho de son exaspération à ce sujet. Achille Segard, *Mary Cassatt : un peintre des enfants et des mères*, Paris, P. Ollendorff, 1913, p. 38, note 1. En 1912, elle fut de nouveau exposée contre sa volonté lors de la rétrospective consacrée au portrait par le Salon d'Automne. Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 1912, Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 11.

même temps, son étiquette de « peintre de l'enfance », que lui attribuaient des historiographes éminents de l'impressionnisme, achevait de stéréotyper sa réception⁹⁸.

L'entreprise de Segard devint ainsi pour Cassatt l'occasion de faire entendre sa voix, et de se montrer l'égale de ses anciens camarades, en réaffirmant les principes d'une indépendance intransigeante qui selon elle définissait l'identité collective de l'impressionnisme et leur rôle dans l'histoire. Ces principes avaient motivé en 1904 son refus du prix de la Pennsylvania Academy of the Fine Arts :

Étant moi-même l'un des fondateurs de l'exposition indépendante, je me dois de rester fidèle à mes principes, nos principes, qui furent l'absence de jury, de médailles ou de récompenses. Notre première exposition eut lieu en 1879 et fut une protestation contre les expositions officielles, et non le regroupement d'artistes autour d'une même tendance. On nous a baptisés par la suite « impressionnistes », un terme qui pourrait qualifier Monet, mais qui n'a aucun sens si on l'applique Degas⁹⁹.

Une force de conviction similaire transparait quelques années plus tard dans ses déclarations à Segard. Bien plus qu'une « impressionniste », elle avait été une artiste « indépendante » :

Je n'étais pas à Paris quand les impressionnistes ont fait leur exposition 1874 [*sic*]. Degas du reste les a quittés quand ils se sont appelés impressionnistes. Nous nous sommes appelés Indépendants¹⁰⁰.

Cassatt évoquait ici son rapprochement avec Degas et Pissarro, aux côtés desquels elle avait formé, dans les années 1880, un parti intransigeant face aux stratégies d'acceptation menées par Monet et Renoir¹⁰¹.

En 1913, Cassatt comprit qu'elle devait aussi s'adapter à certaines attentes du grand public, pour mieux faire valoir son rôle historique et ses opinions. Après avoir refusé en 1909 d'être photographiée pour le catalogue du Carnegie International, et d'être statufiée par Paulin¹⁰², elle revint sur sa position en 1913, lorsqu'il fut question du frontispice de sa biographie, trouvant sans doute à cette occasion un moyen de reprendre le contrôle de son image et de s'affirmer visuellement. L'artiste se montra très préoccupée cette année-là par la représentation que la postérité, sa famille comme son public, se ferait d'elle, s'efforçant de se

⁹⁸ Camille Mauclair, « Un Peintre de l'enfance : Miss Mary Cassatt », *L'Art décoratif*, 1902, n° 47, p. 177-185 ; Gustave Geffroy, « Femmes artistes : Un Peintre de l'Enfance : Mary Cassatt », *Les modes*, 1904, n° 38, p. 4-11 ; André Mellerio, « Mary Cassatt », *L'Art et les artistes*, 1910, vol. 12, n° 68, p. 69-75.

⁹⁹ Lettre de Mary Cassatt à Harrison Morris, 15/03/1904, dans Nancy Mowll Mathews (dir.), *Cassatt and her circle : Selected Letters*, New York, Abbeville Press, 1984, p. 291-292.

¹⁰⁰ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, mai 1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, *op. cit.*, lot 21.

¹⁰¹ Voir en ce sens la lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 14/04/1913, dans *Ibid.*, lot 19 : « je crois que [Renoir] ne me trouve pas du tout à la hauteur. Excepté Degas et Pissarro tous ont eu cette opinion de moi. »

¹⁰² Voir *supra* p. 121-122, 130-131.

débarrasser discrètement de son portrait par Edgar Degas (fig. 4.24). Elle fit d'abord appel à Durand-Ruel pour revendre le tableau en cachant son identité :

Ce portrait de Degas, je désire surtout ne pas le laisser à ma famille comme étant de moi. Il a des qualités d'art, mais est si pénible et me représente comme une personne si répugnante, que je ne voudrais pas qu'on sache que j'ai posé pour cela¹⁰³.

Le 12 avril 1913, elle le céda à Ambroise Vollard en s'assurant qu'elle ne serait pas reconnue¹⁰⁴. D'après les sources anciennes, il semble exact de suggérer que Cassatt ait déprécié une effigie impropre à son statut social¹⁰⁵. Dans sa description de l'appartement parisien de l'artiste, Alexandre ignore par exemple l'identité du modèle, qu'il qualifie de « femme du peuple¹⁰⁶ ». Lorsqu'elle partagea avec Segard ses inquiétudes, Cassatt explicita en particulier son aversion pour un portrait que Degas avait assimilé à l'une de ses physiognomies criminelles¹⁰⁷. Comme contrepartie, Mary Cassatt proposa à son biographe de réaliser pour le frontispice une photographie (fig. 4.25), en lui offrant l'exclusivité d'un document, ce qu'il ne manqua pas de souligner, tout en se soumettant à son désir de taire le portrait de Degas :

Il n'existe pas de photographie de Miss Mary Cassatt antérieure à celle que nous reproduisons et qui était jusqu'à ce jour inédite. Degas vers 1879 et Pissarro un peu plus tard, avaient fait de Miss Mary Cassatt des portraits. Ces œuvres ont été détruites ou égarées¹⁰⁸.

Avec cette photographie, Cassatt eut l'occasion de concevoir en mai 1913 sa propre image publique, et de construire visuellement son identité artistique. Plutôt que de faire appel à un photographe professionnel œuvrant sur plaque de verre, elle annonça à Segard son

¹⁰³ Lettre de Mary Cassatt à Joseph Durand-Ruel, fin 1912-début 1913, dans Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme, op. cit.*, vol. 2, p. 129, lettre 21.

¹⁰⁴ Lettre de Mary Cassatt à Joseph Durand-Ruel, 09/04/1913, dans *Ibid.*, vol. 2, p. 130-131, lettre 23. Voir aussi l'agenda d'Ambroise Vollard de 1913 (Paris, musée d'Orsay, fonds Vollard, Ms 421 (5,9), p. 70), ainsi que la lettre d'Ambroise Vollard à Mary Cassatt, 12/04/1913 (Paris, musée d'Orsay, fonds Vollard, Ms 421 (4,1), f° 248).

¹⁰⁵ Breeskin a souligné l'inconvenance de la pose pour une femme du statut de Cassatt, et par la suite Thomson a suggéré que Degas ait voulu par humour représenté l'artiste en cartomancienne. Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the graphic work*, 2e éd., Washington, Smithsonian Institution, 1979, p. 15 ; Richard Thomson, « Notes on Degas's Sense of Humour », dans Richard Kendall, Richard Thomson, Anna Gruetzner, et Anthea Callen, *Degas 1834-1984*, Manchester, Department of History of Art and Design, Manchester Polytechnic, 1985, p. 11-12.

¹⁰⁶ Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 136.

¹⁰⁷ « [...] je ne puis accepter l'étude d'une criminelle que Degas a fait [*sic*], après tout je n'ai jamais assassiné personne. » Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 31/03/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes, op. cit.*, lot 17.

¹⁰⁸ Achille Segard, *Mary Cassatt, op. cit.*, p. 201. Aucun portrait de Cassatt n'est signalé dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, 3 vol.

intention de « faire un kodak en plein air¹⁰⁹ ». Elle recourait ici à un procédé photographique amateur, qu'elle était plus à même de diriger et grâce auquel elle fit exécuter plusieurs clichés durant une même séance (fig. 4.26). Cette technique domestique destinait le résultat tant au grand public qu'à ses proches. La direction d'un processus de création visuelle coïncidait en mai 1913 avec la fin d'une longue période de dépression, durant laquelle, depuis avril 1911, Cassatt avait été incapable de travailler. Le 21 mai 1913, elle écrivit à Louisine Havemeyer : « Je vais tellement mieux que je crois me sentir plus forte, assez forte pour peindre à nouveau¹¹⁰. » Dans la lettre qui précéda les prises de vue, sa déclaration de faire « un kodak en plein air » trouvait par ailleurs un écho quelques lignes plus loin dans un rappel à son biographe qu'elle avait elle-même « beaucoup travaillé en plein air¹¹¹ ». En ce sens, la représentation de Cassatt dans le jardin de sa villa Angeletto à Grasse offrait non seulement à ses admirateurs une effigie, mais portait aussi en elle la suggestion de son rôle dans l'histoire du pleinairisme. Elle n'est ainsi pas sans rappeler l'image publique de Monet, devenu l'incarnation d'une peinture indépendante grâce au photoreportage de Bulloz en 1905 (fig. 4.27). Esquivant le cliché d'une mise en scène de l'acte créatif en atelier, Bulloz avait proposé une autre iconographie du maître en installant Monet, sans pinceaux ni chevalet, dans son jardin. Ce dernier, agissant à nouveau comme motif et miroir de ses œuvres contemporaines (fig. 4.27 et 4.29), se laissait dès lors assimiler à un tableau vivant, dans lequel le maître se trouvait immergé pour devenir la corporisation objective de la peinture en plein air. Ce principe d'incarnation régit le portrait photographique de Cassatt, que celle-ci a pu à son tour concevoir comme un tableau vivant. Cassatt y joue, en effet, le rôle d'un de ses motifs apparus peu après ses premiers contacts avec les impressionnistes, celui d'une femme assise dans un parc, le regard tourné vers un objet hors de la vue du spectateur, avec une ombrelle comme accessoire d'extérieur (fig. 4.30). Ce type de réminiscences picturales n'était pas étranger à Cassatt. En avril 1903, elle avait posé pour Theodoate Pope, fille de ses amis proches Alfred et Ada Pope¹¹², dont les photographies, peut-être de connivence avec le modèle, évoquaient déjà sensiblement ses anciens motifs (fig. 4.31 et 4.32), et par exemple le

¹⁰⁹ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 31/03/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 17.

¹¹⁰ Lettre de Mary Cassatt à Louisine Havemeyer, 21/05/1913, New York, the Metropolitan Museum of Modern Art, Havemeyer Papers, boîte 1, dossier 11, document 15.

¹¹¹ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 31/03/1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, op. cit., lot 17. Souligné par l'auteur.

¹¹² Erica E. Hirshler, « Helping “Fine Things Across the Atlantic” : Mary Cassatt and Art Collecting in the United States », dans Judith A. Barter (dir.), *Mary Cassatt : Modern Woman*, op. cit., p. 195-196. En tant que photographe, Theodoate Pope fut notamment l'amie de Gertrude Käsebier, figure éminente du pictorialisme américain.

rôle de la lectrice du journal que Cassatt avait fait précédemment tenir à sa mère (fig. 4.33 et 4.34). À travers ces réminiscences, Cassatt réincarnait non seulement ses tableaux passés, en s'affirmant visuellement comme un maître impressionniste, mais aussi l'idéologie qu'ils avaient véhiculée, en devenant elle-même la femme active, intellectuelle et moderne qu'elle avait illustrée¹¹³. Cet engagement politico-artistique, récurrent dans les écrits et les actes de Cassatt au début du XX^e siècle¹¹⁴, était encore perceptible dans une adresse à Segard :

Trouvez-vous qu'il faut mettre *Miss* devant mon nom pour votre livre ?
Si j'étais un homme, vous ne mettriez pas Monsieur¹¹⁵.

Par le rejet d'un titre de courtoisie, et en miroir à son image photographique, Cassatt répétait à la fois son engagement politique en faveur de l'égalité des sexes et son engagement artistique, en signifiant son égalité acquise face à ses camarades masculins, Monet, Renoir, Degas et Pissarro.

Cette stratégie visuelle de Mary Cassatt, souhaitant s'affirmer comme une femme peintre indépendante et comme l'égal des impressionnistes historiques, ne fut pas entendue par son biographie. Elle fut en effet entravée par les ambitions professionnelles conventionnelles et l'idéologie politique conservatrice d'Achille Segard¹¹⁶. Parmi les commentateurs contemporains, André Maurel tenta à ce sujet de problématiser la méthodologie biographique, en évoquant trois écritures possibles de la vie d'un artiste. Selon Maurel, l'école de Taine mettait en avant l'influence du contexte sociohistorique, et effaçait du même coup le geste individuel. Quant à la démarche documentaire, elle noyait le lecteur sous les archives et les informations factuelles, sans en tirer d'interprétation. La préférence de Maurel allait à une troisième solution, celle de Segard : tout en reprenant les découvertes d'autres historiens de l'art, il avait su donner « un livre d'excellente psychologie » et « reconstituer toute la vie morale de l'artiste¹¹⁷ ». Un tel projet était précisément celui pour lequel Segard avait plaidé

¹¹³ Judith A. Barter, « Mary Cassatt : Themes, Sources and the Modern Woman », dans *Ibid.*, p. 45-107. Voir aussi Griselda Pollock, « A History of Absence Belatedly Addressed : Impressionism with and without Mary Cassatt », dans Charles W. Haxthausen (dir.), *The two art histories : the museum and the university*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 123-141. Lors de la récente journée d'étude « L'impressionnisme face aux idées » (Paris, INHA, 15/01/2016), nous avons aussi proposé de voir dans ce portrait photographique une image allégorique de la peinture, similaire à celle peinte par Cassatt dans son décor mural *Modern Woman* (1892 ; localisation inconnue ; B 213).

¹¹⁴ Voir à ce sujet Hadrien Viraben, « Constructing a Reputation », *op. cit.*

¹¹⁵ Lettre de Mary Cassatt à Achille Segard, 1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, *op. cit.*, lot 24. Souligné par l'auteur.

¹¹⁶ Sur cette incompréhension entre Segard et Cassatt, voir Hadrien Viraben, « Constructing a Reputation », *op. cit.*

¹¹⁷ André Maurel, « Bibliographie : "Mary Cassatt" par Achille Segard », *L'Homme libre*, 01/12/1913.

dans sa biographie du Sodoma¹¹⁸, conformément à son mentor Maurice Barrès et à sa dite « redécouverte » du Greco, texte pionnier selon Francis Haskell parmi les ouvrages de vulgarisation au vernis littéraire¹¹⁹. Cette méthode appliquée à Cassatt dispensait Segard de recherches documentaires¹²⁰, tandis que sa pratique de l'entretien limitait fortement ses découvertes factuelles aux seules informations communiquées occasionnellement par l'artiste¹²¹. À la réception du premier manuscrit de Segard, Cassatt loua ainsi les qualités littéraires, mais apporta plusieurs corrections, qui portaient principalement sur l'histoire de sa famille. Elle était alors mieux à même de lui détailler l'origine des Cossatt de Leyden, l'éducation de sa mère et les carrières de son père et de son frère, plutôt que de lui donner le nombre exact de participants à l'exposition impressionniste de 1879¹²². D'après ces renseignements, Segard composa un monologue fictif tenu par Cassatt et agrémenté de longues notes de page, qui allaient constituer selon John Rewald le seul intérêt de son ouvrage : « Bien que l'auteur ait interviewé l'artiste, il n'offre que peu d'informations précises (et celles-ci sont souvent reléguées en notes)¹²³. » La méthode psychologique de Segard, non loin de sa « redécouverte » des maîtres anciens, est ici assimilée par Rewald à celle de toute une génération de témoins à l'écriture lyrique, incapables de fournir des renseignements valables. Doté cependant de tous les attraits visuels et auditifs d'un photoreportage exclusif, et donnant à son lecteur l'illusion d'un dialogue interpersonnel avec un maître vivant, son ouvrage brilla à la fin de l'année 1913 chez les libraires, parmi les livres d'étrennes¹²⁴.

¹¹⁸ « Nous nous sommes efforcés de mettre le lecteur au courant des trouvailles principales faites par nos prédécesseurs. Pour tout ce qui concerne la biographie nous avons mis largement à profit leurs travaux. » Achille Segard, *Giov. Antonio Bazzi detto Sodoma et la fin de l'école de Sienne au XVI^e siècle*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹ Francis Haskell, *La norme et le caprice : Redécouvertes en art : Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1993, p. 173-174.

¹²⁰ La comparaison entre les documents réunis par Mellerio en 1910 et les « Documents et bibliographies » de Segard révèle que ce dernier répéta pour l'essentiel la liste de son prédécesseur. Voir André Mellerio, « Mary Cassatt », *op. cit.* ; Achille Segard, *Mary Cassatt*, *op. cit.*, p. 199-201.

¹²¹ Lettres de Mary Cassatt à Achille Segard, 18/10/1911, 29/05/1912, 09/06/1912 et mai 1913, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, *op. cit.*, lots 10, 14, 15, 21.

¹²² Lettres de Mary Cassatt à Achille Segard, 31/03/1913, 06/04/1913, mai 1913, 06/08/1913, dans *Ibid.*, lots 17, 18, 21, 23.

¹²³ John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 622.

¹²⁴ Philippe-Emmanuel Glaser, « Petite Chronique des Lettres », *Le Figaro*, 28/11/1913 ; « Les Livres d'Étrennes », *Le Temps*, 26/12/1913 ; La Palette, « Les Arts : Un peintre des enfants et des mères », *Gil Blas*, 06/01/1914.

De Monet à Cassatt, si la photographie était partie prenante d'un dispositif audiovisuel illusionniste, plaçant le lecteur-spectateur au plus près du maître, elle n'était pourtant que l'un des médias parmi une offre documentaire. En 1915, le court-métrage de Sacha Guitry *Ceux de chez nous* poursuit les codes de ce dispositif pour mieux exposer l'une de ses dimensions primordiales : sa captation de l'attention du public par le recours à une qualité sentimentale du document.

La galerie des illustres filmée par Guitry regroupait initialement dix gloires nationales des mondes de l'art, de la littérature, de la musique et de la justice¹²⁵, mais il faut noter en préambule, et à la suite d'Alain Boillat, la prépondérance donnée aux artistes, Rodin, Monet, Degas et Renoir¹²⁶ (fig. 4.35 à 4.37). Celle-ci avait pour origine la rencontre entre Guitry et les frères Bernheim-Jeune, que, dans ses mémoires, Henry Dauberville fait remonter à une soirée donnée en juin 1911 dans l'hôtel particulier des deux galeristes¹²⁷. Peu après, Guitry se fit remarquer par ses achats de tableaux modernes auprès des deux marchands, puis, le 30 octobre 1911, par l'inauguration chez Bernheim-Jeune de sa première exposition de peintures¹²⁸. Il y montra plusieurs portraits mondains, aimablement ironiques, et une effigie posthume de Victor Hugo¹²⁹. Dauberville a ainsi affirmé que ses parents, Josse Bernheim-Jeune et son épouse, furent les intercesseurs du jeune acteur auprès des maîtres filmés en

¹²⁵ Le programme de 1915 énumère par ordre d'apparition les personnalités suivantes : Auguste Rodin, Henri-Robert, Claude Monet, André Antoine, Camille Saint-Saëns, Edgar Degas, Edmond Rostand, Pierre-Auguste Renoir, Sarah Bernhardt et Anatole France.

¹²⁶ Alain Boillat, « Le discours sur l'art dans "Ceux de chez nous" de Sacha Guitry (1915-1952) : la causerie d'un collectionneur », dans Valentine Robert, Laurent Le Forestier, et François Albera (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, [Actes de colloque. 2011. Lausanne, Université de Lausanne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 187-210.

¹²⁷ Henry Dauberville, *La bataille de l'impressionnisme*, Paris, Bernheim-Jeune, 1967, p. 55. Au cours de cette réception, Sacha Guitry et son épouse Charlotte Lysès interprétèrent une pièce de l'ancien ministre de la Marine, Gaston Thomson, *Entre la Coupole et les lèvres*. Dauberville donne la date du 7 juin 1911, tandis que la presse mondaine contemporaine indique le 9 juin. Tout en marquant le caractère à la fois politique, théâtral et artistique de cet événement mondain, le chroniqueur du *Figaro* signale en particulier pendant l'entracte le décor foisonnant du « foyer », composé de tableaux de Monet, Renoir et Sisley. E. Delaroche, « Le Monde et la Ville », *Le Figaro*, 10/06/1911.

¹²⁸ Louis Vauxcelles, « Les Arts », *Gil Blas*, 17/10/1911. Le même journal publia aussi un premier état de la préface de Nozière au catalogue de 1911. Fernand Nozière, « Les tableaux de M. Sacha Guitry », *Gil Blas*, 17/10/1911.

¹²⁹ La maquette du catalogue est reproduite dans Henry Dauberville, *Sacha Guitry : souvenirs*, Paris, Acropole, 1981. La préface de Fernand Nozière fait de l'art de Guitry la « distraction d'un honnête homme » du XVII^e siècle, dans le sillage des grands noms de Toulouse-Lautrec, Cézanne et Manet. *Exposition des œuvres de Sacha Guitry*, [Exposition. Paris, Galerie Bernheim-Jeune. 1911], Paris, Bernheim-Jeune, 1911. Une seconde exposition des peintures et dessins de Guitry eut lieu en 1921 dans la même galerie. *Exposition Sacha Guitry*, [Exposition. Paris, Galerie Bernheim-Jeune. 1921], Paris, s.n., 1921. Le manuscrit de la préface de Guitry est reproduit dans Henry Dauberville, *Sacha Guitry, op. cit.*

1915¹³⁰. Guitry se rappela quant à lui tardivement que les frères Bernheim l'introduisirent en effet à Giverny, afin de distraire Monet du décès de sa seconde épouse, puis auprès de Renoir en comptant là encore sur son charme pour obtenir plusieurs tableaux du maître, disputés à l'époque avec Vollard¹³¹. À la veille de la guerre, les Guitry furent encore reçus à plusieurs reprises à Giverny, tandis que Monet fut à son tour invité dans leur propriété d'Yainville¹³².

Le 22 juin 1915, Guitry publia dans la revue *Le Flambeau* un premier témoignage de ses entrevues avec Claude Monet et Octave Mirbeau, illustré de deux de ses dessins exécutés dans une manière synthétique similaire à celle de ses peintures¹³³ (fig. 4.38 et 4.39). Le même été, il s'entoura d'opérateurs du studio Pathé pour entamer le tournage de *Ceux de chez nous*. Le projet fut entériné le 9 novembre par un contrat signé entre l'auteur et ses investisseurs¹³⁴. Le film avait alors été annoncé dès le mois d'août pour l'inauguration du nouveau théâtre Sacha-Guitry, prévue en octobre puis annulée. La répétition générale eut lieu finalement le 22 novembre au théâtre des Variétés, où les projections se succédèrent jusqu'à leur reprise au théâtre du Palais-Royal du 7 décembre au 6 janvier 1916¹³⁵. Claude Monet assista lui-même à l'une des représentations, tandis que Joseph Durand-Ruel rendit compte du résultat à Pierre-Auguste Renoir dans une lettre du 6 décembre 1915¹³⁶. Le film fut par la suite l'objet de plusieurs montages successifs jusqu'à sa version télévisuelle de 1952, tandis que le texte de

¹³⁰ Henry Dauberville, *La bataille de l'impressionnisme*, op. cit., p. 63. Notons que Sacha Guitry pouvait aussi compter sur les rapports antérieurs de son père Lucien Guitry avec les peintres impressionnistes.

¹³¹ *Ibid.*, p. 80 ; Henry Dauberville, *Sacha Guitry*, op. cit., p. 28-37, 146-148. Le catalogue raisonné de Renoir signale, le 27 décembre 1911, l'achat par Guitry d'une nature morte de *Poissons* (1910 ; collection particulière ; DD 2835) aux frères Bernheim. Quelques lettres adressées par l'acteur à Renoir sont aussi connues et concernent l'achat de deux tableaux de fleurs. Lettres de Sacha Guitry à Pierre Auguste Renoir, s.d., dans *The Unknown Renoir : The Man, The Husband, The Father, The Artist*, op. cit., lot 89019.

¹³² L'amitié du jeune couple et du maître se scella par le don d'un tableau, *Nymphéas* (1907 ; collection particulière ; W 1702).

¹³³ Outre le dessin publié dans *le Flambeau*, trois autres dessins de Monet par Guitry sont aussi connus. Ader Nordmann, *Vente Sacha Guitry - Collection André Bernard*, [Vente. Autographes. 2011-11-17-2011-11-18. Paris, Salle des ventes Favart], 2011, lots 165, 166, 206. Par ailleurs, un portrait à l'huile, non localisé, est reproduit dans le catalogue de l'exposition de Guitry de 1921. *Exposition Sacha Guitry*, op. cit., cat. no 3.

¹³⁴ Contrat, 09/11/1915, Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (138). Sacha Guitry est désigné comme l'auteur de « l'idée de présenter au public des personnages illustres dans leur intimité ou dans l'exercice de leur profession, au moyen de films cinématographiques accompagnés de causeries faites par lui ». Ses investisseurs furent le directeur de théâtre Gustave Quinson, l'imprésario Victor Ulmann et la société cinématographique Optima.

¹³⁵ Du 23 au 28 novembre, les projections de *Ceux de chez nous* eurent lieu tous les jours à 16 h 15, puis, à partir du 29 novembre, à 20 h 45, avec une projection supplémentaire les jeudis et dimanches à 15 h. À partir du 7 décembre, le film est programmé au théâtre du Palais-Royal les mardis, jeudis et samedis à 15 h.

¹³⁶ Lettre de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune et Josse Bernheim-Jeune, 15/11/1915, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet*, op. cit., vol. 4, p. 393, lettre 2162 ; lettre de Joseph Durand-Ruel à Pierre-Auguste Renoir, 06/12/1915, dans Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995, vol. 2, p. 162-163.

Sacha Guitry et son épouse Charlotte Lysès, connu par plusieurs manuscrits annotés, fut lui aussi profondément remanié après 1915¹³⁷.

Héritier de la tradition du culte des grands hommes, il faut tout d'abord en mesurer la teneur patriotique. Le contrepoint de Guitry face au manifeste des intellectuels allemands d'octobre 1914, justification par des universitaires de l'offensive de leur pays en Belgique, fut en effet inséré *a posteriori* dans le texte introductif de son film¹³⁸. Par ailleurs, Guitry remploya cette valeur de contre-manifeste en annonçant l'ouverture de son théâtre, dont *Ceux de chez nous* devait être le grand événement inaugural¹³⁹. Dans une lettre contemporaine à Josse Bernheim-Jeune, il souligna à nouveau ce rôle dans le cadre de sa stratégie promotionnelle : « Nous serons aidés par la Presse en donnant à l'affaire un caractère National et Patriotique. Mon film d'ailleurs s'appelle *Ceux de chez nous*¹⁴⁰. » Ce vernis patriotique était nécessaire à Guitry, accusé en avril 1915 par *Paris-midi* d'être un « embusqué », un individualiste qui poursuivait sa consommation des plaisirs parisiens « à l'écart de l'ardente vie nationale¹⁴¹ ». Les manuscrits antérieurs à la mention du manifeste allemand entendaient plutôt réactiver le culte des grands hommes face au scepticisme que Guitry jugeait traditionnel chez ses compatriotes¹⁴².

Comme le signale Alain Carou, les codes de la visite et du reportage n'étaient pas étrangers au cinéaste, et ses gloires nationales animaient autant une mémoire collective que

¹³⁷ Nous privilégions ici le recours à la copie de *Ceux de chez nous* datée de 1915 et conservée par le Centre national du cinéma et de l'image animée. Le catalogue de l'exposition de la Cinémathèque française reproduit les images de plusieurs séquences mettant en scène Charlotte Lysès, coupées dans la version finale. Noëlle Giret et Noël Herpe (dir.), *Sacha Guitry : une vie d'artiste*, [Exposition. Paris, Cinémathèque française. 2007-2008], Paris, Gallimard, la Cinémathèque française, Bibliothèque nationale de France, 2007, p. 58-59. Une séquence, absente des montages de 1915 et 1952, est aussi connue par un film d'actualités *Ainsi naquit le cinéma* (1895-1918 ; Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, CM 1737). Les différents manuscrits du texte de Guitry et Lysès sont conservés à Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (132) à (135), (143) et (146). D'après leurs corrections successives, il semble que ces manuscrits suivent l'ordre chronologique subséquent : (146), (143), (135), (134), (133), (132). Dans son analyse, Boillat privilégie le manuscrit (134) comme un état relativement définitif du texte de 1915.

¹³⁸ « J'ai donc réuni ceux qui dans toutes les branches de l'art, m'ont semblé incarner le Génie Français et j'ai appelé ce film "Ceux de chez nous" de façon à répondre indirectement à l'odieuse manifestation l'odieuse manifeste des intellectuels allemands. » Cette correction est introduite dans le manuscrit (134), et reprise dans les manuscrits (133) et (132). Elle est absente des états (135), (143) et (146), sans doute antérieurs.

¹³⁹ Tapuscrit « Théâtre de Sacha Guitry », Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). Les corrections de ce texte montrent par ailleurs une accentuation de la rhétorique nationaliste de Guitry, qui substitue aux mentions de grands hommes européens, Michel-Ange, Rubens et Chopin, les noms des Français Houdon, Delacroix et Bizet.

¹⁴⁰ Lettre de Sacha Guitry à Josse Bernheim-Jeune, s.d., dans Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, Paris, Bernheim-Jeune, 1940, p. 108-109.

¹⁴¹ Paris-Midi [Adolphe Tabarant ?], « Heures de guerre : Autres embusqués », *Paris-midi*, 17/04/1915. Voir à ce sujet la lettre de Sacha Guitry à Maurice de Waleffe, 17/04/1915, dans Maurice Imbert, *Adolphe Tabarant, 1863-1950*, [Catalogue de librairie], Paris, Librairie Mouvments, 2006, lot 29.

¹⁴² L'expression « grands hommes » est répétée à deux ou trois reprises dans les manuscrits (146), (143), (135), puis une seule fois avec la correction du manuscrit (134), comme dans les manuscrits (133) et (132).

ses souvenirs personnels. Le culte des illustres amis de Guitry s'offrait donc comme une culture des célébrités, en les exposant comme des figures familières dans leur intimité. Cette ambivalence se lisait en particulier dans la conclusion du texte introductif :

j'ai l'intention de parcourir le monde avec ce film en présentant moi-même ces hommes tels que je les ai vus, chez eux ou chez nous, dans l'intimité... parce que ce sont mes amis et parce que je les admire¹⁴³.

Conçue à la manière d'un reportage, d'une excursion de huit jours en Normandie, l'œuvre se présente, selon les mots de Carou, comme « le condensé d'une tradition orale du demi-siècle passé¹⁴⁴ ». L'oralité intervient à plusieurs niveaux dans ce spectacle, qui avait pour particularité de montrer des séquences muettes d'entretiens. Ces dernières étaient présentées comme les illustrations de la causerie entre Guitry et son public, indépendante des propos visibles sur l'écran. Au sein de l'« exhibition narcissique¹⁴⁵ » de Guitry, faisant ainsi l'étalage de ses relations avec les grands maîtres, sujet réel du film selon Alain Boillat, ce dernier insiste aussi sur cette dimension orale et sur la qualification de *Ceux de chez nous* comme « causerie ». Le spectacle, plus théâtral que cinématographique, était ainsi d'abord une conférence tenue par l'acteur et illustrée par des images animées, selon une pratique que Boillat situe parmi les premiers usages du cinéma muet. Selon l'historien du cinéma, par son recours à l'anecdote, Guitry entendait asseoir la légitimité culturelle de son film tout comme faire la démonstration de sa propre érudition d'amateur d'art, en flattant son goût avancé qui avait su apprécier les impressionnistes dès les années 1910. Charlotte Lysès était quant à elle chargée d'exprimer une opinion supposée commune, que son mari se faisait fort de réfuter en posant comme un amateur éclairé¹⁴⁶. Le résultat aurait pu dès lors ressembler à un dialogue entre la vision caricaturale que Guitry avait du goût du grand public, et les propres lieux communs de son discours artistique.

Boillat perçoit encore très justement dans la prééminence donnée aux artistes, l'escamotage de leurs œuvres et l'héritage d'une longue tradition du discours anecdotique. À dire vrai, les propos de Guitry n'avaient rien d'inédit, et Marguerite de Saint-Marceaux, au sortir d'une « conférence » de l'acteur le 25 janvier 1919, ne cache pas dans son journal son

¹⁴³ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). Cette conclusion est maintenue dans les réécritures successives du texte.

¹⁴⁴ Alain Carou, « "Ceux de chez nous" : galerie de portraits, théâtres de la mémoire », dans Noëlle Giret et Noël Herpe (dir.), *Sacha Guitry, op. cit.*, p. 55-61.

¹⁴⁵ Alain Boillat, « Le discours sur l'art dans "Ceux de chez nous" de Sacha Guitry (1915-1952) : la causerie d'un collectionneur », dans Valentine Robert, Laurent Le Forestier, et François Albera (dir.), *Le film sur l'art, op. cit.*, p. 187-210.

¹⁴⁶ Alain Boillat, « Le discours sur l'art dans "Ceux de chez nous" de Sacha Guitry (1915-1952) : la causerie d'un collectionneur », dans *Ibid.*

profond désintéressé : « tous les vieux mots de Degas et Forain que tout le monde connaît¹⁴⁷ ». Guitry répétait en effet des clichés déjà célèbres, ou transformait ses propres mots en lieux communs. Par exemple, après avoir trouvé dans une lettre à Monet une formule, selon lui percutante, pour exprimer son admiration — « On m'a jusqu'ici souvent donné des conseils, c'était la première fois qu'on me donnait des exemples¹⁴⁸. » — Guitry la publia d'abord en juin 1915 dans son article du *Flambeau*, avant de la répéter inlassablement durant les projections de *Ceux de chez nous*¹⁴⁹. Son spectacle se manifestait ici pleinement comme partie prenante d'un bouche-à-oreille historiographique¹⁵⁰.

Durant les mêmes années, Guitry ne fut pas le seul à adapter au cinéma la stratégie testimoniale de l'historiographie impressionniste, en construisant un entre-soi entre le maître et son témoin. Ce fut sans doute à sa suite qu'Ambroise Vollard fit lui aussi filmer Renoir en quatre séquences muettes successives : une discussion entre l'artiste et le marchand lui présentant son tableau *Claude Renoir en bleu lisant* (1910 ; collection particulière ; D 3458) ; l'acte de peindre une toile puis de sculpter une *Tête de Vénus* ; enfin un plan frontal et serré sur le visage de Renoir parlant¹⁵¹ (fig. 4.40). Ce second film réitérait donc la mise en scène frappante d'une oralité silencieuse, comme d'une activité créatrice fictive, destinée peut-être en partie à légitimer les sculptures vendues par Vollard. Il conférait à son tour, cette fois à un marchand, l'image d'un amateur éclairé¹⁵². Par ailleurs, en rapprochant le maître de son témoin et futur biographe, il soulignait sa charge de transmettre au public une parole absente des séquences.

Pour revenir à *Ceux de chez nous*, l'oralité assumée de la causerie de Guitry avait aussi pour caractéristique de s'adresser directement au spectateur, que l'acteur interpellait tout au

¹⁴⁷ Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal, op. cit.*, p. 1019.

¹⁴⁸ Lettre de Sacha Guitry à Claude Monet, s.d., dans Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Autographes de peintres, beaux-arts*, [Vente. Autographes. 2001-06-22. Paris, Hôtel Dassault], 2001, lot 69.

¹⁴⁹ L'expression est encore reprise presque indéfiniment dans tous les écrits que Guitry consacra à Monet.

¹⁵⁰ En 1940, Guitry déclarait avoir eu longtemps le projet d'écrire une *Vie exemplaire de Claude Monet*, ne pouvant cependant se résoudre à écrire un tel livre : « j'aime tellement le raconter ! » Sacha Guitry, « Claude Monet », *La Gerbe*, 14/11/1940.

¹⁵¹ Une copie de ce film a été découverte en 2001 à l'université d'Harvard. Le conservateur Bruce Jenkins, qui n'est pas parvenu à retrouver l'original ici commenté, lui a attribué la date de 1917 et a proposé d'en attribuer la paternité à Jean Renoir, une hypothèse qui reste cependant à documenter. Ken Gewertz, « Unique film of Impressionist Renoir at work is found at Department of Comparative Literature », *Harvard Gazette*, 19/07/2001. Nous n'avons pas pu retrouver d'information sur la réalisation de ce film, qui ne fut apparemment projeté qu'après la mort du peintre. Un extrait fut utilisé pour annoncer sa mort par les actualités cinématographiques des cinémas Gaumont. *Le peintre Jean* [sic] *Renoir vient de mourir*, Actualités Gaumont, 1919, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 1950GJ 00007.

¹⁵² La même image d'Ambroise Vollard est véhiculée par son portrait peint par Renoir (1908 ; Londres, Courtauld Institute Galleries ; DD 3392).

long de son texte¹⁵³. Jouant, au-delà de la nouveauté du médium cinématographique, sur la nature inédite de son idée, Guitry avait eu à cœur d'offrir au public un spectacle divertissant, l'intéressant devant toujours chez lui composer avec l'amusant. L'introduction de son film insiste sur cet impératif de distraction, tout comme sur celui de « faire partager quelques-unes des joies que j'ai eues jusqu'ici¹⁵⁴ ». L'orateur se faisait dès lors l'intermédiaire entre deux relations interpersonnelles : d'une part celle qu'il avait eue avec le maître, projetée à l'écran ; d'autre part celle qu'il entretenait lors de la représentation avec le spectateur. Cette imbrication de sociabilités réelles entendait construire une sociabilité virtuelle, une relation parasociale, entre le public et la célébrité artistique. Le dispositif audiovisuel de *Ceux de chez nous* était ainsi composé, comme l'a souligné Carou, sur un classique ébranlement du quatrième mur entre la scène et les spectateurs, et sur une continuité entre la scène et l'écran, Guitry agissant comme une figure double, représenté à la fois physiquement et cinématographiquement¹⁵⁵. Ce dernier n'hésitait pas à briser l'illusionnisme du médium, et à se rapprocher du public dans un aparté. Ainsi, commentant son dialogue avec Monet, Guitry évoquait par exemple le malaise des deux hommes ne trouvant plus rien à se dire au moment où l'opérateur commença à tourner :

Nous avons visiblement l'air très gênés... lui, il n'a pas l'air content... et moi, je me souviens d'une double préoccupation que j'avais... je me disais : j'ai eu tort de mettre un col mou... ça va faire très laid... et puis j'aurais peut-être dû me faire couper les cheveux¹⁵⁶ !

Cet aveu de Guitry à son public devint même une complicité lorsqu'il lui présenta Degas dans une séquence volée à la célébrité, à son insu :

Si jamais Monsieur Degas apprend un jour ce que j'ai fait, il aura sans doute un petit accès de colère... tant pis !... Vous, vous ne m'avez jamais reçu comme il m'a reçu... aussi je fais passer votre plaisir avant le sien¹⁵⁷...

Boillat, dans son analyse de la nature même de l'œuvre de Guitry, l'a très justement assimilé à un film de famille amateur, cet amateurisme assumé coïncidant avec l'exposition des rapports familiers et familiaux de Guitry avec les maîtres illustres¹⁵⁸. L'historien insiste

¹⁵³ Plusieurs modifications du texte introductif dans le manuscrit (135) substituent ainsi le terme « public » par la formule interpellative « vous ». Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41.

¹⁵⁴ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). L'expression est maintenue, avec une modification mineure, dans les réécritures successives du texte.

¹⁵⁵ Cette gémellité est notée par Louis Schneider, « Dans les théâtres », *Le Gaulois*, 23/11/1915.

¹⁵⁶ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41. Correction présente dans les manuscrits (133) et (132).

¹⁵⁷ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). Le passage est maintenu dans les réécritures successives du texte.

¹⁵⁸ Alain Boillat, « Le discours sur l'art dans "Ceux de chez nous" de Sacha Guitry (1915-1952) : la causerie d'un collectionneur », dans Valentine Robert, Laurent Le Forestier, et François Albera (dir.), *Le film sur l'art*, *op. cit.*, p. 187-210.

encore en ce sens sur le public restreint et sur le cadre domestique auquel Guitry destinait aussi son film, citant une invitation à Yainville adressée par l'acteur aux Bernheim : « J'AI UN CINÉMA À MOI, ICI !!! Avec mon film sur les Grands Vieillards et d'autres films pour amuser les gosses¹⁵⁹ ! » Ces conditions de projection accentuent en effet le balancement de *Ceux de chez nous* entre le photoreportage dans les ateliers et, selon l'expression d'un critique de l'époque, l'album d'une « excursion de vacances », que commenterait un voyageur à ses proches¹⁶⁰.

Il faut dès lors s'interroger sur l'ambition explicitement « documentaire » que Guitry donna à *Ceux de chez nous*. Celle-ci était même la seule valeur que l'auteur reconnaissait à cette date au cinématographe, alors que le nouveau médium faisait concurrence à l'homme de théâtre. Le texte introductif évoquait à ce sujet les hiérarchies traditionnelles entre théâtre et cinéma et entre peinture et photographie, les deux « inventions merveilleuses » devant se « mettre au service des arts¹⁶¹ ». Dans l'un des manuscrits de sa causerie consacrée à Monet, Guitry faisait encore concourir les deux médias et se succéder à l'écran une photographie du maître (fig. 4.41) puis le gros plan animé de son visage¹⁶². La comparaison était destinée à démontrer la valeur ajoutée du cinématographe. Il faut néanmoins reconnaître avec Boillat la proximité entretenue par Guitry entre les deux médias, les séquences de *Ceux de chez nous* se rapprochant d'une forme de photographie animée, ou de cinématographie fixe.

Guitry avait auparavant déjà évoqué la soumission des procédés dits industriels aux beaux-arts dans une interview de 1914, où il avait opposé sa photographie du peintre Henri-Gabriel Ibels (fig. 4.42) à ses créations graphiques, jugées plus expressives, plus authentiques, et déjà animées¹⁶³. Dès cette date, les photographies de Guitry avaient pourtant aussi acquis une valeur forte dans la construction de ses relations amicales avec les grands hommes. Au

¹⁵⁹ Lettre de Sacha Guitry à Gaston Bernheim-Jeune et Josse Bernheim-Jeune, s.d., dans Henry Dauberville, *La bataille de l'impressionnisme, op. cit.*, p. 64-65.

¹⁶⁰ Régis Gignoux, « Courrier des Théâtres », *Le Figaro*, 24/11/1915. Gignoux salue la mise en scène d'« une familiarité moitié filiale et moitié amicale », distincte d'un « film documentaire » conçu d'après le modèle des photoreportages de Dornac, *Nos contemporains chez eux* (1887-1917), complété de reproductions d'œuvres.

¹⁶¹ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). Le passage est maintenu dans les réécritures successives du texte.

¹⁶² Cette idée, présente dans le manuscrit (143), est encore insérée dans le manuscrit (134) avant d'être rayée. Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41. Notre identification du cliché se fonde sur le projet de comparaison souhaité par Guitry. La photographie pourrait appartenir à une série de prises de vues montrant Monet et Mirbeau, anciennement datée vers 1913-1914, et à laquelle le catalogue *Le jardin de Monet à Giverny* attribue la date de 1915 par référence au tournage de *Ceux de chez nous*. Cependant, le cliché évoque aussi une autre photographie de Guitry, représentant Claude Monet et la cantatrice américaine Marguerite Namara, qui se rendit à Giverny avec l'acteur en 1913. Cette date est corroborée par la mention dans le manuscrit (134) d'une photographie prise « il y a deux ans ».

¹⁶³ Sacha Guitry, « Journal rapide de ma vie », *Je sais tout*, 1914, n° 110, p. 278-286. L'idéal de la caricature est incidemment rappelé par Gignoux dans sa critique de *Ceux de chez nous*. Régis Gignoux, « Courrier des Théâtres », *op. cit.*

sein de ce réseau, Monet réclama par exemple un tirage de son portrait, qui vint trôner sur son bureau à la place précédemment occupée par le buste de Paulin¹⁶⁴ (fig. 4.43). Guitry revint par la suite vers le médium photographique au cours des années 1920, déclarant dans sa revue *Le Courrier de Monsieur Pic* qu'il y goûtait la reproduction des « expressions favorites des êtres qui me sont chers¹⁶⁵ ». À la suite de *Ceux de chez nous*, il semble en effet avoir pris un plaisir renouvelé à cette activité d'amateur, dont il se plaisait, comme pour le cinéma, à révéler l'artificialité. Au même moment, il transmet de nouvelles images de Monet au journal *Excelsior* pour l'illustration des articles de Marcel Pays, reporter récemment introduit à Giverny¹⁶⁶ (fig. 4.44 et 4.45). Ce rapprochement avec le monde du photoreportage intervint alors que Guitry, à la suite de *Ceux de chez nous*, divulguait lui-même de plus en plus les témoignages de ses rencontres avec les grands hommes, dont Monet, en faisant partager ses lettres privées avec ses lecteurs¹⁶⁷. À ce titre, sa revue publiée au sortir de la guerre, *Le Courrier de Monsieur Pic*, était conçue comme le dévoilement et la patrimonialisation d'une correspondance privée, adressée par des illustres à un destinataire fictif et souvent reproduite en fac-similés¹⁶⁸. En ce sens, *Ceux de chez nous* participait donc à une ambition documentaire plus large de Guitry, dans laquelle il mêlait différents médias réputés authentiques, mais dont il avait conscience de l'artificialité, qu'il s'agisse du cinéma, de la photographie ou de l'autographe.

Sa causerie de 1915 est ainsi programmatique, tant pour tenir le cinéma à distance du théâtre, que pour promouvoir un genre proprement cinématographique, celui du documentaire¹⁶⁹. Au-delà de sa valeur distractive, celle d'une technologie spectaculaire et merveilleuse, Guitry posait en exemple le cinéma documentaire et le cinéma d'information :

¹⁶⁴ Lettre de Claude Monet à Gaston ou Joseph Bernheim-Jeune, 28/11/1916, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 395, lettre 2205. En parallèle, Monet utilisa ce même portrait pour entretenir d'autres amitiés, envoyant un agrandissement dédié à Georges Clemenceau (Paris, musée Clemenceau). Voir *infra* p. 236.

¹⁶⁵ Sacha Guitry, « Les Inconvénients de la Photographie », *Le Courrier de Monsieur Pic*, 1920, n° 5, p. 185-188.

¹⁶⁶ Peu avant sa rencontre avec Monet, Marcel Pays avait fait l'éloge des peintures de Sacha Guitry lors de sa seconde exposition chez Bernheim-Jeune. Voir Marcel Pays, « M. Sacha Guitry révèle aujourd'hui sa peinture aux Parisiens », *Excelsior*, 12/01/1921. Quelques jours plus tard, Pays fut introduit auprès du maître de Giverny grâce à l'entremise des deux marchands. Lettre de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 26/01/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 408, lettre 2399.

¹⁶⁷ « Le Courrier de Sacha Guitry », *Oui*, 20/02/1918.

¹⁶⁸ Sacha Guitry, « Le Courrier de M. Pic », *Le Courrier de Monsieur Pic*, 1920, n° 1, p. 1-3.

¹⁶⁹ Il insiste à ce sujet dans le manuscrit (133) sur l'authenticité du cinématographe : « Nous n'avons sur le passé que des renseignements écrits, qui sont parfois contradictoires et qui sont vagues très souvent. Le cinématographe bouleverse tout et il nous permettra désormais de laisser enfin des renseignements parfaitement précis sur les faits importants et sur les gens illustres ! » Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (133). Le passage est maintenu dans le manuscrit (132).

Je ne connais rien de plus beau en cinématographe que l'expédition Scott au Pôle Nord [*sic*] — et enfin j'ai cru m'apercevoir que vous preniez comme moi du plaisir à ce qu'on appelle le Pathé-Journal¹⁷⁰.

La référence au film de l'expédition Scott revint après la guerre dans son numéro spécial du *Courrier de Monsieur Pic* consacré au cinéma (fig. 4.46), et encore dans un entretien de 1922, textes où il réaffirma l'impératif « objectif, documentaire », dans lequel il entendait enfermer le médium en faisant de *Ceux de chez nous* un modèle à suivre¹⁷¹. Le désastre pathétique de l'aventure du britannique Robert Falcon Scott, mort au cours de sa tentative pour être le premier à rejoindre le pôle Sud, où il fut devancé par le norvégien Roald Amundsen, avait été médiatisé à partir de février 1913 comme un « échec héroïque¹⁷² ». La spectacularisation de cette belle mort, homérique et moderne, grâce aux photographies et aux séquences tournées par Herbert Ponting, eut un immense succès international peu de temps avant l'entrée en guerre. Elle fit sensation à Paris lors de sa projection au théâtre Réjane, sous le titre *Vers le pôle Sud*, qui eut lieu en continu et deux fois par jour, du 15 mai au 1^{er} août 1914. Promu comme un document authentique, instructif, sensible, tour à tour amusant et attendrissant, le film fut notamment plébiscité par Colette comme la réhabilitation du médium cinématographique, le signe de son anoblissement face au bas divertissement¹⁷³. La charge émotionnelle vécue par le spectateur, auquel Scott semblait s'adresser directement¹⁷⁴, était celle-là même recherchée par Guitry pour son propre film consacré aux gloires de la France. Il tentait à son tour d'associer les effets d'objectivité et d'émotion pour créer ainsi à son tour un document sentimental. Cette quête d'une image vraisemblable et forte conduisit par exemple Guitry, qui n'hésitait pas à rompre l'illusion cinématographique pour se rapprocher de son public, à ne pas renoncer pour autant à la magie d'une mise en scène de Monet ou Renoir en train de peindre, tout en focalisant l'œil de son spectateur sur l'homme saisi dans l'action et non sur son œuvre¹⁷⁵.

La compétence documentaire du médium cinématographique, capable de susciter une émotion et d'inclure le public dans une relation de sympathie projetée sur l'écran, se fondait sur sa nature indexicale, son rôle d'empreinte, de vecteur entre le présent et une réalité

¹⁷⁰ Paris, BnF, département des Arts du spectacle, fonds Guitry, 4-COL-41 (146). Le passage est repris dans le manuscrit (135), puis rayé dans le manuscrit (134).

¹⁷¹ « Sacha Guitry à Monsieur Pic », *Le Courrier de Monsieur Pic*, 1921, n° 9, p. 367-370 ; « Théâtre et films : Quelques phrases de M. Sacha Guitry », *Le Théâtre et Comœdia illustré*, 1922, n° 12.

¹⁷² Ian Aitken (dir.), *Encyclopedia of the documentary film*, New York, Routledge, 2006, p. 508-510.

¹⁷³ Colette, « Conte des mille et un matins : Le journal de Colette : On détruit Passy. - L'expédition Scott au cinématographe », *Le Matin*, 05/06/1914.

¹⁷⁴ L'article de Colette s'achevait ainsi sur une interpellation du public qui mimait l'au revoir que Scott semblait adresser directement au spectateur à la fin du film. *Ibid.*

¹⁷⁵ Gignoux note en ce sens : « On ne distingue pas leur travail. Ce serait trop triste si on apprenait au cinématographe le secret du génie. » Régis Gignoux, « Courrier des Théâtres », *op. cit.*

irrémédiablement révolue¹⁷⁶. *Ceux de chez nous* anticipait en effet explicitement la mort imminente des grands hommes, qu'il s'agissait, pour la première fois selon Guitry, de filmer avant qu'il ne soit trop tard. Aussi il est possible d'entrevoir une continuité entre son usage *ante* et *post mortem* du document sentimental. Dans le projet pour l'inauguration de son théâtre, l'acteur envisageait de développer l'ambition de son film en adjoignant à la salle de spectacle un musée de souvenirs :

j'ai l'intention de faire dans la salle souterraine du théâtre un véritable musée avec des tableaux de Degas, de Renoir et de Monet et des bustes de Rodin (je ne sais pas si je me fais comprendre) avec des autographes de France, de Mirbeau et de Rostand, avec le bâton de Saint-Saëns qu'il m'a donné... avec enfin tout ce qui peut se rapporter aux grands hommes que montrera mon film¹⁷⁷.

Les illustrations du programme prolongeaient ce projet non abouti en réunissant des reproductions d'œuvres de Monet, Degas, Renoir et Rodin, et trois autographes d'Edmond Rostand, Anatole France et Camille Saint-Saëns (fig. 4.47). Le tableau ou sa reproduction, placé dans un musée de souvenirs, valait ainsi comme l'égal des autres objets qu'avait touchés l'artiste. Par la suite, plutôt qu'une œuvre, Guitry introduisit dans le montage postérieur de son film un plan fixe sur un pinceau que lui avait offert Claude Monet (fig. 4.48). En miroir à ces *memorabilia*, la pellicule elle-même, comme le négatif photographique, faisait figure de souvenir anticipé. Elle agissait, dès 1915, par contact avec l'homme illustre, prématurément enterré pour être mieux ramené à la vie devant les yeux des spectateurs.

La qualité authentique ou artificielle du document était donc subordonnée à sa vraie valeur, sentimentale, celle d'un souvenir créé par contact. Cette charge émotionnelle le destinait à participer au spectacle d'une animation de l'inanimé, où Guitry ne tarda pas à réinvestir la tradition du tableau vivant. En 1926, il reconstitua sur scène les *Danseuses à la barre* de Degas (1877 ; New York, the Metropolitan Museum of Art ; L 408), devenu une icône pour le grand public après son prix record lors de la vente Henri Rouart de 1912, prix

¹⁷⁶ Sur ces valeurs fondamentales de la théorie de la photographie et du cinéma depuis les années 1970, dont l'emploi généralisé a récemment fait l'objet de certaines critiques, nous renvoyons simplement à quelques références considérées comme classiques à leur sujet : Rosalind E. Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America », *October*, 1977, vol. 3, p. 68-81 ; Rosalind E. Krauss, « Notes on the Index : Seventies Art in America. Part 2 », *October*, 1977, vol. 4, p. 58-67 ; Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, « Cahiers du cinéma », Gallimard, Seuil, 1980 ; Hans Belting, *La vraie image : croire aux images ?*, trad. Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, 2007. Pour une perspective historique et critique de ces notions, voir en particulier : Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss : La réception française de la notion d'index. 1977-1990 », *Études photographiques*, 2007, n° 21, p. 123-143. Voir aussi le numéro spécial « Que dit la théorie de la photographie ? » de la revue *Études photographiques*, 2016, n° 34.

¹⁷⁷ Lettre de Sacha Guitry à Josse Bernheim-Jeune, s.d., dans Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, op. cit., p. 108-109.

que Guitry rappelait en marge de son tableau vivant de 1926 (fig. 4.49), comme il l'avait fait dans son commentaire de *Ceux de chez nous* au moment de la projection, unique, d'une reproduction de l'œuvre. Après avoir joué le rôle de Degas, Guitry choisit trois ans plus tard d'incarner cette fois Monet, dans un des tableaux d'*Histoires de France* (fig. 4.50 à 4.52). Il demanda pour l'occasion à Blanche Hoschedé-Monet de lui fournir un des anciens chapeaux du peintre, comme si ce nouveau retour à la vie ne pouvait se passer d'une relique de contact séculière, lui donnant à la fois un cachet authentique et sentimental¹⁷⁸. Son choix en 1929 fut par ailleurs de représenter l'amitié entre le maître de Giverny et Clemenceau, un thème-clé de la médiatisation *post mortem* du peintre, sur lequel les photoreportages et les actualités cinématographiques avaient focalisé leur objectif au moment de ses funérailles (fig. 4.53 et 4.54), en invitant leurs spectateurs à partager la peine du visage affligé de Clemenceau. Incapable alors de représenter cinématographiquement Monet, mais s'inscrivant toujours dans le cadre artificiel du théâtre, Guitry mettait encore à contribution le document sentimental, destiné à créer par la synecdoque un effet de présence, à réincarner les morts et à réintroduire son spectateur dans une imbrication de sociabilités et d'émotions réelles et fictives.

Plusieurs occurrences de l'oralité reviennent ainsi dans l'écriture de l'impressionnisme au début du XX^e siècle, et ne peuvent être cantonnées aux seuls anciens témoins qui, à l'instar d'un Théodore Duret, prirent en main une historiographie par le livre. Ces derniers sont plutôt une de ses multiples occurrences : l'entretien avec des acteurs de l'événement¹⁷⁹ ; la transmission écrite ou orale d'une parole rapportée, voire par des formes scripturaires imitant le dialogue ; mais aussi, par exemple chez Segard, la traduction, comme transposition d'un discours dans un contexte qui en modifie la signification ; ou encore la conférence, la causerie, face à une image muette, mais pouvant permettre occasionnellement au spectateur de visualiser le peintre en train de parler.

Cette pluralité de pratiques orales s'exprima dès le début du siècle dans un foisonnement de supports illustrés, comme autant de contextes d'élocution, où les témoins firent la part belle dans cette monstration à leurs propres intérêts. Ils évitèrent fréquemment le rôle jugé ingrat d'historien, pour lui préférer celui de reporter, occasionnellement agrémenté d'un cachet de littérateur ou d'amateur éclairé comme chez Vollard. Au sein d'une telle structure contraignante exercée par le support et l'interlocuteur, la stratégie, parfois

¹⁷⁸ Lettre de Sacha Guitry à Blanche Hoschedé-Monet, 1929, dans Ader Nordmann, *Vente Sacha Guitry - Collection André Bernard, op. cit.*, lot 341.

¹⁷⁹ Rappelons que le témoin pouvait faire lui-même l'objet d'un entretien, comme le signale l'exemple de Duret et Borgmeyer. Voir *supra* p. 60.

contrariée, des maîtres impressionnistes doit être considérée autant pour ses réussites que pour ses échecs.

À l'instar des lettres de peintres que Duret voulut inclure dans ses ouvrages pour faire l'apologie de leur misère passée et authentique, cette tradition orale fut loin de s'opposer à une autre historiographie dite « documentaire ». Elle joua au contraire pleinement des caractères ambivalents du document, non seulement vrai et artificiel, mais aussi professionnel et amateur, distractif et promotionnel. Elle sut encore mettre en exergue la charge émotionnelle d'une large typologie documentaire sentimentale, assimilée à une série d'empreintes parmi lesquelles se trouvaient mêlés la photographie et le cinéma, l'autographe et le *memorable*.

DEUXIEME PARTIE :

L'APRÈS-GUERRE, L'ÉRUDITION

DOCUMENTAIRE

Chapitre 5 : « Les hommes du document »

Une lecture téléologique de l'historiographie impressionniste inviterait sans doute à voir se succéder une littérature de témoignages limités et incertains, puis le temps des récits fondés sur l'objectivité des archives. Un tel enchaînement reste pourtant difficile à corroborer par les faits, tant ces deux écritures se trouvèrent parfois confondues dès le début du ^{xx}^e siècle. Il est ainsi extrêmement mal aisé de fixer une date butoir inaugurant une histoire réputée plus authentique de l'impressionnisme.

La tentative d'une chronologie linéaire se complexifie encore avec l'écart de traitement que connurent les différents peintres. L'introduction de Manet et Degas en 1912 dans la collection « L'Art de notre temps » de la Librairie centrale des beaux-arts suggère, par exemple, que ces deux aînés auraient bénéficié plus tôt d'une écriture reconnue par des professionnels, en l'occurrence celle de Louis Hourticq et de Paul-André Lemoisne¹. Pour un historien, Manet et Degas offraient de plus l'occasion de faire appel à leur culture savante des images, en les invitant à pointer du doigt l'héritage formel d'une haute tradition picturale. En 1908, l'identification par le conservateur allemand Gustav Pauli d'une citation de Raphaël dans *Le Déjeuner sur l'herbe* fut rapidement traduite en français, pour devenir l'un des coups d'envoi d'un jeu de repérage des sources classiques². Parallèlement, la mise en valeur par Lemoisne des premières œuvres de Degas, ses peintures d'histoire et ses portraits, flattait

¹ Voir en ce sens « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1912, n° 32, p. 258-259 ; H. H. C., « Review of "Puvis de Chavannes". "Gustave Courbet". "Edouard Manet" », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1913, vol. 23, n° 123, p. 176. Sur Hourticq, voir la notice biographique de Pierre Vaisse dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/hourticq-louis.html> (consulté le 04/07/2018). Sur Lemoisne, nous renvoyons à son fonds d'archives conservé à l'INHA (Archives 69), qui malheureusement contient peu d'éléments sur la période précédant la Première Guerre mondiale. Voir aussi ses échanges avec la famille Rouart, Paris, BCMN/INHA, Ms 676. Lemoisne entra notamment en rapport avec Louis Rouart en assistant Henri Bouchot lors de la célèbre « Exposition des primitifs français » de 1904. Lettres de Louis Rouart à Paul-André Lemoisne, 18/04/1904 et 12/05/1904, Paris, BCMN/INHA, Ms 676 (2).

² Gustav Pauli, « Raffael und Manet », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1908, vol. 1, n° 1-2, p. 53-55 ; Jean Meryem, « Raphaël et Manet », *L'Art et les artistes*, 1908, vol. 7, n° 37, p. 24-25 ; « Raphaël et Manet », *L'Art moderne*, 1908, n° 32, p. 253-254. Les règles de ce jeu semblaient moins évidentes, ou en tout cas moins précises à mettre en œuvre face aux autres impressionnistes. Voir en ce sens l'échec critique de l'ouvrage de Werner Weisbach, *Impressionismus, ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit* (Berlin, G. Grote, 1910-1911), dans « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1910, n° 31, p. 245. Citons cependant en contre-exemple l'article de Salomon Reinach, « L'Aphrodite de Cnide et la Baigneuse au Griffon », *Revue archéologique*, 1913, vol. 21, p. 371-375.

indubitablement le regard des érudits, doté dès lors d'un moyen de distinction face au goût réputé commun pour le Degas des danseuses.

À côté de cette mise en valeur précoce d'un œil savant, une entreprise de documentation intervint aussi très tôt dans le cas de Manet, et notamment le 10 mars 1907 avec la parution d'un numéro spécial du *Journal des curieux*. Celui-ci fut annoncé en couverture du numéro précédent par un « portrait inédit » du maître³, auquel répondait la réclame d'une prochaine livraison « [contenant] la reproduction d'œuvres (en hors-textes) et de documents Absolument Inédits » (fig. 5.1). La même photographie illustre aussi une lettre d'« Enquête sur Manet au Louvre », qui répétait la publicité du numéro spécial de la revue avec « son importante série de documents absolument inédits et notamment la reproduction d'une œuvre capitale jusqu'à ce jour jamais reproduite ni exposée : *le portrait de la mère de l'artiste*⁴ [fig. 5.2]. » La publication en question, se signalant à son tour par une photographie en couverture (fig. 5.3), contenait en effet de nombreuses « illustrations documentaires », fac-similés d'archives appartenant à l'héritier du peintre, Léon Leenhoff⁵ (fig. 5.5 à 5.8), ou à André Chatté (fig. 5.4), intermédiaire dans la vente de tableaux issus de la succession et aujourd'hui considérés comme faux⁶. Le même numéro publiait par ailleurs « pour la première fois, avec autorisation de la famille, » une transcription du testament d'Édouard Manet, qui instituait Suzanne Manet comme légataire principale, puis à sa mort, survenue en mars 1906, son fils Léon Leenhoff. Ce document était inséré dans des « Notes sur Manet », signées par Chatté, mais dont toute la première partie avait été rédigée par Leenhoff et consistait en une

³ Sur ce portrait canonique de Manet, voir *supra* p. 116.

⁴ Lettre du *Journal des curieux*, [1907], Paris, INHA, Autographes 59, 2, 3, 1. Les réponses à cette enquête, annoncée dans le numéro spécial du 10 mars, ne furent apparemment jamais publiées, à la suite de la disparition du périodique. Elles sont conservées à Paris, INHA, Autographes 59, 2.

⁵ Parmi les documents reproduits et appartenant à Leenhoff, le diplôme de la Légion d'honneur fut par la suite transmis à Adolphe Tabarant, tout comme l'un des deux ouvrages dédicacés, *Les Exilés* de Théodore de Banville. New York, The Pierpont Morgan Library, inv. PML 128784, et fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, « The document as voice : the Manet archive of the Pierpont Morgan Library », mémoire de master, Hunter College, City University of New York, New York, 2002, vol. 2, p. 126.

⁶ Les documents communiqués par André Chatté portent la mention « collection Chatté-Le Marinel », du nom de son épouse née Marie Louise Le Marinel. C'est notamment le cas de la plupart des caricatures et de l'ex-libris de Bracquemond, aujourd'hui conservés à l'INHA avec d'autres archives relatives au numéro spécial du *Journal des curieux*, dans un ensemble signalé comme provenant partiellement de « la collection de Mme A. Chatté. » Paris, INHA, Autographes 59. Selon l'état civil, André Chatté, né à Paris en 1866, est mentionné comme « inspecteur de voyages » lors de son mariage en 1902, puis comme « publiciste » à la mort de son père en 1907. Duret le signale en 1902 comme propriétaire de *La Liseuse* (1865 ; localisation inconnue ; RW 114), tableau jugé douteux par le catalogue de Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932. Il fut aussi l'intermédiaire rétribué lors de la vente de trois tableaux, *L'Enfant à l'épée*, *Le Balcon* et un *Vase de fleurs*, à Félix Gérard. Note de Léon Leenhoff, s.d., New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, reproduit dans *Ibid.*, vol. 2, p. 119. Les deux premiers, catalogués par Duret en 1902, furent rejetés dès 1931 par Tabarant du *corpus* du maître.

biographie de la mère de l'artiste⁷. Comme le souligna par la suite Adolphe Tabarant, à qui revinrent plusieurs documents reproduits en 1907, ce numéro spécial, tout en affirmant visuellement par le fac-similé son désintéressement scientifique, avait pour « but évident [...] de mettre en valeur le *Portrait de Mme Manet mère* », que Leenhoff souhaitait vendre⁸. Dès cette apparition précoce, l'entreprise documentaire s'entourait donc d'enjeux, en s'inscrivant dans une stratégie d'héritier et en effleurant, par l'intermédiaire de Chatté, la question du faux.

Quoique l'impressionnisme eût déjà suscité l'émergence d'un goût d'érudits, et fait l'objet de publications d'archives, l'entre-deux-guerres vit indéniablement une expansion quantitative de la démarche documentaire, associée à une nette démarcation de leurs auteurs face à leurs prédécesseurs. Ce sentiment fut en particulier exacerbé chez Adolphe Tabarant, autoproclamé « l'homme du document⁹ », qui, sans être le premier, ni même à proprement parler un historien professionnel, fit de la propriété des archives et de leur exploitation le fondement de son expertise sur l'impressionnisme. Or cette mise en exergue de l'appropriation du document durant l'entre-deux-guerres invite plutôt à envisager une pluralité d'« hommes du document », qu'ils aient été des historiens reconnus, des écrivains sans légitimité professionnelle, des collectionneurs sans intérêt historiographique, ou des héritiers, agents souvent silencieux de l'écriture de l'impressionnisme.

Tabarant, « l'homme du document » entre Manet et Pissarro

Critique, romancier et essayiste, Adolphe Tabarant avait déjà presque 60 ans au début des années 1920, lorsqu'il devint aux yeux du monde de l'art le chroniqueur attitré du journal *L'Œuvre* et le collaborateur principal du *Bulletin de la vie artistique*¹⁰. Cette revue, financée par la galerie Bernheim-Jeune et dirigée par Félix Fénéon, signalait au sortir de la guerre l'investissement des marchands dans l'historiographie de l'art moderne. Elle devint le principal diffuseur des trouvailles de Tabarant, contribuant à forger sa position nouvelle

⁷ André Chatté, « Notes sur Manet », *Le Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 5-15. Le manuscrit de cette première partie fut ensuite transmis à Adolphe Tabarant. New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans *Ibid.*, vol. 2, p. 108.

⁸ Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947, p. 79-80. Selon Tabarant, Alexandre Berthier offrit pour le tableau 60 000 francs, contre 70 000 francs proposés par le musée de Berlin, sur la recommandation de Julius Meier-Graefe. L'œuvre fut finalement achetée à Leenhoff en 1909 pour 90 000 francs par un certain Thompson de Londres.

⁹ Georges Girard, « Pour le 150me [sic] Anniversaire de la Révolution : Chez Tabarant, poète [sic], journaliste, amateur d'art et historien de 89 », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 08/10/1938.

¹⁰ Sur Tabarant, voir la brève notice biographique de Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, Paris, R. Laffont, 1987, vol. 1, p. 928. Voir aussi Maurice Imbert, *Adolphe Tabarant, 1863-1950*, [Catalogue de librairie], Paris, Librairie Mouvments, 2006.

d'historien, tout en validant sa propre dimension scientifique¹¹. Le 15 août 1920, *Le Bulletin* publia son premier article consacré à Manet et impliqua son collaborateur dans la transcription d'« un piquant document, appartenant à la collection d'autographes de notre confrère Adolphe Tabarant, et qu'on retrouvera dans l'ouvrage qu'il achève sur *Manet et les débuts de l'impressionnisme*¹² ». Il s'agissait en l'occurrence d'une lettre écrite par Théodore Duret au peintre en 1868 pour le remercier de son portrait (1868 ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris ; RW 132), issue donc d'une première série d'autographes de son prédécesseur réunis par Tabarant¹³. Cette publication accompagna le rapprochement de Tabarant et Duret, ce dernier offrant à son successeur la consultation et probablement la propriété d'une partie de ses lettres de Manet et des peintres impressionnistes¹⁴. Cet échange se formalisa deux ans plus tard par un entretien dans le même *Bulletin*, où l'ancien témoin livrait plusieurs de ses souvenirs¹⁵.

En 1920, un nouvel article de Tabarant l'amena aussi à entrer en relation avec Léon Leenhoff. L'affaire de l'amputation de Manet fut inaugurée par un entretien d'Henri Gervex dans *Le Bulletin*, où ce dernier affirma que Manet serait mort « sans savoir que, quelques jours avant, on lui avait coupé le pied¹⁶ ». Elle donna ensuite lieu à deux publications relatives à la question anecdotique : « Manet se sut-il amputé¹⁷ ? » Un premier article anonyme confrontait à ce sujet quatre sources : la biographie d'Edmond Bazire, un commentaire de Claude Monet, l'interview de Gervex et les dires de docteur Gachet rapportés dans une lettre

¹¹ Selon Georges Charenso, Tabarant aurait succédé en 1924 à Félix Fénéon comme directeur artistique de la galerie Bernheim-Jeune. Georges Charenso, *D'une rive à l'autre*, Paris, Mercure de France, 1973, p. 117-118. Sur *Le Bulletin de la vie artistique*, voir Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 196-198 ; Rossella Froissart Pezone, « Le Bulletin de la vie artistique : Un réseau moderniste autour de la galerie Bernheim-Jeune », dans Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, [Actes de colloque. 2008. Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 205-225. Ce type de stratégie historiographique, déjà expérimenté par les marchands avant la guerre (voir *supra* p. 104-111), fut aussi adopté dans les années 1930 par les galeries de Paul Rosenberg et Georges Wildenstein (voir *infra* p. 307-308, 372-373).

¹² [Adolphe Tabarant], « À propos de Manet », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1920, n° 18, p. 509-510.

¹³ Lettre de Théodore Duret à Édouard Manet, 23/09/1868, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 6-7.

¹⁴ Le fonds Tabarant de la Pierpont Morgan Library de New York compte huit lettres de Monet, deux de Manet et de Renoir, et une pour Sisley et Zola, toutes adressées à Théodore Duret.

¹⁵ Adolphe Tabarant, « Quelques souvenirs de Théodore Duret », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1922, n° 2, p. 31-33.

¹⁶ Félix Fénéon, « Souvenirs sur Manet », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1920, n° 22, p. 606-611. Gervex livra encore en 1923 à Jules Bertaut quatre articles de souvenirs, publiés dans *La Revue de Paris*.

¹⁷ « Manet se sut-il amputé ? », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1920, n° 25, p. 704 ; Adolphe Tabarant, « Manet se sut-il amputé ? », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 5, p. 145-146.

de son fils¹⁸. Tabarant adressa ensuite ce texte à Léon Leenhoff pour obtenir son avis, et sa réponse fit à nouveau l'objet d'un second article, cette fois signé par Tabarant¹⁹. Ce dernier consacra la relation entre l'écrivain et l'héritier, qui loua le 7 mars 1921 son souci de vérité et marqua encore son intérêt en s'abonnant au *Bulletin de la vie artistique* et en commandant les numéros déjà parus²⁰.

En ce début des années 1920, Tabarant se trouvait à l'orée d'une phase majeure de sa carrière, avec pour armes : une nouvelle revue ayant fait vœu de participer à l'historiographie de l'art moderne en publiant des transcriptions complètes de lettres²¹ ; son introduction auprès de deux détenteurs d'importantes archives consacrées à Manet et à l'impressionnisme ; sa propre collection d'autographes, destinée à consolider sa position d'écrivain documenté.

L'année 1923 fut dès lors rythmée par les commentaires de Tabarant dans plusieurs affaires relatives à Manet, que le critique Arsène Alexandre résuma en ces termes :

Il a été beaucoup question de [Manet] cette année.

Un fureteur a déniché une tête de Christ [...]. Une autre personne a acheté à l'Hôtel des Ventes une « nature morte à la guitare » pour une trentaine de francs [...]. Un marchand très connu et très actif s'est assuré la possession du *Bon Bock* [...]. Pour compléter le quatuor, un autre marchand [...] s'est offert un petit voyage à Vienne à l'effet de ramener en France, provisoirement, le capital tableau du *Vieux mendiant* [...].

C'est à peu près tout, sans compter, croyons-nous, que c'est encore cette année que des observateurs à qui rien n'échappe ont remarqué des dégradations dans l'*Olympia*, dégradations contestées d'ailleurs²² [...].

Le « fureteur » en question n'était autre que Tabarant qui, lors de la vente Besnard du 5 juin 1923, crut identifier dans une *Tête de Christ* (1865 ; San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco ; RW 101) un tableau non catalogué par Duret²³. Quoique partiellement erroné,

¹⁸ Tabarant s'arrêta en 1923 sur « la curieuse figure du docteur Gachet », à la suite d'une série d'articles publiés par Victor Doiteau dans la revue médicale *Aesculape* (1923, vol. 13, p. 169-173, 211-216, 250-254, 278-283 ; 1924, vol. 14, p. 7-11). Voir Adolphe Tabarant, « La curieuse figure du docteur Gachet », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 18, p. 386-391. Voir aussi la lettre d'Adolphe Tabarant à Victor Doiteau, 17/12/1923, Paris, INHA, Autographes 87, 1, 1, 2.

¹⁹ Lettre de Léon Leenhoff à Adolphe Tabarant, 06/12/1920, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 48-49. Voir aussi la lettre de Léon Leenhoff à ses enfants, 04/12/1920, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans *Ibid.*, vol. 2, p. 50-51.

²⁰ Lettre de Léon Leenhoff à Adolphe Tabarant, 07/03/1921, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 48. De Medeiros date par erreur cette lettre de 1920.

²¹ En 1920, *Le Bulletin de la vie artistique* publia aussi à destination des « historiens de l'impressionnisme » une transcription des notes prises par Paul Durand-Ruel lors de son achat de vingt-trois toiles de Manet en 1872. Félix Fénéon, « Les grands Collectionneurs : II. - M. Paul Durand-Ruel », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1920, n° 10, p. 262-271.

²² Arsène Alexandre, « Manet, académicien sans fauteuil », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1923, n° 9, p. 487-490.

²³ Adolphe Tabarant, « Manet, Peintre religieux », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 12, p. 247-250. L'œuvre avait été en réalité cataloguée par Duret en 1902 sous le numéro 58. Dans son article, Tabarant

son article documentait une part mal connue de l'œuvre de Manet, sa peinture religieuse, en renseignant l'ascendance ignorée de l'abbé Hurel sur l'artiste, et en citant à ce sujet une lettre inédite de ce dernier, aujourd'hui non localisée²⁴. Un mois plus tôt, Tabarant signala, cette fois-ci au lectorat de *L'Œuvre*, le faible prix atteint en vente publique par la nature morte *Guitare et chapeau* (1862 ; Avignon, musée Calvet ; RW 60), adjugée 42 francs²⁵. En début d'année, dans le même journal, il avait été le premier à démentir la rumeur d'une vente à un amateur allemand du *Bon bock* (1873 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art ; RW 186), qu'il vit chez Paul Rosenberg²⁶. En mars, Tabarant annonça encore aux lecteurs de *L'Œuvre* la rétrocession du *Vieux musicien* (1872 ; Washington, National Gallery of Art ; RW 52) par le musée de Vienne à la galerie Barbazanges²⁷. Une information plus complète dans *Le Bulletin de la vie artistique* comprenait l'historique du tableau, et l'indication que son titre était le seul cité par Manet dans ses notes, auxquelles Tabarant avait eu vraisemblablement accès grâce à Leenhoff²⁸. Enfin le 1^{er} janvier 1923, ce fut encore Tabarant qui lança une importante polémique dans la presse au sujet de l'état de conservation de *L'Olympia*, avec photographies à l'appui²⁹ (fig. 5.25). Ses nombreux articles autour de Manet en 1923 prolongèrent la même veine documentaire, pointilleuse, souvent anecdotique et en partie familière au mode d'investigation de l'historien-reporter³⁰.

mentionna aussi l'existence de trois portraits de l'abbé Hurel, dont un dit non catalogué mais qu'en réalité il confondit avec le premier portrait (1859 ; collection particulière ; RW 22), découpé après son exécution.

²⁴ Tabarant avait quelques mois plus tôt consacré un article à une autre facette méconnue de l'œuvre de Manet : son intérêt pour la miniature. Adolphe Tabarant, « Manet et la miniature », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 5, p. 100. Il publia à ce sujet une lettre « inédite » de Manet à Francis Defeuille, connue grâce à une coupure de presse ancienne signalée dans son fonds d'archives à la Pierpont Morgan Library de New York (MA 3950). Voir Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 143.

²⁵ [Adolphe Tabarant], « Notes d'art : Un Manet pour 42 francs. - L'architecture moderne. - L'art américain », *L'Œuvre*, 15/05/1923.

²⁶ L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Peintres militaires. - Dans les Galeries. - Le "Bon Bock" », *L'Œuvre*, 30/01/1923. Selon la presse, malgré un classement du tableau, les Musées nationaux furent incapables de réunir les 1 800 000 francs demandés par Rosenberg. L'œuvre fut envoyée quelques mois plus tard en Amérique. « Le "Bon Bock" le célèbre tableau de Manet restera en France », *L'Œuvre*, 31/01/1923 ; Jacques Baschet, « "Le bon Bock" de Manet », *L'Illustration*, 1923, n° 4180, p. 366.

²⁷ [Adolphe Tabarant], « Notes d'art : Le nouveau Salon. - Le "Vieux musicien" », *L'Œuvre*, 13/03/1923.

²⁸ Adolphe Tabarant, « Le vieux musicien », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 7, p. 153. Le carnet de notes en question est probablement celui conservé à New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, Notebook 1, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 129-132.

²⁹ Adolphe Tabarant, « L'Olympia blessée », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 1, p. 16-18. Au sujet de cette polémique, voir Hadrien Viraben, « L'expertise technique comme enjeu professionnel et médiatique : Débats autour de *L'Olympia* d'Édouard Manet (1923, 1932) », dans Barbara Jouvès (dir.), *Réception critique de la restauration, XVIII^e-XX^e siècles*, [Actes de journée d'étude. 2016. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Paris, Éd. du GRHAM, 2017, p. 59-67.

³⁰ Ainsi, il évoqua par exemple le souvenir du Salon des refusés de 1863 d'après « un document inédit, que nous avons sous les yeux ». Adolphe Tabarant, « Il y a soixante ans : Le Salon des refusés », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 10, p. 211-213. Le document en question était le discours prononcé par le peintre Jean-Charles Cazin lors du banquet donné en l'honneur de Manet en 1885. New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 140. Tabarant

L'année 1924 marqua alors un tournant dans la carrière de Tabarant, dont la curiosité historique étendue à l'impressionnisme dans son ensemble l'amena à élargir ses supports de publication, signant par exemple son premier article dans une revue établie, *La Renaissance de l'art français*³¹, mais aussi son premier livre consacré à un maître du mouvement, Camille Pissarro. En effet, parallèlement à ses investigations autour de Manet, Tabarant avait manifesté très tôt son intérêt pour Pissarro. Proche de la presse anarchiste à la fin du XIX^e siècle³², l'amitié du journaliste avec le pâtissier et peintre Eugène Murer lui avait permis d'hériter d'une série d'autographes impressionnistes, ainsi que des notes et des mémoires manuscrits de Murer. À la veille de la Première Guerre mondiale, la transcription d'une lettre de Pissarro avait déjà enrichi son compte rendu de la rétrospective consacrée au peintre par la galerie Manzi-Joyant³³. En 1921, Tabarant réutilisa sa collection pour introduire le premier et unique fac-similé d'autographe d'artiste publié par *Le Bulletin*, « un document jusqu'à présent inédit, et dont nous reproduisons la photographie³⁴ » (fig. 5.9). L'écrivain s'intéressait ici explicitement à un épisode issu d'une tradition orale de « conteurs » de l'impressionnisme :

débatit encore sur l'histoire du tirage du *Polichinelle*, racontée par Étienne Moreau-Nélaton, en s'appuyant sur un entretien personnel avec Raçon, neveu de l'imprimeur Lemercier. Adolphe Tabarant, « Une histoire inconnue du "Polichinelle" », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 17, p. 365-369. Le recours de Tabarant aux témoignages de contemporains marque sa familiarité avec une pratique journalistique, qui était monnaie courante dans le bulletin de la galerie Bernheim-Jeune. En 1923, Tabarant livra par exemple une interview de Moisse, marchand de couleurs des peintres impressionnistes. Adolphe Tabarant, « Couleurs », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 14, p. 287-290.

³¹ Adolphe Tabarant, « Le Cinquantenaire de l'Impressionnisme », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1924, n° 5, p. 239-247. Selon le *Répertoire de cent revues francophones d'histoire et critique d'art de la première moitié du XX^e siècle*, mis en ligne par l'INHA, il s'agit d'une rare contribution de Tabarant hors du *Bulletin de la vie artistique* et, par ailleurs, de sa première relative à l'histoire de l'art et non à l'actualité artistique. Deux semaines plus tôt, l'historien avait consacré au même sujet un article dans *Le Bulletin illustré d'une reproduction d'Impression, soleil levant (1872-1873 ; Paris, musée Marmottan ; W 263)*. Adolphe Tabarant, « L'impressionnisme a cinquante ans d'âge », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 8, p. 170-172. Sur la place de cette publication dans la carrière du tableau, voir Marianne Mathieu et Dominique Lobstein (dir.), « *Impression soleil levant* : l'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2014-2015], Paris, Hazan, Musée Marmottan Monet, 2014, p. 157-158.

³² Voir à ce sujet Anne-Marie Bouchard, « Adolphe Tabarant, *Le Club de l'art social*, 1890 », dans Neil McWilliam, Catherine Méneux, et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris, INHA, 2014, disponible sur : <http://journals.openedition.org/inha/5637> (consulté le 04/07/2018).

³³ Adolphe Tabarant, « Gazette des Arts : Une rétrospective de Camille Pissarro (Galerie Manzi-Joyant) », *Paris-midi*, 01/02/1914. Tabarant cite dans cet article une lettre de Pissarro à Murer conservée aujourd'hui dans ses archives à la Pierpont Morgan Library de New York, MA 3950. Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 68-69.

³⁴ [Adolphe Tabarant], « Pissarro, la loterie et le "saint-honoré" », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 5, p. 144. Ce premier fac-similé d'un autographe d'artiste avait été précédé peu de temps auparavant par le premier usage de ce procédé dans *Le Bulletin*, le 15 janvier 1921, pour un article du photographe et éditeur André Marty, illustré de plusieurs signatures d'hommes de lettres et d'une note de Gabriele d'Annunzio. Photographe attitré des éditions Bernheim-Jeune, Marty fut par la suite le maître de Daniel Jacomet, dont les publications s'illustrèrent par la qualité de leurs fac-similés. Guillaume Janneau, « Louables copies », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 11, p. 239-241. Sur Marty, voir encore *infra* p. 228-229. En tant que bibliophile, Tabarant manifesta son intérêt pour les procédés de reproduction des manuscrits. Voir Adolphe Tabarant, « La reproduction "anastatique" », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 20, p. 430-434.

l'organisation d'une loterie en 1877, durant laquelle la gagnante d'un tableau de Pissarro aurait échangé son prix contre un saint-honoré. L'historien, sans s'écarter du récit édifiant, souhaitait en donner une « version authentique », en corroborant moins la conclusion de l'événement que ses circonstances initiales. Son texte citait brièvement à ce sujet une lettre, et s'illustrait en même temps de la reproduction photomécanique d'un autre autographe, dont la valeur d'authenticité était ainsi affirmée visuellement³⁵. Non transcrit, celui-ci demandait au lecteur un examen attentif, un déchiffrement de l'écriture de Pissarro et de la vérité. L'usage nouveau du fac-similé dans la revue des frères Bernheim signalait l'audience grandissante que ce type d'illustration avait acquise³⁶. En même temps, tout en substituant à la traditionnelle reproduction d'œuvre celle d'un document, Tabarant affirmait aussi, en se référant à un objet original, sa propriété matérielle de ce dernier par la mention de sa collection en légende³⁷.

Les archives de Murer, enrichies des lettres communiquées par Duret, constituèrent ainsi le cœur du *Pissarro* publié par Tabarant en 1924 aux éditions Rieder, dans la série des « Maîtres de l'art moderne » (fig. 5.10). Cette dernière, lancée en 1923, appartenait à une nouvelle génération de collections biographiques nées dans l'entre-deux-guerres, conçues le plus souvent comme des livres de vulgarisation, valorisés pour la qualité de leurs reproductions et dotés d'une signature prestigieuse³⁸. Dans le cas des impressionnistes, ces livres contribuèrent à asseoir dans un premier temps la prééminence des récits de témoins et

³⁵ Les deux lettres de Pissarro à Murer sont aujourd'hui conservées dans les archives de Tabarant à la Pierpont Morgan Library de New York, MA 3950. Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 68, 70.

³⁶ Du point de vue de l'histoire du fac-similé, une « histoire encore à faire » de la transformation du textuel en visuel, ayant partie liée avec l'histoire de la photographie depuis Talbot, Claire Bustarret a souligné que les années 1920 furent marquées par l'expansion du phénomène avec la publication de la revue *Le Manuscrit autographe* (1926-1933), qu'accompagna un intérêt accru pour la graphologie. Selon l'analyse de Florence de Lussy, cette vogue du fac-similé d'autographe dans les années 1920 fut soutenue par un contexte socio-économique favorable, marqué par le développement des éditions de luxe et de demi luxe, et l'intérêt d'un public de plus en plus large pour des manuscrits uniques, goûtés jusqu'alors par un cercle restreint de collectionneurs et d'érudits. Florence de Lussy, « Les fac-similés de manuscrits. Regard de Valéry sur un fait d'époque », dans Luc Fraisse (dir.), *Le manuscrit littéraire : son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, ADIREL, 1998, p. 385-398 ; Claire Bustarret, « Photographie et autographie : statut paradoxal du fac-similé ? », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 95-112.

³⁷ L'année suivante, *Le Bulletin* proposa encore la transcription partielle d'une « belle lettre, entièrement inédite, qui appartient à Tabarant », en réalité déjà citée dans son article de 1914. « Pissarro et Guillaumin », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1922, n° 14, p. 329-331.

³⁸ Les éditions Georges Crès, particulièrement actif en ce domaine, virent se succéder les séries : « Cahiers d'aujourd'hui », avec les *Renoir* d'Albert André, *Cézanne* d'Élie Faure, *Sisley* de Gustave Geffroy, *Monet* de Léon Werth ; « Artistes d'hier et d'aujourd'hui » avec les rééditions du *Renoir* et du *Cézanne* de Vollard, du *Monet* de Geffroy et le *Degas* de Vollard ; plus tardivement, « les Artistes nouveaux », avec *Manet* de Gino Severini, *Renoir* de Georges Besson, *Pissarro* de Charles Kunstler, *Cassatt* d'Edith Valerio, *Monet* et *Manet* de Charles Léger, légataire des documents personnels de Théodore Duret. Il faut aussi mentionner durant les années 1920 « les Albums d'art Druet », avec un *Cézanne* de Joachim Gasquet, *Degas* de Fosca, *Monet* de Florent Fels (petit-fils de Duret et critique d'art moderne), *Renoir* de Léo Stein et *Manet* de Fels.

de critiques modernistes³⁹. À ce titre, la collection de Rieder fut inaugurée par les maîtres consacrés de l'art moderne, Cézanne et Renoir, commentés par le peintre et critique François Fosca et par l'ancien critique symboliste Tristan Klingsor. *Manet* fut ensuite proposé au portraitiste et mémorialiste Jacques-Émile Blanche et *Monet* à Camille Mauclair. Par comparaison, deux figures réputées secondaires comme Camille Pissarro et Berthe Morisot furent confiées à des écrivains moins connus, en l'occurrence Adolphe Tabarant et Armand Fourreau⁴⁰. Ces deux derniers se démarquèrent cependant de leurs homologues, tant aux yeux de la presse contemporaine que plus tard à ceux de John Rewald, par leur démarche documentaire⁴¹. Chez Tabarant, cette distinction se manifesta de prime abord par le rejet en fin de volume d'une brève évocation de sa rencontre avec l'artiste, et la minoration de cette dimension testimoniale⁴². Tabarant y substitua dans le cours de son texte une succession de transcriptions de lettres adressées à Murer et à Duret, toutes qualifiées d'inédites, que l'écrivain avait consultées au cours de ses recherches sans en avoir eu nécessairement la propriété⁴³.

Cette correspondance choisie mettait en exergue de façon quasi systématique la misère des années de jeunesse des peintres. Ce thème, déjà aperçu avec les quelques lettres utilisées

³⁹ L'esprit moderniste et vulgarisateur de ce type d'ouvrages était évoqué par Blanche, dont le *Manet*, revu par Maurice Denis, contenait selon lui « pas mal de platitudes » destinées à un public d'« intellectuels », terme que Blanche utilisait pour désigner les amateurs d'art moderne. Lettre de Jacques-Émile Blanche à Paul Valéry, 30/08/1924, Paris, BnF, département des manuscrits, NAF 19166, f^{os} 48-49. Léon Leenhoff vit pour sa part dans l'ouvrage de Blanche une « thèse doctorale et picturale pas facile à comprendre pour le vulgaire même pour le profane ». Lettre de Léon Leenhoff à Adolphe Tabarant, 02/01/1925, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 49-50.

⁴⁰ Signalons que, quelques mois avant la parution de son *Pissarro*, Tabarant postula auprès de Gustave Geffroy pour contribuer à une collection similaire de biographies, les « Maîtres anciens et modernes », publiée aux éditions Nilsson. Il mentionna son livre à venir, ainsi que son manuscrit d'« un très copieux *Manet* — 4 à 500 pages de texte — achevé depuis assez longtemps », et encore la liste des différents peintres au sujet desquels il s'estimait un biographe légitime : les frères Le Nain, « [ayant] sur eux, et principalement sur Louis, de nombreux documents » ; Bonington ; Monticelli ; Courbet ; Jongkind ; Berthe Morisot ; Van Gogh. Lettre d'Adolphe Tabarant à Gustave Geffroy, 14/07/1923, Nancy, Archives municipales, fonds Geffroy, 4 Z 42. Aucun volume de la collection « Maîtres anciens et modernes » ne fut cependant consacré à un peintre impressionniste, et il semble que Tabarant n'est d'ailleurs consacré finalement aucune monographie aux artistes listés ici.

⁴¹ Fourreau avait en effet fait appel aux archives conservées par le frère de l'artiste, Tiburce Morisot, et par sa fille, Julie Rouart. Sur la réception contemporaine des deux livres, voir par exemple Paul Vitry, « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1925, n° 1, p. 14-15 ; Léon Rosenthal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, n° 1, p. 38-39. Voir encore John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 643, 645-646.

⁴² Adolphe Tabarant, *Pissarro*, Paris, F. Rieder, 1924, p. 57. Tabarant rencontra effectivement Pissarro en 1890, à la même époque où il fut aussi le voisin de Renoir. Voir Adolphe Tabarant, *Celle qui fut l'Olympia*, 1948-1949, manuscrit, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 192-209.

⁴³ Douze des seize lettres de Pissarro à Murer citées par Tabarant, ainsi que les treize lettres à Duret, ne font pas partie de ses archives aujourd'hui conservées à la Pierpont Morgan Library. Il est donc impossible de déterminer si Tabarant a bien été le propriétaire matériel de ces lettres ou s'il n'y a pas plutôt eu accès lors d'une simple consultation.

par Duret au début du siècle, prenait ici une ampleur nouvelle⁴⁴. La focalisation sur la documentation épistolaire devait en effet permettre à Tabarant de se démarquer des autres historiens :

Cette grande détresse des impressionnistes, cette crucifixion de dix années – de 1875 à 1885 – personne, jusqu’ici n’en a fait ressortir l’atrocité. On a bien dit l’âpreté de cette lutte si longue, et que souvent ces peintres avaient connu les affres de la faim. Mais on n’a pas tout raconté, par discrétion peut-être, comme si l’évocation d’un passé de désolation eût pu faire tache sur la sereine histoire du présent. L’ex-pâtissier-cuisinier Eugène Murer [...] qui vécut si près cette période impressionniste [...] disait laconiquement : « Ils ont beaucoup souffert ». Puis il se taisait, comme effrayé de cette déclaration quasi confidentielle. Alors il faisait passer sous nos yeux des paquets de lettres – lettres de Pissarro, surtout, qui fut, pourrait-on dire, l’épistolier du groupe – et nous pouvions nous convaincre qu’en effet ils avaient subi des traverses effroyables, vécu la plus cruelle destinée qui échet jamais à des artistes⁴⁵.

Par opposition à ses prédécesseurs et à une pratique orale de l’histoire, contrainte par le souci de la discrétion, Tabarant affirmait avec le dévoilement de ses autographes l’authenticité du drame de ceux qui avaient été si pauvres, et qui étaient maintenant si célèbres⁴⁶.

Ce lieu commun fit de nouveau surface trois ans plus tard, sous la plume du critique Claude Roger-Marx, dans un texte intitulé « La grande misère des impressionnistes », destiné au journal socialiste de Léon Blum *Le Populaire*. L’article, inauguré par le passage du *Pissarro* de Tabarant précédemment cité, se proposait à son tour comme une collection d’« extraits déchirants de lettres de Claude Monet », communiquées par la fille de leur mécène Georges de Bellio⁴⁷. Il serait dès lors plausible de rattacher, au moins partiellement, cette littérature documentaire impressionniste à une couleur politique, eu égard aux inclinations socialistes de Tabarant, mais surtout à la récupération de l’article de Roger-Marx par Léon Blum, qui composa en citant les lettres de Monet deux éditoriaux pour annoncer son programme de réformes artistiques⁴⁸. Susceptible d’instrumentalisation politique, le *topos*

⁴⁴ Voir *supra* p. 61-62.

⁴⁵ Adolphe Tabarant, *Pissarro, op. cit.*, p. 29.

⁴⁶ Ce *topos* de l’historiographie impressionniste chez Tabarant se retrouve encore dans un article assorti en 1933 d’un fac-similé d’une lettre de Renoir à Duret, issue de sa collection : « Misère et splendeur de quelques grands peintres », *L’Œuvre*, 04/06/1933.

⁴⁷ Claude Roger-Marx, « La grande misère des Impressionnistes », *Le Populaire*, 01/03/1927. Le même thème revint encore en 1931 lorsque René Huyghe publia les lettres de Sisley à Georges Charpentier, sous un titre à la consonance barrésienne encore plus marquée : René Huyghe, « La grande pitié d’un maître impressionniste. Lettres inédites de Sisley », *Formes*, 1931, n° 19, p. 151-154. Toutes ces lettres appartenaient au legs Moreau-Nélaton de 1927 (Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, A 3891 à A 3907). Les lettres adressées à Charpentier avaient été acquises par le collectionneur lors de la vente de la succession de Georges Charpentier, le 30 janvier 1907, avec le lot 122, payé 70 francs. Paris, Archives de Paris, D48E3/90.

⁴⁸ Léon Blum, « Contradictions du temps présent : L’Artiste dans la Société », *Le Populaire*, 06/03/1927 ; Léon Blum, « Contradictions du temps présent : La Propriété de l’œuvre d’art », *Le Populaire*, 07/03/1927. Cette récupération socialiste de la misère impressionniste pourrait être mise en regard du procès imminent que

misérabiliste s'affichait avec Tabarant comme une nouvelle ligne d'écriture de l'histoire impressionniste, ayant pris le pas sur la tradition testimoniale. Elle avait dès lors partie liée avec une démarche documentaire, réaliste, mais non pas exempte d'un sensationnalisme journalistique.

Dès la fin des années 1920, Adolphe Tabarant devint donc « l'homme du document », un collectionneur d'autographes, mais aussi un historien doté d'un discours original. Cette démarcation fut consommée en 1928 par trois articles « Autour de Manet », publiés dans *L'Art vivant*, jeune revue où les photographies, notamment les fac-similés, étaient appelées à se multiplier. Ces trois articles se signalaient textuellement par l'envahissement des lettres transcrites, et en matière d'illustrations par le recours unique aux reproductions photomécaniques d'autographes (fig. 5.11 à 5.13). L'en-tête annonçait pour contenu « toute une suite de documents puisés dans [la] collection personnelle » de Tabarant, tous « demeurés jusqu'à présent inédits⁴⁹ ». À son tour, l'historien enchérissait sur cette propriété et cette exclusivité : « Ce dossier m'appartient et je l'entr'ouvre publiquement pour la première fois. Les documents que je vais reproduire sont inédits⁵⁰. » Le dossier en question, provenant de la succession d'Édouard Manet, renouait avec le motif de la misère, puisque « presque toutes [les lettres] formulent des demandes d'argent » non pas de Manet, mais à Manet, faisant du même coup l'apologie de la pauvreté de ses compagnons et l'éloge moral de son amitié généreuse. À plusieurs reprises, Tabarant affirma de nouveau les limites de l'oralité, en mentionnant ses entretiens avec Théodore Duret incapable de répondre aux questions factuelles soulevées par cette correspondance. Un an après la mort de son prédécesseur, il se trouvait ici plus libre d'évoquer explicitement l'insuffisance de sa démarche d'historien :

Il m'avoua qu'il ne s'était pas avisé de l'intérêt d'un tel document. Bien qu'il eût tâté du journalisme – un peu en amateur, il est vrai – il n'avait pas ce que nous appelons le sens de l'information ; il ignorait l'importance du fait direct, irréfutable. C'est ainsi qu'il me donna pour mon livre sur *Pissarro* des autographes dont la valeur documentaire, historique, lui avait complètement échappé⁵¹.

La démarche documentaire s'affirmait comme une véritable appropriation. Détenteur matériel des lettres, Tabarant se posait comme le seul propriétaire légitime de leur contenu, et formulait une limite entre deux temps supposés de l'historiographie impressionniste, celui du

l'histoire de l'art marxiste fit subir au mouvement en le qualifiant de bourgeois. Voir notamment la série d'articles de l'historien hongrois Joseph Diner-Dénes, intitulée « Quatre étapes de la culture bourgeoise » et publiée dans le même journal *Le Populaire* les 8, 12, 17 et 19 août 1933.

⁴⁹ Adolphe Tabarant, « Autour de Manet... », *L'Art vivant*, 1928, n° 79, p. 268-269.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Adolphe Tabarant, « Autour de Manet : Manet et Théodore Duret », *L'Art vivant*, 1928, n° 88, p. 640-642. Tabarant avait déjà souligné les limites des écrits de Duret dans son *Pissarro, op. cit.*, p. 15, note 1.

témoignage et celui du document, formule que quelques années plus tard John Rewald allait reprendre à son propre compte⁵². Cependant, en qualifiant lui-même Duret de journaliste « amateur », Tabarant faisait encore figure, comme nombre de ses prédécesseurs, de reporter professionnel. Ses investigations et son goût de l'inédit le poussaient en ce sens à formuler ses découvertes historiques comme des révélations sensationnelles.

La matérialité documentaire, propriétaires et usagers de l'autographe

L'insistance de Tabarant sur sa propriété matérielle et intellectuelle des autographes amène à considérer les hommes du document non comme de stricts historiens, mais aussi comme des collectionneurs. En ce domaine, Tabarant se faisait l'émule d'Étienne Moreau-Nélaton, qui le premier avait constitué un large ensemble d'archives impressionnistes, acquises auprès des héritiers d'artistes ou sur le marché des autographes⁵³. En 1926, les deux volumes du *Manet raconté par lui-même* de Moreau-Nélaton devancèrent toute publication livresque de Tabarant sur le sujet, et devinrent la principale référence pour les auteurs des années 1920, tout en amorçant une série d'ouvrages documentaires⁵⁴. En 1928, les *Lettres de jeunesse 1848-1849* de Manet offrirent « les seuls documents authentiques que nous possédions sur le fameux voyage à Rio de Janeiro qui a donné naissance à tant de légendes⁵⁵ » (fig. 5.14). Ces lettres, communiquées par Julie Rouart, fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet, nièce d'Édouard Manet, épouse d'Ernest Rouart et belle-sœur de l'éditeur du livre Louis Rouart, avaient cependant déjà été exploitées par Moreau-Nélaton⁵⁶. Un an plus tôt, le legs des collections de ce dernier à l'État avait vu le transfert de ses autographes et de toute sa documentation sur les peintres du XIX^e siècle au musée du Louvre, où ils suscitèrent plusieurs

⁵² John Rewald, *The History of Impressionism*, op. cit., p. 612.

⁵³ Sur Étienne Moreau-Nélaton, voir *supra* p. 53-54. La dispersion actuelle des archives réunies par Léon Leenhoff illustre en ce sens la concurrence des deux historiens, sans qu'il soit possible d'affirmer que leur transmission ait été directe et gratuite. Le cœur des archives relatives à Manet, ayant appartenu à Étienne Moreau-Nélaton, fut légué à la Bibliothèque nationale de France. Il compte plusieurs pièces acquises aux descendants de l'artiste, notamment : quatre albums de photographies d'Anatole Godet, DC-300 (F, 1) à (F, 4) ; neuf albums de photographies de Fernand Lochard, DC-300 (G, 1) à (G, 8) et (H)-4 ; un album de portraits cartes de visite, NA-115-4 ; un cahier de notes et de transcriptions de Léon Leenhoff, YB3-2401-8 ; un registre des œuvres recensées par Leenhoff dans son atelier en 1883 et chez leur propriétaire, YB3-4649-8. Par comparaison, le fonds Tabarant de la Pierpont Morgan Library comprend deux autres albums de photographies de Godet et trois autres albums de Lochard, ainsi que le carnet de notes de Manet et le carnet de comptes de Suzanne Manet, enfin un grand nombre d'ouvrages provenant de la bibliothèque de l'artiste.

⁵⁴ Tabarant ne manqua pas dans sa recension critique du livre de Moreau-Nélaton de signaler son propre manuscrit : « c'est un hommage que se plaît à rendre le signataire de ces lignes, qui se prépare à publier sur Manet, en six cents pages documentaires, le résultat de trente années d'études. » Adolphe Tabarant, « Les livres », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1926, n° 23, p. 363-365.

⁵⁵ Édouard Manet, *Lettres de jeunesse 1848-1849 : voyage à Rio*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1928, p. 9.

⁵⁶ Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, vol. 1, p. 14, note 1.

publications de conservateurs, ses nouveaux détenteurs⁵⁷. La même année 1928, Jean Guiffrey fit ainsi reproduire comme de véritables substituts aux originaux, les *Lettres illustrées de Édouard Manet*⁵⁸ (fig. 5.15). À travers ses divers propriétaires, historiens, héritiers ou conservateurs, l'autographe acquérait, outre sa valeur historiographique, une matérialité. Dans sa recension des *Lettres de jeunesse* pour *L'Art vivant*, un an après les articles « Autour de Manet » de Tabarant, Florent Fels évoqua à ce sujet le véritable « fétichisme que l'on éprouve devant les contenus, cent fois maniés, des tiroirs où les grands entassent leurs souvenirs⁵⁹ ».

La revue *L'Art vivant* soutenait de fait ce fétichisme, et publia à ce titre, quelques mois avant le commentaire de Fels, la description en deux articles d'une troisième collection documentaire relative à Manet, celle d'Émile Dunan. En mars et avril 1929, ces textes rejoignaient le genre classique de la visite par un critique, Léo Larguier, de l'intérieur d'un collectionneur, et mettaient en concurrence ses objets les plus précieux, tableaux et documents. Parmi les autographes réunis par Dunan, la pièce maîtresse, signalée à la fin du premier article par une transcription complète, était ladite « Lettre de l'Olympia⁶⁰ ». Envoyée par Victorine Meurent à la veuve de Manet le 31 juillet 1883, elle narrait l'histoire récente et malheureuse du modèle, qui demandait à Suzanne Manet de lui venir en aide en souvenir de son mari. Le second article donnait la transcription complète d'une lettre, « bourrée d'humbles détails qui deviennent tragiques⁶¹ », adressée par la mère de Manet à sa belle-fille après l'enterrement de l'artiste. Le même triste événement était évoqué par un autre document, cette fois-ci rehaussé par une reproduction photographique : le registre de deuil où le lecteur était invité à déchiffrer les prestigieuses signatures des amis du maître (fig. 5.16). En ce sens, la collection Dunan valorisait l'émotion plutôt que l'information sur la vie même

⁵⁷ Sur ces deux ensembles, voir notamment Valentine de Chillaz, « La collection d'autographes », et Jacques Foucart, « Le documentaliste : Étienne Moreau-Nélaton et la documentation en histoire de l'art », dans *De Corot aux impressionnistes, donations Moreau-Nélaton*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1991], Paris, Réunion des musées nationaux, Bibliothèque nationale, 1991, p. 269-270, 283-288. Foucart lie en particulier le goût documentaire de Moreau-Nélaton à « son sens instinctif de l'image », auquel il faut aussi rattacher sa pratique de la photographie.

⁵⁸ Les autographes publiés par Guiffrey provenant du legs Moreau-Nélaton sont conservés sous la forme d'un album factice au département des arts graphiques du musée du Louvre (RF 11170 à RF 11186 ; RW Dessins 564 à 580). S'y ajoutèrent, provenant de collections particulières : deux lettres à Bracquemond (RW Dessins 581 et 582), une lettre à madame Guillemet (RW 586) et deux lettres à Mademoiselle Margueritte, sœur de madame Guillemet (RW 598 et non catalogué). Selon Rewald, ces lettres illustrées étaient « plus intéressantes pour leurs charmantes illustrations à l'aquarelle que pour leur texte ». John Rewald, *The History of Impressionism, op. cit.*, p. 635. Ce fut en effet leur dimension picturale plutôt que documentaire qui en motiva la publication, Guiffrey préparant au même moment et chez le même éditeur la reproduction en fac-similé de l'album marocain de Delacroix, qui appartenait aussi au legs Moreau-Nélaton. Quelques lettres de Jean Guiffrey à l'éditeur Sagot-Le Garrec relatives à ces ouvrages sont conservées à Paris, INHA, Archives 86, boîte 58.

⁵⁹ Florent Fels, « Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1929, n° 110, p. 582.

⁶⁰ Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, n° 102, p. 229-233.

⁶¹ Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, n° 103, p. 299-300.

du peintre. Cette qualification sentimentale du document avait lieu au sein d'un véritable musée de souvenirs en l'honneur de Manet, comparable au projet envisagé par Sacha Guitry en 1915⁶². L'intérieur de Dunan rassemblait autour du buste du maître (fig. 3.40), des autographes, des archives, mais aussi des objets, des *memorabilia*, des livres et des peintures provenant de sa succession, tous réunis sous l'étiquette de « documents⁶³ ». Les ventes que connut en 1935 et 1964 cette collection montrent son amplitude, et le goût tout particulier de Dunan pour les objets qui avaient figuré dans les tableaux du maître⁶⁴. Le plus célèbre d'entre eux, la *Pendule de Bernadotte* (fig. 5.17), qu'aurait offerte l'ancien général de Napoléon à la famille de Manet, tirait sa valeur de sa présence à l'arrière-plan du portrait de *Madame Manet au piano* (fig. 5.18). La pendule fut vendue en 1964 en même temps que le piano à queue et le tabouret réputés être aussi représentés dans ce tableau⁶⁵. De même, un vase en cristal chinois, décoré d'un dragon, qui aurait été offert au peintre par Théodore Duret, apparaissait dans plusieurs de ses natures mortes⁶⁶ (fig. 5.19). Dunan collectionnait ainsi des « documents » au sens d'objets dotés d'une charge émotionnelle, qu'ils avaient acquise au contact de l'artiste, de ses mains, mais aussi de son œil. Ce pouvoir était alors activé en même temps qu'authentifié par la comparaison entre le *memorable* et la peinture.

Aujourd'hui, la collection Dunan reste cependant principalement connue pour ses tableaux issus de la succession d'Édouard Manet et rejetés par les catalogues raisonnés du maître, dont ceux de Tabarant⁶⁷. Dans sa collecte de la plus grande quantité d'objets passés entre les mains de Manet, Dunan s'était d'abord adressé au marchand Henri Cottereau, en

⁶² Voir *supra* p. 178.

⁶³ « M. Dunan acquit aussi d'innombrables documents : le portrait de l'oncle Fournier, des photographies prises par Lochard (35, rue de Laval, Paris), des tableaux que Manet conservait dans son atelier de la rue de Saint-Pétersbourg, des lettres, une trentaine de volumes provenant de la bibliothèque du peintre et dédiés par Ch. Cros, Zola, Duret, Champfleury, Mallarmé, etc., le registre dans lequel signèrent les amis le jour des obsèques, un buste de Manet, des assiettes, des bibelots, des vases qu'on retrouve dans plusieurs natures mortes du peintre, et, parmi lesquels beaucoup d'autres objets qui sont devenus à présent des reliques, la fameuse pendule de Bernadotte. » Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *op. cit.* Le buste de Manet est mentionné, avec une attribution erronée à Frédéric Leenhoff, dans le catalogue de la vente Dunan de 1964. *Provenant de la succession de Mme veuve Édouard Manet. Livres dédiés et documents, dessins et tableaux, meubles et objets... estampes modernes... tableaux modernes...*, [Vente. Livres. Art. 1964-04-20. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1964, lot 117.

⁶⁴ Sur ce type singulier de collections, voir encore *infra* p. 291-296.

⁶⁵ *Provenant de la succession de Mme veuve Édouard Manet. Livres dédiés et documents, dessins et tableaux, meubles et objets... estampes modernes... tableaux modernes...*, *op. cit.*, lots 121 et 122.

⁶⁶ *Ibid.*, lot 120.

⁶⁷ Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 524-526. Le jugement de Tabarant est repris par Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, édition en ligne par la Fondation Custodia, disponible sur : <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/8307> (consulté le 04/07/2018). Au moment de la vente de 1964, Jacques Mathey tenta, sans succès, de réhabiliter une partie de cette collection. Jacques Mathey, *Identification d'œuvres ayant fait partie de la succession de Madame veuve Édouard Manet*, Paris, Librairie des Quatre-Chemins-Editart, 1964.

relation après la guerre avec la famille de l'artiste⁶⁸. Par la suite, Dunan avait encore pu acquérir plusieurs pièces des héritières de Léon Leenhoff, mort en 1927, de sa belle-fille, madame Cheyssial, et de sa dame de compagnie, madame Gérard. À la lecture des articles de 1929, Tabarant réagit vertement en écrivant au directeur de *L'Art vivant* Jacques Guenne :

Il est regrettable que *L'Art vivant* reproduise et cautionne, comme étant œuvres de Manet, de plus ou moins médiocres choses qu'il n'est pas permis de lui attribuer. Je connais depuis très longtemps tout cela, et je dois dire que la famille Koëlla-Leenhoff, qui détenait ces peintures et ces dessins – avec d'autres productions d'un des Leenhoff et des deux Vibert – n'émit jamais l'extravagante prétention que ce fussent là des Manet⁶⁹.

Tabarant attaquait ici la potentielle expertise de l'amateur, comme celle du critique qui l'avait interrogé. Œuvre phare de la collection Dunan, *Le Bouquet de l'Olympia* (fig. 5.20), donné par Tabarant à Édouard Vibert, neveu de Suzanne Manet et copiste de Manet, fut pourtant exposé à la galerie Charpentier en 1930 sous son attribution à Manet, aux côtés d'un *Vase de fleurs* de Gustave Caillebotte prêté par le même collectionneur⁷⁰ (fig. 5.21).

Du point de vue documentaire, le tableau faisait éminemment pendant à la *Lettre de l'Olympia* et aux autres objets collectionnés par Dunan, ayant de nouveau valeur de substitut au chef-d'œuvre. L'œuvre signalait en même temps les limites financières du collectionneur, qui en matière de signatures impressionnistes se tourna plutôt vers des maîtres réputés secondaires, tels Caillebotte ou Frédéric Bazille (fig. 5.22), et arborait, en fait de noms plus célèbres, des dessins et des pochades à l'attribution douteuse⁷¹. Dès lors, l'activité d'amasseur documentaire de Dunan apparaissait aussi en filigrane comme un collectionnisme artistique à moindres frais, qui trouvait à se satisfaire dans des objets réputés mineurs et substitutifs.

Malgré la vive colère de Tabarant contre les tableaux réunis par Dunan, à aucun moment sa critique ne se porta sur la collection d'archives, que ce dernier avait constituée en parallèle à son importante activité de bibliophile et d'amateur d'autographes historiques. Or, l'attention que Dunan portait à un marché spécialisé, aux libraires et aux ventes publiques de lettres, était partagée par des historiens du document comme Moreau-Nélaton et Tabarant⁷². À

⁶⁸ L'ancien associé de Cottureau, Gaston-Alexandre Camentron, avait aussi acquis en son temps plusieurs œuvres auprès de Suzanne Manet.

⁶⁹ Lettre reproduite dans Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, op. cit., p. 526.

⁷⁰ *La Fleur : peinture, sculpture et arts appliqués du XV^e au XIX^e siècle*, [Exposition. Paris, Galerie Charpentier. 1930], Paris, 1930, cat. no 10 et 38.

⁷¹ Le nom de Dunan n'apparaît pas dans l'index du catalogue raisonné de Pissarro publié en 2005 par Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, quoique le premier article de Larguier signale dans sa collection un *Paysage* du peintre.

⁷² Le nom de Moreau-Nélaton apparaît à plusieurs reprises dans les procès-verbaux de ventes d'autographes impressionnistes que nous avons pu collectés : lors de la vente de la succession de Georges Charpentier, le 30 janvier 1907, il acquit plusieurs centaines de lettres d'artistes (lots 119, 120 et 122, achetés respectivement 42, 45 et 70 francs), qui vinrent ensuite enrichir son legs aux Musées nationaux en 1927 ; lors d'une vente

ce titre, 1935 fut une année particulièrement riche pour Dunan et Tabarant, inaugurée le 22 février par la mise aux enchères de plusieurs séries de lettres adressées à Théodore Duret, dont vingt-neuf de Manet, cinquante-quatre de Monet, trente de Pissarro, vingt-quatre de Renoir⁷³. La description des lots 78 à 89, consacrés à la correspondance de Manet, montrait en particulier l'interchangeabilité entre les arguments utilisés en 1928 par Tabarant pour asseoir sa légitimité d'historien, et les termes d'une réclame de vente d'autographes :

Très précieuse correspondance inédite adressée par Manet à l'un de ceux dont il reçut le plus d'encouragements. Cette correspondance commençant aux débuts de l'œuvre de Manet contient un nombre considérable de renseignements sur ses principales peintures et permettrait, grâce à une recherche approfondie, de retrouver les circonstances et les origines de plusieurs œuvres. Elles contiennent également d'importantes indications sur la vie de Manet et sur son art.

Théodore Duret ne s'était servi de cette correspondance que dans une très faible mesure, lors de ses travaux sur Manet, et aucun bibliographe depuis, n'a eu l'occasion de l'utiliser⁷⁴.

Le récit de cette vente importante, conté par *Le Figaro*, mentionnait dans la salle plusieurs personnes intéressées, tels René Huyghe représentant le musée du Louvre, André Joubin pour la bibliothèque d'Art et d'archéologie, mais aussi Claude Roger-Marx, l'auteur de « La grande misère des impressionnistes », et Émile Dunan⁷⁵. Ce dernier repartit avec plusieurs lettres relatives à Manet ou à Pissarro, mais non signées par eux⁷⁶. Dès le début de la vente, il fut annoncé que le Louvre souhaitait acquérir les quatre principaux lots d'autographes impressionnistes. À la suite d'enchères provisoires, ils furent de nouveau proposés pour le total obtenu et remportés par Huyghe au prix important de 13 670 francs,

d'autographes du 21 février 1907, il acquit une lettre de Manet pour 140 francs ; lors d'une vente du 16 mai 1907, il acheta encore trois lettres du maître (lots 83, 84, 85) pour 20, 25 et 30 francs. Paris, Archives de Paris, D48E3/90, D60E3/78. L'intérêt de Tabarant pour ce même marché des autographes de Manet est signalé en 1923 lorsqu'il indiqua à ses lecteurs la présence de lettres de Manet lors de la vente d'autographes de la collection Gadala. Adolphe Tabarant, « La curiosité », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 21, p. 461-463. Les vingt lettres de l'artiste composant le lot 304 furent payées 200 francs par un certain Lenole. Paris, Archives de Paris, D42E3/151.

⁷³ Signalons encore dans la même vente : une lettre de Caillebotte à Duret, une de Cézanne à Vollard, une autre de Zola à Cézanne, deux lettres de Degas à Duret, le bulletin de naissance de Berthe Morisot. Malheureusement, il ne nous a pas été possible d'identifier l'origine de cette importante collection d'autographes impressionnistes, car le procès-verbal indique deux propriétaires pour l'ensemble des lots vendus, sans donner de détail : le peintre Luc-Albert Moreau et le bibliophile Paul Istel. Paris, Archives de Paris, D93E3/17. Sur cette vente, voir aussi *infra* p. 327-328.

⁷⁴ *Lettres et manuscrits autographes - Correspondances de peintres impressionnistes - Lettres de Rops*, [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1935. En fait d'inédits, ces autographes étaient déjà connus de Tabarant, qui avait par ailleurs largement cité dans sa biographie de 1924 le contenu de treize des lettres de Pissarro mises en vente ce jour-là.

⁷⁵ Maurice Monda, « L'Art et la Curiosité », *Le Figaro*, 23/02/1935.

⁷⁶ Il s'agissait des lots 77, 91, 117, payés par Dunan 70, 105 et 145 francs : deux lettres du peintre Max Liebermann relatives à Manet, quatre autres lettres relatives au maître et adressées à Duret, un lot de sept autres autographes relatifs à Camille Pissarro. Paris, Archives de Paris, D93E3/17.

constituant dès lors le second enrichissement majeur des musées nationaux en archives impressionnistes, après le legs Moreau-Nélaton de 1927⁷⁷.

Fort du succès de la vente de février, Émile Dunan procéda trois mois plus tard à la mise aux enchères d'une grande partie de sa propre collection bibliophilique, qui, en dehors de son intérêt pour Manet, comptait plusieurs importants livres anciens, ainsi que de nombreux autographes de personnages historiques, d'écrivains ou d'hommes politiques. Désirant sans doute profiter de l'effervescence suscitée par la précédente vente impressionniste, Dunan proposa aux enchères plusieurs centaines de lettres provenant des archives de la galerie Georges Petit, dont cent vingt autographes de Monet, quatorze de Sisley et plusieurs de Pissarro. Ceux de Monet et de Pissarro furent rachetés par Dunan au prix de 640 et de 25 francs, ceux de Sisley furent adjugés 330 francs au marchand d'autographes Victor Degrange⁷⁸. Parmi les « Documents sur Édouard Manet », la principale enchère alla aux douze lettres écrites par Manet à son épouse durant le siège de Paris, vendues 2 220 francs à la Bibliothèque d'art et d'archéologie. Second prix dans cette catégorie, le registre de deuil fut racheté par Dunan pour 800 francs. Adolphe Tabarant lui-même se porta acquéreur de trois lots : une lettre d'Eugène Manet relative au banquet en l'honneur du maître donné après sa mort en 1885, pour 65 francs ; une lettre de Camille Pissarro à Léon Leenhoff, où il signifiait son refus de participer à ce même banquet, pour 95 francs ; et enfin la célèbre « Lettre de l'Olympia » pour 180 francs. Signe de ses rapports équivoques avec la collection Dunan, dont il n'avait pas hésité à condamner les faux tableaux, Tabarant suivait ici ses propres appétits d'historien-collectionneur : les deux premiers documents rejoignirent un dossier de près d'une centaine de lettres relatives au banquet de 1885⁷⁹, tandis que le troisième alimenta sa fascination d'enquêteur sur Victorine Meurent.

Par ailleurs, après le succès remporté lors de cette vente par les lettres de Manet écrites durant le siège de 1870, Tabarant publia la même année son unique recueil de transcriptions intitulé *Une correspondance inédite d'Édouard Manet : les lettres du Siège de Paris 1870-1871* (fig. 5.24). Trois ans plus tôt, Tabarant avait déjà annoncé, dans un article illustré en

⁷⁷ Il est à noter que cette primauté fut accordée au conservateur sans référence au droit de préemption dans le procès-verbal ou dans le récit de la vente, qui évoqua plutôt un acte de courtoisie du commissaire-priseur. Rappelons que dans sa formulation initiale, donnée par l'article 37 de la loi du 31 décembre 1921, le droit de préemption concernait les œuvres d'art, terme étendu par l'article 2 du décret du 18 mars 1924 aux « curiosités, antiquités, livres anciens, objets de collection, peintures, aquarelles, pastels, dessins, sculpture originale, tapisseries anciennes ». L'inclusion explicite des archives privées à ce droit est donnée par l'article 20 de la loi 79-18 du 3 janvier 1979.

⁷⁸ Paris, Archives de Paris, D93E3/17.

⁷⁹ New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, MA 3950, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 86-101.

fac-similé d'une lettre inédite (fig. 5.23), son assurance dans la réussite d'un tel recueil consacré à un événement aussi historique que tragique, dont les éléments étaient alors dispersés entre diverses collections⁸⁰. En 1935, il fit explicitement référence au lot vendu par Dunan, dont il jugeait inutile de reprendre le contenu, déjà reproduit par d'autres et accessible désormais à tous au sein de la bibliothèque d'Art et d'archéologie. Par opposition, sa publication, dont le caractère « inédit » marqué par le titre était encore répété trois fois en introduction, se restreignait à des documents sur lesquels sa propriété matérielle et intellectuelle s'exerçait pleine et entière⁸¹.

Ainsi, l'autographe s'affirmait comme un véritable objet de collection, susceptible d'exacerber un sentiment de propriété, mais aussi nanti d'une logique de marché. Il s'agissait bien pour l'historien de s'approprier un objet d'étude et le droit d'en tirer profit. La reproduction en fac-similé prolongeait de ce point de vue la substitution de la lettre à l'œuvre comme objet à part entière.

L'expertise indépendante de Tabarant

Parmi les historiographes de l'art moderne, Adolphe Tabarant affirmait son expertise documentaire non seulement vis-à-vis de ses prédécesseurs, mais aussi face à ses contemporains. Si les historiens de Pissarro étaient relativement rares, Tabarant fut aussi amené à siéger au sein du large panorama d'experts réunis autour de la célébrité de Manet, dont les qualités, comme le rapport aux archives, étaient pour le moins variées.

Au sortir de la guerre, la découverte d'une version réduite du *Déjeuner sur l'herbe* (fig. 5.27), provenant de la succession d'Hippolyte Lejosne, fut par exemple l'occasion d'interroger plusieurs experts reconnus. En 1924, André Lejosne et son épouse multiplièrent en effet les demandes d'authentification de leur tableau, destiné à la vente et dont l'absence d'historique provoquait la réticence des marchands. Contacté début avril, Claude Monet déclara sa méconnaissance de l'œuvre en question, mais jugea d'après sa provenance qu'il ne pouvait être apocryphe⁸². Parmi les témoins sollicités, Julie Rouart, la nièce du maître,

⁸⁰ [Adolphe Tabarant], « Une lettre inédite de Manet à sa femme durant le siège de Paris, en septembre 1870 », *L'Œuvre*, 18/09/1932.

⁸¹ Adolphe Tabarant (dir.), *Une correspondance inédite d'Édouard Manet : les lettres du Siège de Paris 1870-1871*, Paris, Éd. du « Mercure de France », 1935, p. 5. Tabarant signalait cependant que quelques extraits avaient auparavant été publiés par Antonin Proust.

⁸² Lettre de Claude Monet à madame André Lejosne, 02/04/1924, Paris, Fondation Custodia, 2002-A.1143. Dès 1917, Claude Monet fut interrogé par le marchand Paul Rosenberg au sujet d'un Manet provenant de la même succession, très certainement la même version réduite du *Déjeuner*. Sa réponse fut alors similaire à celle qu'il fit

accepta de procéder à un examen du tableau exposé à la galerie Druet, en compagnie de son époux Ernest Rouart, lui aussi reconnu comme expert⁸³. Se qualifiant à la fois comme mémorialiste et comme spécialiste en technique picturale, Jacques-Émile Blanche, peu avant la parution de son *Manet* chez Rieder, avoua quant à lui sa totale ignorance du tableau et son incompetence à fournir des éléments de réponse aux héritiers Lejosne⁸⁴. Un autre historien, issu plutôt du cercle des critiques d'art moderne, Élie Faure témoigna de son côté de la valeur de l'œuvre dans une lettre à son homologue et traducteur américain Walter Pach⁸⁵. Les hommes du document se succédèrent à leur tour dans la galerie Druet, et en premier lieu Étienne Moreau-Nélaton, par ailleurs propriétaire du grand *Déjeuner*. Il semble que ce dernier ait cru en l'authenticité du tableau, quoiqu'il ne le mentionnât ni dans sa monographie consacrée au maître ni dans son catalogue manuscrit de son œuvre⁸⁶. Au même moment, Tabarant, ayant déjà eu connaissance de la toile au début des années 1920, l'examina et conclut à son authenticité⁸⁷. Le *Déjeuner*, finalement acheté par Druet, subit encore un peu plus tard le jugement du Syndicat des négociants en tableaux modernes, qui chargea en novembre 1927 les marchands Georges Durand-Ruel, Vollard et Étienne Bignou de l'expertiser. Ces derniers ayant confirmé son caractère autographe, un second groupe d'érudits se réunit en décembre autour de l'œuvre. Il comptait trois membres éminents du personnel des Musées nationaux, Raymond Koechlin, Paul Jamot et Jean Guiffrey, devant lesquels Tabarant aurait procédé à « une démonstration quasi mathématique de l'authenticité⁸⁸ ». En mai 1928, la valeur acquise par le tableau lui ouvrit les portes de la collection de Samuel Courtauld à Londres⁸⁹.

La succession des experts autour du tableau permettrait ainsi de distinguer plusieurs groupes d'agents de l'historiographie impressionniste actifs durant l'entre-deux-guerres : les artistes et leurs héritiers, comme Monet, Julie Rouart et même Ernest Rouart, qui, sans publier

en 1924. Lettre de Claude Monet à Paul Rosenberg, 18/05/1917, New York, The Pierpont Morgan Library, MA 3500.

⁸³ Lettre de Julie Rouart à madame André Lejosne, 30/03/1924, Paris, Fondation Custodia, 2002-A.1147.

⁸⁴ Lettre de Jacques-Émile Blanche à André Lejosne, 02/04/1924, Paris, Fondation Custodia, 2002-A.1149.

⁸⁵ Lettre d'Élie Faure à Walter Pach, 18/05/1924, Washington, Archives of American Art, fonds Pach, boîte 2, dossier 5.

⁸⁶ Étienne Moreau-Nélaton, *Catalogue général manuscrit de l'œuvre d'Édouard Manet : peinture et pastels*, vers 1925-1926, Paris, BnF, département des estampes et de la photographie, Z -89-4. Le jugement de Moreau-Nélaton est rapporté dans Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 73. Moreau-Nélaton rendit compte de sa visite de la galerie Druet à madame André Lejosne dans une lettre du 5 avril 1924, où il n'exprima cependant pas son avis sur le tableau. Paris, Fondation Custodia, 2002-A.1148.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Par la suite, le tableau fit l'objet de deux publications de conservateurs de musée : James Bolivar Manson, « Déjeuner sur l'Herbe », *Apollo*, 1928, vol. 7, p. 205 ; Paul Jamot, « The First Version of Manet's Dejeuner sur l'Herbe », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1931, vol. 58, n° 339, p. 299-300.

à son sujet, fut à cette époque une haute autorité sur l'œuvre de Manet⁹⁰ ; Blanche, à la fois mémorialiste et peintre nanti d'une expertise technique, relativement proche des cercles modernistes, auxquels appartenait aussi Élie Faure ; les adeptes du document comme Tabarant et Moreau-Nélaton ; les marchands ; enfin, le personnel des musées, qui au sein de ce panel étaient aussi les seuls dotés d'une légitimité professionnelle d'historien de l'art.

Or, face au personnel des musées, Tabarant cultivait la position d'expert indépendant, d'autant plus qu'il héritait des préjugés de la tradition impressionniste contre l'administration des Beaux-Arts. Malgré son érudition minutieuse, le cadre narratif de ses écrits était resté de fait sensiblement le même que celui de ses prédécesseurs. Comme l'a remarqué Pierre Vaisse, il soutint par exemple le récit légendaire du refus du legs Caillebotte, et, comme nous l'avons nous-mêmes noté lors de l'affaire de « *L'Olympia blessée* », il fit toujours de Manet l'éternelle victime de l'administration muséale⁹¹ (fig. 5.25 et 5.26).

De leur côté, quoique dotés d'une légitimité professionnelle par leur fonction institutionnelle, les conservateurs entretenaient parfois une relation moins directe avec les archives, auxquelles ils faisaient plus volontiers appel après leur publication ou leur acquisition par les musées nationaux. Parmi eux, Paul Jamot procéda à partir de 1927 à une véritable démonstration de son autorité scientifique sur Manet, en plaçant ses articles dans l'ensemble des revues françaises d'histoire de l'art, la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'Art vivant*, *L'Amour de l'art*, et encore dans les pages de leur homologue britannique, le *Burlington Magazine*⁹². Il y partageait alors avec Tabarant une fascination certaine pour Victorine Meurent, dont il orthographiait cependant le nom « Meurend », écriture fautive que Tabarant avait pourtant voulu définitivement corriger dès

⁹⁰ Voir *infra* p. 305-307.

⁹¹ Quoiqu'il ait publié en 1921 dans *Le Bulletin* un important entretien avec Léonce Bénédicté, qui parla d'une acceptation « en bloc » du legs, contrecarrée ensuite malgré la bonne volonté du personnel muséal, Tabarant ne cacha pas sa suspicion devant les dires du conservateur, avocat de la cause de l'administration des musées. Adolphe Tabarant, « Le peintre Caillebotte et sa collection », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 15, p. 405-413. Voir à ce sujet, Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : Le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014, p. 79-82. Durant l'affaire de « *L'Olympia blessée* », malgré les arguments de l'expert scientifique commandité par les Musées nationaux, Jean-Gabriel Goulinat, Tabarant continua de soupçonner *a priori*, sans preuve définitive du danger couru par le tableau, que celui-ci avait été altéré lors d'un transport hâtif et d'une restauration viciée. Pour le détail de cette affaire, voir Hadrien Viraben, « L'expertise technique comme enjeu professionnel et médiatique : Débats autour de *L'Olympia* d'Édouard Manet (1923, 1932) », dans Barbara Jouvès (dir.), *Réception critique de la restauration, XVIII^e-XX^e siècles*, *op. cit.*, p. 59-67. Remarquons par ailleurs que, dès son premier article sur Manet en 1920, Tabarant se plut à pointer du doigt une erreur des cartels du Louvre et du Petit Palais, qui faisait naître le peintre en 1833 au lieu de 1832. [Adolphe Tabarant], « À propos de Manet », *op. cit.* La même erreur fut à nouveau relevée par lui en 1929, après le réaménagement du Louvre. L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Arts », *L'Œuvre*, 23/04/1929.

⁹² Pour une bibliographie sur Jamot, voir *supra* p. 87.

1921⁹³. Chez Tabarant, son attraction pour le modèle de Manet se manifesta par les révélations successives des détails tragiques de sa vie et notamment en 1932 celle de « La Fin douloureuse de celle qui fut *Olympia* », illustrée d'un « document photographique inédit », l'« *Olympia déchu* » peinte par Norbert Goeneutte⁹⁴ (fig. 5.28). Par comparaison, la même fascination conduisit Paul Jamot à des découvertes originales, cette fois centrées sur l'œuvre du maître et non la vie du modèle, qu'il justifiait en faisant appel à un outil traditionnel d'historien de l'art, son œil. Ce dernier l'amena par exemple à identifier le célèbre modèle dans deux tableaux où elle ne figurait manifestement pas : la *Jeune femme en costume de toréador* (1862 ; New Haven, Yale University Art Gallery ; RW 59) et surtout le *Fifre*⁹⁵ (vers 1866 ; Paris, musée d'Orsay RW 113). Pour corroborer cette dernière hypothèse, il recourut lui aussi à un mode d'illustrations singulier, en comparant des photographies de détails (fig. 5.29). Ayant appris par Moreau-Nélaton qu'un garçon troupière avait en réalité posé pour l'œuvre, Jamot jugea cependant que ce fait ne démentait en rien sa lecture : « rien n'empêche que, devant le chevalet, Victorine se soit substituée dans cet uniforme au gamin qui posait mal ou qui, pour toute autre raison, ne satisfait pas l'artiste⁹⁶. » La même année en juin, Jamot ouvrit encore un dossier sur le *Combat entre le Kearsage et l'Alabama* (fig. 5.30), en prenant une nouvelle fois ses libertés face à un document connu par l'intermédiaire de Moreau-Nélaton. Ce dernier établissait que le tableau avait été peint en atelier à Paris, et non devant le motif, en se fondant sur une lettre à Philippe Burty où l'artiste, se trouvant à Boulogne-sur-Mer un mois après la bataille, avait pu visiter le *Kearsage* et constater qu'« [il] l'[avait] assez

⁹³ Adolphe Tabarant, « Celle qui fut l'«Olympia» », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 10, p. 297-299.

⁹⁴ Adolphe Tabarant, « La Fin douloureuse de celle qui fut «Olympia» », *L'Œuvre*, 10/07/1932. Les révélations de Tabarant se conclurent en 1949 par un long article biographique demeuré à l'état de manuscrit. Adolphe Tabarant, *Celle qui fut l'Olympia*, 1948-1949, manuscrit, New York, The Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant, dans Melissa De Medeiros, *The document as voice, op. cit.*, vol. 2, p. 192-209. Voir à ce sujet Eunice Lipton, *Alias Olympia : a woman's search for Manet's notorious model*, New York / Toronto / New York, C. Scribner's Sons / Maxwell Macmillan Canada / Maxwell Macmillan International, 1992.

⁹⁵ Ces deux découvertes de Jamot furent publiées en janvier dans ses articles : « Manet, «Le Fifre» et Victorine Meurend », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, vol. 51, n° 282, p. 31-41 ; « Manet and the Olympia », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1927, vol. 50, n° 286, p. 27-35. La première fut contestée dès mars par Thomas Bodkin, « Manet, Dumas, Goya and Titian », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1927, vol. 50, n° 288, p. 166-167. Jamot maintint ses identifications dans ses ouvrages postérieurs : Paul Jamot, « XIX^e siècle (troisième partie) », dans Jean Guiffrey (dir.), *La Peinture au Musée du Louvre*, Paris, L'Illustration, 1929, vol. 1, p. 33 ; Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet : l'œuvre de l'artiste en quatre-cent quatre-vingt phototypies*, Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1932, vol. 1, p. 123, 132. Tabarant ne mentionna la seconde que comme une hypothèse dans son catalogue de 1931, puis démentit les deux dans son catalogue de 1947. Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalogographique*, Paris, F. Aubier, 1931, p. 86, 157 ; Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres, op. cit.*, p. 55, 119.

⁹⁶ Paul Jamot, « Manet, «Le Fifre» et Victorine Meurend », *op. cit.*, p. 39, note 1.

bien deviné⁹⁷ ». Contre les archives, Jamot appelait à la barre, outre la fiabilité incertaine des témoignages de Duret et d'Antonin Proust, une reproduction du tableau, permettant au lecteur de juger d'une beauté et d'une exactitude qui, selon l'œil du conservateur, impliquaient forcément la pratique du plein air face au motif⁹⁸. Il expliquait enfin la déclaration du maître en ajoutant : « cela ne veut pas dire que Manet n'avait pas vu le *Kearsage* avant de peindre son tableau de bataille, mais qu'il l'avait mal vu, vu de trop loin⁹⁹ ».

Dans ces deux dossiers, le document subissait la concurrence de l'œil, instrument traditionnel de l'histoire de l'art. Or, cette rivalité trouva encore à s'exprimer dans les deux catalogues raisonnés de Manet, que Tabarant et Jamot publièrent à un an d'intervalle.

Le « regard du documentateur » et la « catalogographie »

Adolphe Tabarant, dont nous avons déjà évoqué la sensibilité au fac-similé, se fit fort en effet d'affirmer la valeur de son propre œil documenté. En 1930, il forgea même à ce sujet l'expression « regard de documentateur¹⁰⁰ ». Ce néologisme figura dans son article consacré aux Manet légués par Louisine Havemeyer au Metropolitan Museum de New York. Au sein de cette traditionnelle recension d'une collection, Tabarant livrait pour chaque tableau des dimensions et un historique détaillé : « Telle est, ramenée à une documentation, purement *catalographique*, l'histoire de cet ensemble¹⁰¹ ». À la suite de ses articles des années 1920, il expérimentait ici l'intégration au texte d'une transcription de ses fiches, extraites de son

⁹⁷ Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même, op. cit.*, vol. 1, p. 61. Moreau-Nélaton avait pu consulter cette lettre à la Bibliothèque d'art et d'archéologie ; elle est aujourd'hui conservée à l'INHA (Autographes 59, 1, 1).

⁹⁸ Cet éloge du peintre peignant devant le motif peut ici ne pas nécessairement faire référence à l'impressionnisme, mais à un *topos* antérieur plus général, décrit par Haskell. Voir à ce sujet Francis Haskell, « Les maîtres anciens dans la peinture française du XIX^e siècle », dans Francis Haskell, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, trad. Jacques Chavy, trad. Louis Evrard et trad. Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, Paris, Gallimard, 1989, p. 196-249.

⁹⁹ Paul Jamot, « Études sur Manet (2^{ème} article) : Manet peintre de marine et le combat du “Kearsage” et de “L'Alabama” », *Gazette des beaux-arts*, 1927, vol. 15, n^o 778, p. 381-390. La bibliographie actuelle penche plutôt en faveur de Moreau-Nélaton. Voir la notice de Françoise Cachin dans *Manet 1832-1883*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1983 ; New York, Metropolitan Museum of Art. 1983], Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 218-221.

¹⁰⁰ Adolphe Tabarant, « Les Manet de la Collection Havemeyer / Traduit en anglais », *La Renaissance*, 1930, n^o 2, p. 57-74.

¹⁰¹ *Ibid.* Nous soulignons. L'article de Tabarant se distinguait notamment des précédents textes consacrés par Arsène Alexandre aux Corot, Courbet, Degas et Cassatt de la même collection. Arsène Alexandre, « La Collection Havemeyer. - Première étude : Corot et Courbet / Traduit en anglais », *La Renaissance*, 1929, n^o 6, p. 271-281 ; Arsène Alexandre, « La Collection Havemeyer. - Deuxième étude : Degas / Traduit en anglais », *La Renaissance*, 1929, n^o 10, p. 478-486 ; Arsène Alexandre, « La Collection Havemeyer et Miss Cassatt / Traduit en anglais », *La Renaissance*, 1930, n^o 2, p. 51-56.

entreprise monographique sur Manet appelée à devenir un catalogue raisonné du maître¹⁰². Mentionné d'abord en 1920 comme un *Manet et les débuts de l'impressionnisme*¹⁰³, l'ouvrage semblait proposer alors le biais d'une histoire des origines de l'impressionnisme, en lien avec les intérêts scientifiques de l'entre-deux-guerres¹⁰⁴. En 1928, il se présentait cette fois comme une biographie au titre conventionnel : *Manet, l'homme et l'œuvre*¹⁰⁵. Publié finalement en 1931, le volume compact, dont les cinq cents pages du manuscrit avaient été régulièrement évoquées par l'historien, s'offrait désormais comme sans équivalent, en soulignant de nouveau sa singularité par un néologisme : *Manet, histoire catalographique* (fig. 5.31).

En empruntant la voie du catalogue raisonné, Tabarant manifestait au plus haut niveau son aptitude à trancher entre le vrai et le faux. Prenant la relève des publications de Duret de 1902 et 1919, et d'un projet de Moreau-Nélaton demeuré à l'état manuscrit, il se plaçait aussi en amont d'un phénomène de catalogage des tableaux impressionnistes¹⁰⁶. À peine un an plus tard, un nouveau catalogue raisonné de l'œuvre de Manet fut publié sous l'autorité du marchand Georges Wildenstein et du conservateur Paul Jamot, tandis que sa documentation avait été confiée à Marie-Louise Bataille¹⁰⁷. Or, alors que les catalogues des années 1930 affirmèrent tous à travers leur éditeur la rivalité des galeristes pour conquérir le monopole de l'expertise de chaque peintre impressionniste, le *Manet* de Tabarant avait pour première singularité d'être à première vue indépendant du marché, ayant trouvé en Fernand Aubier un éditeur étranger au monde de l'art¹⁰⁸.

¹⁰² À ce sujet, Alexandre annonça l'article de Tabarant dans son dernier texte sur la collection Havemeyer : « Puis, bien que nous puissions encore consacrer des pages et des pages aux autres Maîtres modernes qui y régnaient, reste cependant un des plus grands Manet [...] dont un autre que nous, notre distingué confrère et ami Tabarant est particulièrement qualifié pour parler, tant comme collectionneur d'œuvres de Manet, que comme auteur d'un long et important travail, plein d'aperçus et de documents nouveaux, qu'il doit publier prochainement » Arsène Alexandre, « La Collection Havemeyer et Miss Cassatt / Traduit en anglais », *op. cit.*

¹⁰³ [Adolphe Tabarant], « À propos de Manet », *op. cit.*

¹⁰⁴ Voir *infra* p. 223-252.

¹⁰⁵ « Une lettre d'Émile Zola à Édouard Manet », *L'Œuvre*, 18/04/1928.

¹⁰⁶ Sur le catalogage des tableaux impressionnistes dans les années 1930, voir Michela Passini, « Le catalogue, outil d'une mise en histoire de l'art contemporain », dans Cecilia Hurley et Claire Barbillon (dir.), *Le catalogue dans tous ses états*, [Actes de colloque. 2012. Paris, École du Louvre], Paris, École du Louvre, 2015, p. 233-240 ; Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *Revue de l'art*, 2016, n° 191, p. 61-70. Voir aussi *infra* p. 317-318.

¹⁰⁷ Un article polémique contre Daniel Wildenstein a affirmé que le catalogue de Jamot, Wildenstein et Bataille aurait été quasi entièrement l'œuvre de cette dernière. Lynceus, « Réflexions sur l'article de D. W. dans "Réalités" », *Bulletin de la société d'études pour la connaissance d'Édouard Manet*, 1967, n° 1, p. 25-26. Sous son pseudonyme de Marie Elbé, Marie-Louise Bataille publia par ailleurs dans la revue de son cousin Georges Bataille, *Documents*, une courte compilation de critiques relatives à Manet. Marie Elbé [Marie-Louise Bataille], « Manet et la critique de son temps », *Documents*, 1930, vol. 2, n° 2, p. 84-90.

¹⁰⁸ Tabarant publia chez le même éditeur en 1929 son livre *Peinture sous vers* puis en 1936 son *Vrai visage de Rétif de la Bretonne*. Valérie Tesnière a soutenu en 1984 une thèse à l'école nationale des Chartes consacrée à Fernand Aubier et aux éditions Mouton.

Ces nouveaux inventaires de tableaux répondaient entre autres à un problème pratique, à savoir la multiplication des fausses attributions. Fort à propos, un événement, survenu quelques semaines avant la sortie du catalogue de Tabarant, lui permit de démontrer son habileté à distinguer le vrai et le faux. Le 17 juillet 1931, Fritz Neugass fit en effet paraître dans *L'Œuvre* « une découverte sensationnelle : Un Manet inconnu¹⁰⁹ » (fig. 5.32). Irrité par cet article publié en son absence, Tabarant protesta auprès de son employeur, Henry Torrès, « contre l'identification à un Manet de ce pastel de troisième zone¹¹⁰ ». Le 21 juillet, il contesta publiquement l'attribution en réaffirmant la prééminence de son expertise¹¹¹. René Dumas, avocat et propriétaire de l'œuvre incriminée, l'avait en réalité déjà soumise au conservateur du Louvre Jean Guiffrey, à la fin du mois d'octobre 1930, avec l'espoir de la faire acquérir par les musées nationaux¹¹². Aux dires de Dumas, Guiffrey lui aurait alors remis une lettre « [accordant] la plus grande valeur à [son] pastel », document qu'il présenta ensuite en janvier 1931 à Paul Jamot, ayant eu connaissance de son entreprise de catalogage¹¹³. Ce même document aurait été égaré au cours de cet entretien, mais Dumas aurait reçu de Jamot l'assurance que son pastel intégrerait le *corpus* de Manet. Lors d'une seconde rencontre en juin, Dumas apprit cependant que, non seulement, cette incorporation n'aurait pas lieu, mais encore que sa lettre de Guiffrey, sa seule assurance signée par un conservateur de la valeur de son pastel, n'avait pas été retrouvée. Dumas en avait toutefois gardé une copie, qu'il présenta à Jamot, et ce dernier aurait alors immédiatement remis la main sur l'original, et le lui rendit. Le 30 juin 1931, le conservateur recevait de l'avocat une menace de poursuites, si le rejet du pastel était maintenu, en raison du préjudice de cette non-attribution. Au même moment, l'article de Neugass participait manifestement d'une tentative de Dumas pour faire publier son œuvre, après son échec auprès du personnel des Musées nationaux¹¹⁴.

Le contexte entourant l'édition de catalogues raisonnés se révélait ainsi extrêmement délicat et riche en procédures judiciaires. S'il était permis de dire le vrai, pointer du doigt le faux était un exercice périlleux. En 1931, la stratégie de Tabarant fut soit l'omission, comme ce fut le cas pour le pastel de Dumas, soit une mention non intégrée à la numérotation du *corpus*. L'auteur inaugurerait ici un processus de différenciation, repris un an plus tard par

¹⁰⁹ Fritz Neugass, « Une découverte artistique sensationnelle : Un Manet inconnu », *L'Œuvre*, 17/07/1931.

¹¹⁰ Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, *op. cit.*, p. 529.

¹¹¹ L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Arts », *L'Œuvre*, 21/07/1931.

¹¹² Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/43.

¹¹³ Le récit qui suit est donné dans la lettre de René Dumas à Paul Jamot, 30/06/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/170. L'expression ambiguë, utilisée par Dumas pour évoquer le contenu de la lettre de Guiffrey, doit être mise en regard de l'interdiction des conservateurs à réaliser toute forme d'expertise.

¹¹⁴ Par la suite, René Dumas tenta encore avec insistance de faire exposer son œuvre lors de la rétrospective Manet du musée de l'Orangerie en 1932. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/15.

Jamot, Wildenstein et Bataille, qui inclurent les œuvres douteuses ou fausses en les signalant comme telles, tout en les réintroduisant dans la numérotation du catalogue, à la demande de Wildenstein et contre l'avis de Jamot¹¹⁵. Le pastel de René Dumas y fut bien sûr omis, fait qui souligne à lui seul les limites d'un inventaire public des faux, apparemment complet, mais en réalité sélectif¹¹⁶.

La distinction du faux permit à Tabarant de démarquer son regard documenté de celui de ses prédécesseurs réputés, et son catalogue eut ainsi à cœur de relever explicitement leurs erreurs, telle celle de Louis Hourticq¹¹⁷ (fig. 5.33). Duret fut à ce sujet une cible privilégiée, et plusieurs œuvres authentifiées par lui furent mentionnées par Tabarant sans les inclure dans sa numérotation, tandis que d'autres furent simplement et discrètement omises. Ce fut le cas de la réplique de *La Pêche*, pour laquelle Léon Leenhoff avait obtenu en 1910 et 1914 deux attestations d'authenticité de Duret, qui pourtant ne l'avait pas incluse dans la réédition de son catalogue en 1919. Le tableau avait été ensuite vendu au marchand Danthon, puis au galeriste zurichois Tanner en 1918. Ce dernier s'adressa à Tabarant en juillet 1923 pour en confirmer l'authenticité, ce qui embarrassa pour le moins l'expert vis-à-vis de son illustre aîné, « avec qui nous entretenions des relations d'amitié et dont les déclarations sans réticences étaient bien gênantes¹¹⁸ ». L'affaire se poursuivit jusqu'à un procès qui opposa en 1927 Tanner à Danthon, ce dernier obtenant gain de cause en prouvant sa bonne foi par l'authentification de Duret. La crédibilité posthume de celui-ci fut au même moment fragilisée par le règlement de sa succession qui révéla les nombreux faux de sa propre collection¹¹⁹.

En 1931, Tabarant cita cette fois sans l'intégrer à la numérotation de son catalogue la copie des *Poissons* (fig. 5.34), dont l'authenticité était défendue par l'historien de réputation

¹¹⁵ Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet, op. cit.*, vol. 1, p. VI. Rewald critiqua cette intégration des œuvres douteuses et fausses en raison de son aspect confus. John Rewald, « Review of Manet et ses œuvres », *The Art Bulletin*, 1948, vol. 30, n° 3, p. 236-241.

¹¹⁶ Galvanisé par le catalogue de 1932, Tabarant se montra beaucoup plus explicite dans son second catalogue raisonné de Manet, publié en 1947, en signalant de nombreuses œuvres douteuses ou fausses, tout en les maintenant hors de la numérotation de son catalogue. Cette coutume, propre aux catalogues de l'œuvre de Manet, fut reprise en 1970 par Sandra Orienti et Denis Rouart qui, fidèles à la tradition du Jamot-Wildenstein, les réintégrèrent à la numérotation. Elle fut finalement abandonnée cinq ans plus tard dans le plus récent catalogue raisonné de Manet, publié par Denis Rouart et Daniel Wildenstein.

¹¹⁷ Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalogographique, op. cit.*, p. 127. Ce signalement n'est pas repris dans le catalogue de Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932.

¹¹⁸ Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres, op. cit.*, p. 36.

¹¹⁹ Là encore, l'affaire se conclut par une décision du tribunal de commerce de la Seine qui ordonna, à la demande des héritiers, la vente des cent onze lots déclarés faux, après grattage des signatures et des monogrammes et retrait des cartels. Shigemi Inaga, « Théodore Duret (1838-1927) : Du journaliste politique à l'historien d'art japonisant : Contribution à l'étude de critique artistique dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle », thèse de doctorat, sous la dir. d'Anne-Marie Christian, Université de Paris VII, Paris, 1988, vol. 2, p. 563-570. Voir aussi le procès-verbal de la vente de la succession Duret, auquel Inaga n'eut pas accès au moment de la rédaction de sa thèse. Paris, Archives de Paris, D42E3/160.

internationale, Julius Meier-Graefe¹²⁰. Le tableau avait été exposé en 1928 lors d'une rétrospective consacrée au maître par la galerie Matthiesen de Berlin, aux côtés d'autres attributions douteuses, signalées par Tabarant dès 1931 ou dans son second catalogue de 1947¹²¹. Comme le souligna alors ironiquement l'expert français, le comité organisateur de cette exposition comptait plusieurs sommités du monde germanophone, le peintre Max Liebermann, Julius Meier-Graefe, les historiens de l'art Curt Glaser et Emil Waldmann. Ce dernier avait d'ailleurs authentifié un « *Portrait de Gambetta* » (fig. 5.35), dont l'acquisition fut proposée aux musées nationaux à trois reprises entre 1929 et 1934¹²².

Le marché des faux connaissait en effet alors son heure de gloire en périphérie de la capitale parisienne, en région et à l'étranger, et notamment dans le monde germanophone¹²³. Au tournant des années 1930, le procès retentissant du marchand Otto Wacker, l'une des multiples affaires similaires qui eurent lieu durant l'entre-deux-guerres, achevait d'ébranler la confiance dans le marché allemand de l'art moderne et en des auteurs canoniques comme Meier-Graefe¹²⁴. Jacob Baart de La Faille, auteur du catalogue raisonné de Vincent Van Gogh en 1928, qui s'était déjà signalé en dénonçant la succession Duret, publia en 1930, au moment de l'affaire Wacker, un appendice consacré aux *Faux Van Gogh*. Ce volume constitua un précédent notable aux stigmatisations des faux Manet entreprises en France par Tabarant, puis par les auteurs du catalogue de 1932. De façon générale, la multiplication des scandales publics, qui ébranlaient la confiance en un marché internationalisé de l'art moderne, appelait la nécessité du « regard documentaire » de Tabarant, quoique ses propres travaux ne fussent pas eux-mêmes exempts d'erreurs.

¹²⁰ Sur cette œuvre, voir notamment : Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique, op. cit.*, p. 132 ; Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres, op. cit.*, p. 97, 519, 521 ; Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 69. Signalons pourtant qu'à l'instar de Meier-Graefe Tabarant continua entre 1931 et 1947 à défendre l'authenticité de plusieurs œuvres critiquées par le catalogue raisonné de Jamot, Wildenstein et Bataille.

¹²¹ Dans son catalogue de 1931, Tabarant signalait deux œuvres de l'exposition comme discutables, et confirma l'inauthenticité de deux autres en 1947. Il maintint cependant l'attribution à Manet de trois tableaux discutés par Jamot, Wildenstein et Bataille et 1932, aujourd'hui retirés de son *corpus*.

¹²² Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/42, 20144790/43, et 20144790/47.

¹²³ Plusieurs des faux mentionnés dans le catalogue raisonné de Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932 étaient des œuvres passées sur le marché secondaire en Angleterre et en Allemagne. Une statistique, établie à partir des catalogues de vente aux enchères numérisés par l'université d'Heidelberg (<http://artsales.uni-hd.de>), indique que 87 % des cinquante-six huiles et pastels attribués à Manet et vendus en Allemagne et en Suisse alémanique entre 1900 et 1945 sont aujourd'hui considérés comme faux. Une répartition quadriennale de ces ventes signale par ailleurs qu'elles allèrent croissantes après 1918, et ne diminuèrent qu'au cours des années 1930.

¹²⁴ Roland Dorn et Walter Feilchenfeldt, « Genuine or fake? – On the history and problems of Van Gogh connoisseurship », dans Tsukasa Kōdera et Yvette Rosenberg (dir.), *The mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo / Amsterdam, Philadelphie, TV Asahi / J. Benjamins, 1993, p. 263-307 ; Stefan Koldehoff, « The Wacker forgeries : a catalogue », *Van Gogh Museum Journal*, 2002, p. 139-149. Victor Claass est revenu dernièrement dans sa thèse sur le rôle de Julius Meier-Graefe dans l'affaire Wacker, voir Victor Claass, « Julius Meier-Graefe contre l'impressionnisme », thèse de doctorat, sous la dir. de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV, Paris, 2017, p. 509-513.

Outre sa capacité à rogner le *corpus* de Manet, l'œil de Tabarant devait aussi l'augmenter par des découvertes authentiques, exercice auquel il s'était déjà livré dans ses articles. Lors de la vente Kélékian de 1922, il donna l'historique complet du *Journaliste* (fig. 5.36), en précisant son omission par Duret¹²⁵. Dans son catalogue de 1931, il accompagna encore sa certification des *Charbons* (1858-1860 ; Wuppertal, Von der Heydt-Museum ; RW 16) d'une lettre de son prédécesseur, où ce dernier, avouant la faiblesse de sa mémoire, requérait l'aide de son cadet et la sûreté de sa documentation¹²⁶. Dans ce domaine, la marge d'erreur de l'expert semble avoir été cependant assez grande, et la plupart des découvertes de Tabarant se révélèrent douteuses dès 1932¹²⁷. Un an avant la parution de son ouvrage, sa révélation d'« Une charge inédite de Manet par lui-même » (fig. 5.38), publiée dans *L'Œuvre* et *La Renaissance*, puis dans son catalogue, et à nouveau en 1932 dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, fut volontairement passée sous silence par Jamot, Wildenstein et Bataille¹²⁸. Armé de sa seule force de conviction face aux autres catalogueurs, Tabarant fit lui-même l'acquisition en 1923 du *Modèle du bar aux Folies-Bergère* (fig. 5.37), avant de le revendre à un collectionneur de province, puis de le racheter pour s'en dessaisir à nouveau, maintenant constamment son authenticité dans ses deux inventaires de l'œuvre de Manet en 1931 et 1947¹²⁹.

Dès lors, il faut souligner combien Tabarant voulut associer son « regard de documentateur » à une reconfiguration singulière, faite de plusieurs rejets et de nombreuses adjonctions, du *corpus* visuel placé sous l'étiquette de Manet. Le Manet entrevu par Tabarant se voulait différent de celui qu'avait observé ses prédécesseurs, comme de celui qu'allait légitimer, avec plus d'assurance et d'avenir, ses contemporains Jamot et Wildenstein. Une

¹²⁵ Adolphe Tabarant, « La curiosité », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1922, n° 5, p. 112-115.

¹²⁶ « Vérification faite, les *Charbons* de Manet ne proviennent pas de sa vente, ni de la vente Chabrier, ni de la vente Pertuiset... Ma mémoire ne me fournira aucun souvenir. Le tableau est cependant bien passé dans une vente. Laquelle ? Peut-être, à l'aide des documents que vous possédez, pourrez-vous résoudre la question. » Lettre de Théodore Duret à Adolphe Tabarant, 04/02/1919, citée dans Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique, op. cit.*, p. 164.

¹²⁷ Le catalogue de Tabarant en 1931 introduisit soixante-quatre nouveaux numéros par rapport aux ouvrages précédents de Duret et au manuscrit de Moreau-Nélaton ; trente-trois sont aujourd'hui reconnus par le catalogue de Rouart et Wildenstein de 1975. Par comparaison, le catalogue de Jamot, Wildenstein et Bataille de 1932 introduisit vingt et un nouveaux numéros par rapport à ses prédécesseurs, hors ceux qualifiés de faux ou douteux, dont dix-huit avalisés par le catalogue 1975. En 1947, Tabarant ajouta encore onze numéros, dont trois seulement furent repris en 1975.

¹²⁸ « Une charge inédite de Manet par lui-même », *L'Œuvre*, 17/06/1930 ; Adolphe Tabarant et Paul Sentenac, « Le Carnet d'un Curieux », *La Renaissance*, 1930, n° 5, p. 140-148 ; Adolphe Tabarant, « Manet (à propos de son centenaire) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1932, vol. 61, n° 332, p. 19-34.

¹²⁹ De la même manière, Tabarant défendit sa découverte en 1931 de la *Femme aux bras croisés* (Washington, National Gallery of Art), tableau qualifié un an plus tard de « douteux » par le catalogue de Jamot, Wildenstein et Bataille, et que Tabarant alla jusqu'à acquérir lui-même lors de sa vente aux enchères en 1942.

élasticité semblable du regard était alors commune à l'ensemble des historiographes de l'impressionnisme à une époque encore exempte de catalogues canoniques.

Malgré ses aléas, la méthode « catalographique » se voulait pourtant à la fois scientifiquement infaillible et originale, non seulement objective, mais aussi exhaustive. Après avoir tenu tête à ses prédécesseurs, Tabarant coupait en effet l'herbe sous les pieds de ses éventuels successeurs :

dès à présent, tout ce qui peut être rassemblé sur ce maître l'a été, soit par les biographes qui nous ont précédé, soit par nous, les plus intimes documents de famille ayant rejoint dans les archives publiques ou les collections particulières les plus menus documents d'atelier¹³⁰.

La promotion de sa méthodologie moderne et sans pareil lui était assurée par son recours au néologisme :

Catalographe et catalographie sont deux néologismes peu employés en France, mais assez répandus en Allemagne. Tabarant les justifie par une impressionnante accumulation de fiches documentaires [...]. Point d'images, rien que du document, histoire et annotations diverses, cinq cents pages in-4° de texte compact, représentant la matière de deux gros volumes¹³¹.

Tabarant avait emprunté le mot au vocabulaire technique des bibliothèques, où son usage était lié au bouleversement technologique du fichier catalographique, substitué aux anciens catalogues papier. Arsène Alexandre proposa encore avec humour d'autres néologismes, « catalogographie » ou « catalogobiobibliographie¹³² », pour définir ce nouveau genre : un ouvrage où les deux dimensions traditionnelles de la biographie d'artiste, l'homme et l'œuvre, fusionnaient dans un seul texte compact, dont l'hypertrophie documentaire donnait le sentiment rassurant de l'exhaustivité. Expérimentale, l'écriture de Tabarant propulsait la transcription à l'échelle d'un livre entier, tout en maintenant encore une distinction entre les parties biographiques et catalographiques, que l'auteur allait par la suite abolir dans son second catalogue de 1947¹³³.

Une seule image fut retenue par Tabarant pour son ouvrage. Significativement, il s'agissait d'un document, placé en couverture : le visage de Manet extrait du portrait photographique canonique qui avait annoncé le numéro documentaire du *Journal des curieux*

¹³⁰ Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique*, *op. cit.*, p. 19.

¹³¹ « Une histoire "catalographique" de Manet », *L'Œuvre*, 27/01/1931. Le néologisme de « catalographique » fut encore relevé quelques mois plus tard dans le même journal. F. L., « À propos de la "catalographie" de Manet », *L'Œuvre*, 28/07/1931.

¹³² Arsène Alexandre, « Courrier des lettres : Une "Catalographie". - La querelle du "Goncourt" », *Le Figaro*, 08/11/1931. Le jeu et cette définition furent repris par Le Liseur, « Le Carnet du liseur. - Les Livres », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1931, n° 783, p. 487-488.

¹³³ Rewald notait d'ailleurs au sujet du catalogue de 1947 un véritable trop-plein d'informations et le style parfaitement confus de Tabarant, mêlant au récit de la vie de Manet celui de son enquête historiographique. John Rewald, « Review of Manet et ses œuvres », *op. cit.*

en 1907¹³⁴ (fig. 5.31 et 5.1). L'absence de reproductions avait permis de limiter le coût de la publication, et avait donc partie liée avec l'indépendance de l'auteur. Elle se constitua encore paradoxalement en signe visuel d'une modernité méthodologique, accentuant la densité d'un texte où « pas une seule image n'interrompt l'abondante éloquence¹³⁵ » des documents. Le « regard du documentateur » se donnait ainsi à voir comme apparemment distinct d'un *connoisseurship* traditionnellement fondé sur l'expertise du regard. Après avoir goûté l'expérience du fac-similé d'autographe, il faisait à présent son miel dans la stricte transcription de la fiche documentaire, dont l'aspect compact affichait visuellement un sentiment de scientificité.

Les héritiers d'artistes comme agents de l'historiographie, le cas des frères Pissarro

Aux côtés d'Adolphe Tabarant et des autres collecteurs de documents, les héritiers d'artistes tinrent un rôle que leur simple mention en avant-propos d'ouvrages ne doit pas faire oublier¹³⁶. Dans les faits, leurs interactions avec l'historiographie impressionniste traversèrent toute la première moitié du XX^e siècle, à mesure qu'ils se substituèrent aux peintres après leur décès. Cette influence reposait d'une part sur leur nom et leur expérience, qui conféraient à leur jugement, en particulier en matière d'expertise, une valeur égale à celle des marchands et des historiens. Elle se fondait encore sur deux propriétés : d'une part, la propriété matérielle des archives de l'artiste ; d'autre part, la propriété légale de ses droits d'auteur¹³⁷. La gestion de ces droits, outre qu'elle confortait le sentiment d'un devoir symbolique envers la mémoire et la préservation de l'intégrité morale de leur ascendant, conduisait pragmatiquement les héritiers à être intéressés légalement et économiquement par toutes ventes ou publications, mais aussi à être en mesure de s'opposer à tout dévoilement de manuscrits inédits, en vertu du droit de divulgation¹³⁸. L'histoire ne pouvait dès lors s'écrire sans faire la part belle à

¹³⁴ Cette tête fut réutilisée par Tabarant pour plusieurs articles sur Manet. Voir « Un livre sur Manet », *L'Œuvre*, 25/08/1931 ; Adolphe Tabarant, « À propos de la rétrospective de Manet à l'Orangerie », *La Renaissance*, 1932, n° 7-8-9, p. 136-141 ; « Feuilles d'éphémérides : Mort de Jules Sandeau (24 avril 1883). - La mort de Manet (30 avril 1883) », *L'Œuvre*, 30/04/1933.

¹³⁵ F. L., « À propos de la "catalographie" de Manet », *op. cit.*

¹³⁶ Nous avons précédemment évoqué à ce sujet la figure de Jeanne Sisley. Voir *supra* p. 133.

¹³⁷ Pour rappel, ces derniers se composent à la fois d'un droit moral imprescriptible, permettant de s'opposer à une atteinte contre l'intégrité de l'œuvre, et de droits patrimoniaux, prolongés à cette date jusqu'à cinquante ans après la mort de l'auteur, comprenant le droit de reproduction acquis en 1910 et depuis 1920 le droit de suite. La défense de ces droits s'était accompagnée de la fondation de la Société des droits d'auteur aux artistes, mandataire éventuel de leur perception. Les archives de Lucien Pissarro à l'Ashmolean Museum d'Oxford font fréquemment allusion à cette société et à des relations parfois conflictuelles avec elle.

¹³⁸ En effet, dans le cas d'une lettre par exemple, le droit de divulgation, imprescriptible, permet à l'ayant droit de faire obstacle à sa publication. À l'instar du droit d'exposition évoqué plus haut, ce droit d'auteur s'oppose notamment à une jouissance totale du document par son propriétaire matériel. Pour un aperçu de la doctrine et de

certaines nécessités pratiques, telle celle de se concilier les ayants droit, comme en témoignent les très bonnes relations que Tabarant entretenait avec les héritiers de Manet et de Pissarro.

Le cas des fils de Camille Pissarro est de ce point d'autant plus instructif que, de façon singulière, deux d'entre eux, Ludovic-Rodo et Lucien, assumèrent très tôt la gestion de la mémoire paternelle, l'authentification de son œuvre comme la communication de sa correspondance¹³⁹. Dès le début du siècle, les deux frères avaient fait figure d'ardents promoteurs de leur père, qu'ils avaient souhaité placer sur un rang d'égalité avec les plus célèbres maîtres impressionnistes¹⁴⁰. De son vivant, Lucien s'était déjà entretenu avec Camille Pissarro d'un projet de catalogue de son œuvre gravé, que Ludovic-Rodo reprit en main quelques années après la mort de son père¹⁴¹. En 1911, à l'occasion de la rétrospective du Salon d'Automne consacrée aux estampes du maître, la nécessité de composer un « catalogue raisonné » se fit sentir de façon plus pressante pour les héritiers, en partie pour centraliser les inventaires disparates réalisés après la mort de Pissarro¹⁴². En ce sens, l'activité de Ludovic-Rodo poursuivait une entreprise de classement qui était née pragmatiquement avec la gestion de la succession de son père. Par ailleurs, les intérêts économiques des héritiers Pissarro s'étaient alors en partie focalisés sur le tirage, l'exposition et la vente des estampes, en marge d'une thésaurisation des tableaux qui escomptait une future hausse de la

la jurisprudence sur cette question au début du XX^e siècle, voir notamment Jean Montagnier, *De la lettre missive en droit privé, étude de doctrine et de jurisprudence*, 2e éd., mise au courant des décisions les plus récentes, Paris, A. Rousseau, 1907, p. 36-64.

¹³⁹ Nous devons à l'introduction de Joachim Pissarro au catalogue raisonné du peintre en 2005 d'avoir porté à notre attention l'action des frères Pissarro durant l'entre-deux-guerres, dont nous avons voulu ici approfondir l'étude. Joachim Pissarro, « 1939 : genèse du premier catalogue raisonné », dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, vol. 2, p. 3-29.

¹⁴⁰ Voir *supra* p. 66-68, 83-84.

¹⁴¹ Dès 1900, Lucien avait adressé à son père son propre « catalogue de tous mes bois depuis le premier ». Voir les lettres de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, avant le 28/02/1900 et 11/03/1900, dans Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 639-640, 640-641. Un « catalogue raisonné », cette fois consacré aux estampes de Camille Pissarro, est évoqué trois ans plus tard, avec le projet de le faire publier par la future maison d'édition de la galerie Bernheim-Jeune. Lettre de Lucien Pissarro à Camille Pissarro, 05/02/1903, dans *Ibid.*, p. 755-756. La publication était encore à l'état de projet en septembre et fut sans doute momentanément interrompue par la mort du peintre. Elle revint, sans suite, vers la fin 1903 ou 1904, avec le projet d'une « Série Camille Pissarro » en sept volumes, dont la partie critique aurait été confiée à Georges Lecomte, et dont l'édition aurait été assurée par Lucien Pissarro. Lettre de Georges Lecomte à Lucien Pissarro, 1903 ou 1904, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁴² « Tu parles des moyens de faire un catalogue raisonné, ce nous serait fort utile en ce moment, mais pourquoi raisonné (d'ailleurs je ne sais pas trop ce que cela veut dire). Mais je pense qu'un simple catalogue très ordinaire fait chez le premier imprimeur venu ferait beaucoup mieux notre affaire, un catalogue pas cher, que l'on pourrait distribuer aux intéressés, pour une centaine de francs, on aurait ça. J'ai bien envie de le faire faire, ce n'est pas la peine de faire un ouvrage de luxe, pour vendre un prix élevé, ce qui d'ailleurs ne t'empêcherait pas de le faire plus tard, le tien. » Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1911, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

cote. Ce premier projet historiographique de Ludovic-Rodo révéla dans les faits quelles pouvaient être les bénéfiques pratiques d'un tel travail pour sa famille, et il fut encore une occasion inaugurale où l'expertise des héritiers du peintre collabora à celle scientifique d'un historien reconnu, Loÿs Delteil.

En 1919, Ludovic-Rodo se proposa de publier le cahier, au sein duquel il avait jusqu'alors consigné un inventaire des estampes de son père. Tout en échangeant constamment avec son frère Lucien pour recueillir son avis, Ludovic-Rodo se renseigna sur les modalités d'une telle parution auprès de Delteil¹⁴³. Ce dernier avait été depuis 1906 l'auteur réputé d'une série de catalogues raisonnés intitulée *Les Peintres graveurs illustrés*, et il venait alors de consacrer à Degas son neuvième volume, que Ludovic-Rodo commanda « pour voir comment il est fait¹⁴⁴ ». Le projet soumis à Delteil fut donc de publier dans sa collection un nouveau tome consacré à Pissarro¹⁴⁵. Delteil l'accepta seulement en 1921, prenant à sa charge tous les frais, mais imposant de réunir dans « un volume sur les impressionnistes » les noms de Pissarro, Renoir et Sisley¹⁴⁶.

Le catalogue, achevé en 1923, avait partie liée, pour Ludovic-Rodo, avec la stratégie familiale : « Le profit sera dans la publicité que cela donnera aux eaux-fortes¹⁴⁷. » L'idée était de profiter de la hausse de la cote des tirages modernes provoquée par l'annonce du catalogue, pour mieux se prémunir de la baisse qui suivrait sa parution, lorsque la préférence serait donnée aux épreuves rares et anciennes. Ludovic-Rodo avait en tête à ce sujet « un plan pour le lancement des eaux-fortes », qu'à son grand regret il ne parvint pas à faire accepter :

1^{er} Vente autant que possible des ép[reuves] des 2 séries (depuis 1 an ½ il est presque trop tard maintenant) / 2. Vente de quelques épreuves signées en vente publique (Baisse de prix à redouter, mais à risquer) / 3. Parution du catalogue / 4. Re-vente de quelques épreuves signées en vente publique (une hausse se serait très probablement produite à ce moment-là) / 5. Partage des épreuves partageables / 6. Vente générale des épreuves restantes / (avec un

¹⁴³ Sur Delteil, voir la notice biographique de Sophie Bobet-Mezzasalma, dans Philippe Sénéchal et Claire Barbillion (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art, op. cit.*, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delteil-loys.html> (consulté le 05/07/2018). Sur la reconnaissance dont jouissait cet auteur, voir par exemple Roger Marx, « Bibliographie. - "Le Peintre-Graveur illustré" par Loys Delteil », *Gazette des beaux-arts*, 1910, n° 637, p. 88.

¹⁴⁴ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁴⁵ Lettre de Lucien Pissarro à Loÿs Delteil, 1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁴⁶ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 19/11/1921, 20/12/1921, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Dans une autre lettre non datée, de la même époque, Ludovic-Rodo défendit le projet de Delteil devant Lucien, plutôt partisan d'un ouvrage monographique sur son père : « [...] il n'a pas encore fait Renoir et Sisley à cause du peu d'importance de l'œuvre de ces derniers (2 ou 3 gravures). Le nom de Renoir ne serait pas mauvais pour la vente. » Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁴⁷ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 06/01/1922, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

espace de temps suffisant entre chaque bien entendu pour laisser l'effet se produire)¹⁴⁸.

Tout en étant intéressés économiquement par la publication du catalogue, les deux frères s'interrogèrent aussi à son égard sur la reconnaissance, au moins partielle, de leur auctorialité. Lucien écrivit en ce sens à Ludovic-Rodo pour demander que leurs deux noms fussent inscrits sur la couverture comme compilateurs, ou à défaut qu'une notice signalât leur rôle¹⁴⁹. Ils furent finalement mentionnés discrètement parmi les remerciements collectifs que Delteil adressa à l'ensemble des membres de la famille de l'artiste. De fait, Ludovic-Rodo était le premier à reconnaître l'autorité de Delteil, qui permit à la fois de découvrir des estampes ou des tirages ignorés des deux frères, mais aussi de donner à l'ouvrage une mise en forme scientifique :

Dans notre intérêt, il vaut bien mieux que le catalogue soit fait sous le nom de Delteil que sous le nôtre. [...] Cela aura beaucoup plus de portée et sera mieux fait. [...] Je ne lui porte même plus mes fiches, mais seulement les épreuves d'états, et Delteil a rectifié bien des erreurs de papa, et nous avons trop fidèlement suivi ces erreurs¹⁵⁰.

Dans une occurrence, la collaboration de deux frères au catalogue fut cependant soulignée : l'expertise d'une estampe douteuse découverte en Allemagne (fig. 5.39). Ludovic-Rodo semble avoir été le premier à examiner cette eau-forte, la qualifiant de « douteuse quoique la signature soit bien imitée¹⁵¹ ». Transmise à Lucien, l'œuvre fut à nouveau jugée « louche » avec sa « petite allure hollando-millesque¹⁵² ». Lucien proposa de l'écarter du catalogue, et Ludovic-Rodo de l'inclure en signalant le doute sur son attribution. Face à Delteil, l'expertise des deux frères avait force de loi : « il fera comme nous voudrons, il ne connaît pas suffisamment l'œuvre de papa pour se prononcer¹⁵³ ». L'érudit publia finalement cette seule « planche douteuse » de son catalogue, tout en faisant habilement de sa propre autorité de spécialiste une validation de celle des héritiers, désignés non par leur nom, mais par leur légitimité : « Cette pièce [...] n'est certainement pas de cet artiste ; telle est du moins notre opinion qui corrobore celle des fils du maître¹⁵⁴. »

¹⁴⁸ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 15/02/1923, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. En ce sens, signalons que pendant un temps la Leicester Gallery, chargée de la vente des estampes en Angleterre, fut évoquée comme éditeur potentiel du catalogue. Par ailleurs, une nouvelle série d'estampes fut tirée en 1923, sous la supervision de Delteil, qui les répartit entre les héritiers.

¹⁴⁹ Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 20/04/1922, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lucien réitéra quelques mois plus tard son désir de voir leur nom figurer dans un « acknowledgment ». Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 22/08/1922, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵⁰ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 26/08/1922, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵¹ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 04/02/1923, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵² Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 07/02/1903, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵³ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 27/02/1923, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵⁴ Loÿs Delteil, *Le peintre graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, L. Delteil, 1923, vol. 17.

Pour résumer, après avoir été compilé une première fois par son fils Ludovic-Rodo, le catalogue des estampes de Camille Pissarro fut finalement corrigé et mis en forme scientifiquement par Loÿs Delteil, qui en assumait seul le titre d'auteur. L'expertise fut dès lors partagée entre ces deux autorités, selon un principe d'échange de bons procédés. Dans un autre cas, celui des peintures, Ludovic-Rodo assumait seul cette fois la charge d'authentifier les œuvres de son père, se défiant même des autres experts reconnus au moment où, comme pour Manet, les fausses attributions se multipliaient à l'international et en région.

La *Petite Bergère* de Berlin est le plus ancien exemple d'attributions douteuses à Camille Pissarro que nous avons pu relever dans la correspondance de Lucien et Ludovic-Rodo. Il fut suivi quelques années plus tard par une affaire plus importante, celle de *La Rue Norvins à Montmartre* (fig. 5.40), légué en 1923 par Ferdinand-Félix Pihen, avec sa collection moderne, au palais des beaux-arts de Lille. Dès la fin de l'année 1924, des doutes sur l'authenticité du tableau circulèrent et Adolphe Tabarant, qui publiait cette année-là son *Pissarro*, les évoqua dans *Le Bulletin de la vie artistique*¹⁵⁵. L'amateur Adolphe Aynaud prit manifestement la tête de cette contestation et fit venir à Lille Maximilien Luce, qui à son tour avertit la famille du maître. Face à cette rumeur, le conservateur du musée de Lille, Émile Théodore, se défendit dans la presse locale en arguant que l'œuvre avait été acquise par Pihen avant les succès récents de Pissarro sur le marché de l'art, quand ses tableaux « ne servaient pas encore à des combinaisons commerciales¹⁵⁶ ». L'authenticité de la toile était par ailleurs assurée par plusieurs « gens de métier », peintres « doublés de connaisseurs au courant de la philosophie de leur art ». Paul-Émile Pissarro fut le premier à écrire à Théodore pour obtenir une reproduction de l'œuvre discutée à la fin mars 1925, devant laquelle Lucien lui confirma ses propres doutes¹⁵⁷. Le 25 avril, Ludovic-Rodo se rendit à Lille, en compagnie d'Aynaud, pour constater la fausseté manifeste de l'attribution, et demander « au nom de [sa] famille » le retrait de l'œuvre des cimaises et l'éventuel grattage de la signature, menaçant par ailleurs dans sa correspondance privée de faire appel à la Société des droits d'auteurs aux artistes¹⁵⁸.

¹⁵⁵ [Adolphe Tabarant], « En parcourant le musée de Lille », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 21, p. 477-479.

¹⁵⁶ V. B., « Un tableau contesté à Lille : Le “Pissarro” du Musée des Beaux-Arts est pourtant bien un “Pissarro”, affirme le Conservateur de ce Musée », *Le Réveil du Nord*, coupure de presse conservée dans le dossier d'œuvre, Lille, palais des beaux-arts, centre de documentation.

¹⁵⁷ Lettre de Paul-Émile Pissarro à Émile Théodore, 24/03/1925, Lille, palais des beaux-arts ; lettre de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro, 18/04/1925, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵⁸ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Émile Théodore, 26/04/1925, Lille, palais des beaux-arts ; lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 28/04/1925 et 29/04/1925, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La visite de Ludovic-Rodo est évoquée dans la presse locale par Maurice Deslins, qui défendait la fausseté de l'attribution. Maurice Deslins, « Le faux Pissarro du Musée de Lille : Le fils du grand peintre met le conservateur en demeure de décrocher la toile », *Le Télégramme du Nord*, 26/04/1925. Dans la réalité,

La commission du musée, réunie le 12 mai, s'inclina devant le vœu de retrait, quoique plusieurs membres, comme le peintre lillois Joseph-Antoine Chauleur, ancien proche du collectionneur Pihen, défendissent avec confiance l'authenticité de l'œuvre et qu'à plusieurs reprises l'idée d'un complot de marchands fût soulevée¹⁵⁹. Dans la presse parisienne, Adolphe Tabarant résuma enfin dans un article toute l'affaire, se plaçant comme de coutume en homme du document aux côtés des héritiers du maître, face au conservateur de Lille, et non sans médire sur l'incrédulité naïve des amateurs locaux¹⁶⁰.

Les signalements de faux se multiplièrent encore avec la fin des années 1920, conduisant les frères Pissarro, et notamment Ludovic-Rodo, à affirmer l'autorité de leur expertise et à surveiller les activités du marché, agissant en vertu de leurs droits et selon les moyens légaux à leur disposition. En février 1927, Paul-Émile et Ludovic-Rodo découvrirent deux faux tableaux chez l'antiquaire parisien Jacques Anselme Goldschmidt, et, avec le soutien de Lucien, parvinrent à en faire saisir un, le second ayant été envoyé en Allemagne¹⁶¹. L'affaire, qui engageait les trois frères dans une défense légale de l'intégrité de l'œuvre de leur père, aboutit, le 24 février 1928, à une décision du tribunal correctionnel de la Seine, puis, sur les conseils juridiques de la Société du droit d'auteur aux artistes, à un compromis : le retrait de la plainte contre la destruction de la toile¹⁶². La méfiance des Pissarro était alors à peu près générale face aux experts reconnus et aux marchands d'art¹⁶³. Elle fut entre autres alimentée par l'affaire du *Boulevard Montmartre, effet de nuit* (fig. 5.41). Le récit qu'en donna James Bolivar Manson, ami de Lucien et conservateur à la Tate Gallery, raconte que trois marchands et experts français, Étienne Bignou, Émile Bernheim et Camille Hodebert, se rendirent en 1927 au musée anglais et y condamnèrent l'œuvre non signée¹⁶⁴. Manson répliqua alors en signalant son historique impeccable, la toile ayant été vendue en 1925 par

l'univocité des héritiers subissait la difficulté de fédérer les cinq enfants dispersés entre la France et la Grande-Bretagne. Voir notamment la lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 07/05/1925, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁵⁹ Manuscrit « Commission du Musée de Peinture », 12/05/1925, Lille, palais des beaux-arts.

¹⁶⁰ Adolphe Tabarant, « Le faux Pissarro du Musée de Lille », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 10, p. 214-216.

¹⁶¹ Lettres de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro, 10/02/1927, 12/02/1927, 18/02/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lucien prévint son ami, le critique et peintre James Bolivar Manson, en poste à la Tate Gallery, de la circulation du second faux, représentant le port de Dieppe. Lettre de Lucien Pissarro à James Bolivar Manson, 18/03/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶² Jugement de la 12^e chambre correctionnelle du Tribunal de 1^{re} instance de la Seine, audience publique du vendredi 24 février 1928, Paris, archives de Paris, D1U6/2188 ; lettre de Jacques-Louis Duchemin à Lucien Pissarro, 25/02/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶³ « Tous les experts ont plus ou moins vendu des tableaux douteux... » Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 11/06/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Notons que cette méfiance prolongeait l'opposition exprimée par les héritiers au moment de la mort de leur père, accusant les marchands d'agir à l'encontre de leurs intérêts. Voir *supra* p. 74.

¹⁶⁴ Lettre de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro, 15/06/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Lucien qui en avait garanti l'authenticité, ce à quoi Bignou aurait répondu : « Oh ! cela ne compte pas, les Pissarro condamnent des bons tableaux et passent des faux. Nous allons les attaquer¹⁶⁵. » Dans leur travail d'authentification, Lucien et Ludovic-Rodo rencontrèrent cependant rapidement un problème majeur en la personne de leur frère, Georges Manzana-Pissarro, qui, à leurs yeux, non seulement produisait de faux tableaux et dessins de leur père, mais aussi les authentifiait en faisant appel à leur nom commun¹⁶⁶.

Dans l'ensemble, ces affaires successives, suivies de menaces juridiques oratoires ou réelles, de dénonciations publiques ou assourdies, amenèrent les deux héritiers à se positionner comme des experts indépendants et incontestables. En juin 1930, l'importante rétrospective consacrée à Pissarro par le musée de l'Orangerie encouragea définitivement Ludovic-Rodo à entreprendre le catalogue raisonné de l'œuvre peint de son père. À l'instar du cas Manet, il entendait répondre à son tour aux multiples fausses attributions, et notamment à celles du marché germanophone, où Lucien Pissarro avait par exemple empêché la vente d'un tableau douteux authentifié par Meier-Graefe¹⁶⁷ (fig. 5.42).

Dès lors, en matière d'archives, un questionnement similaire à celui de l'expertise se posait, à savoir s'il valait mieux collaborer avec certains écrivains de confiance, ou privilégier une entreprise historiographique autonome des héritiers, dont les actions pouvaient être

¹⁶⁵ Ses paroles furent rapportées par Manson et retranscrites par Lucien Pissarro dans sa lettre à Paul-Émile Pissarro, 15/06/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶⁶ Georges Manzana-Pissarro était déjà entré régulièrement en conflit avec ses frères, qui l'accusaient de mépriser leur production artistique, comme de contrevenir à une stratégie collective de gestion de l'héritage. Sur son implication supposée dans l'affaire Goldschmidt, voir la lettre de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro, 18/02/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La même année, en avril, Lucien était persuadé d'une connivence entre son frère et le marchand Max Bine dans une vente de faux dessins. Lettres de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro, 24/03/1927, 02/04/1927, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Au cours des années 1930, les multiples signalements de faux tableaux vendus par Manzana-Pissarro amenèrent les deux frères à s'inquiéter de la réputation de leur nom, et comptèrent dans la décision de Ludovic-Rodo de ne pas inclure les œuvres douteuses dans son catalogue raisonné de 1939. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1933, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Les risques encourus par les deux frères sont notamment évoqués au moment de la vente Urien de 1934 : en cas de procès, l'acheteur de faux tableaux pouvait se réfugier sur l'expertise de Manzana-Pissarro, et ce dernier aurait pu à son tour attaquer ses frères pour diffamation en invoquant son aïnesse et ses souvenirs. Un tel scandale aurait pu mettre à mal non seulement la valeur symbolique de leur nom, mais aussi la cote des œuvres de leur père. Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 15/05/1934, 21/05/1934, 28/05/1934, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶⁷ En 1930, la première mention de l'entreprise du catalogue raisonné dans les lettres de Ludovic-Rodo à son frère Lucien est contemporaine de ses inquiétudes au sujet de la mention de faux Pissarro dans les articles rapportant le scandale des faux Millets, certifiés par son petit-fils Jean-Charles, et de sa découverte de quatre nouveaux faux, dont deux provenant d'Allemagne. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 10/05/1930, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur le faux tableau identifié par Meier-Graefe, voir la lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 30/03/1931, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Notre identification, hypothétique, du tableau visé ici se fonde sur notre dépouillement des catalogues numérisés par l'université d'Heidelberg, où nous n'avons relevé qu'un faux Pissarro certifié par Meier-Graefe, mis en vente à répétitions : le 1^{er} décembre 1926 et le 13 décembre 1927 à Francfort, le 22 mai et le 20 novembre 1928 à Berlin. Au sujet de l'expertise de Meier-Graefe sur Pissarro, Victor Claas cite une lettre d'Alfred Hentzel de 1930, évoquant un certificat d'authenticité délivré par l'historien pour un tableau signé erronément « Pissaro ». Victor Claas, *Julius Meier-Graefe contre l'impressionnisme*, op. cit., p. 511.

entravées par des conflits familiaux. Dès 1913, en réponse à une demande de communication de documents inédits, Ludovic-Rodo énonçait, dans une lettre à Lucien, le privilège d'une propriété matérielle et symbolique :

J'ai demandé à Georges [Manzana-Pissarro], il a des lettres, mais il est aussi d'avis d'attendre. Même il a l'intention de les publier lui-même. Il dit qu'il ne faut pas les donner à droite et à gauche et il a raison. Bernard a publié ainsi les lettres de Van Gogh, des lettres de Cézanne. En somme, il vaut mieux que ce soit nous qui en profiterons [*sic*]. Le moment n'est pas venu c'est vrai, mais le moment de s'en occuper est peut-être arrivé, et cette lettre est un symptôme. Ne trouvant pas de lettres chez nous ils vont probablement se rabattre sur celles qui sont chez des amis. Ces lettres c'est nous qui devrions commencer à les ramasser¹⁶⁸.

En 1919, Lucien, animé par ce souci de réappropriation, ainsi que par un premier projet éditorial, se rendit à Paris lors de la vente de la succession d'Octave Mirbeau, afin de récupérer, sans succès, soixante-trois autographes de son père¹⁶⁹. Ludovic-Rodo, qui manifesta le même intérêt pour cette vente, regretta ensuite qu'ils n'aient pu s'associer à temps pour ramener les lettres dans le giron familial¹⁷⁰. Théodore Duret informa alors Lucien du nom de leur acquéreur, Étienne Moreau-Nélaton, qui ne s'opposerait sans doute pas à son projet de publication¹⁷¹. En parallèle à leur tentative de rachat, l'intérêt des historiens pour cette correspondance se manifesta dès l'année suivante, lorsque Georges Lecomte, chargé par Bernheim-Jeune d'une biographie de Camille Pissarro, s'enquit auprès de Lucien afin d'obtenir « les moyens d'écrire une étude contenant le plus possible de choses inédites et inconnues¹⁷² ». Lucien lui signala les lettres détenues par Moreau-Nélaton, et Lecomte lui indiqua que son propre ouvrage pourrait très bien servir ses intérêts, puisqu'une fois le contenu des lettres révélé, une grande partie de leur valeur s'en trouverait perdue. Lucien pourrait alors sans aucun doute les racheter à bon compte¹⁷³. Quelques années plus tard,

¹⁶⁸ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1913, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶⁹ Voir à ce sujet le journal de Lucien Pissarro, du 18/06/1919 au 21/06/1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Le procès-verbal de la vente Mirbeau indique une adjudication à 560 francs pour Schmidt, majorée de la taxe sur les livres de luxe de 17,5 %, pour un total 658 francs. Paris, Archives de Paris, D42E3/135. Dans son journal, Lucien nota la somme de 610 francs, qui peut résulter d'une méprise avec la taxe simple de 10 %. Le projet d'une publication des lettres de Pissarro remonte chez Lucien aux jours qui suivirent la mort de son père. Lettre de Lucien Pissarro à Georges Lecomte, 31/12/1903, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁰ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Ludovic-Rodo avait signalé la vente à son frère dans une lettre postérieure à son départ à Paris. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 16/06/1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷¹ Lettre de Théodore Duret à Lucien Pissarro, 29/06/1919, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷² Lettre de Georges Lecomte à Lucien Pissarro, 14/12/1920, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Insistant sur ce besoin d'inédit, Lecomte écrira encore à Lucien Pissarro le 13/02/1921 : « les livres de cette sorte ont d'autant plus d'intérêt qu'ils contiennent des choses n'ayant pas encore été dites ailleurs. » Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷³ Lettres de Lucien Pissarro à Georges Lecomte, 16/12/1920, et de Georges Lecomte à Lucien Pissarro, 13/02/1921, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lecomte cita abondamment et en continu les lettres de

Lucien tenta donc de récupérer les autographes de son père, d'abord par l'intermédiaire de Lecomte, puis directement auprès de Moreau-Nélaton, mais le collectionneur refusa de s'en déposséder, tout en lui permettant de les consulter et de les utiliser¹⁷⁴. Au même moment, Adolphe Tabarant entra à son tour en contact avec Lucien en faisant valoir sa propre biographie¹⁷⁵. Il se proposa alors d'entreprendre une réédition documentée de son travail sur Camille Pissarro, pour lequel Lucien accepta avec enthousiasme de lui communiquer ses nombreuses lettres de son père, tout en lui mentionnant son propre projet de publication¹⁷⁶. Ce fut pourtant un troisième écrivain, Charles Kunstler qui publia le premier en mars 1930 deux articles dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, composés à partir de lettres inédites ayant appartenu à Moreau-Nélaton et à Lucien Pissarro¹⁷⁷. Ce dernier les lui communiqua en même temps qu'un portrait photographique qui, comme il se doit, illustra l'article aux côtés d'un fac-similé (fig. 5.43 et 5.44).

Les trésors documentaires laissés par Camille Pissarro, le plus prolifique épistolier parmi les impressionnistes, suscitèrent ainsi très vite les intérêts d'une constellation d'hommes du

Pissarro à Mirbeau dans une vingtaine de pages de son livre. Voir Georges Lecomte, *Camille Pissarro*, Paris, Bernheim-Jeune, 1922, p. 81-97.

¹⁷⁴ Lucien Pissarro relança une première fois Georges Lecomte en janvier 1924. Puis une nouvelle fois en juin 1925, mais ce dernier lui répondit que, n'ayant vu que trois fois dans sa vie Moreau-Nélaton, il lui était impossible d'entreprendre une démarche. Voir les lettres de Lucien Pissarro à Georges Lecomte, 01/01/1924, 29/06/1925, de Georges Lecomte à Lucien Pissarro, 01/07/1925, de Lucien Pissarro à Étienne Moreau-Nélaton, 02/07/1925, et de Lucien Pissarro à Adolphe Tabarant, 05/07/1925, et d'Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, 08/07/1925, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁵ La première lettre de Tabarant à Lucien Pissarro dont nous avons connaissance annonçait déjà la parution prochaine de son ouvrage. Lettre d'Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, 26/01/1924, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁶ Lettre de Lucien Pissarro à Adolphe Tabarant, 28/02/1925, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lucien communiqua encore à Tabarant le contenu des lettres à Mirbeau appartenant à Moreau-Nélaton. En 1928, Tabarant évoquait encore le projet de faire paraître une nouvelle édition de son *Pissarro* ou une étude documentée dans *Le Bulletin de la vie artistique*. Aux yeux des héritiers Pissarro, il semblait plus légitime pour cette mission qu'Ambroise Vollard, dont les précédentes révélations anecdotiques et humoristiques sur Cézanne, Renoir et Degas les avaient laissés sceptiques. Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 22/12/1928, et d'Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, 16/02/1929, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁷ Charles Kunstler, « Des lettres inédites de Camille Pissarro à Octave Mirbeau (1891-1892) et à Lucien Pissarro (1898-1899) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1930, vol. 57, n° 314, p. 173-190 ; Charles Kunstler, « Des lettres inédites de Camille Pissarro à Octave Mirbeau (1891-1892) et à Lucien Pissarro (1898-1899) [deuxième article] », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1930, vol. 57, n° 315, p. 223-236. Cette publication, manifestement conçue en collaboration avec Lucien, prenait de court le projet longtemps ressassé par ce dernier de publier les lettres que lui avait adressées son père, à moins qu'elle n'ait été destinée à susciter en amont un intérêt du public pour son projet. Les lettres « inédites » de Pissarro à Mirbeau avaient déjà été citées par Lecomte, mais Kunstler s'en démarqua en procédant à une transcription complète des documents, conservés à cette date au musée du Louvre, après le legs de Moreau-Nélaton. Kunstler entra sans doute en contact avec les héritiers Pissarro avec la rédaction de son *Paul-Émile Pissarro*, publié chez Girard et Bunino en 1928. Il est probable que ce dernier agit comme intermédiaire auprès de Lucien, comme le suggérerait une lettre de Lucien Pissarro à Paul-Émile Pissarro du 14/12/1929 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Kunstler mentionna par ailleurs dès 1929 le portrait photographique reproduit un an plus tard. Charles Kunstler, « La Maison d'Éragny », *A.B.C. Magazine d'art*, 1929, n° 51, p. 79-83. En 1930, l'année de ses deux articles, il publia encore une biographie du maître chez Georges Crès, dans la collection « Les Artistes nouveaux ».

document, collectionneurs et historiens. Lucien entra dès lors dans le champ historiographique en adoptant leurs règles du jeu, rivalisant à son tour pour s'approprier les lettres de son père, ou communiquant ses propres inédits à des écrivains de confiance, en marge de son propre projet éditorial.

Afin de répondre aux sollicitations extérieures et de veiller en même temps à leurs intérêts, un classement des archives laissées par leur père et réparties entre deux dépôts s'imposait. Cette documentation, dont le contenu était très largement ignoré par les héritiers, s'entourait d'enjeux contradictoires. Idéalement, il fallait agir pour l'histoire en mettant à la disposition de tous des pièces corroboratives précieuses. Plusieurs raisons pratiques et intéressées s'opposaient pourtant à cette publication totale, qu'il s'agisse de tirer un profit marchand de ces objets, d'accorder à un historien ou à un héritier la primeur de leur contenu, ou encore de préserver la réputation de l'artiste et de ses correspondants, que l'un de ces documents pouvait entacher.

À Chaumont-en-Vexin, près d'Éragny-sur-Epte, le bureau du greffier Dumortier conservait un premier ensemble documentaire issu de l'atelier du peintre, comprenant des catalogues d'exposition et des photographies de tableau, mais aussi une partie de la correspondance, telles les lettres de Pissarro à son épouse. À la fin du mois de décembre 1928, Lucien se rendit sur place pour effectuer un classement préliminaire de ces documents, sur les conseils de son frère Ludovic-Rodo, qui en avait déjà consulté une partie¹⁷⁸. Ce tri, destiné aussi à détruire les éléments sans intérêt, eut lieu dans un contexte de tensions familiales. Georges Manzana-Pissarro avait en effet proposé qu'il se fit en présence de deux cohéritiers, demande que Ludovic-Rodo avait prise comme une attaque personnelle, se refusant en conséquence d'y prendre part physiquement¹⁷⁹. En outre, Lucien évoqua la nécessité d'un examen attentif avant de procéder à une sélection d'« extraits d'un intérêt général » qui pourraient être ensuite communiqués aux écrivains intéressés, ceci afin d'« éviter les ragots et potins » d'une littérature sur les grands hommes amatrice de scandales et de trivialité¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 20/12/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Voir aussi le journal de Lucien Pissarro de l'année 1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁹ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 22/12/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁸⁰ Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 21/12/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Une allusion à Vollard est peut-être ici sous-entendue. Ludovic-Rodo confirma l'opinion de son frère dans sa réponse : « Les livres ridiculisant les grands hommes sont très à la mode, on connaît déjà entre autres Anatole France en pantoufles par son secrétaire, Rodin intime ou l'envers d'une gloire par Marcelle Tirel une femme ! » Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 23/12/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Dans la même lettre, Ludovic-Rodo accusait encore Kunstler d'avoir ébruité dans son *Paul-Émile Pissarro* une éventuelle jalousie de sa mère à l'encontre de Mary Cassatt.

Au même moment, l'essentiel des archives du maître se trouvait à Paris chez un second dépositaire, le notaire Henri Guitton, qui avait la garde des lettres reçues par Camille Pissarro. En 1928, Ludovic-Rodo s'exprima au sujet de ces autographes parisiens, en indiquant le désaccord entre les héritiers sur le futur auteur d'une biographie de Pissarro, fondée sur cette correspondance inédite¹⁸¹. Plusieurs fils du maître avaient en effet fait le vœu de mener cette entreprise, Paul-Émile, Lucien et Georges, sans compter les écrivains extérieurs à la famille, comme Tabarant. Ludovic-Rodo envisagea alors le dépôt du fonds à la Bibliothèque nationale, afin que tout un chacun pût les consulter. Ce projet fut de nouveau proposé en 1930 par maître Guitton, mais Lucien se fit encore le défenseur d'un principe de préservation de l'intime : « Il peut se faire qu'elles contiennent des choses tout à fait privées, que nous ne voudrions pas rendre publiques¹⁸². » Le *statu quo* perdura encore deux ans, en l'absence d'entente entre les frères. À une relance de Guitton en février 1932, Ludovic-Rodo proposa trois solutions : le partage, la mise aux enchères ou le dépôt dans une bibliothèque publique¹⁸³. Le silence de Georges Manzana-Pissarro face à ces propositions excéda ses deux frères, pour qui la vente apparaissait comme un pis-aller permettant de sortir de l'impasse¹⁸⁴. En mai 1932, Ludovic-Rodo finit par procéder à l'examen minutieux de la collection conservée dans le bureau de maître Guitton, dans le cadre de son projet de catalogue raisonné. Il signala alors à son frère la valeur des « lettres violentes comme celles de Gauguin ou Mirbeau », qui méritaient selon lui une publication, ou des lettres de Signac, en raison de leur agressivité et de leur jalousie à l'encontre de Seurat, « [jetant] un jour nouveau sur les origines du néo-impressionnisme¹⁸⁵ ». Au moment même où la valeur sensationnelle de ces autographes était révélée par Ludovic-Rodo, les héritiers furent contactés par le galeriste et

¹⁸¹ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 20/12/1928, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁸² Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 11/12/1930, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁸³ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 03/02/1932, de Ludovic-Rodo Pissarro à Henri Guitton, 15/02/1932, de Jouishomme à Lucien Pissarro, 17/02/1932, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁸⁴ Lettres de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 10/04/1932, 16/04/1932, de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 18/04/1932, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Jusqu'alors, Marcel Guérin avait été l'un des rares à avoir consulté la collection conservée à Paris, afin de transcrire deux autographes pour ses *Lettres de Degas* de 1931. Cette consultation est renseignée par les lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1930, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 06/09/1930, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La publication de Guérin ne fit qu'attiser le regret des héritiers de n'avoir pas procédé plus tôt à l'édition de la correspondance de Pissarro, dont les lettres étaient bien plus nombreuses et riches que les courts billets de Degas. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 17/07/1931, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁸⁵ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 28/05/1932, 18/06/1932, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Ludovic-Rodo évoqua en particulier les précédentes *Lettres de Degas* publiées par Marcel Guérin, en indiquant que la saveur des lettres de Gauguin et de Mirbeau rendrait manifestement supérieure leur publication.

bibliophile Théodore Briant, qui proposa d'abord d'acheter la collection d'autographes, puis de procéder à leur mise aux enchères¹⁸⁶.

Aucun projet de valorisation publique par un livre ou une vente ne put cependant aboutir, dans le climat tendu qui partageait les héritiers Pissarro. Face à ces éventualités, les deux frères manifestaient eux-mêmes des désirs relativement opposés, Lucien souhaitant limiter la divulgation de lettres trop intimes par respect pour la mémoire des artistes, tandis que Ludovic-Rodo défendait plutôt une mise à nu par l'histoire, sous forme de livre ou de vente, n'ayant pu faire accepter auparavant le dépôt dans une institution publique.

Dans les faits, l'exemple de Pissarro corrobore l'existence d'un pont documentaire entre les entreprises de catalogage des œuvres et de publications épistolaires. La première fut prise en main par Ludovic-Rodo, qui, au-delà de l'aura de son nom, et confronté aux incertitudes des souvenirs de son frère Lucien, en vint à une pratique active des archives familiales. La seconde revint à Lucien qui, après bien des atermoiements, procéda en 1933 au premier classement des six cents lettres de son père en sa possession, pour soutenir le travail de son frère et inaugurer enfin son propre projet éditorial. Ce dernier allait nécessiter encore une décennie et sa prise en charge par John Rewald pour aboutir, sous une forme qui maintiendra l'impératif de sélection souhaité par Lucien. Les premières péripéties documentaires avaient cependant déjà mis à jour la situation complexe des héritiers, en révélant d'abord les intérêts rivaux des successeurs de l'artiste et ceux de leurs concurrents, les autres hommes du document. La position singulière des ayants droit prolongeait ici celle de leurs ascendants, faisant d'eux les nouveaux garants d'une propriété privée de l'histoire.

Au cours des années 1920, les « hommes du document » réunissaient aussi bien des écrivains que des collectionneurs d'autographes et des héritiers, tous aptes à prendre leur place dans l'échiquier historiographique. Leur littérature occupa alors les deux pendants traditionnels de la monographie : la biographie de l'homme et le catalogue de l'œuvre.

Plutôt qu'une approche documentaire, ce fut une nouvelle légitimité documentaire qui se constitua alors. Celle-ci pouvait autant se combiner à d'autres que se suffire à elle-même, et faire d'un écrivain un historien. En ce sens, sans être encore aux mains de professionnels, elle était déjà en mesure de s'opposer à la tradition testimoniale et de s'affirmer comme une expertise incontestable. L'œil ne pouvait aller à l'encontre des archives, mais devait composer avec elles, les manipuler ou s'assujettir en « regard de documentateur ».

¹⁸⁶ Lettre de Jouishomme à Lucien Pissarro, 30/05/1932, et de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 1932, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Cette histoire fut donc traversée par un matérialisme du document, dont la propriété faisait l'objet de transactions et de collections. Cette matérialité du document le fit se substituer à l'œuvre jusque dans l'illustration. L'histoire documentée, qui accompagna un renouvellement des revues artistiques, trouva alors dans le fac-similé une visibilité nouvelle, en même temps qu'un signe visuel de son authenticité.

Les grandes lignes du récit impressionniste changèrent cependant relativement peu sous la plume d'écrivains avides de rassembler tous les détails les plus anecdotiques d'un drame historique, sans nécessairement remettre en cause ses tenants et ses aboutissants déjà établis par leurs prédécesseurs. L'écriture documentaire amassait les informations de toute nature, parfois sans distinction comme pour mieux affirmer son exhaustivité¹⁸⁷. Ses valeurs étaient dès lors équivoques. Embarquée dans une quête de l'inédit, elle oscillait en permanence entre le bel idéal de scientificité, l'érudition pour spécialistes, et l'attractivité d'un document sensationnel, publié à la manière d'un fait divers. Si, dans son opposition avec la tradition testimoniale, cette nouvelle approche documentaire s'était présentée comme une libération de la parole historique, elle frayait elle-même avec un héritage historiographique, incarné notamment par les héritiers d'artistes, garde-fous d'une mémoire privée face au sensationnalisme.

¹⁸⁷ Rewald, dans sa recension critique du second catalogue raisonné de Manet par Tabarant en 1947, prendra ses distances avec la boulimie documentaire de l'auteur, la profusion des détails qu'il livrait sans distinguer l'important du trivial. John Rewald, « Review of Manet et ses œuvres », *op. cit.*

Chapitre 6 : Le retour aux sources

Comme nous l'avons vu, l'usage de sources primaires conduisit les historiens du document à mettre en exergue la misère des peintres, lieu commun du drame impressionniste, qui rachetait son succès contemporain par l'évocation de son passé héroïque. Ce retour aux origines du mouvement, lié intrinsèquement à la démarche rétrospective de l'historien, concurrençait directement le témoignage. Selon les termes de Laura Iamurri, il conférait en effet aux luttes depuis longtemps révolues une nouvelle existence dans le présent¹.

Ce ressourcement de l'impressionnisme coïncida par ailleurs avec l'établissement historiographique d'un discours moderniste né au début du siècle. Le retour à l'ordre conféra en effet définitivement la prééminence à un canon incluant Cézanne, Renoir et, occasionnellement, Degas, ainsi qu'aux valeurs classiques et constructives². Dans le domaine de la vulgarisation artistique, le critique Élie Faure prit par exemple au sortir de la guerre une ascendance certaine sur les activités de la maison Georges Crès³. Par ricochet, la période a aussi été couramment associée à un déclin de la réputation de Claude Monet et en particulier de ses dernières œuvres aux formes évanescentes⁴. La réalité de l'histoire du goût invite cependant à circonscire ce point de vue, qui fut celui d'une catégorie d'amateurs, et à fortement nuancer l'idée d'un effondrement brutal de la gloire acquise par Monet et l'impressionnisme⁵. L'invisibilité supposée des derniers *Nymphéas*, conservés dans l'atelier

¹ Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 88-90, 93.

² Sur les orientations artistiques du retour à l'ordre, voir notamment Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991, p. 191-260 ; Claire Maingon, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014, p. 213-284.

³ En 1921, Faure publia chez Crès le dernier volume de son *Histoire de l'art*, consacré à l'art moderne et dédié à Renoir, dont il avait été un familier. Son *Paul Cézanne* parut en 1923 chez le même éditeur, dans la collection des « Cahiers d'aujourd'hui », elle-même sous la direction d'un autre ancien proche de Renoir, Georges Besson. En parallèle, Faure participa entre 1919 et 1920 à l'organisation de quatre expositions dans la nouvelle galerie d'art des éditions Georges Crès, manifestations qui inclurent seulement parmi les impressionnistes Cézanne, Renoir, Degas et Guillaumin.

⁴ Sur la réception des *Nymphéas*, voir en particulier : Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin : Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2012, p. 224-228 ; Laurence Bertrand Dorléac, « Éclipse. Réception des "Nymphéas" dans l'entre-deux-guerres », dans Cécile Debray (dir.), *L'abstraction américaine et le dernier Monet*, [Exposition. Paris, Musée de l'Orangerie. 2018], Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018, p. 33-40. Voir aussi : Michel Hoog, *Musée de l'Orangerie : « Les nymphéas » de Claude Monet*, 3e éd. mise à jour, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006 ; Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010, p. 378-411 ; Félicie de Maupeou, « Claude Monet et l'exposition », thèse de doctorat, sous la dir. de Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men, Université de Rouen-Normandie/Université Paris Nanterre, Rouen/Paris, 2013, p. 261-290.

⁵ Plusieurs tentatives chiffrées ont tenté de corroborer cette thèse, sans parvenir selon nous à des résultats probants. Reitlinger a voulu ainsi prouver une chute de la cote de Monet et des impressionnistes, durant l'entre-

du maître et révélés seulement au cours des années 1950, a été parfois invoquée. La réalité est cependant tout autre puisque dès 1933 la galerie Paul Rosenberg organisa une grande exposition exclusivement consacrée à cet ensemble⁶ (fig. 6.1 à 6.3). De manière générale, il convient de ne pas uniformiser l'histoire du goût, quand bien même celle-ci serait réduite à l'étude d'un héritage plastique auprès des artistes vivants. En effet, dans la panoplie des retours que connut l'entre-deux-guerres, une mise à jour de l'impressionnisme n'était pas impossible ni incompatible avec la gymnastique rhétorique du modernisme⁷. Quoiqu'isolés, le cas d'un retour à Monet chez Francisco Bores lors de sa grande exposition de 1931⁸ (fig. 6.4 et 6.5), ou celui du groupe londonien « Objective abstraction », qui tenta, autour de Rodrigo Moynihan, de faire émerger une abstraction informelle de l'impressionnisme dès 1934⁹ (fig. 6.6 et 6.7), montrent l'étendue des possibilités offertes aux artistes vivants, tout en signalant par leurs limites les contraintes que la doctrine moderniste exerçait sur de telles orientations.

deux-guerres. Gerald Reitlinger, *The economics of taste : the rise and fall of picture prices 1760-1960*, New York, Hacker Art Books, 1982, vol. 3, p. 267-268. L'auteur ignore cependant les principaux records atteints par Monet en salle des ventes durant la période, où, selon nos évaluations, la cote de Monet semble plutôt afficher une hausse, quoique ces prix restassent inférieurs à ceux du couple Renoir et Cézanne. Les travaux de Léa Saint-Raymond sur le marché secondaire confirment que l'impressionnisme, à l'instar du XVIII^e siècle, fut au contraire une valeur refuge pour les acheteurs de l'entre-deux-guerres. Léa Saint-Raymond, « Les ventes aux enchères de tableaux, arts graphiques et sculptures à Paris (1831-1925) : artistes, prix et adjudicataires », Harvard Dataverse, V1, 2018, disponible sur : <https://doi.org/10.7910/DVN/UJHPZH> (consulté le 07/07/2018). D'autres études ont voulu se fonder sur la fréquentation décroissante du musée de l'Orangerie. Celle-ci est en réalité difficile à interpréter dans le contexte d'une chute brutale et généralisée du nombre d'entrées dans les musées parisiens. Voir à ce sujet *infra* p. 315.

⁶ Cette exposition sans catalogue, ignorée par les catalogues raisonnés de l'artiste, est documentée grâce à plusieurs photographies conservées au musée d'Orsay (fonds Rosenberg, clichés 3129 à 3131). Selon les recensions de la presse que nous avons pu réunir, l'exposition aurait eu lieu à deux reprises la même année 1933, du 10 février au 15 mars, puis en juillet. Voir encore à ce sujet, la lettre de Blanche Hoschedé-Monet à un conservateur de musée, 03/02/1933, dans Delorme & Collin du Bocage, *Autographes, souvenirs historiques, bijoux, argenterie, objets d'art, mobilier*, [Vente. Autographes. 2011-06-15. Paris, Hôtel Drouot], 2011, lot 91.

⁷ Dès 1925, le critique Georges Charensol évoquait la lassitude des jeunes peintres face au « nouveau classique » et conjointement un « retour au drame, à l'expression », au romantisme, conduit par George Rouault, Maurice de Vlaminck et Maurice Utrillo. Selon Charensol, Cézanne fut dès lors la victime de ce « retour de flamme ». Georges Charensol, « Aix et Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 23, p. 7-8. Ce constat peut être relié au retour aux origines « baroques » de l'œuvre cézannien. Voir à ce sujet *infra* p. 271.

⁸ Sur Bores, voir Hélène Dechanet (dir.), *Francisco Bores : catálogo razonado, pintura / catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofía, 2003, 2 vol. Sur son exposition de 1931, voir notamment Paul Fierens, « Jongkind, Monet, Modigliani, Gromaire, etc... », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 13/06/1931. Voir surtout les suffrages qu'elle obtint auprès d'une pléiade de critiques modernistes : Tériade [Efstratios Eleftheriades], « Le développement de l'œuvre de Borès », *Cahiers d'art*, 1931, n° 2, p. 95-97 ; Christian Zervos et Will Grohmann, « Les expositions à Paris et ailleurs », *Cahiers d'art*, 1931, n° 4, p. 225-227 ; Maurice Raynal, « On expose... », *L'Intransigeant*, 05/05/1931 ; André Lhote, « Les Arts : Borès (Georges Bernheim) », *La Nouvelle revue française*, 1931, n° 213, p. 949.

⁹ La bibliographie consacrée au groupe « Objective abstraction » est malheureusement très restreinte, voir cependant : Rodrigo Moynihan et Lawrence Gowing, « Notes on Impressionism and Abstract Painting », *The Burlington Magazine*, 1982, vol. 124, n° 954, p. 555-556 ; Bruce Laughton, *The Euston Road School: a study in objective painting*, Aldershot, Scolar Press, 1986, p. 93-106. Nous préparons actuellement un texte consacré à la référence impressionniste au sein du groupe « Objective abstraction », à paraître en 2020 dans un recueil publié sous la direction d'Alexis Clark et Frances Fowle, intitulé *Writing Impressionism into Art History*.

Dans son texte fondamental sur les rapports du maître de Giverny avec l'historiographie du xx^e siècle, Michael Leja a su formuler de façon très nuancée ce moment : « Le recul de la réputation de Monet fut principalement le fait du manque d'intérêt que lui porta un groupe restreint, mais influent, composé d'artistes d'avant-garde et de leurs supporters¹⁰. » En ce sens, il faudrait sans doute plutôt envisager l'obsolescence de Monet durant l'entre-deux-guerres comme un cliché partagé par un cercle d'amateurs, destiné à marquer l'ascendance de leur jugement réputé éclairé face à un sens commun, celui d'une gloire difficilement ébranlable du maître auprès du grand public¹¹. Il serait dès lors plus adéquat de parler d'un goût d'intellectuels dominants, celui des critiques issus de la réaction cézannienne, rejoints par les historiens de l'art professionnels¹². Un même regard autoproclamé éclairé et érudit se constitua ainsi en deux facettes : l'appel moderne à une renaissance classique d'une part et le retour aux sources de l'impressionnisme d'autre part.

Face à Monet, faire la preuve de son discernement

L'effervescence médiatique autour de Claude Monet se manifesta encore après la guerre à de multiples occasions : son anniversaire en 1920, l'annonce de sa donation à l'État des *Nymphéas* la même année, puis sa mort en 1926 et l'inauguration du musée de l'Orangerie en 1927. Au même moment, l'artiste accorda d'autres faveurs à la Société des amis du musée de Nantes en 1920 et 1922, par l'intermédiaire de son président Marc Elder, et encore au musée de Grenoble en 1923, grâce au rôle marquant de son conservateur Pierre Andry-Farcy¹³. Ces diverses acquisitions virent l'intervention de plusieurs écrivains admis dans son cercle, qui eurent chacun par ailleurs le projet d'une publication destinée à enrichir le vaste ensemble des

¹⁰ Michael Leja, « The Monet Revival and New York School Abstraction », dans Paul Hayes Tucker, George T. M. Shackelford, et Maryanne Stevens, *Monet in the 20th century*, [Exposition. Boston, Museum of Fine Arts. 1998 ; Londres, Royal Academy of Arts. 1999], Londres / Boston / New Haven, Royal Academy of Arts / Museum of Fine Arts / Yale University Press, 1998, p. 98-108.

¹¹ Michael Leja, « The Monet Revival and New York School Abstraction », dans *Ibid.* Leja signale à ce sujet la difficulté théorique à laquelle se confronta Greenberg, dans les années 1950, en voulant introduire l'impressionnisme dans une généalogie formelle de l'expressionnisme abstrait. Cette appropriation se fit en effet par le truchement d'une requalification de l'impressionnisme comme peinture amateur (*buckeye painting*), à l'instar du primitivisme ou de l'art naïf, faisant ainsi éviter au *high art* l'écueil du *kitsch*. Voir Clement Greenberg, « "American-Type" Painting », *Partisan review*, 1955, vol. 22, n° 2, p. 179-196. Voir aussi à ce sujet la lettre de Barnett Newman à Clement Greenberg, 09/08/1955, dans John Philip O'Neill (dir.), *Barnett Newman : selected writings and interviews*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 202-204.

¹² Sur les racines de ce goût intellectuel dominant au début du xx^e siècle, voir *supra* p. 87-88.

¹³ Monet fit don en 1920 à la Société des Amis du musée des Beaux-Arts de Nantes de deux pastels, *Paysage et Soleil couchant* (vers 1920 ; Nantes, musée des Beaux-Arts), puis en 1922 d'un grand panneau *Les Nymphéas à Giverny* (1917 ; Nantes, musée des Beaux-Arts ; W 1886). Il offrit au musée de Grenoble un *Coin de l'étang à Giverny* (1917 ; musée de Grenoble ; W 1878). Signalons encore l'achat en 1924 par le musée de Saint-Étienne d'un autre *Nymphéas* (1907 ; Saint-Étienne, musée d'Art moderne et contemporain ; W 1701).

monographies consacrées au peintre durant la décennie¹⁴. Cette littérature sur Monet fut alors marquée simultanément par l'émergence de la démarche documentaire au sein d'une tradition vivace du témoignage, et par le débat opposant les apologistes des *Nymphéas* et les partisans des tableaux de figures des années 1860-1870. À la tradition des excursions photographiques à Giverny, dont le décor de l'Orangerie instrumentalisait en quelque sorte, au sortir de la guerre, le pouvoir distractif, vint s'opposer la nouvelle valeur du document d'histoire.

Dès 1917, Monet avait été sollicité par Félix Fénéon pour un projet éditorial de la galerie Bernheim-Jeune, au sujet duquel l'artiste s'était alors explicitement refusé à « dicter [ses] souvenirs¹⁵ ». En 1919, cette publication fut confiée à Gustave Geffroy, puis un an plus tard à un autre membre de l'entourage du maître, Arsène Alexandre, auquel Monet rappela en juillet 1920 ses réticences à collaborer oralement à l'écriture de son histoire¹⁶. L'artiste renouait ici avec l'argument traditionnel des peintres face aux journalistes¹⁷. Il avait à ce sujet fait très récemment la mauvaise expérience d'une interview conduite par François Thiébault-Sisson, disposé lui aussi à publier un livre sur le maître. Le 4 avril 1920, Monet regretta de s'être laissé aller au bavardage, et prévint Thiébault-Sisson qu'il ne souhaitait plus se livrer à de semblables confessions à l'avenir¹⁸. En septembre, Monet lui exprima cette fois explicitement son refus d'autres interviews, et lui demanda de se rabattre sur une

¹⁴ Ces biographes et intercesseurs de Monet auprès des institutions publiques furent François Thiébault-Sisson, Gustave Geffroy, Arsène Alexandre, Marc Elder et Georges Clemenceau. Par ailleurs, onze auteurs se partagèrent entre 1921 et 1930 les quatorze ouvrages et rééditions publiés en France sur Monet : Alexandre en 1921, Geffroy en 1922 (avec une réédition en 1924), Elder en 1924, Mauclair la même année (avec une réédition en 1927), Florent Fels en 1925 (avec une réédition en 1927), François Fosca en 1927, Louis Gillet la même année, Clemenceau en 1928, Léon Werth la même année, Marthe de Fels en 1929 et enfin Charles Léger en 1930. À titre de comparaison, notre *corpus* dénombre le même nombre d'auteurs pour Cézanne, avec dix-neuf publications originales ou rééditées : Émile Bernard en 1921, 1924, 1925 et 1926 ; Ambroise Vollard en 1921 et 1924 ; Joachim Gasquet en 1921, et pour deux ouvrages en 1926 ; Xavier Roux en 1922 ; Tristan Klingsor en 1923 et 1928 ; Georges Rivière en 1923 ; Élie Faure en 1923 et 1926 ; André Salmon en 1923 ; Léo Larguier en 1925 ; Georges Rouault en 1927 ; Eugenio d'Ors en 1930.

¹⁵ Lettres de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 01/11/1917, à Gaston ou Joseph Bernheim-Jeune, 24/11/1918, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, vol. 4, p. 398, 401, lettres 2248, 2290.

¹⁶ Lettre de Gustave Geffroy à Claude Monet, 10/12/1919, dans Artcurial, *Archives Claude Monet : correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois*, [Vente. Autographes. 2006-12-13. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2006, lot 128 ; lettres de Claude Monet à Arsène Alexandre, 12/07/1920, 30/07/1920, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 406, lettres 2361, 2364. Monet regretta ce changement d'auteur, dû au retard pris par Geffroy dans l'écriture de sa biographie. Lettre de Claude Monet à Gustave Geffroy 16/10/1920, dans *Ibid.*, vol. 5, p. 214, lettre 3053.

¹⁷ Sur cet argument, voir *supra* p. 157.

¹⁸ Lettre de Claude Monet à François Thiébault-Sisson, 04/04/1920, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 404-405, lettre 2342. Dans la même lettre, le peintre demanda au journaliste de ne pas faire usage d'une lettre de Clemenceau qu'il lui avait communiquée. Lettre de François Thiébault-Sisson à Claude Monet, 06/04/1920, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 326.

documentation déjà transmise. À partir d'octobre, sa préférence pour Alexandre fut manifeste¹⁹.

Si Thiébault-Sisson avait pu servir en juin de médiateur entre Monet et l'État au sujet de la donation des *Nymphéas*²⁰, l'inclination de l'artiste pour Arsène Alexandre comme exégète fit du même coup de ce dernier l'intermédiaire désigné par la direction des Beaux-Arts dans la délicate négociation du grand décor²¹. À la mi-août, Alexandre adressa ainsi à Monet deux lettres, l'une officielle et l'autre privée, pour d'une part lui annoncer son nouveau rôle, et d'autre part l'informer de l'avancement de son livre²². Afin de s'assurer du bon vouloir du donateur, Alexandre proposa par ailleurs au directeur des Beaux-Arts Paul Léon l'achat de *Femmes au jardin*²³ (fig. 6.8). Le coût important, 200 000 francs, fut d'abord divisé entre la Réunion des musées nationaux, le budget propre des Beaux-Arts et une souscription organisée par les Amis du musée du Luxembourg, mais cette dernière s'étant avérée particulièrement fructueuse, le partage se fit finalement entre la RMN et les dons privés²⁴. L'achat de *Femmes au jardin*, concomitant au don des grandes décorations de l'Orangerie, prolongeait en un sens le parcours des visiteurs de Giverny, où s'opposaient l'atelier des « figures en plein air » des années 1860 et les deux ateliers consacrés aux séries et aux Nymphéas²⁵. Cette acquisition allait par ailleurs se révéler une aubaine pour les Musées nationaux, détenteurs d'un chef-

¹⁹ Lettre de Claude Monet à François Thiébault-Sisson, 23/09/1920, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 406, lettre 2371. Le 14 octobre 1920, Thiébault-Sisson dévoila au public le projet des *Nymphéas*. Le 22, Claude Monet, dans une lettre à Arsène Alexandre, fit vraisemblablement allusion à cette publicité lorsqu'il évoqua sa déception devant « certains articles choquants » et « leurs racontars déplacés ». Il opposa à ces derniers, l'article d'Alexandre du 21 octobre, où seule « la question d'art prime ». Le 7 novembre, il demanda cette fois à Thiébault-Sisson de ne pas se rendre à Giverny, afin d'éviter toute publicité sur la visite officielle du président du Conseil Georges Leygues. Lettres de Claude Monet à Arsène Alexandre, 22/10/1920, à Thiébault-Sisson, 07/11/1920, dans *Ibid.*, vol. 4, p. 407, vol. 5, p. 188, lettres 2378, 2383. Voir aussi François Thiébault-Sisson, « Art et curiosité : Un don de M. Claude Monet à l'État », *Le Temps*, 14/10/1920 ; Arsène Alexandre, « L'Épopée des Nymphéas », *Le Figaro*, 21/10/1920.

²⁰ Lettre de Thiébault-Sisson à Paul Léon, 29/06/1920, Paris, musée Marmottan, 5201.1.

²¹ « Je suis ravi que vous ayez pu reprendre les négociations des Monet. J'avais le sentiment que des maladroites avaient été commises. » Lettre de Paul Léon à Arsène Alexandre, Paris, BCMN/INHA, Ms 520 (3), fos 366-367. Ce rôle d'Arsène Alexandre n'est pas signalé dans les principaux titres consacrés aux *Nymphéas*.

²² Lettres d'Arsène Alexandre à Claude Monet, 16/08/1920, Paris, musée Marmottan, 5159.1 et 5159.2.

²³ Arsène Alexandre, *Quarante années de vie artistique*, 15/09/1934, Paris, BCMN/INHA, Ms 632, f° 185. L'achat est mentionné par René Gimpel dans son journal dès le 9 octobre 1920. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 178-179.

²⁴ Sur cette acquisition, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4451 et 20144707/38. À titre de comparaison, le décret d'acceptation des *Nymphéas* en 1922 estima la donation de dix-neuf panneaux à 100 000 francs. « Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », *Journal officiel de la République française*, 1922, n° 168, p. 6584.

²⁵ Édouard Mortier de Trévisse, « Le Pèlerinage de Giverny [deuxième et dernier article]. - L'Atelier des "Figures en plein air". - L'Atelier des séries. - L'Atelier des "Nymphéas". - Derniers coups d'œil », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, vol. 51, n° 283, p. 121-134. La mise en valeur de *Femmes au jardin* apparaît dès le début du siècle dans le parcours de Giverny. Voir par exemple François Crucy, « Le Peintre de l'Air : M. Claude Monet et son œuvre », *L'Aurore*, 12/06/1904 ; Louis Vauxcelles, « Chez les peintres : Un après-midi chez Claude Monet », *L'Art et les artistes*, 1905, n° 9, p. 85-90.

d'œuvre des années de jeunesse de l'artiste, supplantant aux yeux des amateurs éclairés les *Nymphéas*.

La biographie d'Arsène Alexandre n'était cependant pas seulement liée aux services rendus par le critique pour le bien public. Elle participait aussi aux activités de la galerie Bernheim-Jeune, au point que Georges Clemenceau la qualifia dès 1920, par opposition à son propre projet de livre, d'« opération de publicité²⁶ ». La sortie de l'ouvrage fut préparée au début de l'année 1921 par une rétrospective, avec un catalogue préfacé par Alexandre, mais aussi anticipée par plusieurs parutions dans *Le Bulletin de la vie artistique*. Or, le principal atout de ce livre de luxe reposait sur le choix original et la qualité de ses reproductions²⁷, et la correspondance de Monet permet de suivre en partie l'élaboration de cette iconographie.

Début décembre 1920, Alexandre avait déjà établi sa sélection à partir des photothèques de Durand-Ruel et d'Eugène Druet. Il fit alors part à Monet de son désir d'inclure plusieurs illustrations en couleurs, dont une double page consacrée aux *Nymphéas* en cours d'élaboration²⁸. Monet accepta de recevoir André Marty, opérateur attitré des éditions Bernheim, mais demanda à valider toutes les reproductions et en particulier celles en couleurs, face auxquelles il manifesta une aversion *a priori*²⁹. La visite de Marty à Giverny fut immédiatement évoquée par le photographe dans un article du *Bulletin de la vie artistique* où il fit l'éloge de la phototypie et du procédé couleur, qui était parvenu à susciter la curiosité du maître³⁰ (fig. 6.10). Malgré cet apparent soutien public, Monet se montra très critique face aux clichés couleur, refusant notamment l'« affreuse » reproduction d'une des *Meules*, imprimée finalement en noir et blanc (fig. 6.11), mais aussi les treize photographies des

²⁶ Lettre de Georges Clemenceau à Claude Monet, 06/08/1920, dans Georges Clemenceau, *Correspondance, 1858-1929*, Paris, R. Laffont, Bibliothèque nationale de France, 2008, p. 557. En matière de publicité, la seconde publication consacrée par les éditions Bernheim-Jeune à Monet en 1924, une série d'entretiens de Marc Elder, renoua avec la stratégie testimoniale en publiant un fac-similé de lettre de Monet aux marchands du 9 février 1921. Sur cette stratégie, voir *supra* p. 104-111. Dans le cadre limité de notre travail, nous ne pouvons nous étendre sur cette publication, au sujet de laquelle nous ne sommes pas parvenus à obtenir une description précise des archives de Marc Elder, vendues à Nantes les 31 mars et 1^{er} avril 2009. Elder collabora encore en 1931 à un autre ouvrage de la galerie Bernheim, qui fit suite à leur rachat du fonds d'atelier de Renoir. Sur ce rachat, voir au musée d'Orsay, les archives de la galerie Barbazanges, ODO 1996-52, 25 à 29.

²⁷ John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 642.

²⁸ Lettre d'Arsène Alexandre à Claude Monet, 03/12/1920, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 5. Monet s'était déjà exprimé au sujet des photographies des *Nymphéas*, qu'il ne souhaitait voir reproduites qu'une fois son travail « à peu près au point, du moins en partie ». Lettre de Claude Monet à Georges Durand-Ruel, 12/02/1917, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 396, lettre 2216.

²⁹ Lettres de Claude Monet à Arsène Alexandre, 06/12/1920, et à Gaston ou Joseph Bernheim-Jeune, 16/02/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 408, 409, lettres 2391, 2407.

³⁰ André Marty, « Le Livre Français », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 3, p. 70-78. L'article inclut notamment pour le besoin de la démonstration la reproduction d'un ancien dessin de Claude Monet, daté vers 1880 et destiné à une ancienne publication illustrée. Il faisait par ailleurs suite à un précédent texte qui avait vu l'introduction dans le bulletin de la galerie Bernheim-Jeune du fac-similé d'autographes. Voir *supra* p. 188.

panneaux décoratifs³¹. Seul un tableau de la première série des *Nymphéas* de 1908, tableau que Bernheim-Jeune acheta en décembre 1920, puis exposa début 1921, fut publié en couleurs à l'intérieur et en couverture de l'ouvrage³² (fig. 6.9 et 6.12). Ainsi les efforts de la galerie Bernheim-Jeune pour promouvoir leur livre, à travers la qualité et l'attractivité de ses reproductions photomécaniques durent s'accommoder des décisions draconiennes de l'artiste quant à la diffusion de son œuvre, en particulier son opposition farouche aux simulations colorées de ses tableaux³³.

Or, l'une des premières réactions de Monet devant le choix iconographique d'Alexandre fut aussi de constater une « absence complète de figures³⁴ ». Monet était alors très certainement conscient du grief de son abandon du portrait après 1870 qui, selon ses dires, lui avait été adressé très tôt dans sa carrière, et auquel il avait répondu dès 1876 avec sa *Japonaise* (1876 ; Boston, Museum of Fine Arts ; W 387). Tel fut en tout cas le discours qu'il tint en 1918 dans une lettre au marchand Paul Rosenberg, nouvel acquéreur de l'œuvre en question³⁵. Il n'est cependant pas impossible que Monet ait ici reporté dans un récit au passé une critique contemporaine. En décembre 1919, au moment de la vente du tableau par Rosenberg à Philip Lehman, il dressa à nouveau un historique de l'œuvre, publié dans *Le Bulletin de la vie artistique* et accompagné d'une reproduction³⁶ (fig. 6.13). Cette dernière fut ainsi proposée en 1921 pour répondre au manque de figures constaté par Monet, mais celui-ci

³¹ Lettres de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 20/03/1921, et à André Marty, 20/03/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 409-410, lettres 2415, 2416. Le nombre de prises de vue d'André Marty est donné dans Daniel Wildenstein, *Monet : catalogue raisonné*, 2e éd. mise à jour, Cologne / Paris, Taschen / Wildenstein Institute, 1996, vol. 4, p. 946-947.

³² L'œuvre fut encore reproduite en 1925 dans la revue des frères Bernheim. Adolphe Tabarant, « Nymphéas », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 17, p. 375-376. Entre-temps, elle avait été vendue en juillet 1923 par Bernheim-Jeune à Henri Canon.

³³ Claude Monet imposa la même surveillance un an plus tard sur l'iconographie du livre de Geffroy, avec la même aversion pour les reproductions couleur, confiées à Léon Marotte. Monet refusa catégoriquement toute reproduction en couleurs des *Nymphéas*, et s'irrita de l'inclusion malgré son refus d'une reproduction « plus que médiocre » du *Bloc* (1889 ; collection particulière ; W 1228). Sur les photographies du livre de Geffroy, voir : la lettre de Gustave Geffroy à Blanche Hoschedé-Monet, 13/09/1921, dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, peintre impressionniste, pas dans l'ombre, mais dans la lumière de Claude Monet*, Rouen, Lecerf, 1961, p. 43-44 ; celles de Gustave Geffroy à Claude Monet, 25/10/1921, 29/10/1921, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 128 ; celles de Claude Monet à Gustave Geffroy, 02/11/1921, 04/11/1921, 09/11/1921, 10/01/1922, 26/05/1922, de Gustave Geffroy à Georges Clemenceau, 02/04/1922, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, p. 412-413, 415, 432, lettres 2459, 2461, 2462, 2479, 2500, pièce justificative 308 ; celle de Georges Clemenceau à Claude Monet, 04/03/1922, dans Georges Clemenceau, *Correspondance, 1858-1929, op. cit.*, vol. 4, p. 607-608.

³⁴ Lettres de Claude Monet à Gaston Bernheim-Jeune, 20/03/1921, et à André Marty, 20/03/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 409-410, lettres 2415, 2416.

³⁵ Lettre de Claude Monet à Paul Rosenberg, 06/08/1918, New York, The Pierpont Morgan Library, MA 3500.

³⁶ « Un Monet très précieux », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1919, n° 1, p. 11.

s'y opposa en jugeant le tableau trop faible³⁷. Le peintre préféra attirer l'attention de ses éditeurs vers un autre portrait, celui de *Madame Gaudibert* (1868 ; Paris, musée d'Orsay ; W 121). Roulée pendant plusieurs années, l'œuvre avait été redécouverte récemment par l'écrivain G. Jean-Aubry, qui en avait communiqué une photographie à Monet au début de l'année 1912³⁸. En mai 1921, deux mois après son constat de la lacune de sa biographie, le peintre demanda aux frères Bernheim de faire faire un cliché à partir de la photographie de Jean-Aubry³⁹. En septembre, l'œuvre « récemment retrouvée » était reproduite dans *Le Bulletin de la vie artistique* pour promouvoir la sortie imminente du livre d'Alexandre⁴⁰ (fig. 6.15). Au même moment, l'entrée au musée du Luxembourg des *Femmes au jardin*, le 7 avril 1921, mit fin au monopole détenu jusqu'alors par Bulloz sur la diffusion du tableau, reprise en main par le service photographique des Musées nationaux⁴¹. Il apparut ainsi dès le début du mois d'avril en tête d'un important article d'Alexandre intitulé « Claude Monet considéré comme peintre de figures » (fig. 6.14), où le critique plaça son intérêt nouveau pour l'œuvre de jeunesse du maître sous l'influence directe de Monet⁴². Quelques mois avant sa sortie, l'ouvrage d'Alexandre s'enrichit ainsi de deux grands tableaux de figures : *Madame Gaudibert* et *Femmes au jardin* (fig. 6.16 et 6.17).

³⁷ Lettre de Claude Monet à André Marty, 29/03/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 410, lettre 2417. Monet avait déjà exprimé en 1918 sa déception face à ce tableau, dont Rosenberg lui avait communiqué une reproduction.

³⁸ Lettre de G. Jean-Aubry à Claude Monet, début 1912, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 145 ; lettre de Claude Monet à G. Jean-Aubry, 15/01/1912, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 383, lettre 1994. G. Jean-Aubry, de son vrai nom Jean Frédéric Émile Aubry, rendit compte de sa première rencontre avec Claude Monet en 1911 dans son article « Une visite à Giverny, Eugène Boudin et Claude Monet », *Havre-Éclair*, 01/08/1911. En 1912, il signala encore au peintre la présence dans la collection de la famille Lamotte de son portrait de *Louis Joachim Gaudibert* (1868 ; localisation inconnue ; W 122), encore roulé.

³⁹ Par ailleurs, en avril 1921, Claude Monet reprit contact avec l'écrivain au sujet du premier portrait de *Monsieur Gaudibert* (1868 ; localisation connue ; W 120). Lettre de Claude Monet à G. Jean-Aubry, 10/04/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 410, lettre 2420. Sur la photographie du portrait de *Madame Gaudibert* en 1921, voir la lettre de Claude Monet à André Marty, 12/05/1921, dans *Ibid.*, lettre 2430. Un an après le *Monet* d'Alexandre, Jean-Aubry publia à son tour chez Bernheim-Jeune, une monographie consacrée à Eugène Boudin « d'après des documents inédits ».

⁴⁰ « Paroles : La Statue un peu équestre », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 18, p. 496.

⁴¹ Voir *supra* p. 149-150.

⁴² « Ceux de ses biographes qui ont écrit que "la figure humaine ne l'intéressait pas" se sont trompés, j'en ai le témoignage de la bouche même du peintre. » Arsène Alexandre, « Claude Monet considéré comme Peintre de figures », *Le Cousin Pons*, 1921, n° 77, p. 609-611. Alexandre ajoutait plus loin : « Je signale gratuitement aux lecteurs une excellente affaire. S'ils réussissent (ce à quoi Monet lui-même a échoué dans ses recherches) à retrouver les portraits qu'il peignit alors au Havre – dans la famille, je crois, d'un certain M. Aubry – ils peuvent être assurés d'un beau succès artistique – et même d'un autre ordre. » Dans sa réévaluation des peintures de figures de Monet, le témoin s'opposait notamment au discours canonique établi par Duret en 1906, et repris dans ses rééditions de 1919 et encore en 1922. Voir en effet Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906, p. 80-82. Monet réagit d'ailleurs à la lecture de l'article d'Alexandre en lui transmettant la photographie du portrait de *Madame Gaudibert*. Lettres de Claude Monet à Arsène Alexandre, 15/05/1921, 24/05/1921, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 410, 411, lettres 2432, 2435.

La réorientation du goût d’Alexandre vers les figures de Monet eut donc lieu au moins en partie au contact du peintre. Elle eut cependant aussi pour corollaire sa critique des *Nymphéas*, fait rare de la part d’un membre de l’entourage du maître. En tant que chroniqueur de l’actualité, Alexandre avait en effet perçu dès 1919 un « antiimpressionnisme⁴³ » qui, dégagé des excès cubistes, s’était établi après la guerre aux deux pôles du monde de l’art vivant, tout entier occupé à « une renaissance complète et formelle » : tant dans la manière post-symboliste et classicisante d’un Léonard Sarluis, présent depuis de nombreuses années au Salon des artistes français (fig. 6.18), que chez une figure montante de l’École de Paris, exposant au Salon d’Automne, Léonard Foujita (fig. 6.19). Par Alexandre, à l’écoute de Monet comme des autres artistes vivants, le discours moderniste s’immisça ainsi parmi les proches du maître sous la forme d’un retour aux tableaux de figures et d’une condamnation de plus en plus vive des dernières œuvres⁴⁴.

Un an après la monographie d’Alexandre, le *Claude Monet* de Gustave Geffroy (fig. 6.20) mit en exergue une autre dimension de la nouvelle vague bibliographique consacrée au peintre : son intérêt pour la documentation. Dès l’origine, quand Geffroy fut pressenti pour signer l’ouvrage de Bernheim-Jeune, l’ami de Monet lui avait expressément demandé de mettre à sa disposition ses archives, sollicitant même l’appui de sa belle-fille Blanche Hoschedé-Monet pour prévenir les réticences du peintre⁴⁵. Ces archives étaient aussi recherchées par les concurrents de Geffroy, Thiébault-Sisson puis Alexandre, auquel Monet transmit en 1920 un dossier de documents relatifs au don de *L’Olympia* de Manet en 1890⁴⁶. En conséquence, le récit de cette donation fut le seul moment où Arsène Alexandre fit appel directement aux lettres dans son texte, tout en faisant traditionnellement l’apologie de la misère des artistes modernes participant à cette souscription⁴⁷. Par comparaison, l’usage de la citation et de la transcription devint pléthorique chez Geffroy, qui fournit ainsi une mine de références pour les historiens de l’entre-deux-guerres. Il en signala l’origine dans sa préface : « Pour documenter ce livre, Monet m’a confié les correspondances qui lui restaient [...], et c’est ainsi que j’ai pu faire connaître les préoccupations et le ton de ces hommes valeureux,

⁴³ Arsène Alexandre, « La vie artistique : “Antiimpressionnisme” », *Le Figaro*, 30/03/1919.

⁴⁴ Sur la condamnation de l’impressionnisme chez Alexandre, influencé par les orientations du retour à l’ordre, voir Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Claude Monet et l’impressionnisme classé », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 1924, p. 23-24 ; Arsène Alexandre, « La Vie artistique : “Les Nymphéas” », *Le Figaro*, 19/05/1927.

⁴⁵ Lettre de Gustave Geffroy à Claude Monet, 10/12/1919, dans Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 128 ; lettre de Gustave Geffroy à Blanche Hoschedé-Monet, 17/01/1920, dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 43.

⁴⁶ Lettre de Claude Monet à Arsène Alexandre, 07/10/1920, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 406-407, lettre 2374.

⁴⁷ Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, p. 91-92.

lutteurs pour la vie et pour l'art, acharnés à leur peinture⁴⁸ [...]. » Ce retour au document, de la part d'un proche du peintre, signifiait le rajeunissement de l'impressionnisme, comme ne manqua pas de s'en féliciter Adolphe Tabarant dans sa recension critique : « Monet réservait à son historiographe une précieuse primeur, celle des lettres que lui écrivirent ses compagnons de lutte, et qu'il a sorties des tiroirs où tout ce passé de l'Impressionnisme était enseveli⁴⁹. »

Du côté des modernistes, Louis Vauxcelles, dans *L'Amour de l'art*, classa Geffroy, « historien définitif » de Monet, parmi d'autres témoins canoniques : Duret pour Manet, Gasquet pour Cézanne, Lecomte pour Pissarro⁵⁰. Ces derniers avaient d'ailleurs tous signé la monographie de leur favori chez Bernheim-Jeune, où Geffroy avait été finalement remplacé par Alexandre⁵¹. Cependant, Vauxcelles signala aussi l'impasse de l'auteur sur la « violente réaction de nos jeunes constructeurs, cubistes ou évadés du cubisme⁵² » contre l'impressionnisme, réaction jugée non négligeable pour ce critique fondateur de *L'Amour de l'art*. La confrontation avec le goût moderniste devenait en effet inévitable, dans la mesure où il était parvenu au rang de discours historiographique grâce à une revue comme celle de Vauxcelles, ou à Georges Crès, le propre éditeur de Geffroy⁵³. En réalité, celui-ci évoqua bien dans son texte cette transformation, en mentionnant l'*Art moderne* d'Élie Faure, auteur avec lequel Geffroy avait été contact depuis le début du siècle, mais face auquel il maintint une apologie totale de l'œuvre de son ami Monet⁵⁴.

Alexandre et Geffroy, deux proches de Monet, inaugurèrent ainsi les années 1920 en historicisant leur propos, en réorientant leur goût vers les origines de l'impressionnisme, ou

⁴⁸ Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, G. Crès, 1922, p. I.

⁴⁹ L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : À travers les galeries. - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 05/12/1922. Monet pour sa part se montra relativement indifférent à cette question documentaire, « malgré tout l'intérêt que cela peut avoir pour d'autres ». Lettre de Claude Monet à Gustave Geffroy, 25/06/1922, dans Daniel Wildenstein, *Claude Monet, op. cit.*, vol. 4, p. 415, lettre 2500. Quelques années plus tard, Rewald signala l'absence d'ordre et de recherches personnelles de Geffroy. Reproduisant son argumentation à l'encontre de Duret, il jugea que l'écrivain, malgré les moyens mis à sa disposition, n'était pas parvenu à écrire l'histoire définitive de Monet. John Rewald, *The History of Impressionism, op. cit.*, p. 641. Voir aussi *supra* p. 16.

⁵⁰ Louis Vauxcelles, « Les Livres d'art : "Claude Monet" par Gustave Geffroy », *L'Amour de l'art*, 1922, vol. 3, n° 11, p. 368.

⁵¹ Rappelons que, dans le cadre de sa monographie sur Pissarro, publiée la même année que le *Monet* de Geffroy, Lecomte sollicita aussi Lucien Pissarro pour obtenir des documents inédits. Voir *supra* p. 217.

⁵² Louis Vauxcelles, « Les Livres d'art : "Claude Monet" par Gustave Geffroy », *op. cit.*

⁵³ Le nouvel éditeur de sa biographie est mentionné par Geffroy dans une lettre à Claude Monet le 6 mars 1921. Artcurial, *Archives Claude Monet, op. cit.*, lot 128. Par la suite, la maison d'édition sollicita encore Gustave Geffroy pour un projet d'*Histoire de l'impressionnisme*, présenté comme un livre bon marché destiné à être tiré à un minimum de 5 000 exemplaires. Lettres des éditions Crès à Gustave Geffroy, 19/10/1925, 23/10/1925, Nancy, Archives municipales, fonds Geffroy, 4 Z 43 et 4 Z 44.

⁵⁴ Gustave Geffroy, *Claude Monet, op. cit.*, p. 252-253. En 1923, Geffroy maintint cette ligne de défense face aux critiques modernistes dans la préface du catalogue de la rétrospective organisée chez Georges Petit. Sur les contacts de Geffroy et Faure, voir notamment les lettres du dossier consacré à Geffroy par la documentation du musée d'Orsay, ainsi que Patricia Plaud-Dilhuit, « Gustave Geffroy, critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Denise Delouche, Université Rennes 2, Rennes, 1987, p. 446.

en souscrivant à une nouvelle ligne de conduite documentaire permettant de rajeunir leur récit. Cette remise au goût du jour coïncidait avec une prise en compte des critiques formulées par l'art vivant, qu'elles aient ou non infléchi leur propre admiration pour Monet. Très vite cependant la mort de Monet en 1926 puis l'inauguration des *Nymphéas* l'année suivante virent se cristalliser les antagonismes (fig. 6.21). D'un côté, les partisans du décor de l'Orangerie maintinrent un éloge sans ombre du maître, reformulant inlassablement le thème de l'impressionnisme merveilleux, distractif d'une réalité en noir, et partie prenante d'une stratégie échappatoire vers un paradis en rose, que la guerre n'avait fait qu'accentuer⁵⁵. De l'autre, le prolongement de la réaction cézannienne avait dorénavant le champ libre pour s'attaquer frontalement à l'héritage artistique de Monet⁵⁶.

Quelques semaines après le vernissage et l'inauguration publique des *Nymphéas*, les 16 et 17 mai 1927, le *Claude Monet* de François Fosca (fig. 6.22) exacerba la corrélation entre le retour aux œuvres de jeunesse du maître et la critique de ses réalisations finales. Cette mise en balance constituait même la preuve de la lucidité de son regard par opposition aux éloges inconsidérés de ses prédécesseurs⁵⁷. L'auteur témoignait encore à travers elle de son inscription sur la scène de l'art vivant. En début d'année, Fosca avait annoncé à Maurice Denis son nouveau poste à la direction de *L'Amour de l'art*, qui parlerait désormais d'art « plus occidental » et moins d'artistes juifs comme Lipchitz et Chagall⁵⁸. Ayant exposé sous son vrai nom, Georges de Traz, aux Indépendants et au Salon d'Automne à partir de 1908, il s'était en effet affilié au classicisme moderne de la revue *L'Occident*, puis il avait participé avec son frère Robert de Traz aux activités de son homologue suisse *La Voile latine*, en prônant un nationalisme d'influence parisienne emprunté à l'Action française⁵⁹. Au sortir de la guerre, Fosca avait encore œuvré aux côtés de Maurice Denis au décor de l'église Saint-Paul de Genève, symbole d'un militantisme catholique latin face à un environnement

⁵⁵ Sur cette dichotomie entre rose et noir, voir aussi *supra* p. 71-73.

⁵⁶ Voir par exemple Jacques-Émile Blanche, « En me promenant aux Tuileries », *L'Art vivant*, 1927, n° 65, p. 695-696 ; Georges Rouault, « Claude Monet », *L'Amour de l'art*, 1927, vol. 8, n° 6, p. 200. Signalons que le célèbre mot d'André Lhote, évoquant au sujet des *Nymphéas* le « suicide » de Monet, apparaît dès 1927, dans sa correspondance, lors de l'inauguration du décor de l'Orangerie, avant d'être repris publiquement dans sa chronique en 1932. Lettre d'André Lhote à Jean Paulhan, 04/12/1927, dans Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti-Savelli (dir.), *Correspondance Jean Paulhan, André Lhote (1919-1961)*, Paris, Gallimard, 2009, p. 46-47, lettre 25.

⁵⁷ François Fosca, *Claude Monet*, Paris, l'Artisan du livre, 1927, p. 93-95.

⁵⁸ Lettre de François Fosca à Maurice Denis, 24/01/1927, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 4227. Dans la même lettre, Fosca exprimait sa sympathie envers l'artiste tourmenté par la condamnation de l'Action française par Pie XI, le 29 décembre 1926. Sur les orientations politiques de Denis, voir *supra* p. 98-100.

⁵⁹ Sur *La Voile latine*, voir Jean-Pierre Meylan, *La « Revue de Genève » : miroir des lettres européennes, 1920-1930*, Genève, Droz, 1969, p. 16.

protestant⁶⁰ (fig. 6.23 et 6.24). Cet héritage moderniste, qui l'avait vu dédier son *Degas* de 1921 à Adrien Mithouard, puis son *Renoir* de 1923 à Maurice Denis, influençait sa conception de la hiérarchie des maîtres impressionnistes.

L'inspiration moderniste transparaisait en particulier dans le choix de conclure sa biographie sur un célèbre mot de Cézanne : « Monet, ce n'est qu'un œil. Mais quel œil⁶¹ ! » Faisant du maître d'Aix l'étalon absolu de l'histoire de l'art moderne, ce jugement placé ainsi en exergue fut largement repris par la presse pour résumer le contenu de l'ensemble de l'ouvrage, et évolua durant l'entre-deux-guerres en véritable lieu commun pour signifier l'obsolescence de Monet et de l'impressionnisme. Ce préjugé trouva un rare détracteur en la personne du critique René-Jean, qui reprocha à Fosca son « dédain nuancé » qualifié comme un nouveau snobisme de jeunes face à la gloire de leurs aînés⁶². Ce regard jeté du haut de la célébrité acquise par Cézanne devint pourtant un dogme historique, tant pour les nouvelles revues comme *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant*, qui firent la promotion de l'ouvrage de Fosca⁶³, que pour la traditionnelle *Gazette des beaux-arts*, où Louis Réau, vantant la lucidité de « l'étude la plus intelligente, la plus juste et la plus nuancée » écrite sur Monet, ajouta encore : « Il semble bien aujourd'hui que Cézanne ait mis le peintre des *Nymphéas* à son vrai rang⁶⁴ ».

L'année 1927 opposa donc deux poncifs, celui de l'apologie absolue et celui d'un modernisme critique. Elle vit aussi les héritiers de Monet, son fils Michel Monet et sa belle-fille Blanche Hoschedé-Monet, conseillés par Georges Clemenceau, prendre place dans le champ historiographique. Chargés de défendre l'intégrité du legs matériel et symbolique du maître, ils étaient alors dotés, entre autres, d'un pouvoir légal d'ingérence sur l'installation des *Nymphéas*, comme sur toutes les décisions de l'administration à leur sujet durant l'entre-deux-guerres⁶⁵. Le poids des héritiers était d'autant plus sensible auprès des conservateurs,

⁶⁰ Fabienne Stahl, « Les décorations religieuses de Maurice Denis (1870-1943) entre les deux guerres », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2009, p. 58-64.

⁶¹ François Fosca, *Claude Monet, op. cit.*, p. 95. Le mot avait déjà été popularisé par le *Paul Cézanne* d'Ambroise Vollard, publié comme livre de luxe en 1914, puis dans un format plus populaire par Crès dès 1919.

⁶² René-Jean, « En marge de quelques livres : L'éclipse des phares », *Comœdia*, 21/07/1927. Fosca avait déjà réagi en 1920 à une polémique lancée par René-Jean au sujet du savoir-faire technique des artistes modernes. Voir les lettres de François Fosca à René-Jean, 28/09/1920, 1920, Paris, INHA, Autographes 195, 75.

⁶³ Léon Rosenthal, Gaston Varenne, Raymond Regamey, Raymond Geiger, Marie Dormoy, François Fosca, Pierre du Colombier, M. Morand-Verel, et Auguste Bréal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1927, vol. 8, n° 9, p. 342-348, p. 342 ; Pierre Humbourg, « Le livre d'art », *L'Art vivant*, 1927, n° 63, p. 627-628.

⁶⁴ Louis Réau, « Bibliographie. - "Le style Empire. Architecture et décors intérieurs" (par Paul Marmottan), "A. G. Perret et l'architecture du béton armé" (par Paul Jamot), "Claude Monet" (par François Fosca) », *Gazette des beaux-arts*, 1927, n° 782, p. 360-361.

⁶⁵ À titre d'exemple, en juin 1927, Clemenceau proposa à Blanche Hoschedé-Monet de s'opposer à la mise en place d'une entrée payante à l'Orangerie, qui selon lui allait à l'encontre de la volonté de Monet. Lettre de Georges Clemenceau à Blanche Hoschedé-Monet, 03/06/1927, dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-*

que ces derniers avaient bénéficié en 1927 de plusieurs cadeaux complémentaires aux grandes décorations : le don des deux *Essais de figure en plein air* (fig. 6.26 et 6.27) par Michel Monet ; celui d'une toile de Blanche Hoschedé-Monet représentant *Le jardin de Claude Monet à Giverny* (fig. 6.28), qui offrait, en pendant des panneaux aquatiques, un regard sur la propriété du maître ; enfin le don d'un autoportrait de l'artiste (fig. 6.29), que Clemenceau avait lui-même fait installer au musée du Louvre à la « meilleure place » de la salle des États, en écho à l'*Autoportrait* de Delacroix⁶⁶ (vers 1837 ; Paris, musée du Louvre). La famille du maître obtint ainsi des Musées nationaux qu'ils retirassent de la librairie du musée de l'Orangerie l'ouvrage de Fosca, jugé offensant⁶⁷.

Face à l'essor d'une littérature critique sur Monet, Clemenceau décida quant à lui en 1928 de reprendre son propre projet de monographie pour la collection « Nobles vies, grandes œuvres », dirigée chez Plon par Marguerite Baldensperger et destinée à la jeunesse et aux lecteurs occasionnels⁶⁸. Pour mieux affirmer sa défense publique des *Nymphéas*, l'auteur plaida à plusieurs reprises pour inclure la mention de l'œuvre dans son titre, contre l'avis de la directrice de la collection⁶⁹ (fig. 6.25). Tout en ignorant le livre de Fosca, Clemenceau consacra un chapitre entier à contrecarrer la thèse plus philosophique et moins polémique du *Trois variations sur Claude Monet* de Louis Gillet, publié lui aussi chez Plon en 1927⁷⁰. À l'instar d'Alexandre et Geffroy, l'accueil privilégié de Clemenceau dans le cercle familial des

Monet, op. cit., p. 62-63. Ce rôle décisif des héritiers de Monet a été récemment remarqué dans un texte de Marianne Mathieu, « De Monet collectionneur à Monet donateur », dans Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2017-2018], Vanves, Hazan, 2017, p. 234-259.

⁶⁶ Sur ces dons, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144785/21 et 20144790/86. Le portrait de Monet fut ensuite déplacé dans la salle Caillebotte lors de l'installation des tableaux impressionnistes au musée du Louvre en 1929. En 1931, il fut placé dans le vestibule du musée de l'Orangerie, sans doute en remplacement du buste de Monet (fig. 6.21). Ces déplacements successifs, hors de l'endroit spécialement choisi par Clemenceau, entraînèrent une récrimination de sa fille Madeleine Clemenceau-Jacquemaire. Signalons par ailleurs qu'une autre effigie de Claude Monet par Jules Monge (1883 ; Paris, musée d'Orsay), aujourd'hui considérée comme un portrait du peintre Monticelli, fut aussi donnée la même année 1927 au musée du Louvre par un collectionneur privé. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/87.

⁶⁷ Lettre de Blanche Hoschedé-Monet à Henri Verne, 08/09/1927, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144785/21 ; lettre d'Henri Verne à Blanche Hoschedé-Monet, 10/09/1927, Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 63-64. Paul Signac salua ce retrait dans une lettre à Blanche Hoschedé-Monet, le 29/09/1927. *Ibid.*, p. 64-65. Une note dans *L'Amour de l'art* signale que cette interdiction du livre, « à la demande de la famille de Monet », aurait touché l'ensemble des musées nationaux. Léon Rosenthal, Gaston Varenne, Raymond Regamey, Raymond Geiger, Marie Dormoy, François Fosca, Pierre du Colombier, M. Morand-Verel, et Auguste Bréal, « Les Livres d'art », *op. cit.*

⁶⁸ Patricia Sorel, *Plon : le sens de l'histoire, 1833-1962*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 106.

⁶⁹ Lettres de Georges Clemenceau à Marguerite Baldensperger, 12/07/1928, 15/07/1928, 19/07/1928, dans Georges Clemenceau, *Lettres à une amie, 1923-1929*, Paris, Gallimard, 1970, p. 525, 528, 531.

⁷⁰ Gillet « [avait voulu] que le peintre des *Nymphéas* nous emmène [...] aux abîmes sans fond du Néant. » Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928, p. 103. Clemenceau avait fait l'éloge du livre, en définitive peu dangereux, de Gillet dans une lettre à Blanche Hoschedé-Monet, le 10 octobre 1927. Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 65-66.

Monet lui permit de recourir aux archives du peintre, auxquelles bien évidemment un critique moins complaisant n'aurait sans doute pas eu accès. Il se rendit à Giverny en mai 1928, pour retrouver aux côtés de Michel Monet le regard méditatif de l'artiste devant l'étang des nymphéas, tandis que la collecte documentaire fut confiée à sa secrétaire, madame Perremond, aidée par Blanche Hoschedé-Monet⁷¹. Cette division hiérarchique du travail préparatoire, liée au genre, se poursuivit durant le mois de juin, au cours duquel madame Perremond fut chargée du classement et du déchiffrement de la correspondance, échangeant à son sujet avec la belle-fille du maître, tandis que Clemenceau se réservait la dimension réflexive de l'ouvrage, s'attachant « à la philosophie de la peinture de Monet pour faire pendant à son *Démosthène*⁷² ». De fait, Clemenceau croyait peu en l'utilité de cette documentation confiée à sa secrétaire et en fit un usage plus que limité⁷³. La seule lettre reproduite en fac-similé appartenait à sa propre collection (fig. 6.32), et ne trouvait aucun écho dans son texte. Elle faisait plutôt figure de souvenir de l'artiste conservé par un proche, aux côtés d'une photographie dédicacée (fig. 6.30) et d'une image de la propriété de Giverny, où leur relation s'était épanouie⁷⁴ (fig. 6.31). Le témoin, occupé par la défense de son ami, se révéla ainsi incapable de faire un autre usage du document que celui de corroborer cette proximité.

Finalement, il appartient à la jeune écrivaine Marthe de Fels en 1929 d'extraire l'apanage documentaire du cercle des proches de Monet, pour sa propre biographie, destinée à la collection « Vie des hommes illustres » chez Gallimard⁷⁵ (fig. 6.33). Louée par Georges Wildenstein dans la *Gazette des beaux-arts* pour son admiration « raisonnable », et plus tard

⁷¹ Lettre de Georges Clemenceau à Marguerite Baldensperger, 27/05/1928, dans Georges Clemenceau, *Lettres à une amie, 1923-1929, op. cit.*, p. 518.

⁷² Lettre de Madame Perremond à Blanche Hoschedé-Monet, 28/06/1928, dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 71-72. Le *Démosthène* de Clemenceau avait été publié en 1926 chez Plon dans la même collection « Nobles vies, grandes œuvres ».

⁷³ Lettre de Georges Clemenceau à Marguerite Baldensperger, 31/05/1928, dans Georges Clemenceau, *Lettres à une amie, 1923-1929, op. cit.*, p. 522. Clemenceau fit très peu usage de documents épistolaires dans son livre. Il transcrivit d'une part une lettre de Manet à Duret, déjà donnée par ce dernier dans sa monographie sur l'artiste de 1902, et reprise encore par Geffroy en 1922. D'autre part, il cita longuement une lettre cette fois inédite de Mirbeau, datée par Pierre Michel de la fin janvier ou de début février 1893, aujourd'hui non localisée. Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas, op. cit.*, p. 71-73. Au sujet de ces deux documents, voir la lettre de Georges Clemenceau à Blanche Hoschedé-Monet, 19/08/1928, Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 75-76.

⁷⁴ Une lettre de Marguerite Baldensperger à Blanche Hoschedé-Monet, le 28 juillet 1928, indique que cette dernière lui fournit quatre photographies, dont deux seulement furent envoyées à la maison d'édition, l'une représentant la maison de Giverny et l'autre le jardin. Seule la première fut publiée. Cette lettre est retranscrite dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, op. cit.*, p. 74.

⁷⁵ Marthe de Fels, *La Vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929.

par John Rewald comme « la meilleure et la plus lucide biographie de Monet⁷⁶ », elle accommodait l'érudition documentaire à l'œil éclairé, capable de discerner le « peintre de Vétheuil » et le « peintre de Giverny ». Paul Morand en résuma ainsi la lecture : « Vétheuil, c'est la misère, mais c'est le génie. Giverny, ce sera la gloire, mais c'est le procédé. Vétheuil, c'est le capital qui s'accumule ; Giverny, ce sont les rentes. Vétheuil, c'est la joie de créer, malgré tout, c'est la jeunesse⁷⁷. » Après avoir été un temps sollicité pour renouveler la littérature de témoins, celle d'Alexandre, de Geffroy et de Clemenceau, le document devint ainsi à la fin de la décennie une arme des opposants aux dernières œuvres du maître.

Robert Rey, l'impressionnisme enseigné et sa collusion avec l'art vivant

La convergence entre la doctrine moderniste et une démarche érudite professionnelle trouva dans les années 1920 l'un de ses principaux agents en la personne de Robert Rey⁷⁸. Au début de l'année 1926, ce « jeune historien de l'art », conservateur au musée du Luxembourg, fut célébré par *Le Bulletin de la vie artistique* lorsqu'il consacra pour la première fois un cours annuel de l'école du Louvre à l'histoire de l'impressionnisme⁷⁹. Malheureusement, si les archives de Robert Rey comprennent les tapuscrits de la plupart de ses leçons, seul un fragment de son enseignement de 1926 nous est parvenu⁸⁰. Ce dernier est cependant révélateur de ses intérêts et de ses pratiques d'historien, en ce qu'il est consacré au peintre académique Charles Gleyre, dans l'atelier duquel Bazille, Monet, Renoir et Sisley s'étaient fréquentés au cours des années 1860. La leçon de Rey exemplifiait donc un retour à un épisode méconnu, antérieur à l'émergence publique de l'impressionnisme, sur lequel il avait

⁷⁶ Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres. - "La vie de Claude Monet" (par Marthe de Fels), "Some modern sculptors" (par Stanley Casson) », *Gazette des beaux-arts*, 1930, n° 805, p. 65 ; John Rewald, *The History of Impressionism*, op. cit., p. 641.

⁷⁷ Paul Morand, « Vétheuil et Giverny », *L'Art vivant*, 1929, n° 113, p. 669.

⁷⁸ Sur Rey, son action au sein des musées et sa conception de l'histoire de l'art moderne, voir notamment Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, p. 228-259.

⁷⁹ « L'impressionnisme à l'École du Louvre », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1926, n° 3, p. 35-36. La chaire d'« histoire des arts au XIX^e siècle » était revenue au sortir de la guerre à Léonce Bénédite, qui avait déjà consacré son cours de 1925 à « l'évolution de la peinture en France, du réalisme à l'impressionnisme ». En 1926, elle eut pour titulaire Charles Masson, dont Rey fut en réalité le délégué jusqu'en 1928. La nomination de ce dernier en octobre 1925 par le conseil des études s'était d'ailleurs faite contre l'avis de Masson, qui avait soutenu la candidature de François Monod. Rey avait cependant pour lui d'avoir assuré l'*intérim* après le décès de Bénédite, le 12 mai 1925. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144781/4, 20144781/5

⁸⁰ Un premier fonds d'archives de Robert Rey conserve l'ensemble des tapuscrits de ses cours pour la période 1927-1945. Paris, BCMN/INHA, fonds Rey, Ms 327 (2). Une seconde collection, encore non inventoriée, livre quelques notes préparatoires et un fragment tapuscrit de son enseignement consacré aux impressionnistes en 1926. Paris, INHA, fonds Rey, Archives 117.

souhaité concentrer une partie de ses recherches⁸¹. Ce retour aux sources lui permettait d'enquêter sur les influences supposées du classicisme de Renoir, en mettant en parallèle la sensualité froide des nus de Gleyre (fig. 6.34) et celle des baigneuses ingresques de Renoir, tant admirées par les modernistes. La même année 1926, Rey retraça encore dans un article scientifique le parcours académique de Renoir, en transcrivant intégralement différents documents découverts dans les archives de l'école des Beaux-Arts⁸². D'autres publications témoignèrent encore des vastes recherches archivistiques destinées à préparer son cours, et à revenir aux origines de l'impressionnisme : aux tableaux peints à Saint-Thomas par Pissarro, dont il mit à jour l'acte de naissance⁸³ ; à l'œuvre de Frédéric Bazille, en particulier à sa copie du *Mariage mystique de sainte Catherine* de Véronèse⁸⁴ (1864 ; Beaune-la-Rolande, église Saint-Martin ; S 2). Sur les débuts de Claude Monet, Rey réunit encore plusieurs lettres adressées par l'artiste et par sa tante Lecadre à Armand Gautier. Ces documents furent présentées au cours de ses leçons afin d'ébranler la légende, construite par Monet lui-même lors de ses entretiens, selon laquelle il n'était resté que quinze jours dans l'atelier de Gleyre.

Raymond Régamey rendit compte de cette dernière découverte auprès du lectorat érudit de la *Gazette des beaux-arts* dans un article intitulé « La formation de Claude Monet », en février 1927⁸⁵. Élève de l'université de Paris au début des années 1920, lecteur assidu du *Bulletin de la vie artistique*, Régamey avait intégré le personnel des Musées nationaux à la fin de l'année 1926, un an après Rey et un an avant son ami René Huyghe⁸⁶. Son article, emblématique des intérêts d'une nouvelle génération d'historiens de l'art professionnels, proposa un véritable état de la question Monet, en se concentrant sur des faits positivement

⁸¹ Le cours de Rey proposait un panorama de la carrière de Gleyre, dressé à partir de l'ouvrage de Charles Clément, *Gleyre, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1878. Rey inaugurerait un sujet repris une décennie plus tard dans une contribution de Germain Guillaume, « Influence de l'atelier de Gleyre sur les impressionnistes français », dans *Actes du congrès*, [Congrès international d'histoire de l'art. 14. 1936. Suisse], Bâle, Editions Holbein, 1938, vol. 1, p. 11-12.

⁸² Robert Rey, « Renoir à l'École des Beaux-Arts », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1926, p. 33-37.

⁸³ Robert Rey, « Pissarro aux Îles Vierges », *Beaux-arts*, 1936, n° 174, p. 6. Rey réagissait ici à un article de Jacques de Laprade, composé de plusieurs lettres inédites communiquées par Ludovic-Rodo Pissarro : Jacques de Laprade, « Camille Pissarro d'après des documents inédits », *Beaux-arts*, 1936, n° 172, p. 1 ; Jacques de Laprade, « Camille Pissarro d'après des documents inédits (Suite) », *Beaux-arts*, 1936, n° 173, p. 1, 7. Sur cet article, voir la lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 24/04/1936, Oxford, Ashmolean Museum. Ludovic-Rodo corrigea plusieurs erreurs factuelles de Rey dans un article subséquent. Ludovic-Rodo Pissarro, « Dites-le... : Au sujet de Pissarro », *Beaux-arts*, 1936, n° 182, p. 2.

⁸⁴ Cette recherche est signalée dans Georges Charensol, « Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1927, vol. 8, n° 1, p. 25-28. Sur la redécouverte de ce tableau, voir aussi la lettre de N. Leduc à Chesneau ?, 25/09/1926, Paris, INHA, Autographes 3, 2.

⁸⁵ Raymond Régamey, « La formation de Claude Monet », *Gazette des beaux-arts*, 1927, vol. 15, n° 774, p. 65-84.

⁸⁶ Sur la carrière de Régamey, voir Françoise Caussé, *La revue « L'Art sacré » : le débat en France sur l'art et la religion, 1945-1954*, Paris, Éd. du Cerf, 2010, p. 247-288.

certaines et en relevant à plusieurs reprises les lacunes documentaires de sa biographie. Dans sa conclusion, il remarquait ainsi que si tout semblait avoir été dit sur l'évolution de l'artiste après 1875, le champ restait libre aux jeunes historiens pour revenir aux sources de l'impressionnisme.

L'enseignement de Rey à l'école du Louvre accompagna encore en 1926 le réaménagement des collections du musée du Luxembourg, dont le conservateur avait aussi en partie la charge. Le nouvel accrochage offrit alors aux visiteurs une confrontation directe entre deux grands tableaux de figures en plein air : *La réunion de famille* de Bazille (fig. 6.35) et *Femmes au jardin* de Monet. Sa curiosité ayant été piquée par ce rapprochement, le critique Georges Charensol en vint à s'interroger sur la personne encore mystérieuse de Bazille, à la réhabilitation duquel Rey était en train de prendre part. Le cadre général d'un retour aux sources de l'impressionnisme était dès lors reformulé par Charensol en ces termes :

Une période est particulièrement attachante dans l'histoire de notre peinture. C'est celle des débuts de l'impressionnisme ; cependant, quand on feuillette les innombrables ouvrages que les impressionnistes ont inspirés, on ne peut manquer d'être frappé par le petit nombre de renseignements que nous apportent leurs biographes sur les dix années qui précédèrent la guerre de 1870⁸⁷.

La place prééminente de *Femmes au jardin* fut maintenue en 1929 lors du déménagement des collections impressionnistes au musée du Louvre, où le tableau devint le point de mire du parcours consacré à l'histoire de l'art du XIX^e siècle⁸⁸ (fig. 6.36). Par ailleurs, son rapprochement avec *La réunion de famille* de Bazille se transforma rapidement en poncif visuel du récit des origines de l'impressionnisme. Il fut énoncé par Rey lui-même dans son article pour le numéro spécial de la revue *L'Art vivant* consacré à Monet en 1927, au lendemain de la mort du peintre. L'historien y appela l'œil de l'amateur éclairé à se détourner de l'impressionnisme défini « pour la majorité du public » par les séries des années 1890, l'« impressionnisme triomphant » et sa « féerie », qui marquait en réalité le déclin du mouvement en des œuvres bâclées et hasardeuses⁸⁹. Rey lui opposa sa préférence personnelle et critique, selon lui, pour l'« impressionnisme militant » des débuts. Une prédilection similaire s'affichait dans le même numéro non seulement sous la plume d'un autre expert proche des musées, Jean-Gabriel Goulinat, mais aussi chez les tenants du discours moderniste : dans la diatribe véhémement de Jacques-Émile Blanche contre la mondanité

⁸⁷ Georges Charensol, « Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionnisme », *op. cit.*

⁸⁸ *La réunion de famille* de Bazille fut alors placée dans la salle précédant celle dévolue aux impressionnistes, pour mieux les annoncer. Jean Guiffrey, « Le remaniement des galeries de peinture du musée du Louvre », *L'Illustration*, 1929, n° 4516, p. 281.

⁸⁹ Robert Rey, « Claude Monet et l'impressionnisme », *L'Art vivant*, 1927, n° 49, p. 13-14.

décorative et creuse du dernier Monet, comme dans l'apologie de sa jeunesse révoltée par l'ancien critique cubiste André Salmon⁹⁰.

Un tel lieu commun était dès lors capable de rassembler une nouvelle génération d'historiens professionnels et les cercles de l'art vivant issus de la réaction moderniste. Il avait en effet partie liée avec la définition d'un regard intellectuel, armé face au sens commun d'une lucidité visuelle critique devant les *Nymphéas*, comme d'un recours savant aux documents.

Il est tout au plus possible de signaler cependant une rare discordance par rapport à ce discours chez Daniel Octobre. Jeune peintre prix de Rome en 1928 (fig. 6.39) et étudiant de l'université de Paris, Octobre fut membre du Groupe d'histoire de l'art cofondé au début de la décennie par Régamey. Son unique contribution connue à l'histoire de l'art consiste en un court texte qui défendait une lecture volumétrique des dernières séries du maître et les « dons classiques » de Monet⁹¹. Elle soulignait l'élasticité du discours formaliste, tout en confirmant cependant sa collusion avec les intérêts de la réaction cézannienne.

La popularité de l'enseignement de Robert Rey amena ses élèves à poursuivre son entreprise de mise au jour par les archives d'aspects méconnus de l'impressionnisme⁹². Gabriel Sarraute, séduit par l'art de Bazille dès 1922, avait alors proposé à son professeur Léonce Bénédict un travail sur ce peintre. À l'automne 1926, il prit pour la première fois contact avec les héritiers de l'artiste, qui allaient lui fournir la documentation essentielle de sa thèse consacrée à un catalogue raisonné de Bazille. Ce sujet lui fut réservé par Robert Rey, mais Sarraute ne soutint son travail que bien plus tard, en 1947⁹³. Monique Angoulvent acheva quant à elle dès 1932 sa propre recherche, sous la direction de Rey, dédiée à une autre figure réputée secondaire, Berthe Morisot. Elle s'appuya là encore sur les archives fournies

⁹⁰ Jean-Gabriel Goulinat, « La technique de Claude Monet », *L'Art vivant*, 1927, n° 49, p. 28-29 ; Jacques-Émile Blanche, « Dans l'atelier de Claude Monet », *L'Art vivant*, 1927, n° 49, p. 9-10 ; André Salmon, « La jeunesse de Claude Monet », *L'Art vivant*, 1927, n° 49, p. 11-12. La série d'« Opinions » recueillies par la revue auprès des artistes modernes, en particulier celles d'André Favory et Simon Lévy, ne fait que confirmer cette structuration du goût. Théodore Duret, Paul Signac, Marcel Gromaire, André Favory, Simon Lévy, André Dunoyer de Segonzac, Romain Rolland, et Maurice de Vlaminck, « Opinions », *L'Art vivant*, 1927, n° 49, p. 23.

⁹¹ Daniel Octobre, « Un aspect de Claude Monet », dans *Travaux des étudiants du Groupe d'histoire de l'art de la Faculté des lettres de Paris, année 1927-1928 : recueil dédié à la mémoire de Gustave Fougères*, [Mélanges. Fougères, Gustave. 1927-1928], Paris, Institut d'art et d'archéologie, 1928, p. 135-135. Sur Daniel Octobre, voir son dossier d'élève dans les archives de l'école des Beaux-Arts de Paris. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ/52/1171.

⁹² Sur la popularité de Rey, voir notamment la pétition adressée par ses élèves à l'administration de l'école du Louvre, le 17 mai 1930, à la suite de sa nomination au château de Fontainebleau et de son départ de la chaire consacrée au XIX^e siècle. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144781/5.

⁹³ Gabriel Sarraute, « Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille », mémoire de recherche approfondie, sous la dir. de Jean Cassou et Bernard Dorival, École du Louvre, Paris, 1948, p. I ; Gabriel Sarraute, *La Contrition de Joe Bousquet*, Mortemart, Rougerie, 1981, p. 39, 85.

par la fille de l'artiste, Julie Rouart, et annexa à sa biographie un premier essai de catalogue de l'œuvre de Morisot⁹⁴. La publication des recherches de Monique Angoulvent en 1933, préfacée d'un éloge par Robert Rey de l'enseignement de l'école du Louvre, fut en particulier louée par René Huyghe dans *L'Amour de l'art* pour son érudition documentaire⁹⁵. Jules Paublan, ancien élève de l'école du Louvre devenu conservateur du musée de Boulogne-sur-Mer au début des années 1930, se présenta à son tour en janvier 1934 à Paul-Émile Pissarro, par l'intermédiaire de l'écrivain et graveur Jules Joëts, et demanda aux héritiers l'autorisation de consulter les archives détenues par maître Guitton à Paris, en vue d'une thèse sur Camille Pissarro⁹⁶. Ses transcriptions intégrales des lettres finirent cependant par déplaire aux fils du peintre, pour des raisons d'intimité comme de prérogative éditoriale, et ceux-ci ne l'autorisèrent plus qu'à la prise de notes, dont certaines furent publiées en septembre 1934 dans le *Mercure de France*⁹⁷.

Entre-temps, Robert Rey soutint lui-même en 1931 sa propre thèse, non pas à l'école du Louvre où il enseignait, mais à l'université de Paris⁹⁸. Celle-ci marqua le paysage historiographique et artistique de l'entre-deux-guerres avec son célèbre titre *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle : Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*⁹⁹ (fig. 6.40). L'implication de la Sorbonne dans l'écriture de l'histoire impressionniste avait été jusqu'à cette date principalement le fait d'Henri Focillon et de son manuel sur la peinture de la seconde moitié du XIX^e siècle, bientôt suivi par un second ouvrage général publié par René Schneider en 1930¹⁰⁰. Tout en citant ces deux professeurs

⁹⁴ Monique Angoulvent, *Berthe Morisot*, Paris, A. Morancé, 1933. L'exemplaire original de cette thèse peut être consulté à la bibliothèque de l'école du Louvre, sous la cote TH Br 4° 11222. Les recherches entreprises par les élèves de Rey sur Morisot et Bazille poursuivaient celles ouvertes par Roger Marx dès les années 1900. Voir *supra* p. 63. En 1932, le *Bulletin des musées de France* signala encore la soutenance de la thèse de mademoiselle Cahen-Hayem, dirigée par Robert Rey et consacrée à l'influence de Rubens sur les peintres français du XIX^e siècle, dont Renoir. « "L'Influence de Rubens sur la Peinture Française". Thèse soutenue par Mlle Cahen-Hayem (M. Robert Rey, professeur) », *Bulletin des musées de France*, 1932, n° 8, p. 134-135.

⁹⁵ René Huyghe et Germain Bazin, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1934, vol. 15, n° 2, p. II-III.

⁹⁶ Voir le journal manuscrit de Jules Joëts, *Au jour le jour*, à la date du 02/01/1934, dans Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Dessins. 2015-04-14. Paris, Salle des ventes Favart], Paris, Thierry Bodin, 2015, lot 13.

⁹⁷ Jules Paublan, « À propos de deux lettres inédites de Camille Pissarro », *Mercure de France*, 1934, vol. 254, n° 870, p. 627-631. Sur les recherches de Jules Paublan, voir notamment les lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 02/04/1934, 25/04/1934, et de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 27/04/1934, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁹⁸ Rappelons, en effet, que les thèses soutenues à l'école du Louvre par les élèves de Rey n'avaient pas valeur de doctorat, seule l'université étant habilitée à délivrer cette qualité.

⁹⁹ Sur la thèse de Rey, voir notamment Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, *op. cit.*, p. 246-252. Voir aussi Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, *op. cit.*, p. 31-35.

¹⁰⁰ Henri Focillon, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles : du Réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928 ; René Schneider, *L'art français, XIX^e et XX^e siècles : du réalisme à notre temps*, Paris, H. Laurens, 1930. Le manuel de Focillon reprend notamment dans sa mise en page le parallèle entre *La réunion de famille* de Bazille et les *Femmes au jardin* de Monet. L'historien avait manifesté dès les débuts de sa carrière à Lyon un intérêt pour

dans son texte, Rey plaça cependant son travail sous un autre patronage, triple : celui du peintre Maurice Denis, pour son idéologie, celui du critique Félix Fénéon, pour ses souvenirs, et celui du conservateur Paul Jamot, qui en permit la publication. Ce positionnement soulignait nettement la conjonction des intérêts de l'historien avec ceux de l'art vivant, et en particulier avec la doctrine moderniste de Maurice Denis¹⁰¹. Il était aussi lié à l'implication de Rey sur le marché, dont témoigna en 1927 sa préface pour le catalogue de l'exposition Renoir chez Bernheim-Jeune, où il manifesta déjà son adhésion à « un retour vers l'idéal classique¹⁰² ». Le canon du classicisme moderne, étudié par Rey dans sa thèse et composé par Degas, Renoir et Cézanne, reproduisait de fait une conception de l'histoire de l'art français mise en image par Maurice Denis dès 1925 pour sa coupole du Petit Palais (fig. 6.41). Dans ce décor, analysé par Catherine Fraixe, les trois maîtres, représentés aux côtés de certaines de leurs œuvres les plus célèbres (fig. 6.42 à 6.44), étaient placés au centre de leur époque et formaient une véritable trinité¹⁰³. Cette grille de lecture était alors omniprésente sur la scène de l'art vivant, où la prééminence de Degas était notamment défendue par Waldemar-George, avec la collaboration de Jacques-Émile Blanche, sous la bannière du « néo-humanisme¹⁰⁴ » (fig. 6.45 et 6.46). Cette collusion entre le modernisme et l'écriture de l'histoire était

l'influence japonaise sur l'art impressionniste, sujet de sa communication lors du congrès organisé en 1921 par la Société de l'histoire de l'art français. Notons que les participants de ce même congrès furent invités à une visite de l'appartement des Durand-Ruel, rue de Rome. L'inventaire des archives de Focillon signale par ailleurs deux lettres de Rey relatives à sa thèse. Claire Tissot, *Archives Henri Focillon, 1881-1943*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1998, p. 161.

¹⁰¹ Rey avait notamment fait appel à Denis en 1927, année où il consacra son cours au postimpressionnisme, et voulut confronter ses élèves à des tableaux prêtés par l'artiste. Lettres de Robert Rey à Maurice Denis, 03/02/1927, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9319. Au sujet de l'influence de Denis sur Rey et sur sa thèse de la « renaissance du sentiment classique », voir notamment Robert Rey, « Musée du Luxembourg. L'hommage à Cézanne de Maurice Denis », *Bulletin des musées de France*, 1929, n° 1, p. 9-10.

¹⁰² *Cinquante Renoir, choisis parmi les nus, les fleurs, les enfants*, [Exposition. Paris, Galerie Bernheim-Jeune. 1927], Paris, Bernheim-Jeune, 1927.

¹⁰³ Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, *op. cit.*, p. 197-200. Sur ce décor de Maurice Denis, voir aussi Isabelle Collet, « "L'Histoire de l'art français" : Iconographie du décor de Maurice Denis au Petit Palais », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 2008, n° 6, p. 7-25 ; Isabelle Collet, « Maurice Denis et l'Histoire de l'art français au Petit Palais », dans Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, [Exposition. La Roche-sur-Yon, Musée municipal. 2012-2013 ; Laval, Musée du Vieux-Château. 2013], Lyon, Fage éd, 2012, p. 40-50. Un an après le décor de Maurice Denis, René Rimbart exposa au Salon des artistes indépendants de 1926 son *Douanier Rousseau montant vers la gloire* (collection particulière), où les têtes de Cézanne et Renoir flanquaient celles d'Ingres, Delacroix et Courbet, pour former un panthéon artistique céleste.

¹⁰⁴ Sur l'accession de Degas au sein du panthéon moderniste, voir Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, *op. cit.*, p. 32-34. Cette réémergence de Degas doit être corrélée en amont à sa requalification comme maître du classicisme, au tournant de la Première Guerre mondiale. Celle-ci a été notamment étudiée par Claire Maingon dans son texte « Un impressionnisme de la ligne : La réception de l'œuvre de Degas en 1918 », à paraître aux PURH dans le recueil *Parler d'impressionnisme après 1910*. Sur la collaboration de Jacques-Émile Blanche et Waldemar-George, voir le journal du premier pour la période 1931-1933, en particulier Ms 4802, f^{os} 64-65, 123-124, et Ms 4803, f^{os} 76-78 (Paris, bibliothèque de l'Institut de France).

d'ailleurs suggérée par René Schneider dans son rapport qui suivit la soutenance de Rey. Soulignant en préambule la rareté d'une thèse consacrée à un art si contemporain, Schneider ne put s'empêcher de remarquer le caractère vague et théorique du « sentiment classique » défini par Rey, et conjointement son interprétation de l'impressionnisme limitée à un réalisme analytique dépourvu de subjectivité. Cependant, cette lacune d'objectivité scientifique était selon lui inhérente au sujet, et Schneider lui-même acquiesça en conclusion à la mise en avant de Degas, Renoir, Cézanne comme « pionniers du retour à l'ordre classique », tout en notant au passage la popularité de Rey, qui avait attiré à sa soutenance un très large public¹⁰⁵. Si la *Gazette des beaux-arts* se fit l'écho des quelques reproches de Schneider, René Huyghe dans *L'Amour de l'art* se montra pour sa part très réceptif à la thèse de son confrère, élevant la renaissance étudiée par ce dernier au rang de « tendance profonde, permanente de la race », et corroborant ainsi durablement la transformation du discours théorique de Maurice Denis en doctrine historiographique¹⁰⁶.

De l'interview de Monet à l'histoire de Bazille, l'invention du « pré-impressionnisme »

À bien des égards, la redécouverte de Frédéric Bazille fut emblématique de ce retour aux sources de l'impressionnisme qui s'opéra après la guerre¹⁰⁷. La carrière de l'animateur de cette redécouverte, Gaston Poulain, pourrait à ce titre résumer la transformation du paradigme historiographique qui se produisit alors, puisqu'il fut d'abord l'un des derniers interviewers de

¹⁰⁵ Rapport de thèse de René Schneider, 23/12/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ/16/7098.

¹⁰⁶ Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres : "Boilly" (par Mabelle de Poncheville), "L'art romantique" (par Louis Réau), "La vie d'Ingres" (par Jacques Fouquet), "Eugène Delacroix" (par Raymond Régamey), "Le Père Corot" (par Léo Larguier), "Corot" (par René-Jean), "Gustave Doré" (par Édouard Tromp), "Manet" (par Charles Léger), "Les arts plastiques. La Troisième République" (par Jacques-Emile Blanche), "Bourdelle au Musée Simu" (par O. Han), "Lettres à Rodin" (par Rainer Maria Rilke), "Forain" (Charles Kunstler), "Félix Vallotton" (par Fegdal), "Eugène Carrière, essai critique" (par Jean-Paul Dubray), "Derain" (par Adolphe Basler), "Chronique du jour. Pour ou contre André Derain" (par Waldermar George), "Maurice Utrillo" (par Adolphe Basler), "La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIX^e siècle" (par Robert Rey) », *Gazette des beaux-arts*, 1932, n° 835, p. 57-60 ; Germain Bazin et René Huyghe, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 7, p. 255-256, V-VI.

¹⁰⁷ Le terme de « redécouverte » est ici utilisé dans son acception historiographique, étudiée par Francis Haskell dans son ouvrage *La norme et le caprice : Redécouvertes en art : Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1993. Paul Perrin a récemment consacré un essai à une vue d'ensemble de la réception posthume de Bazille et aux problématiques qu'elle souleva. Paul Perrin, « "La gloire de Frédéric Bazille commence à peine" », dans Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870 : la jeunesse de l'impressionnisme*, [Exposition. Montpellier, Musée Fabre. 2016 ; Paris, Musée d'Orsay. 2016-2017 ; Washington, National Gallery of Art. 2017], Paris, Montpellier, Flammarion, M'O, Musée Fabre, 2016, p. 203-214. Sur les premières années de cette redécouverte, voir aussi Lara Cavallo, « La redécouverte de Frédéric Bazille (1841-1870) lors de la Centennale de l'Exposition Universelle de 1900 et de la Rétrospective du Salon d'Automne de 1910 », mémoire d'étude, sous la dir. d'Allice Thomine, Paul Perrin, École du Louvre, Paris, 2015.

Monet, avant de devenir un défenseur zélé d'une approche concurrente, fondée sur l'authenticité documentaire.

Après une formation à l'école régionale des Beaux-Arts de Montpellier, Gaston Poulain s'installa à Paris au début des années 1920¹⁰⁸. À la fin de l'année 1922, il devint un chroniqueur régulier de l'actualité artistique et muséale de la capitale pour le journal montpelliérain *L'Éclair*, et offrit en 1923 à son lectorat provincial le récit de sa première entrevue avec Claude Monet¹⁰⁹. Cette rencontre avait en réalité eu lieu trois ans plus tôt à Giverny, quand le jeune artiste s'était présenté au maître pour recevoir ses conseils¹¹⁰. Au cours de cette visite, il découvrit l'atelier des *Nymphéas*, qui à cette date étaient encore conçus comme un panorama circulaire et illusionniste, à voir d'une position surélevée¹¹¹. En 1923, lorsque Poulain raconta son entrevue au lectorat de *L'Éclair*, ces informations factuelles disparurent au profit d'un strict éloge du maître de Giverny, répondant aux conventions établies par ses prédécesseurs¹¹². Un an plus tard, à l'occasion de la rétrospective organisée par la galerie Rosenberg, Poulain prouva encore son dévouement total à l'art de Monet, en s'opposant aux errements des « prétendus innovateurs du Salon d'Automne¹¹³ ».

En parallèle à ce premier coup d'éclat de journaliste provincial, si les collections du musée de Montpellier avaient déjà pu faire connaître Bazille à Gaston Poulain, et si le nom du peintre apparaissait incidemment dans ses premiers écrits, il s'orienta définitivement vers cet objet d'étude en découvrant la faveur que la capitale accordait à la jeunesse de l'impressionnisme. La première chronique qu'il consacra à Bazille en 1926 fit ainsi suite au réaménagement du musée du Luxembourg et marquait cette ascendance parisienne dans la redécouverte du peintre montpelliérain¹¹⁴. En 1920, l'arrivée à Paris de l'ancien conservateur

¹⁰⁸ Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière. Sur la carrière de Poulain, voir aussi son dossier dans les archives des Musées nationaux. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150497/204.

¹⁰⁹ Gaston Poulain, « Une heure chez Claude Monet », *L'Éclair*, 19/04/1923.

¹¹⁰ Poulain séjournait alors régulièrement durant ses vacances à Vernon, auprès de sa famille paternelle. Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

¹¹¹ La description de Poulain concorde avec l'article de Jean Villemer, « Les Nymphéas de M. Claude Monet », *Le Gaulois*, 16/10/1920. En 1936, Poulain rendit compte de son dialogue avec Claude Monet, repris ensuite dans ses mémoires. Gaston Poulain, « Beaux-Arts : Le public surplombera-t-il selon un souhait de l'illustre peintre les "Nymphéas" de Claude Monet : Cette présentation originale permettrait de donner plus d'ampleur aux expositions de l'Orangerie », *Comœdia*, 25/10/1936. Cet article coïncidait avec un projet des Musées nationaux, qui souhaitaient agrandir l'espace dévolu aux expositions temporaires au musée de l'Orangerie, et déplacer le décor dans les nouvelles salles du musée national d'Art moderne. Les héritiers de Monet s'opposèrent à ce projet.

¹¹² Voir notamment les expressions « Paradis tout enfléuri d'éblouissantes et célestes fleurs » et « jardin de merveilleuses fleurs de soleil, plus belles que les fleurs ». Gaston Poulain, « Une heure chez Claude Monet », *op. cit.*

¹¹³ Gaston Poulain, « Chronique artistique : La leçon de Claude Monet », *L'Éclair*, 03/01/1925.

¹¹⁴ Gaston Poulain, « Chronique Artistique : Un peintre méconnu : Frédéric Bazille », *L'Éclair*, 01/11/1926. La même ascendance est à signaler dans la première chronique artistique publiée par Poulain dans *L'Éclair*, où il

du musée de Montpellier, André Joubin, avait été à l'origine de plusieurs enrichissements des collections nationales en tableaux de Bazille. Dès 1905, le frère de l'artiste, Marc Bazille, avait de lui-même déjà fait don au musée du Luxembourg de *La réunion de famille*, puis se laissa convaincre par Joubin en 1918 de faire aussi cadeau au musée de Montpellier de quatre tableaux, que compléta un portrait offert par son beau-frère Alphonse Tessié¹¹⁵. Après l'installation de Joubin dans la capitale, Marc Bazille donna encore au musée du Luxembourg deux albums en 1921, auxquels Joubin ajouta deux dessins préparatoires pour *La réunion de famille*¹¹⁶. Enfin, en 1924, Marc Bazille légua à l'État deux derniers tableaux¹¹⁷. Face aux richesses exposées par le musée du Luxembourg en 1926, Poulain s'adressa avec véhémence à ses compatriotes pour leur signaler l'honneur rendu par la capitale à un peintre encore méconnu dans sa ville natale. Il conclut son article par un appel destiné à toute personne susceptible de lui fournir des renseignements ou des documents pour soutenir ses recherches sur l'artiste, inaugurant ainsi le début de son enquête historique sur les traces de Frédéric Bazille¹¹⁸.

Poulain se tourna alors vers deux types de sources. Il obtint d'une part d'André Bazille, fils de Marc Bazille, la communication d'un ensemble de lettres reçues par l'artiste¹¹⁹. D'autre part, il recueillit les témoignages des derniers survivants de l'impressionnisme : André Guillaumin, Edmond Renoir frère de Pierre-Auguste, Étienne Moreau-Nélaton¹²⁰. Il se

rendit compte d'une conférence donnée au Louvre par son compatriote André Michel, consacrée aux collections du musée de Montpellier. Gaston Poulain, « Montpellier : Une conférence de M. André Michel sur "le Musée de Montpellier" », *L'Éclair*, 28/10/1922.

¹¹⁵ La mère du peintre avait déjà fait don au musée Fabre de la *Vue de village* (1868 ; Montpellier, musée Fabre ; S 46) et de la *Nature morte au héron* (1867 ; Montpellier, musée Fabre ; S 38). En 1918, la donation Marc Bazille comprenait une *Étude de nu* (1864 ; Montpellier, musée Fabre ; S 6), *La Toilette* (1870 ; Montpellier, musée Fabre ; S 59), *La Nègresse aux pivoines* (1870 ; Montpellier, musée Fabre ; S 60), *l'Étude pour une vendange* (1868 ; Montpellier, musée Fabre ; S 54), ainsi que deux candélabres qui devaient impérativement encadrer les tableaux de Bazille pour les mettre en valeur. Alphonse Tessié offrit quant à lui le *Portrait de M. Alphonse Tessié, en cuirassier* (1869 ; Montpellier, musée Fabre ; S 51). Sur ces dons, voir Montpellier, Archives municipales, NC/1041.

¹¹⁶ *Album Frédéric Bazille 1* (vers 1869-1870 ; Paris, musée d'Orsay, RF 5259) ; *Album Frédéric Bazille 2* (vers 1869-1870 ; Paris, musée d'Orsay, RF 5260) ; *La Réunion de famille sur la terrasse du château de Méric* (non daté ; Paris, musée d'Orsay, RF 5257) ; *La Réunion de famille sur la terrasse du château de Méric* (non daté ; Paris, musée d'Orsay, RF 5258). Voir à ce sujet Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144785/21 et 20150044/71.

¹¹⁷ Il s'agit de *L'Atelier de Bazille* (1870 ; Paris, musée d'Orsay ; S 58) et de *La Robe rose* (1864 ; Paris, musée d'Orsay ; S 10). Voir à ce sujet Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/86. Joubin rendit compte de son intercession pour ces différents dons dans son article « Bulletin des musées : Frédéric Bazille et ses tableaux légués aux Musées Nationaux », *Beaux-arts*, 1924, n° 8, p. 119-121.

¹¹⁸ L'appel de Poulain était couplé à celui du comte Joseph de Saint-Laurent, qui se consacrait à un autre peintre montpelliérain, Alexandre Cabanel.

¹¹⁹ Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

¹²⁰ Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

rapprocha aussi des héritiers Pissarro, pour obtenir quelques souvenirs de Lucien¹²¹. Il se présenta enfin une seconde fois à Claude Monet, comme biographe de Bazille. Celui-ci s'était déjà par le passé illustré par ses actions en faveur de la mémoire de son ami défunt, autorisant dès 1903 Roger Marx à publier les « lettres qu'[il avait] pu adresser [à Bazille] lorsque tous deux [étaient] jeunes et tout remplis de confiance dans l'avenir¹²² ». En 1926, Monet était encore heureux d'évoquer sa jeunesse aux côtés de Bazille, dont il arborait, selon Poulain, une photographie sur son bureau¹²³. Poulain, qui préparait à cette date un article consacré à « L'Amitié de Bazille et de Claude Monet », avait consulté à son tour les mêmes lettres du maître écrites à son ami entre 1863 et 1870, et il obtint de Monet qu'il relût les épreuves de son texte et en comblât les lacunes.

Par la suite, Poulain publia le récit de sa seconde rencontre avec le maître peu après ses obsèques, auxquelles le journaliste assista. Ce dernier entretien fut l'occasion pour lui d'offrir au public local de *L'Éclair* « Une suprême pensée de Claude Monet », entièrement consacrée au peintre languedocien. Le cœur en était la mort pathétique de Bazille, à laquelle son ami n'avait bien sûr pas assisté, mais dont le récit lui avait été rapporté par un témoin¹²⁴.

Tout en livrant de nouveau à un public provincial cette interview du maître, Poulain parvint en même temps à faire valoir l'amitié du célèbre artiste et de son ancien camarade montpelliérain oublié, pour capter l'intérêt du public de la capitale. La même année 1927, la relation de Monet et Bazille permit en effet à Poulain de faire son entrée dans le monde de la presse parisienne, alors qu'au même moment il prenait ses distances avec le genre traditionnel de la visite pour mieux prendre place définitivement dans l'érudition du récit historique. L'occasion lui fut donnée lorsque *Comœdia* reproduisit *L'ambulance improvisée* (fig. 6.47), portrait de Claude Monet alité, peint par Bazille à l'hôtel du Lyon d'Or de Chailly-en-

¹²¹ Lettres de Lucien Pissarro à Gaston Poulain, 19/11/1926, 17/02/1927, et de Gaston Poulain à Lucien Pissarro, 12/12/1926, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²² Lettre de Claude Monet à Roger Marx, 15/01/1903, Paris, INHA, Autographes 116. Voir aussi le brouillon de lettre de Roger Marx à Claude Monet, vers le 12/01/1903, Paris, INHA, Autographes 116. Sur les recherches de Marx, voir *supra* p. 63. L'intérêt de Monet pour Bazille le vit encore s'inquiéter en 1909 du sort de la *Réunion de la famille*, apprenant que le tableau aurait été entreposé, « crevé », dans un grenier du musée du Luxembourg. Lettre de Claude Monet à Roger Marx, 17/06/1909, Paris, INHA, Autographes 116. Monet se référait ici à l'article « De tout un peu », *Les Hommes du jour*, 1909, n° 73. Lors de son entretien avec le duc de Trévise en 1920, Monet mentionna encore le nom de Bazille en lui présentant *Femmes au jardin* et en réaction à l'annonce de l'accrochage de *La réunion de famille* au musée du Luxembourg. Édouard Mortier de Trévise, « Le Pèlerinage de Giverny [deuxième et dernier article]. - L'Atelier des "Figures en plein air". - L'Atelier des séries. - L'Atelier des "Nymphéas". - Derniers coups d'œil », *op. cit.*

¹²³ Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

¹²⁴ « Puis il me raconta la mort, à Beaune-la-Rolande, du sergent Bazille, tué de deux balles quelques minutes après avoir crié à ses soldats : "Surtout ne tirez pas sur les femmes et les enfants." » Gaston Poulain, « Une suprême pensée de Claude Monet », *L'Éclair*, 07/01/1927.

Bière¹²⁵. En réponse à cette illustration, Poulain signa son premier article dans le même journal en revenant sur cette œuvre emblématique d'une amitié, qui lui ouvrit ainsi la voie d'un grand quotidien culturel parisien dont il devint le nouveau chroniqueur artistique¹²⁶. Il obtint dès lors une tribune de laquelle il entreprit de faire la promotion de Bazille, en consacrant de nombreux articles aux actualités de ses recherches¹²⁷. Poulain, armé de son expertise singulière sur le peintre languedocien, et par le truchement de son célèbre ami Monet, publia encore la même année 1927 deux textes dans des revues d'envergure : *La Renaissance* et *A.B.C. Magazine d'art*, auquel il donna en mai le manuscrit corrigé par Monet de « L'Amitié de Bazille et Claude Monet¹²⁸ ». Ces deux articles mentionnaient déjà la plupart des sources et l'essentiel des faits qui allaient constituer son livre *Bazille et ses amis*, annoncé au même moment par *Comœdia* pour le début de 1928¹²⁹. La recherche d'un éditeur le conduisit ensuite, par l'entremise de Gabriel Boissy, rédacteur en chef de *Comœdia*, à rencontrer le conservateur André Dezarrois en 1930¹³⁰. Sur les conseils de ce dernier, la publication fut assurée deux ans plus tard par Rémy Dumoncel, aux éditions de la Renaissance du livre¹³¹. Par ailleurs, Dezarrois étant aussi le secrétaire général de la fondation Blumenthal, il fut un allié précieux de la campagne de presse organisée par l'auteur, avec le concours de Boissy, destinée à ouvrir la bourse littéraire décernée par cette fondation aux critiques d'art, et ainsi lui permettre de l'obtenir¹³².

De sa seconde rencontre avec Claude Monet, Gaston Poulain gardait le souvenir des lunettes du maître « dont un verre était très, très épais et l'autre était noir¹³³ », une image frappante qu'il conserva par ailleurs sous la forme de dessins (fig. 6.48 et 6.49). Ces portraits, les derniers exécutés du vivant de l'artiste selon leur auteur, faisaient alors ressurgir sous le

¹²⁵ Edmond Spalikowski, « Souvenirs : Lorsque Claude Monet travaillait en Normandie », *Comœdia*, 23/12/1926.

¹²⁶ Gaston Poulain, « Précisions : À propos du tableau sur "Claude Monet blessé" », *Comœdia*, 04/01/1927.

¹²⁷ En 1930, Gaston Poulain y publia « Un entretien récent avec le maréchal Joffre à propos du peintre Bazille tué à l'ennemi - Où le maréchal refusa de nouveau la paternité d'un livre publié sous son nom », *Comœdia*, 30/12/1930. Par la suite, il y discuta de l'attribution au peintre montpelliérain de plusieurs toiles passées sur le marché, voir *infra* p. 253-254.

¹²⁸ Gaston Poulain, « Un Languedocien, Frédéric Bazille / Traduit en anglais », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1927, n° 4, p. 161-174 ; Gaston Poulain, « L'Amitié de Bazille et de Claude Monet », *A.B.C. Magazine d'art*, 1927, n° 29, p. 115-120.

¹²⁹ « Beaux-Arts : Nouvelles au fusain : Petit courrier », *Comœdia*, 07/10/1927.

¹³⁰ Lettre de Gaston Poulain à André Dezarrois, 08/04/1930, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5.

¹³¹ Lettres de Gaston Poulain à André Dezarrois, 09/04/1932, 13/04/1932, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5.

¹³² Lettre de Gaston Poulain à André Dezarrois, 12/05/1932, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5. Voir l'article de Gabriel Boissy, « Qui remportera cette année les bourses de littérature de la Fondation Blumenthal ? », *Comœdia*, 18/05/1932. Sur la campagne de presse organisée par Poulain, voir les lettres de Gaston Poulain à André Dezarrois, 18/05/1932, 21/05/1932, 24/05/1932, 26/05/1932, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5. Voir aussi la lettre de Gaston Poulain à René-Jean, 18/05/1932, Paris, INHA, Autographes 194, 32.

¹³³ Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

trait de Poulain le mot cézannien : « Monet, ce n'est qu'un œil. Mais quel œil ! » La situation de Poulain, critique de *Comædia*, mais aussi illustrateur dont le dessin synthétique était tributaire de la réaction postimpressionniste¹³⁴ (fig. 6.50), le rendait en effet sensible à ce *topos*. Elle ne pouvait qu'accentuer son intérêt historiographique pour Frédéric Bazille et pour les origines de l'impressionnisme, une période qu'il qualifia en 1931 dans la revue *Formes* de « pré-impressionnisme » : « Le pré-impressionnisme nous apparaît comme un renouveau entrepris dans un esprit de tradition méditerranéenne, cette tradition latine dont l'impressionnisme proprement dit consacra la disgrâce momentanée¹³⁵. » Au sein du thème de la latinité chère à la réaction cézannienne, l'apport fondamental du « méridional Frédéric Bazille » à l'impressionnisme avait été celui du « soleil implacable du Languedoc, qui interdit le doute sur l'identité des choses », face au « mirage de l'Île-de-France¹³⁶ ». Ainsi, après avoir composé un discours régionaliste sur Bazille fondé sur l'intérêt des intellectuels de la capitale, mais destiné au public local de *L'Éclair*, Poulain adaptait cette fois ce même discours à la grille de lecture moderniste de la presse artistique parisienne.

De même, Poulain fit encore son parti de l'inévitable comparaison entre *La réunion de famille* et *Femmes au jardin*. Poursuivant la quête des origines de l'impressionnisme dans une enquête sur l'origine du chef-d'œuvre de Monet, il plaça ce dernier sous l'influence de son champion : « Le tableau *Femmes au jardin* est une œuvre exécutée sous l'influence directe de Bazille, commandée par lui et inspirée par une photographie que Bazille aurait communiquée à Monet.¹³⁷ » Le goût des tableaux de figures de Monet, fondé jusqu'alors sur une appréciation visuelle traditionnelle, trouva alors grâce à Poulain une assise documentaire, photographique. S'il mentionna cette dernière dès le début des années 1930, il ne fut en mesure de l'illustrer qu'en 1937, dans un article de *L'Amour de l'art* partagé avec John Rewald¹³⁸ (fig. 6.51). Quoique cette source du tableau de Monet ait été depuis rejetée¹³⁹, elle

¹³⁴ En 1924, Gaston Poulain exerça ses talents de dessinateur en illustrant plusieurs ouvrages publiés par Guy Lévis Mano : *Les éphèbes*, sous le pseudonyme de Lucien Lovel, puis *Trois poèmes de la tristesse et de la mort*, dont Poulain signa les images et la préface. Il illustra encore en 1925 *C'est un tango pâmé*, et fut nommé la même année secrétaire-général de la revue *Ceux qui viennent*, dirigée par Lévis Mano entre 1925 et 1926. Antoine Coron, *Les Éditions G.L.M. [Guy Lévis Mano] : bibliographie*, [Exposition. Paris, Bibliothèque nationale de France. 1981], Paris, Bibliothèque nationale de France, 1981, p. 3-5.

¹³⁵ Gaston Poulain, « Le pré-impressionnisme », *Formes*, 1931, n° 19, p. 155-156. Poulain employait déjà un an plus tôt l'adjectif « préimpressionniste » pour qualifier Bazille. Lettre de Gaston Poulain à André Dezarrois, 21/03/1930, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5.

¹³⁶ *Ibid.* Poulain parvenait dans le même texte à adapter le protestantisme de Bazille à sa thèse, alors même que la réaction cézannienne avait été enracinée par Maurice Denis dans une idéologie catholique.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ John Rewald et Gaston Poulain, « Documents : I. Un portrait de la princesse de Metternich par Edgar Degas - II. L'Origine des "Femmes au Jardin" de Claude Monet », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 89-92. Il est possible que Poulain fasse déjà allusion à ces documents en 1930, dans une lettre à Dezarrois : « Mon manuscrit [...] est accompagné de nombreuses photographies, en majorité inédites. » Lettre de Gaston Poulain à André

attestait d'une volonté d'authentifier l'ascendance du peintre montpelliérain, tant sur le chef-d'œuvre que sur toute une jeunesse de l'impressionnisme, jugée par les pairs de Poulain, qu'ils fussent artistes, critiques, ou historiens, comme la plus digne d'intérêt et d'éloges.

Poulain ne parvint cependant pas à intégrer sa démonstration photographique à sa biographie de 1932 (fig. 6.52). À l'instar du *Manet* de Tabarant et en partie pour des raisons économiques semblables, elle ne compta en effet qu'une seule illustration, la reproduction de *La réunion de famille*. Au sein d'un ouvrage exclusivement écrit, Poulain eut alors à cœur de placer sa redécouverte de Bazille et sa réévaluation corrélative de Monet sous l'égide du document épistolaire. Si Roger Marx puis André Joubin avaient déjà en leur temps projeté de publier la correspondance de l'artiste, Poulain fut le premier à mener en partie à bien cette entreprise en composant son ouvrage à partir de cent cinquante et une lettres, dont cent huit adressées par Bazille à des membres de sa famille et vingt-neuf de Monet à Bazille¹⁴⁰. Cette abondance restait cependant inféodée à une écriture lisible et même agréable, nécessaire pour atteindre un public élargi et non les seuls historiens. Raymond Escholier situait ainsi l'auteur dans un juste milieu idéal entre le « muséographe », « uniquement nourri d'archives et tout à fait indifférent aux œuvres », et le « publiciste », aux dithyrambes pleins d'« un pathos plus ou moins lyrique¹⁴¹ ». Dans *L'Amour de l'art*, René Huyghe qualifia similairement l'ouvrage de « vie romancée », ayant « pourtant toute la rigueur de l'historien¹⁴² ». Ce terme de « vie romancée » convient parfaitement pour caractériser le genre littéraire du livre de Poulain, où les lettres de Monet et Bazille contribuaient autant au caractère réaliste de la narration biographique, qu'elles étaient elles-mêmes l'objet d'un dévoilement dramatique de la vérité.

Comme la presse s'en fit l'écho, il ne s'agissait pas seulement de redécouvrir un artiste réputé mineur, mais aussi d'éclairer de façon inédite le maître le plus célèbre de l'impressionnisme :

Dezarrois, 21/03/1930, Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5. Pour des raisons économiques, son livre de 1932 compta finalement pour seule image une reproduction de *La réunion de famille*.

¹³⁹ Mark Roskill, « Early Impressionism and the Fashion Print », *The Burlington Magazine*, 1970, vol. 112, n° 807, p. 391-395.

¹⁴⁰ En prenant pour référence la correspondance éditée par Michel Schulman dans son catalogue raisonné de 1995, il apparaît que Poulain cita dans son ouvrage environ 65 % des lettres de Bazille à sa famille recensées, et près des trois quarts des lettres de Monet à Bazille. Plusieurs de ces lettres ne sont d'ailleurs aujourd'hui connues que grâce aux extraits publiés par Poulain. Sur les projets antérieurs de Marx et Joubin, voir Gabriel Sarraute, *Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille, op. cit.*, p. X-XII ; Michèle Pallier, « Frédéric Bazille (1841-1870), un impressionniste méconnu », dans Dominique Poulot (dir.), *La biographie d'artistes*, [Congrès national des sociétés historiques et scientifiques. 134. 2009. Bordeaux], Paris, Éd. du CTHS, 2012, p. 102-111.

¹⁴¹ Raymond Escholier, « Les Arts : Frédéric Bazille : Peintre languedocien », *La Dépêche*, 09/08/1932.

¹⁴² René Huyghe, Germain Bazin, Gabriel Rouchès, et A. H., « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 8, p. 292, II, V-VIII.

L'historien d'art s'attache [...] au long de ce livre, sérieusement documenté, à montrer les relations de Frédéric Bazille avec ses amis, si bien que l'ouvrage a pu s'intituler *Bazille et ses amis*. C'est la figure de Claude Monet qui revient le plus souvent, figure tourmentée d'un artiste dominé par la passion de son art et se débattant dans la misère avec une femme et un jeune enfant à sa charge¹⁴³.

De ce point de vue, après avoir été l'interviewer et l'apologiste de Monet, Poulain transformait ici son regard et celui de ses lecteurs par la lecture des documents. Trois révélations documentaires frappèrent alors en particulier les lecteurs : le paiement de *Femmes au jardin* ; la tentative de suicide de Monet ; son départ de l'atelier de Charles Gleyre. Parmi les lettres de Claude Monet à Frédéric Bazille, plusieurs concernaient en effet le règlement de *Femmes au jardin* sous forme de mensualités de 2 500 francs, payées par le peintre montpelliérain¹⁴⁴. Une différence sensible de ton apparaissait cependant par rapport au récit donné par Poulain dans son article de 1927, issu de son dernier entretien avec Monet et dont les épreuves avaient été relues par l'artiste. En 1927, les faits avaient été relatés ainsi :

Frédéric qui possédait juste de quoi vivre et de plus paraissait assez mal organiser ses finances, était incapable de faire face aux échéances ; il réglait son acquisition certes, mais toujours tardivement, et Claude, sans un sou, l'implorait souvent¹⁴⁵.

En 1932, le même achat devint un cas exemplaire de la générosité de Bazille envers ses camarades impressionnistes, un acte que ne pouvait plus entacher l'image du payeur lunatique. Renversant les rôles, Poulain publia le brouillon d'une lettre de remontrance de Bazille reprochant explicitement à son ami ses demandes d'argent répétées et son « ingratitude¹⁴⁶ ». Face à ce récit, la presse en vint à condamner directement la conduite de Monet, et Waldemar-George commenta ainsi :

[Gaston Poulain] publie une série de lettres « sensationnelles » du Maître de Giverny. Ces lettres servent à instruire le procès d'un siècle. Ce sont des pages douloureuses et cruelles qui permettent au lecteur de pénétrer dans l'existence intime du peintre impressionniste et qui nous aident à reconstituer sa personnalité. [...] [Monet] sollicite le concours pécuniaire de Frédéric Bazille avec une insistance qui confine au cynisme. C'est en vain qu'on chercherait dans ces lettres la noble élévation de pensée qui distingue les écrits d'Eugène Delacroix¹⁴⁷.

¹⁴³ Paul Sentenac, « Le Carnet d'un Curieux », *La Renaissance*, 1932, n° 7-8-9, p. 147-151.

¹⁴⁴ Pour rappel, *Femmes au jardin* fut acheté à Monet par Bazille en 1867. Après la mort de son fils, Gaston Bazille l'échangea avec Édouard Manet contre un portrait de Frédéric Bazille peint par Renoir (1867 ; Paris, musée d'Orsay ; DD 530). *Femmes au jardin* fit enfin l'objet d'un second échange entre Manet et Monet, avant d'être acheté par l'État.

¹⁴⁵ Gaston Poulain, « L'Amitié de Bazille et de Claude Monet », *op. cit.*

¹⁴⁶ Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris, la Renaissance du Livre, 1932, p. 117-119.

¹⁴⁷ Waldemar-George [Georges Jarocinski], M., et J. D., « De quelques ouvrages », *La Revue mondiale*, 1932, p. 79.

Pierre Chardon dans *L'Action française* qualifia leur lecture « de pénible et même de [dégoûtante]¹⁴⁸ », et condamna ouvertement Monet. Fort de son ressentiment devant le non-engagement des impressionnistes durant la guerre de 1870, le critique alla jusqu'à penser que Monet aurait sciemment oblitéré la mémoire de Bazille, mort au combat. Il serait pourtant injuste d'accuser Poulain d'avoir souhaité dévaluer Monet au profit de son compatriote. Son but était plutôt celui, traditionnel, de l'apologie de la misère, comme l'indiquait la lecture de son ami René-Jean :

On peut sans doute critiquer le ton qu'emploie Monet et le manque apparent de dignité que semblent montrer certaines de ses lettres. Ces critiques seraient logiques adressées à un banquier ou un négociant pour qui l'argent est un but. Elles le sont moins adressées à l'artiste pour qui l'argent est un moyen, auquel il n'attache qu'une valeur secondaire et qui est prêt à tout sacrifier pour atteindre son idéal¹⁴⁹.

Poulain entendait dépeindre les années de jeunesse de Monet comme l'apogée désintéressé de sa carrière, fournissant tous les éléments pathétiques propres à sensibiliser son lectorat. La tentative de suicide du maître, que Poulain remarqua dans le *post-scriptum* de sa lettre à Bazille du 29 juin 1868, était en ce sens emblématique : « J'étais si bouleversé hier que j'ai fait la boulette de me jeter à l'eau, heureusement il n'en est rien résulté de mal¹⁵⁰. » Ce suicide raté n'était pas seulement le point culminant d'un drame de la pauvreté, il était aussi un fait inédit, sentimental et sensationnel, révélé par Poulain. Dans une note, l'auteur insistait sur sa véracité fondée sur des documents épistolaires, en l'opposant aux témoignages des proches les plus prestigieux de Monet, et en relatant l'incrédulité de Georges Clemenceau et de Blanche Hoschedé-Monet, qui avaient traité cette « prétendue tentative de suicide » comme des « allégations » tenues par un « imbécile¹⁵¹ ». La question du suicide creusait dès lors le fossé entre le récit sensationnel de l'historien et la préservation d'une certaine mémoire chère à ses héritiers. Plusieurs années après la publication du livre de Poulain, la revue *Beaux-arts* rendit encore compte de « la position de la famille à cet égard », exprimée par la belle-fille du peintre : Monet n'ayant jamais caché les difficultés de ses débuts, il était impossible qu'il n'ait pas transmis à ses descendants le souvenir de sa tentative de suicide ; le *post-scriptum* était donc significativement qualifié de « procédé mélodramatique » destiné à convaincre Bazille de répondre à ses besoins d'argent¹⁵².

¹⁴⁸ Pierre Chardon, « Le Peintre héroïque », *L'Action française*, 17/11/1932.

¹⁴⁹ René-Jean, « Autour de Bazille : La jeunesse de Claude Monet école de misère », *Comœdia*, 30/07/1932. Poulain remercia René-Jean de sa recension dans une lettre du 31 juillet 1932 (Paris, INHA, Autographes 194, 32).

¹⁵⁰ Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, op. cit., p. 119-120.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵² L'Ermitte du Luxembourg, « L'Intermédiaire des artistes », *Beaux-arts*, 1938, n° 303, p. 2.

Or, avec la crédibilité des héritiers de l'artiste, c'était aussi celle de toute une tradition de biographes trop confiants devant les déclarations tardives du maître qui était remise en cause par la démarche documentaire de Poulain. Dans son article de 1927, Poulain avait comme d'autres avant lui donné foi à l'anecdote racontée par l'artiste depuis 1900 au sujet de son départ de l'atelier de Charles Gleyre¹⁵³. En 1932, son point de vue d'historien sur le même événement, sans doute influencé par ses pairs et notamment par Robert Rey, était radicalement différent :

Monet a souvent déclaré (et il nous l'a raconté à nous-mêmes) qu'il était resté quinze jours à peine chez Gleyre et en était parti avec horreur, emmenant à sa suite les autres, plus timides. Les lettres de Bazille nous révèlent qu'il en fut autrement¹⁵⁴.

De nouveau, le document tenait un récit alternatif à la tradition orale, il transformait l'antagoniste académique en « honnête Gleyre », qui avait conseillé à Bazille, Monet et Renoir « de travailler en dehors de son atelier pour faire des progrès sérieux », et qui avait été lui-même victime d'un déboire financier¹⁵⁵.

Le succès de *Bazille et ses amis* montrait qu'indéniablement la figure de Bazille pouvait fasciner à plus d'un titre le lectorat français, comme maître tuteur de l'école languedocienne, précurseur de l'impressionnisme, ou ami généreux et dévoué¹⁵⁶. L'engagé volontaire de 1870, mort en héros, était ainsi rappelé à la vie au cœur de l'entre-deux-guerres, pour redevenir le jeune espoir de l'école moderne, et se substituer avantageusement au trop académique Henri Regnault¹⁵⁷ (fig. 6.53). En ce sens, le livre de Poulain suivait non seulement une transformation sensible de l'historiographie impressionniste, mais aussi celle des attentes d'un lectorat. De Bazille à Monet, il offrait un retour aux origines d'un mouvement purifié de son succès marchand, un passé que seules les archives pouvaient dévoiler, mais aussi un juste équilibre entre un idéal scientifique nouveau et une forme narrative plaisante, conciliant la gloire populaire du maître de Giverny et la réputation grandissante du peintre languedocien.

¹⁵³ Gaston Poulain, « L'Amitié de Bazille et de Claude Monet », *op. cit.*

¹⁵⁴ Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 34-35.

¹⁵⁶ Sur le succès critique du livre de Poulain, signalons l'existence d'un dossier de coupures de presse réunies par Poulain, aujourd'hui conservé avec ses archives à Castres, Archives municipales, 13/Z/141.

¹⁵⁷ Sur le culte d'Henri Regnault après la guerre de 1870 et, par opposition, la mémoire discrète de Frédéric Bazille, voir notamment Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004, p. 213-220. Dès 1920, les Musées nationaux marquèrent le cinquantenaire de la mort de Bazille en faisant déposer une gerbe de fleurs devant sa *Réunion de famille*. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/146. En 1932, un projet d'exposition réunissant les deux morts de 1870, Bazille et Regnault, ainsi que Jean-Julien Lemordant, peintre célébré après être devenu aveugle durant la Première Guerre mondiale, fut proposé par Armand Dayot, mais jugé irréalisable dans la pratique par Henri Verne. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144795/57.

Cet apparent succès de la redécouverte de Bazille ne peut cependant être pleinement mesuré sans évaluer son inscription géographique, suggérée par la teneur régionaliste du discours de Poulain. L'examen des transferts d'œuvres et d'idées entre une capitale de l'expertise et sa périphérie permet de cerner l'ampleur et les limites de cette redécouverte, et corrélativement celles de la carrière de Poulain.

Sur la scène internationale, la mise en valeur de la figure de Bazille provoqua l'émergence de nouveaux tableaux, qui mirent en doute les compétences des experts. Gaston Poulain, qui annexa en 1932 à sa biographie un catalogue succinct de l'œuvre de l'artiste, le limita aux seules productions authentifiées, sans trouver la place pour mentionner plusieurs attributions débattues l'année précédente¹⁵⁸. Durant l'été 1931, le conservateur du Louvre Charles Sterling reproduisit dans *L'Amour de l'art* un tableau que la galerie Georges Aubry donnait à Bazille (fig. 6.55). La description, fortement influencée par le goût du retour à l'ordre, soulignait de nouveau la malléabilité d'un tel discours, que le conservateur n'aurait sans doute pas employé s'il avait su avoir affaire à une esquisse de James Tissot¹⁵⁹ :

À l'équilibre interne de chacune des formes correspond celui de la composition presque classique, celui des taches des valeurs disposées avec égalité à travers la surface peinte, celui de la gamme chromatique, où les noirs et les gris de Manet accompagnent attentivement les rares notes de blanc, du rouge et du bleu. [...] Le chroniqueur objectif de la sévère lumière provençale apparaît ici comme le poète discret de l'ombre fragile des bois¹⁶⁰.

L'attribution fut mise en cause publiquement par Poulain dans *Comœdia*, où il déclara avoir été deux fois sollicité par le propriétaire pour authentifier cette esquisse, qu'il donnait à l'école de Whistler¹⁶¹. En septembre, ce fut au tour de la Société littéraire des amis d'Émile Zola d'attribuer à Bazille un portrait de l'écrivain, signé par Théodore Ribot, auquel Poulain rendit l'œuvre dans *Comœdia*¹⁶². En amont de la parution du livre de Poulain, la redécouverte

¹⁵⁸ Poulain signala seulement comme discutable l'attribution au peintre du *Retour de la messe*, ou *Les Jeunes mariés* (non daté ; collection particulière). Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, *op. cit.*, p. 220-221. L'œuvre a été depuis rejetée du *corpus* de l'artiste par Michel Schulman. Voir Ader Nordmann, *Tableaux modernes et contemporains*, [Vente. Art. 2013-05-29. Paris, Hôtel Drouot], Paris, A. de Louvencourt-A. Sevestre-Barbé, 2013, lot 5.

¹⁵⁹ Le tableau en question est en effet une esquisse préparatoire au *Portrait du marquis et de la marquise de Miramon et de leurs enfants* (1865 ; Paris, musée d'Orsay).

¹⁶⁰ Charles Sterling, « De Bruegel à Bazille », *L'Amour de l'art*, 1931, vol. 12, n° 6, p. 252-253.

¹⁶¹ Gaston Poulain, « Attribué à... : Frédéric Bazille est-il l'auteur d'une troisième "Réunion de Famille" ? », *Comœdia*, 08/07/1931. Poulain revint encore sur cette attribution un mois plus tard en apportant le témoignage de Charles Oulmont, qui possédait l'autre côté du carton peint à l'origine sur ses deux faces. Gaston Poulain, « M. Charles Oulmont confirme nos déclarations sur un douteux Bazille », *Comœdia*, 10/08/1931.

¹⁶² « Carnet anecdotique, biographique et documentaire », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1931, n° 15, p. 24-28 ; Gaston Poulain, « Frédéric Bazille a-t-il peint un portrait de Zola ? », *Comœdia*, 22/09/1931 ; Gaston Poulain, « Le portrait inconnu de Zola n'est pas de Bazille : Mais est-il bien celui de

du peintre languedocien avait ainsi déjà suscité l'utilisation de son nom comme une étiquette permettant d'associer un tableau au succès de l'impressionnisme, tout en évitant une contestation aisée, vu le nombre restreint d'experts de l'œuvre de Bazille.

En 1942, Ernest Scheyer profita de l'apparition récente de plusieurs peintures dans des collections américaines pour rédiger une introduction sur l'artiste méconnu à l'adresse du public anglophone¹⁶³. En réalité sur les quatre tableaux considérés par Scheyer, un seul était authentique : *Scène d'été* (1869-1870 ; Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum ; S 55), offert en 1936 par la nièce de Bazille au Fogg Art Museum d'Harvard, après sa rencontre avec le directeur associé du musée, Paul Sachs¹⁶⁴. Ce problème des faux était sans aucun doute connu de Sachs, qui précisait en 1937 dans une lettre à André Joubin, son intercesseur auprès des héritiers de Bazille : « comme je vous ai déjà dit, il n'y a chez nous aucun tableau authentiquement par Bazille¹⁶⁵ ». Sachs ne pouvait ici ignorer que son propre musée avait exposé dès 1929 sous le nom de l'artiste une toile douteuse *Femmes et enfants dans un jardin*¹⁶⁶ (fig. 6.54). *La Réunion dans un parc*, publiée par Sterling en 1931 et publiquement contestée à Paris par Poulain, traversa quant à elle l'Atlantique pour entrer en 1941 au Wadsworth Atheneum, puis être reproduite l'année suivante par Scheyer (fig. 6.55). Ce dernier, conseiller du collectionneur Ralph H. Booth et de son épouse, participa lui-même à l'acquisition de *Trois femmes dans un parc* (fig. 6.56), mis aux enchères par un certain Villard et payé 1 500 francs par le marchand Hector Brame, pour le compte de madame Booth, en 1938¹⁶⁷. Scheyer tenta alors d'en faire confirmer l'authenticité auprès d'André Bazille¹⁶⁸. Enfin, *La Femme à l'ombrelle* (fig. 6.57), reproduit par Scheyer et plus tard par Rewald dans son *Histoire de l'impressionnisme*, fut acquis en 1942 par Martin Birnbaum pour le compte de

Zola ? », *Comœdia*, 27/09/1931 ; « Carnet anecdotique, biographique et documentaire », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1932, n° 16, p. 20-24.

¹⁶³ Ernst Scheyer, « Jean Frédéric Bazille - The Beginnings of Impressionism, 1862-1870 », *The Art Quarterly*, 1942, vol. 5, n° 2, p. 115-134. Ernest Scheyer avait été envoyé deux fois en Europe durant les années 1930 par le collectionneur Ralph Harman Booth pour procéder à des achats de dessins et de tableaux impressionnistes. Sur Scheyer, voir « Oral history interview with Ernst Scheyer », 30/03/1977-27/04/1977, Washington, Archives of American Art.

¹⁶⁴ Sur cette acquisition, voir Paul Perrin, « “La gloire de Frédéric Bazille commence à peine” », dans Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870, op. cit.*, p. 203-214.

¹⁶⁵ Lettre de Paul J. Sachs à André Joubin, 28/06/1937, Cambridge, Harvard Art Museums Archives, dossier d'œuvre consacré à la *Scène d'été* de Bazille.

¹⁶⁶ Le tableau, appartenant à Mrs. Quincy Shaw McKean, fut encore reproduit en 1930 sous cette attribution. Forbes Watson, « In the Galleries », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 9, p. 625-638. Il fut donné au Fogg Art Museum en 1971.

¹⁶⁷ Hector Brame interrogea le commissaire-priseur Roger Walther sur l'origine de l'œuvre plusieurs mois après cet achat, le 18 juillet 1938. Paris, Archives de Paris, D129E3/5.

¹⁶⁸ Sarraute transcrit à ce sujet la question d'Ernest Scheyer à André Bazille, le 4 juillet 1938, ainsi que la réponse de ce dernier, le 7 juillet 1938, relevant au passage qu'à aucun moment l'historien ne demanda clairement à l'héritier si le tableau était bien de la main de Bazille, mais s'il pouvait représenter des membres de sa famille. Gabriel Sarraute, *Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille, op. cit.*, p. 170.

Grenville L. Winthrop¹⁶⁹. L'achat enthousiasma à l'époque Sachs¹⁷⁰, et le tableau entra au Fogg Museum en 1945, sous les éloges d'une presse vantant toujours les qualités classiques du peintre¹⁷¹. Ces différents faux présents sur le sol américain dès la fin des années 1920 démontrent que la redécouverte parisienne de Bazille coïncida avec la dispersion de toiles douteuses destinées à être vendues en périphérie de la capitale¹⁷².

En parallèle à cette circulation transatlantique des œuvres, qui révèle les limites géographiques de l'expertise, l'échelle infranationale donne quant à elle la mesure d'une autre forme de la domination de la capitale sur la redécouverte de Bazille. Comme il a été évoqué plus haut, l'intérêt de Poulain pour son compatriote se développa en effet moins au contact des collections de sa ville natale, qu'en découvrant en 1926 la faveur que les Parisiens lui portaient. Dans ses premiers articles, Poulain exhortait clairement le public montpelliérain de *L'Éclair* à rattraper leur retard face aux amateurs éclairés de la capitale. Son premier texte de novembre 1926 intima ses lecteurs à un devoir de mémoire « qui incombe presque uniquement aux Méridionaux¹⁷³ ». Le rattrapage de Paris devait prendre la forme de symboles forts, capables de rassembler la communauté méridionale autour de Bazille, que devaient commémorer un monument public, une plaque sur sa maison natale et une rétrospective prévue pour 1927, l'année de l'Exposition internationale de Montpellier¹⁷⁴. Cette dernière, organisée par la Société artistique de l'Hérault, devait par ailleurs se doter d'une première étape au musée du Luxembourg à Paris, programmée par Poulain pour mars 1927, avec le soutien des héritiers de Bazille¹⁷⁵. Elle fut annoncée en ces termes par le journaliste dans

¹⁶⁹ Lettre de Grenville Lindall Winthrop à Martin Birnbaum, 10/11/1942, Washington, Archives of American Art, Martin Birnbaum papers, bobine 1024.

¹⁷⁰ Lettre de Paul J. Sachs à Martin Birnbaum, 23/11/1942, Washington, Archives of American Art, Martin Birnbaum papers, bobine 1024. Dans cette lettre, Sachs interrogea Birnbaum sur l'origine du tableau, et lui signala en outre l'importante collection des héritiers de Bazille, se proposant de fournir à son destinataire une lettre d'introduction.

¹⁷¹ Dorothy Adlow, « "Lady in the Garden" : A Painting by Frédéric Bazille », *The Christian Science Monitor*, 24/04/1945.

¹⁷² Pour compléter cet aperçu des faux américains, signalons que le seul tableau attribué à Bazille vendu dans le monde germanophone à la même période est également un faux *Paysage avec personnages*, reproduit dans les deux catalogues de vente auxquels il participa : à Cologne, le 20 mai 1930, et à Francfort, le 28 février 1939. Dans son catalogue, Sarraute mentionne encore *Un coin de pré à Chailly*, qui profita lui du marché provincial. Il fut acheté en 1929 à un antiquaire de Perpignan par Eugène Rouart, puis acquis lors de sa vente après décès à Toulouse, le 26 octobre 1936, par Jean Rachou et son épouse, née Bazille, et enfin offert à André Bazille. Ce dernier le prêta pour la rétrospective de l'art français organisée par le musée national d'Art moderne lors de l'Exposition universelle de 1937 (cat. no 239, non reproduit). Gabriel Sarraute, *Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille*, *op. cit.*, p. 167.

¹⁷³ Gaston Poulain, « Chronique Artistique : Un peintre méconnu : Frédéric Bazille », *op. cit.*

¹⁷⁴ La mention d'un monument public est d'autant plus frappante que Poulain organisa trois ans plus tard dans *Comœdia* une grande enquête qui critiqua directement les effets de la statuomanie à Paris.

¹⁷⁵ Lettre du comte Saint-Laurent à Charles Masson, 20/11/1926, de Frédéric Bazille à Charles Masson, 30/11/1926, de Gaston Poulain à Charles Masson, 07/01/1927, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/47.

Comœdia au début de l'année 1927¹⁷⁶. En écho à la duplicité de l'exposition, Poulain exhorta cette fois-ci son lectorat parisien à s'engager dans un autre projet commémoratif, qu'aurait patronné son journal : la pose de plusieurs plaques sur le 6 rue de Furstenberg, afin d'y évoquer d'une part le passage de Monet et les visites de Courbet, et d'autre part le séjour de Bazille et ses entretiens avec Manet, réunissant ainsi à la même adresse, celle de l'atelier de Delacroix, les plus grands noms de la peinture française. Trois jours plus tard, Poulain prononça de nouveau dans *L'Éclair* un appel de la capitale vers la province, placé cette fois dans la bouche du maître de Giverny récemment décédé¹⁷⁷. Il fit part aux lecteurs méridionaux de ses projets commémoratifs, parisiens et montpelliérains. À la plaque du 6 rue de Furstenberg, devait répondre dans sa ville natale un monument « sur lequel serait rappelé le voyage de Claude venu à Montpellier pour s'incliner sur la tombe de son ami », et encore une souscription publique pour offrir au musée local *Le Déjeuner sur l'herbe* de Monet (1865-1866 ; Paris, musée d'Orsay ; W 63), qui aurait montré aux visiteurs une effigie de Bazille. Le projet de plaque à Paris n'eut cependant pas de suite, tandis que l'étape de l'exposition fut reportée dès février 1927, avant d'être oubliée¹⁷⁸. À Montpellier, un mois plus tard, la Société artistique de l'Hérault présenta son programme pour l'Exposition internationale, en incluant une rétrospective, mais aussi la pose d'une plaque sur la maison natale du peintre et une conférence d'un professeur parisien, Henri Focillon¹⁷⁹. L'exhibition de l'œuvre de Bazille au public montpelliérain en 1927 fut dès lors incluse dans une manifestation à forte teneur occitane, elle fut associée à une autre exposition consacrée à l'artiste local Amédée Desmarres et à une rétrospective du mobilier et du costume languedociens¹⁸⁰. L'inauguration de la plaque sur la maison natale du peintre (fig. 6.58) s'accompagna le 4 juin 1927 d'un fleurissement de sa tombe et de deux discours : l'un de Focillon sur le rôle de Bazille au sein d'une histoire nationale des étapes de l'art français ; l'autre de Poulain, qui livrait une biographie orientée vers la personnification d'une identité languedocienne¹⁸¹.

¹⁷⁶ Gaston Poulain, « Précisions : À propos du tableau sur "Claude Monet blessé" », *op. cit.*

¹⁷⁷ « "mais qu'est-ce qu'ils font donc là-bas, dans le Midi ? Pourquoi n'en parle-t-on jamais ? [...]" » Gaston Poulain, « Une suprême pensée de Claude Monet », *op. cit.*

¹⁷⁸ Voir la note de Charles Masson sur une lettre de Gaston Poulain à Charles Masson, 03/02/1927, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/47.

¹⁷⁹ L'étape parisienne était encore mentionnée à cette date, mais prévue pour l'année suivante. Lettre de la Société artistique de l'Hérault à Albert Billod, 21/03/1927, Montpellier, Archives municipales, NC/1045.

¹⁸⁰ « Nouvelles », *Beaux-arts*, 1927, n° 4, p. 50-51.

¹⁸¹ Sur le déroulement de la journée du 4 juin, voir Gaston Poulain, « Un peintre méconnu : Montpellier honore Frédéric Bazille », *Comœdia*, 05/06/1927 ; « À la mémoire de Frédéric Bazille », *Le Figaro*, 05/06/1927. Le texte de Poulain est donné dans Gaston Poulain, « À la gloire de Frédéric Bazille », *L'Éclair*, 17/06/1927.

En arrivant à Montpellier, la redécouverte de Bazille développait ainsi sa signification régionaliste pour prendre une forme commémorative, absente à Paris¹⁸². Elle parvint même à s’y matérialiser sur la scène de la création contemporaine. Un an après la parution de *Bazille et ses amis*, Camille Descossy, ancien camarade de Poulain à l’école des Beaux-Arts de Montpellier, en amplifia la teneur régionaliste au point de qualifier Montpellier de « berceau de l’impressionnisme¹⁸³ » (fig. 6.59). En 1937, il réunit autour de lui plusieurs artistes locaux de formation académique pour organiser à la galerie Cournut la première exposition du « groupe Frédéric Bazille¹⁸⁴ » (fig. 6.60 et 6.61). La préface du catalogue signée par Pierre Azéma, adjoint au maire chargé des Beaux-Arts, explicitait cette filiation avec le maître montpelliérain qui, tout en enracinant le groupe dans une tradition régionale, devait aussi lui apporter un cachet d’indépendance et de jeunesse. En fait d’indépendance, les artistes du « groupe Frédéric Bazille » avaient en réalité fait acquérir par le musée local, avant même l’ouverture de leur exposition, plusieurs de leurs œuvres (fig. 6.62 à 6.64), auxquelles Descossy ajouta bien tard, en 1944, son principal envoi à la manifestation¹⁸⁵ (fig. 6.65). Entre-temps, la ville acheta encore en 1939 au sculpteur Louis Guigues une *Tête de Frédéric Bazille* (fig. 6.66), pour la salle consacrée à l’artiste éponyme du musée de Montpellier. Faisant ressurgir le lien entre la redécouverte de Bazille et le retour à l’ordre, le peintre s’affirmait ainsi sur la scène locale comme l’égal de Cézanne.

Contrairement aux multiples répercussions montpelliéraines, la même redécouverte orchestrée par la capitale ne parvint pas à obtenir des retombées similaires. Les projets de Poulain y firent long feu, et la seule rétrospective consacrée à Bazille eut lieu dans le cadre marginal d’une exposition organisée par l’Association des étudiants protestants en 1935¹⁸⁶. Son interprétation languedocienne, quoiqu’appréciée du lectorat parisien dans le contexte d’un regain régionaliste et du nouveau mot d’ordre de décentralisation culturelle, n’était pas en mesure de conduire à des manifestations d’envergure¹⁸⁷.

¹⁸² Encore en 1932, année de la parution de *Bazille et ses amis*, le musée de Montpellier reçut en don d’André Bazille une palette de l’artiste, tandis que le général Campa offrit un médaillon à son effigie.

¹⁸³ Camille Descossy, *Montpellier berceau de l’impressionnisme : Corot Courbet, Bazille et la campagne montpelliéraine*, Montpellier, Cros, 1933.

¹⁸⁴ *Le Exposition du groupe Frédéric-Bazille*, [Exposition. Paris, Galerie Cournut. 1937], Montpellier, s.n., 1937. Le groupe Frédéric Bazille devint après la Seconde Guerre mondiale le groupe Montpellier-Sète, et organisa encore une partie de ces manifestations à la galerie Frédéric Bazille.

¹⁸⁵ Lettre de Gabriel Couderc à Pierre Azéma, 31/12/1936, Montpellier, musée Fabre, archives Azéma.

¹⁸⁶ Cette exposition est évoquée par Paul Perrin, « “La gloire de Frédéric Bazille commence à peine” », dans Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870, op. cit.*, p. 203-214.

¹⁸⁷ Voir en particulier la participation de Poulain en 1934 à la série d’articles « Le Visage des pays de France vu par nos artistes », publiée par la revue *L’Art et les artistes*, un an après une série similaire parue dans la revue *Beaux-Arts* à l’été 1933. Sur ces initiatives privées de décentralisation culturelle voir Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, op. cit., p. 350-354. Voir aussi *infra* p. 372-376.

Semblablement, l'ascension professionnelle de Poulain en tant qu'historien, inaugurée grâce à Bazille, trouva très vite ses limites¹⁸⁸. En 1930, il obtint un premier poste non rémunéré comme chargé de missions au musée du Luxembourg, puis passa par le Petit Palais et le Mobilier national, sans parvenir à être porté candidat comme conservateur adjoint¹⁸⁹. La carrière parisienne stagnante de Poulain se poursuivit. La Seconde Guerre mondiale le retrouva par la suite à Montpellier, où il organisa, à partir de l'automne 1940, le centenaire de la naissance de Frédéric Bazille. L'événement fut célébré par une rétrospective mêlant les œuvres de l'artiste à celles de ses aînés et de ses amis, une série de conférences, de spectacles, de fêtes et de circuits touristiques, et même une oblitération postale spéciale¹⁹⁰. Ayant sollicité les Musées nationaux pour un grand nombre de prêts destinés à contextualiser l'œuvre de Bazille, il obtint notamment celui des *Femmes de jardin*¹⁹¹. Poulain tenta alors de profiter du nouvel intérêt pour Bazille et de son vaste réseau parisien, au sein de la presse, des arts et des musées, pour poser sa candidature comme conservateur à Montpellier. Cependant, ses mauvaises relations avec la municipalité firent préférer un fonctionnaire local Jean Claparède¹⁹². Au sortir de la guerre, Poulain tenta de nouveau, sans succès, une nomination à Paris, au musée Rodin puis au musée Gustave Moreau. Il dut finalement accepter par dépit le poste de conservateur du musée Goya à Castres en 1947, non sans avoir au préalable fait la preuve de son identité méridionale auprès des autorités municipales¹⁹³. À l'image des limites de la redécouverte de Bazille, la carrière de Poulain subissait le contrecoup de son emphase régionaliste : insuffisante à Paris pour lui faire obtenir une position stable, elle était trop coupée de contacts réels avec la province pour lui permettre d'être nommé dans sa ville natale.

¹⁸⁸ Sur la carrière de Poulain au sein des musées, nous renvoyons de nouveau à son dossier conservé à Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150497/204.

¹⁸⁹ Dans une lettre à André Dezarrois, le 1^{er} juin 1938, Poulain attribua son échec à son départ du musée du Luxembourg, à ses articles critiques envers les musées dans *Comœdia* et à ses accointances avec le milieu politique. Paris, INHA, Autographes 92, 1, 11, 5.

¹⁹⁰ Lettre de Gaston Poulain à Pierre Azéma, 18/09/1940, Montpellier, musée Fabre, archives Azéma. Voir encore l'intérêt porté par Poulain à la commémoration des grands hommes par le timbre, *infra* p. 369.

¹⁹¹ La liste originale des prêts demandés par Poulain est donnée dans sa lettre à Louis Hautecoeur, 20/11/1940, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/4. Sur les prêts accordés, voir la lettre de René Huyghe à Paul Rimbaud, 24/03/1941, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/3. Signalons à ce sujet que le tableau de Monet, qui devait être le clou de sa rétrospective au musée de l'Orangerie en 1940, ne put y être exposé pour des raisons techniques. Sur l'organisation de cette exposition, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/3 et 20150042/62.

¹⁹² Sur les prises de contact de Poulain avec le milieu parisien pour soutenir sa candidature à Montpellier, voir la lettre de Gaston Poulain à Louis Hautecoeur, 20/11/1940, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/4. Voir aussi la lettre d'Élisabeth Poulain à René-Jean, 16/11/1943, Autographes 194, 32. Voir enfin Gaston Poulain, *Cahiers de souvenirs*, manuscrits autographes, collection particulière.

¹⁹³ « Je connais assez le Midi pour savoir que le fait de n'être pas "franchimand" compte souvent beaucoup là-bas... » Lettre d'Élisabeth Poulain à Jean Vergnet-Ruiz, 10/01/1946, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150497/204.

Le retour aux sources de l'impressionnisme désigne un moment équivoque de son historiographie dans les années 1920, où l'essor généralisé de la démarche documentaire coïncida en même temps avec une réorientation du goût critique vers les origines du mouvement, jusqu'à l'invention d'un « pré-impressionnisme ».

Paradoxalement, tout en se positionnant par opposition à un grand public, ces amateurs éclairés se recrutaient, par les lieux communs de leurs discours, sur la scène de l'art vivant comme parmi une nouvelle génération d'historiens issus de formations professionnelles délivrées par les institutions muséales et les universités. Cette conjonction conduisit, entre autres, à appréhender la redécouverte de Bazille avec les termes du classicisme moderne, discours alors dominant chez les intellectuels du retour à l'ordre.

La démarche documentaire de Poulain recoupe encore plusieurs points évoqués au chapitre précédent, et retrouve en particulier une même oscillation entre l'idéal savant de l'érudition et la recherche journalistique du sensationnel. Par son inscription géographique singulière, elle souligne aussi le rayonnement parisien de cette nouvelle écriture de l'histoire impressionniste, la capitale étant, dans cette configuration, la seule apte à fournir une expertise sur des œuvres dont elle créait la valeur artistique.

Chapitre 7 : Le souvenir sur le territoire

Le cas précédemment évoqué de la redécouverte de Frédéric Bazille a déjà souligné la nécessité de considérer l'échelle municipale pour mieux rendre compte de l'historiographie impressionniste durant l'entre-deux-guerres. Gaston Poulain souhaite en effet avec insistance associer sa quête des origines à des formes commémoratives, des projets de plaques, de statues ou d'effigies, destinées à s'intégrer dans l'urbanisme montpelliérain et parisien. Cependant, il serait erroné de réduire le phénomène aux répercussions d'une hégémonie de la capitale, dans la mesure où, à bien des égards, la période fut aussi marquée par un épanouissement d'initiatives locales.

Le cas de Renoir permet d'esquisser les enjeux dont il était question. Son nom fut donné dès 1919 à l'avenue de Cagnes-sur-Mer où se situait son ultime demeure, signalée par « deux plaques indicatrices en marbre¹ ». Nice, où le peintre avait passé ses derniers hivers, suivit bientôt cet exemple. La ville se dota d'abord dans les années 1920 d'une rue Renoir, puis en 1932 d'une plaque signalant son appartement (fig. 7.1), et en particulier la fenêtre depuis laquelle « il avait fixé toute la beauté de nos paysages de Nice » et où le spectateur moderne aspirait à « le revoir² ». Limoges à son tour obtint dès 1926 sa rue Renoir, mais Henri Hugon, président de la Société archéologique et historique du Limousin, déplorait encore en 1930 l'absence de plaque signalant aux touristes sa maison natale³. Une telle lacune devint pour lui, alors que Nice faisait installer la sienne, le symbole d'un retard de ses compatriotes non pas seulement par rapport à la capitale, mais aussi face au Sud-est⁴. En s'appuyant sur des sources municipales, Hugon avait en effet entrepris d'identifier cette première demeure du peintre et de retracer, à partir des mêmes archives, sa généalogie locale. Il fit ensuite part de ses découvertes au lectorat de *La Vie limousine*⁵ (fig. 7.2). Publiant plusieurs extraits documentaires, il affirmait d'une part un souci d'érudition, en s'opposant explicitement à un

¹ La décision initiale du conseil municipal proposait de rebaptiser le chemin des Collettes « avenue Auguste Renoir ». Délibération du conseil municipal de Cagnes-sur-Mer, 28/12/1919, Cagnes-sur-Mer, Archives municipales, 1/D/11. L'emplacement actuel de l'avenue fut fixé dans la délibération du 03/03/1932, Cagnes-sur-Mer, Archives municipales, 1/D/13. Les deux plaques sont mentionnées dans la délibération du 04/09/1920, Cagnes-sur-Mer, Archives municipales, 1/D/12.

² « Actualités », *L'Éclaireur du dimanche illustré*, 1932, n° 463, p. 8-9.

³ Henri Hugon, « Dans les rues de Limoges : La “grande pitié” de nos plaques commémoratives », *La Vie limousine*, 1930, n° 60, p. 1303-1306.

⁴ « Séance du 27 février 1934 », *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1934, vol. 75, p. LII-LVII.

⁵ Henri Hugon, « Les aïeux de Renoir et sa maison natale », *La Vie limousine*, 1935, n° 118, p. 453-455.

récit légendaire des origines du grand-père de Renoir, que Vollard avait placé dans la bouche du peintre⁶. D'autre part, Hugon souhaitait aussi donner une empreinte visuelle à ses découvertes. Il reproduisit à cette fin dans son article une photographie de la maison natale de l'artiste, qui anticipait sur la pose d'une plaque. Il proposa encore au musée local d'illustrer son travail de généalogiste en adjoignant au portrait de son fils (1899 ; Limoges, musée municipal de l'Évêché ; DD 2380) une image du peintre et la reproduction « héliographique » de l'effigie de son père⁷ (1869 ; Saint-Louis, Saint Louis Art Museum ; DD 531).

Tandis que le discours historiographique dominant de la capitale, traditionnellement attaché aux tableaux, s'ouvrait à une nouvelle iconographie documentaire, le reste du territoire, animé par une émulation régionale, riche en archives locales, mais ne pouvant souvent disposer que de substituts photographiques aux œuvres, focalisait son attention sur d'autres objets de mémoire. Ces derniers étaient à la fois les lieux où les impressionnistes avaient vécu, mais aussi ceux depuis lesquels, ou vers lesquels, ils avaient exercé leur regard. L'entre-deux-guerres fut ainsi marquée par une effervescence d'odonymes et de plaques, par un balisage chargé de signaler visuellement une mémoire municipale, souvent associé aux activités d'érudits locaux⁸.

Monet en Normandie, lieux de mémoire et points de vue de substitution

Au sortir de la guerre, les décès successifs des maîtres impressionnistes furent sans aucun doute un facteur déterminant de cette multiplication des commémorations municipales. À l'instar de Renoir, la mort de Claude Monet apporta aussi son lot de plaques et d'odonymes, déterminés par des intérêts locaux. Au lendemain de l'événement, le critique René-Jean ne doutait pas que le nom de Monet, honneur d'une nation et d'une ville, susciterait bientôt « la glorification d'une statue » et, en l'attendant, exhorta la Ville de Paris à

⁶ Cette légende, racontée par Renoir et rapportée par Vollard, attribuait au grand-père de l'artiste une ascendance noble, effacée durant la Terreur dans des circonstances dramatiques. Ambroise Vollard, *La Vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, A. Vollard, 1919, p. 17.

⁷ La pose d'une plaque sur la maison natale de Renoir eut finalement lieu en 1941, à l'occasion du centenaire de sa naissance. « Séance du 23 février 1941 », *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, 1941, vol. 79, p. 70-74. La même année, Georges Magadoux, vice-président du Groupement artistique du Limousin, tenta d'organiser une rétrospective consacrée à Renoir avec le soutien des Musées nationaux. Elle fut cependant supplantée par le projet, non abouti, d'une exposition au musée de l'Orangerie. Voir à ce sujet, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/62. Pour commémorer le centenaire et à défaut de tableaux, Limoges dut de nouveau recourir à des substituts : « Les élèves de l'École nationale des beaux-arts ont tapissé la ville d'affiches inspirées des œuvres les plus représentatives du grand artiste. » « On célèbre à Paris et à Limoges le centenaire d'Auguste Renoir », *Paris-soir*, 24/02/1941.

⁸ Sur les odonymes comme lieux de mémoire, voir en particulier le panorama historique dressé par Daniel Milo, « Le nom des rues » dans Pierre Nora (dir.), *La Nation : La gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986, p. 283-315.

installer une plaque sur sa maison natale au 45 rue Laffitte⁹. L'appel de René-Jean se transforma quelques jours plus tard chez Eugène Florent-Matter, écrivain et conseiller municipal, en une proposition pour donner ce nom illustre à une des rues de la capitale¹⁰. Le projet aboutit en 1928 avec l'ouverture de la « villa Claude-Monet », dont l'emplacement était exempt de signification particulière, la municipalité privilégiant alors le baptême de nouvelles voies plutôt que la modification d'odonymes anciens¹¹.

À l'instar de Paris, l'érudition rouennaise se découvrit à son tour des lieux chargés de la mémoire de l'artiste. Georges Dubosc, chroniqueur au *Journal de Rouen*, inaugura le même jour que l'article de René-Jean, une série d'articles destinés à enraciner Monet sur le territoire normand¹². Il indiqua d'abord plusieurs collections de portraits-charges exécutés par l'artiste durant sa jeunesse au Havre, puis s'intéressa à un autre objet visuel, cette fois spécifiquement rouennais : la détermination exacte du lieu où le peintre s'était placé pour entreprendre sa célèbre série des *Cathédrales*¹³. Dubosc identifiait déjà à cette date l'une des fenêtres du 25 place de la Cathédrale, occupé par la Société industrielle, « qui se proposerait de rappeler ce fait¹⁴ », sans doute par une inscription. Deux personnalités locales, le peintre Maurice Louvrier et le négociant Édouard Mauquit, confirmèrent ce premier emplacement et signalèrent aussi le magasin « Au Caprice », au 81 rue du Grand-Pont¹⁵. L'architecte Amédée Milvoy lui adressa alors une méthodologie précise pour permettre à un spectateur, « muni d'une bonne photographie », de déterminer mathématiquement sur place le point exact où s'était tenu Monet¹⁶. La même enquête de visualisation topographique se dota par ailleurs d'un volet archivistique, en faisant ressurgir plusieurs lettres inédites écrites par Monet et

⁹ René-Jean, « Pour Claude Monet », *Comœdia*, 08/12/1926. Le projet semble ne pas avoir abouti.

¹⁰ « Une rue Claude-Monet », *Comœdia*, 12/12/1926.

¹¹ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 2e éd., Paris, Éd. de Minuit, 1964, vol. 1, p. 352.

¹² Dubosc avait déjà agi de la sorte au lendemain de la mort de Pissarro. Georges Dubosc, « Le Peintre Pissarro à Rouen », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 16/11/1903. Au même moment que Dubosc, l'écrivain rouennais Edmond Spalikowski poursuivait aussi des recherches locales sur Monet, qu'il publia à son tour dans le *Journal de Rouen*. Ce fut en réponse à un article de synthèse, publié dans *Comœdia* le 23 décembre 1926 et illustré par la reproduction de *L'Ambulance improvisée* de Bazille, que Poulain fit connaître ses propres travaux sur le peintre montpelliérain dans le même quotidien parisien. Voir *supra* p. 246.

¹³ Georges Dubosc, « Claude Monet en Normandie », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 08/12/1926 ; Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 10/12/1926 ; Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 13/12/1926.

¹⁴ Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *op. cit.*

¹⁵ Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 15/12/1926.

¹⁶ Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 18/12/1926.

Pissarro au propriétaire de l'hôtel d'Angleterre, qui permirent à Dubosc de dater avec précision le séjour des deux maîtres impressionnistes dans la ville normande¹⁷.

En à peine quelques jours, la mort de Monet avait ainsi réussi à activer de multiples devoirs de mémoire municipaux, à la fois parisiens et rouennais, des projets de noms de rues et de plaques commémoratives destinées à marquer sur le plan local sa maison natale, à Paris, ou les points de vue qui avaient été les siens, à Rouen¹⁸.

Or, sur le territoire normand, le souvenir du maître s'incarnait par excellence dans sa célèbre maison-atelier de Giverny, où il avait à la fois vécu et contemplé son dernier motif, l'étang des nymphéas, et à laquelle n'allait pas tarder à conduire une rue Claude Monet¹⁹. Le devenir de l'atelier, dont le contenant et le contenu s'alliaient intrinsèquement, fut durant l'entre-deux-guerres un tel enjeu patrimonial que les institutions de la nation prirent ici les devants sur les initiatives locales. Elles eurent cependant à faire face aux intérêts privés de la famille de l'artiste. À la mort du maître, la maison de Giverny et les œuvres qu'elle contenait revinrent à l'unique héritier de ses biens matériels et de ses droits d'auteurs, Michel Monet. Celui-ci en confia la jouissance à sa belle-sœur Blanche Hoschedé-Monet, qui devint en même temps son interlocutrice auprès de l'administration.

Or, très tôt, les Musées nationaux s'intéressèrent aux tableaux conservés dans la dernière demeure de l'artiste, tant au fonds d'atelier qu'à la collection personnelle de Monet²⁰. Dès 1927, leur projet de révéler cet ensemble au grand public par une exposition intitulée « L'Atelier de Claude Monet » soulignait la capacité des tableaux à représenter par métonymie leur contenant, la maison elle-même²¹. Cependant, dans le dialogue de l'institution avec les héritiers, l'ascendant fut immédiatement pris par ces derniers, conseillés

¹⁷ Georges Dubosc, « À propos de Claude Monet », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 17/12/1926.

¹⁸ Le projet de « rappeler » sur la façade de la Société industrielle l'emplacement d'où Monet peignit les Cathédrales ne connut apparemment aucune suite. Rouen se dota plus tard, en 1936, d'une rue Monet, contemporaine de celle de Pissarro. Loïc Vadelorge a consacré un passage de sa thèse à l'histoire des odonymes rouennais durant l'entre-deux-guerres. Loïc Vadelorge, *Rouen sous la IIIe République : politiques et pratiques culturelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 312-321.

¹⁹ Nous avons rappelé précédemment que Blanche Hoschedé-Monet offrit au musée du Luxembourg une vue du jardin de Giverny, à l'occasion de l'inauguration des *Nymphéas*, et qu'en outre, pour préparer sa monographie posthume, Clemenceau jugea indispensable de se placer lui-même là où le peintre avait contemplé son motif. Voir *supra* p. 235-236.

²⁰ Rappelons que le parcours de la maison Giverny au début du siècle, décrit par le reportage de Vauxcelles en 1905, s'achevait par la visite de la chambre de Monet, où était exposée cette collection personnelle. Voir *supra* p. 148.

²¹ Marie-Claire Rodriguez est revenue brièvement au début de son mémoire de master sur ce premier projet d'exposition Monet au musée de l'Orangerie. Marie-Claire Rodriguez, « La Rétrospective monographique, le goût et l'histoire : analyse du regard porté sur Claude Monet en France au travers des expositions de 1931, 1980 et 2010 », mémoire de recherche, sous la dir. de Cécilia Hurley Griener, Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2011, p. 12-18.

par Georges Clemenceau. Afin de préserver l'effet inaugural des *Nymphéas*, la famille de l'artiste demanda à décaler l'événement d'au moins un an²². En 1929, l'achèvement des nouveaux espaces d'expositions temporaires à l'Orangerie fut suivi par un second retard du projet, qui était cependant toujours envisagé par le directeur des Musées nationaux Henri Verne comme une restitution de l'environnement visuel du peintre, en mêlant au fonds d'atelier les tableaux « dont il aimait à être entouré²³ ». L'exposition « L'Atelier de Claude Monet » était ainsi autant envisagée comme un assemblage d'œuvres ayant pu inspirer l'artiste, à l'instar du motif même des nymphéas, que comme le rassemblement de souvenirs sentimentaux.

Les héritiers décidèrent cependant à cette date de réorienter ce projet pour le transformer en véritable rétrospective. Faisant comme de coutume figure de gardiens de l'intimité de l'artiste et de ses intérêts privés, ils refusèrent par ailleurs de prêter les œuvres de la collection personnelle de Monet, afin, selon eux, de respecter un vœu qu'il aurait exprimé de son vivant²⁴. Après plusieurs reports, l'exposition finalement fixée pour l'année 1931 entendait toujours se concentrer, à défaut d'autres artistes, sur le fonds d'atelier demeuré à Giverny²⁵. L'affaire connut cependant un nouvel éclat quand Blanche Hoschedé-Monet, ayant lu dans la presse une annonce de l'exposition sous son titre maintenu « L'Atelier de Claude Monet », réaffirma à Verne son souhait et celui de Michel Monet d'une grande rétrospective de la carrière du maître, plutôt que de se restreindre à son legs matériel²⁶. Dans cette gestion du souvenir de Monet, où chacun déclarait agir au mieux pour sa mémoire ou conformément à sa volonté, la balance entre les héritiers et les conservateurs pencha en faveur des premiers,

²² Lettre de Georges Clemenceau à Blanche Hoschedé-Monet, 27/01/1927, dans Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, peintre impressionniste, pas dans l'ombre, mais dans la lumière de Claude Monet*, Rouen, Lecerf, 1961, p. 60 ; lettre de Charles Pacquement à Paul Léon, 10/02/1927, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85. Dès cette date, le marchand René Gimpel exprima son avis défavorable sur ce projet. René Gimpel, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 348.

²³ Lettre d'Henri Verne à Blanche Hoschedé-Monet, 15/06/1929, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Ce second retard en 1929 fut causé par la nécessité diplomatique d'organiser une rétrospective en l'honneur du sculpteur américain Paul Wayland Barlett.

²⁴ Lettre de Blanche Hoschedé-Monet à Henri Verne, 17/06/1929, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. À la suite de ce refus, Verne tenta de maintenir son projet de recréer l'environnement matériel, visuel et affectif du peintre, en faisant appel à des collectionneurs privés pour entourer « les précieux souvenirs de l'atelier de Giverny » par des œuvres « des amis les plus intimes de Monet ». Lettre d'Henri Verne à André Dezarrois, 29/06/1929, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

²⁵ Jean Guiffrey fut ainsi chargé de se rendre à Giverny pour inventorier les œuvres laissées par l'artiste et évaluer la faisabilité de l'exposition. Voir la lettre d'Henri Verne à Jean Guiffrey, 06/02/1931, ainsi que la note de Jean Guiffrey accompagnant l'inventaire des tableaux de Giverny, 11/03/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

²⁶ Lettre de Blanche Hoschedé-Monet à Henri Verne, 30/03/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

que l'administration ne pouvait se permettre de mécontenter²⁷. La rétrospective, présentation publique et historicisée de l'œuvre du maître, dut donc être finalement organisée promptement et selon les vœux de ses descendants, au détriment du projet initial, plutôt destiné à immerger le grand public au sein de l'intimité visuelle du peintre²⁸.

En souhaitant honorer Monet plus convenablement, par un panorama complet de sa carrière, ses héritiers entendaient donner à l'exposition une envergure que les Musées nationaux, sans doute en partie pour des raisons pratiques et budgétaires, avaient envisagé de limiter à un seul prêteur. L'atelier faisait ainsi l'objet d'intérêts publics et privés susceptibles de diverger, et entre lesquels l'ultime décision revenait à l'unique héritier légal. Alors que les Musées nationaux ambitionnaient d'exposer la collection personnelle du maître, Michel Monet avait entrepris dès 1926 la dispersion, à des prix particulièrement élevés, des tableaux de cette même collection, en faisant notamment appel au marchand Paul Rosenberg²⁹. Ce fut à ce dernier que fut encore confiée en 1933, deux ans après la rétrospective des Musées nationaux, une partie du fonds d'atelier, exposée dans sa galerie sous le titre « Nymphéas de Claude Monet³⁰ » (fig. 6.1 à 6.3).

À l'instar de leur contenu, les lieux de mémoire eux-mêmes étaient l'objet d'intérêts divergents, comme en témoigna en 1931 cette annonce passée dans le *Figaro*, qui semble correspondre à la « Maison bleue » plutôt qu'à la résidence principale du peintre, mais où le souvenir de l'artiste agissait comme une valeur ajoutée immobilière (fig. 7.3) :

Rav[issante] propr[iété] s[tyl]e norm[and], sit[uée] à Giverny (E[ure]),
76 km. Paris, où vécut Cl[au]de Monet. Tr[ès] c[on]f[ortable], 4 ch[ambres]

²⁷ « [...] je crains le mauvais caractère de ces Monet. Si au dernier moment ils nous refusent les toiles de l'atelier du maître, nous serons bien marris d'avoir ajourné l'exposition Joseph Bernard. » Lettre d'Henri Verne à Jean Guiffrey, 01/04/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

²⁸ Sur cette exposition, voir aussi *infra* p. 301-303.

²⁹ Sur la dispersion de la collection personnelle de Claude Monet, voir Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2017-2018], Vanves, Hazan, 2017, p. 234-242. À l'instar des héritiers de Camille Pissarro au début du siècle, Michel Monet semble avoir voulu tirer profit des œuvres du maître de l'art moderne, Paul Cézanne. Dès 1926, il se sépara, par l'intermédiaire de Rosenberg, de sa grande nature morte *Pot de primevères et fruits sur une table* (vers 1890 ; New York, The Metropolitan Museum of Art ; FWN 824), estimée par Michel Monet un million de francs selon une lettre d'Henri Pacquet à César Mange de Hauke du 21 juin 1928. Washington, Archives of American Art, fonds Jacques Seligmann & Co., série 9, boîte 397, dossier 2. La même lettre donne encore les estimations pour : *L'Oncle Dominique* (vers 1866-1867 ; Winterthur, collection Oskar Reinhart ; FWN 413) 450 000 francs, un *Bouquet de fleurs* (1900-1904 ; collection particulière ; FWN 880) 350 000 francs, et *Château Noir* (1903-1904 ; New York, The Museum of Modern Art ; FWN 422) 900 000 francs. En 1934, Blanche Hoschedé-Monet transmet cette fois aux Musées nationaux les propositions de Michel Monet : un million de francs pour *Le Nègre Scipion* (vers 1867 ; Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand ; FWN 422) ; 400 000 francs pour *L'Oncle Dominique*, *Château Noir*, *Les Baigneurs* (1890-1892 ; Saint-Louis, Saint Louis Art Museum ; FWN 950) et *L'Estaque* (1879-1883 ; New York, The Museum of Modern Art ; FWN 154). Voir la note manuscrite d'Henri Verne, 11/09/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Ces estimations s'ajoutent à celles données par le catalogue *Monet collectionneur*.

³⁰ Sur cette exposition, voir *supra* p. 224.

de m[âitre], 2 s[alles] de b[ain], s[alle] à m[anger], liv[ing]-room de 60 [mètres carrés]. Pays pêche et ch[asse]. Te[nnis]-Club. [...] 250.000 fr[ancs], vaut plus³¹.

Ce projet de vente contemporain de la rétrospective de l'Orangerie faisait aussi suite à une première tentative de l'administration des Beaux-Arts pour obtenir la donation de la maison-atelier du maître à Giverny. Henri Verne, qui avait pris soin de ne pas mécontenter les héritiers du peintre, et qui se félicitait du succès public de l'exposition, crut en effet la situation assez favorable pour faire établir par un notaire un projet de donation, transmis à Michel Monet au cours de l'été 1931³². L'idée était d'intégrer la « Maison de Claude Monet » au groupe des musées nationaux, afin de présenter à ses visiteurs le motif du peintre, « le fameux étang des Nymphéas », mais aussi des tableaux issus du legs, assimilés à des immeubles par destination³³. L'ouverture au public aurait été limitée à la belle saison, de juin à septembre, et aux seuls dimanches après-midi. L'administration s'engageait par ailleurs à s'entendre avec Blanche Hoschedé-Monet, qui serait demeurée résidente de la maison. L'usufruit aurait été réservé à son fils jusqu'à sa mort, qui aurait donné la pleine propriété aux Musées nationaux et avec elle la charge de conserver le lieu « conformément à la volonté de Claude Monet ». Michel Monet préféra retarder sa réponse définitive à ce projet, souhaitant jouir de la maison avec sa famille, et y « perpétuer le souvenir [de son père] aussi longtemps que possible³⁴ ». Malheureusement, Verne revint à la charge en 1934 en demandant conjointement aux descendants de l'artiste leur accord pour utiliser les salles des *Nymphéas* afin de doubler occasionnellement l'espace des expositions temporaires de l'Orangerie. Irrités par cette suggestion de donner la primeur à la stratégie événementielle du musée, les héritiers évoquèrent « un véritable sacrilège à la mémoire de Claude Monet », et refusèrent du même coup les deux propositions de Verne³⁵.

Dans une dernière tentative pour calmer la famille du maître, Verne soulignait l'enjeu touristique qu'aurait constitué la patrimonialisation de la maison du peintre, en prenant pour

³¹ « Meubles et immeubles », *Le Figaro*, 08/09/1931.

³² Lettres d'Henri Verne à François Burthe, 03/07/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85.

³³ François Burther, Projet de donation de la Maison Claude Monet par Michel Monet, juillet 1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85.

³⁴ Lettre de Blanche Hoschedé-Monet à Henri Verne, 12/07/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85.

³⁵ Lettre de Blanche Hoschedé-Monet à Henri Verne, 11/09/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85. Les conflits entre l'accrochage permanent et les succès des expositions temporaires du musée de l'Orangerie furent récurrents durant l'entre-deux-guerres. En 1935, l'occultation des panneaux des *Nymphéas* par des tapisseries à l'occasion de l'exposition « L'Art flamand : de Van Eyck à Bruegel », contre la volonté de Michel Monet, provoqua une nouvelle fois sa colère. Comme le souligne Marianne Mathieu, cette affaire vint s'ajouter aux multiples contentieux entre Michel Monet et l'administration muséale, que conclut la décision du fils de l'artiste de léguer l'atelier et sa collection à l'Institut de France, par l'intermédiaire du musée Marmottan. Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur, op. cit.*, p. 244-253.

modèle les maisons-musées d'écrivains, et en mettant en exergue son attrait principal et spécifique, son point de vue sur le motif de l'artiste :

Quant à l'idée, qui est venue à tant d'amateurs vrais, et dont je n'ai parlé au reste qu'incidemment, de permettre la comparaison des œuvres exposées et du bassin des Nymphéas, elle était inspirée du désir de créer un pieux pèlerinage, très semblable à tous ceux qui conduisent les lettrés dans la maison de Barbey d'Aurevilly, ou aux Charmettes ou au Musée Victor Hugo etc... et encore voisin de ceux qu'admettent libéralement les adhérents de la Demeure Historique³⁶.

Les deux projets des Musées nationaux, celui de l'exposition « L'Atelier de Claude Monet » comme celui de la donation, avaient donc ambitionné assez similairement de donner à voir au grand public ce que Monet avait lui-même vu. Quoique, dans le cas d'un peintre, ce souhait pût se avoir une signification savante, ces objets avaient été aussi dotés par le regard de l'artiste d'une valeur émotionnelle à l'origine de leur attractivité visuelle présente. Le rapprochement fait par Verne avec les maisons d'écrivains souligne ainsi que l'ambition des musées participait d'un goût profane largement répandu pour l'imprégnation sentimentale dans l'intimité d'une célébrité de la nation³⁷.

En l'absence d'accessibilité publique, la poursuite de la tradition des photoreportages prit le relais des institutions. Dès 1930, plusieurs clichés dans *L'Intransigeant* (fig. 7.4), limités aux abords de la propriété privée, manifestaient cette continuité d'un désir scopique, qui, à défaut de vues intérieures, trouvait à se satisfaire dans des photographies de façades, dont l'iconographie allait devenir emblématique d'une nouvelle documentation visuelle donnée à l'impressionnisme durant l'entre-deux-guerres.

Si ces premières initiatives pour ancrer une mémoire impressionniste sur le territoire normand peuvent paraître encore ténues, elles n'en demeurent pas moins remarquables par leur originalité. La Normandie n'ayant pas vu naître les maîtres du mouvement s'attacha relativement tôt, quoique ponctuellement, à des points de vue, sur lesquels elle vit fondre l'éventail des gardiens de la mémoire, locaux et nationaux, publics et privés.

³⁶ Lettre d'Henri Verne à Blanche Hoschedé-Monet, 15/09/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/85.

³⁷ Sur la multiplication des maisons d'écrivains entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, voir : Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France, 1881-1914*, trad. Jean Kempf et trad. Christine Kiehl, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, Laboratoire LLSETI, 2016 ; Marie-Clémence Régner, « Vies encloses, demeures écloses : Le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937) », thèse de doctorat, sous la dir. de Françoise Mélonio et Florence Naugrette, Université de Paris IV, Paris, 2017.

La reprise de la tradition commémorative

Dès les années 1920, l'ancrage territorial de l'impressionnisme s'accompagna donc d'une double imagerie : d'une part, celle des façades de maison et des motifs ; d'autre part, celle des plaques et des odonymes. Ces deux types de commémorations intégrèrent le traditionnel arsenal visuel du culte des illustres, où ils rivalisaient par leur discrétion avec la tradition monumentale, dont l'aversion ne faisait alors que croître chez les admirateurs des maîtres de l'art indépendant. Une distinction entre ces deux formes d'hommages doit cependant être remarquée de prime abord. Si la plaque signalait un lieu particulier en indiquant sa signification historique, l'usage de l'odonyme était plus souple. En effet, par respect du tissu urbain, l'entre-deux-guerres préféra, comme dans le cas de la villa Claude-Monet à Paris, le baptême de voies nouvelles à la transformation d'anciens noms de rues³⁸.

Au sortir de la guerre, parmi les possibilités offertes en matière de monuments, les modèles de Paul Paulin restaient disponibles. Ils furent notamment privilégiés par le musée de l'Orangerie pour l'inauguration des *Nymphéas* (fig. 6.21), puis occasionnellement lors des rétrospectives impressionnistes qui eurent lieu dans ses salles³⁹ (fig. 8.14 et 8.15). Un buste de Paulin fut aussi choisi à la mort d'Armand Guillaumin par le comité de son monument et son président Georges Lecomte. Il fut installé à Crozant le 29 juin 1930⁴⁰ (fig. 7.5).

Dans le même temps, l'histoire des hommages sculptés aux impressionnistes fut bousculée par la relocation parisienne du *Monument à Cézanne* de Maillol, qui coïncida avec la nouvelle célébrité acquise par son auteur. Comme nous l'avons signalé, les raisons de ce déménagement sont loin d'être parfaitement claires, dans la mesure où aucun refus formel ne semble avoir été émis par l'autorité municipale d'Aix-en-Provence⁴¹. En mars 1924, la galerie Bernheim-Jeune organisa une seconde manifestation destinée à réunir des fonds, sous la forme d'une rétrospective dont l'entrée payante devait permettre de finaliser l'érection de la statue⁴². Son nouvel emplacement était dès cette date explicitement désigné : le jardin des Tuileries. Il fallut encore plusieurs années pour déterminer sa place définitive dans les

³⁸ Voir par exemple à ce sujet Camille Jullian, *Ne touchez pas aux noms des rues*, Abbeville, impr. F. Paillart, 1926 ; Allos, « Les Honneurs publics », *Le Figaro*, 22/09/1932.

³⁹ Sur le cycle impressionniste du musée de l'Orangerie, voir le chapitre suivant, *infra* p. 301-310.

⁴⁰ Le monument fut accepté par la ville lors d'une réunion du conseil municipal le 29 avril 1930. Guéret, Archives départementales de la Creuse, CROZANT_DELIB_1929_1944.

⁴¹ Voir à ce sujet *supra* p. 141-142.

⁴² Les résultats de l'exposition de 1924 sont donnés par un article du journal *L'Œuvre*, qui dénombra 6 328 visiteurs et un produit net de plus de 15 000 francs. « Notes d'art : L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs. - L'Exposition Paul Cézanne. - Société Coloniale des Artistes Français », *L'Œuvre*, 26/03/1924. La manifestation s'accompagna d'un numéro spécial dans la revue des frères Bernheim, *Le Bulletin de la vie artistique*, ainsi que dans la revue artistique indépendante *L'Amour de l'art*.

environs du musée de l'Orangerie, où elle fut finalement inaugurée en 1929 (fig. 7.6 et 7.7). Ce retard s'expliquerait à la fois par des objections de la Commission des monuments historiques, chargée de veiller à l'intégrité architecturale des jardins, et par celles de Maillol, dont les changements d'avis faillirent conduire Frantz Joudain à démissionner de la présidence du comité⁴³. Une riche polémique dans la presse artistique défendit bien évidemment le parti du sculpteur indépendant malmené par l'État, louant la modestie formelle de son œuvre et celle de son emplacement⁴⁴. Cette localisation confirma finalement la signification que Maillol avait donnée à son monument, celle d'une statue moderne faisant face à une institution. Manifeste de l'art vivant parisien, il trouvait à présent dans la capitale le public pour lequel il avait été créé. La rhétorique du monument discret atteignit pour ainsi dire le comble de son ambiguïté, en servant autant l'éloge de son auteur que la critique nécessaire des autorités administratives.

Avant même son inauguration, le classicisme moderne de la statue de Maillol connut une descendance immédiate auprès de l'entourage artistique du sculpteur⁴⁵. L'hommage à Joachim Gasquet conçu par Auguste Guénot (fig. 7.8), installé en 1928 à Auteuil, en reprit le principe d'une allégorie couchée, mais réintroduisit un profil en léger relief de l'homme illustre. Le *Monument à Cézanne* fut surtout une source d'inspiration majeure pour Marcel Bouraine, chargé par la municipalité de Cagnes-sur-Mer de concevoir un monument à la gloire du second maître impressionniste de l'art moderne, Pierre-Auguste Renoir. Cette décision fut prise dès 1920, au lendemain du baptême de l'avenue Renoir⁴⁶. Animée par le Syndicat d'initiative de Cagnes-sur-Mer, la souscription ne fut apparemment ouverte qu'à

⁴³ « Nous ne sommes pas un Comité Maillol, nous sommes un Comité Cézanne. Or, nous ne nous sommes occupés, jusqu'ici, que de la volonté et des caprices de notre ami Maillol qui, depuis deux ans, vaut plus que la sculpture classique. » Lettre de Frantz Jourdain à Maurice Denis, 10/03/1929, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 6040. Souligné par l'auteur.

⁴⁴ René-Jean, « Entre nous : Verrons-nous aux Tuileries une œuvre d'Aristide Maillol ? », *Comœdia*, 18/07/1927 ; « Aristide Maillol et la ville de Paris », *Cahiers d'art*, 1928, n° 9, p. 360 ; Tériade [Efstratios Eleftheriades], « Les Arts : Confidences d'artistes : Aristide Maillol », *L'Intransigeant*, 05/11/1928. L'œuvre fut en particulier opposée au réalisme, jugé prétentieux, du *Monument à Victorien Sardou* d'Albert Bartholomé, érigé place de la Madeleine en 1924. Ce dernier fut détruit en 1941. Maillol exprima son opposition face à ce dernier dans une conversation avec le comte Kessler en 1924, rapportée dans Harry Kessler, *Das Tagebuch, Achter Band : 1923-1926*, Stuttgart, Cotta, 2009, p. 372.

⁴⁵ Encore en 1939, Jules Joëts proposa aux héritiers de Camille Pissarro d'ériger un monument en l'honneur de leur père, en faisant appel au sculpteur Marcel-Antoine Gimond. Ce dernier, élève de Maillol, avait été l'auteur d'un buste de Renoir (fig. 3.54) et de la propre effigie de Joëts, publiée en frontispice de Georges Turpin, *L'Œuvre gravé et lithographié de Jules Joëts*, Saint-Omer, impr. de Joly-Thuilliez, 1938. Voir à ce sujet, les lettres de Lucien Pissarro à Jules Joëts, 06/05/1939, et à Ludovic-Rodo Pissarro, 06/05/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁴⁶ Délibération du conseil municipal de Cagnes-sur-Mer, 04/09/1920, Cagnes-sur-Mer, Archives municipales, 1/D/12. Plusieurs documents relatifs à l'érection de ce monument ont été signalés par Isabelle Pintus, « Sur les traces de Renoir dans les archives », dans *Renoir et les familiers des Collettes*, [Exposition. Cagnes-sur-Mer, Musée Renoir. 2008], Cagnes-sur-Mer, Conservation des musées, 2008, p. 129-134.

partir de 1928. Elle fut signalée aux Parisiens en 1929 par le critique d'art moderne et ancien proche du maître, George Besson, dans la revue des éditions Crès *Vient de paraître*. Si Besson parvint à obtenir treize contributions supplémentaires parmi les « artistes, marchands et collectionneurs » sollicités, l'écrivain excusa aussi paradoxalement « les souscripteurs hésitants », « purs artistes qui ont horreur des statues, des statuaires et défendent, en s'abstenant, la beauté des villes contre l'impudence des sculpteurs⁴⁷ ». Tout en renouant avec le jeu du monument discret, Besson ne manqua pas non plus de relier l'entreprise commémorative à une recherche érudite locale, en publiant pour l'occasion un fac-similé de l'extrait de l'acte de naissance de Renoir, découvert dans les archives de Limoges (fig. 7.9), et dont le contenu fut repris par un journal limousin⁴⁸. Une subvention municipale s'ajouta par ailleurs à la souscription privée en 1930, tandis que Bouraine obtint du directeur des Beaux-Arts son haut patronage en 1934⁴⁹.

Entre-temps, Marcel Bouraine exposa son modèle au Salon d'Automne en 1933, profitant de l'actualité de la rétrospective du maître au musée de l'Orangerie, et publia dans la presse parisienne un an plus tard son projet d'installation⁵⁰ (fig. 7.10 et 7.11). Mimant les utopies rurales des dernières baigneuses de Renoir, Bouraine plaça son propre nu endormi, citation de la canonique *Ariane* du Vatican, à l'aplomb d'une fontaine et au centre d'un décor sylvestre (fig. 7.12). Mêlant ainsi à la transposition monumentale d'un tableau du maître le principe de la discrétion allégorique, le sculpteur maintint cependant, comme Guénot avant lui, un profil en faible relief du peintre, dont le dessin n'est pas sans évoquer les effigies de Périclès, tout en le cachant au revers de sa statue (fig. 7.13). Bouraine créa en ce sens une œuvre équivoque, tout à la fois lisible sur la scène de l'art vivant parisien, en réinterprétant le manifeste moderniste de Maillol, mais aussi sur la scène locale, dont il adaptait les attentes traditionnelles : l'association du buste et d'un emplacement faisant office de substitut pictural.

Les cas de Cézanne et Renoir, figures tutélaires de l'art moderne indépendant, motivèrent donc des projets monumentaux tout en nécessitant de faire astucieusement appel à une stratégie de discrétion. De ce point de vue, la situation du premier à Paris confirmait de

⁴⁷ George Besson, « [Artistes & Cie :] Monuments », *Vient de paraître*, 1929, n° 86, p. 248-249. À l'instar de Maillol s'opposant à Bartholomé, Besson profita de son appel à l'érection d'un monument à Renoir pour s'en prendre au *Monument à Mickiewiecz* d'Antoine Bourdelle, révélé au public parisien quelques semaines plus tôt.

⁴⁸ « Le monument de Renoir », *La Revue limousine*, 1929, n° 76, p. 101. L'érection d'un monument à Renoir à Cagnes-sur-Mer ne manqua pas d'éveiller une nouvelle émulation chez les admirateurs du maître à Limoges. Ch. D., « Les échos de la vie limousine », *La Vie limousine*, 1929, n° 53, p. 1093-1095.

⁴⁹ La subvention s'élevait à 20 000 francs. Délibération du conseil municipal de Cagnes-sur-Mer, 18/02/1930, Cagnes-sur-Mer, Archives municipales, 1/D/12. Voir aussi Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4777.

⁵⁰ L'œuvre, déplacée de son emplacement originel, l'actuelle place du Général de Gaulle, se trouve aujourd'hui au croisement des avenues Auguste Renoir et Frédéric Mistral.

fait son hégémonie sur son épigone provincial de Cagnes-sur-Mer. Ces deux exemples doivent être mis en balance avec les échecs que rencontrèrent d'autres tentatives durant la même période. À la Société nationale des beaux-arts de 1922, le sculpteur Jacques Esoula présenta sa propre effigie en plâtre de Paul Cézanne, connue grâce aux descriptions données par la presse :

Dans la rotonde [...] la statue d'un peintre accroupi, comme un cul-de-jatte, au bord d'une route. [...] Le peintre dont on se propose d'élever la statue, c'est Cézanne lui-même, le vieillard « fou de style » [...] M. Esoula nous l'évoque dans une étrange et sans doute symbolique attitude, assis sur le sol, ramassé sur lui-même comme un fauve à l'affût ; le menton rageusement appuyé sur ses genoux montés plus haut que ses épaules, il darde sur « le motif » un regard halluciné. Il ne peint pas encore ; il observe, enregistre, emmagasine dans « sa vision », l'apparence des choses, avec une avidité qui n'a rien de la contemplation sereine, sœur de l'inspiration... on dirait plutôt je ne sais quelle obscure angoisse où peut-être le vague et obsédant pressentiment de l'impuissance finale vient déjà se mêler à l'ardeur quasi désespérée de l'étude et de la méditation⁵¹.

À l'opposé de l'allégorie de Maillol, Esoula, en donnant à voir l'artiste pris sur le vif, se plaçait plutôt ici dans une filiation naturaliste, qui avait été d'emblée écartée par les partisans de Cézanne au début du siècle. Il réinterprétait cependant ce modèle obsolète dans une mise en scène dramatique et réaliste, que ses détracteurs estimèrent grotesque. Le plâtre suggéra par exemple à André Michel une lecture romantique de la carrière du peintre, qui s'appuyait tant sur le poncif du maître incapable de réaliser son idéal, que sur la qualification « baroque » de son œuvre de jeunesse⁵². Quoique l'observation de la nature et l'angoisse intérieure fussent bien des traits du Cézanne imaginé par ses partisans, la sculpture péchait ici par son excès d'originalité, son réalisme jugé caricatural et impropre à en faire un monument public. Malgré sa bienveillance, Michel concluait :

[La statue] que propose M. Esoula serait, je crois, bien difficile à placer convenablement « dans un endroit honorable de la ville » [...]. Près du porche de Saint-Sauveur, où il allait assidûment entendre la messe dominicale, elle ferait l'effet d'un mendiant attendant la sortie des fidèles ; — en vue de la montagne sainte et des horizons ensoleillés qu'il peignit si souvent, elle se confondrait dans la poussière avec les bornes de la route⁵³...

⁵¹ André Michel, « Causerie artistique : Promenades aux Salons (III) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 03/05/1922.

⁵² *Ibid.* Le Cézanne « baroque », nouvelle facette d'un retour aux origines de l'impressionnisme, apparaît notamment au sortir de la guerre dans les textes de Maurice Denis, comme dans ceux de l'historien Roger Fry. Voir par exemple Maurice Denis, « L'Influence de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1920, vol. 1, n° 8, p. 279-284 ; Roger Eliot Fry, « Le développement de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1926, vol. 7, n° 12, p. 389-418. Jean-Paul Bouillon a noté cette évolution dans son essai « Le modèle cézannien de Maurice Denis », dans *Maurice Denis : six essais*, Paris, Somogy, 2006, p. 56-57.

⁵³ André Michel, « Causerie artistique : Promenades aux Salons (III) », *op. cit.* De la même manière, Léon Plée sut apprécier l'image tourmentée de Cézanne, tout en la jugeant excessive. Léon Plée, « Le Salon des Artistes Français », *Les Annales politiques et littéraires*, 1922, vol. 78, n° 2028, p. 505-507. D'autres critiques se

En 1934, au Salon de la Société des artistes français, Gabrielle Maurion-Vidal, née au Havre, proposa à son tour une effigie naturaliste de Claude Monet (fig. 7.14 et 7.15). Élève de François Sicard, auteur en 1921 du *Monument à Georges Clemenceau* de Sainte-Hermine, elle semble avoir emprunté à ce dernier l'idée d'une statue en pied, hiératique et frontale, dressée sur un rocher. Là où Esoula avait souhaité renouveler le modèle naturaliste par un traitement symbolique ou caricatural, Maurion-Vidal choisit quant à elle de réduire l'artificialité de la mise en scène, en accentuant la monumentalité d'une effigie massive et rigide⁵⁴. Bien que l'œuvre fût cette fois récompensée par une médaille de bronze, elle ne fut jamais pérennisée en pierre. Tout en suggérant l'existence d'un désir de commémoration visuelle, cette absence de devenir confirmait le déclassement du modèle naturaliste durant l'entre-deux-guerres, ramené au rang d'une statuomanie académique⁵⁵. La discrétion, mot d'ordre des hommages sculptés aux impressionnistes depuis le début du siècle, s'imposait aux iconophiles du mouvement⁵⁶.

Au début des années 1930, Paris croulait sous le poids de ses monuments, parmi lesquels Camille Mauclair constata avec surprise le 27 juillet 1931 l'absence de statue d'Édouard Manet⁵⁷. En réalité, la situation était trop belle pour le critique, dans la mesure où les meilleures places de Paris semblaient avoir été réservées aux peintres académiques, et signifiait l'éternelle méconnaissance dont étaient victimes les pionniers de l'art indépendant. Énumérant les effigies en pied aux abords directs du musée du Louvre, l'*Alphonse de Neuville* de Francis de Saint-Vidal, le *Meissonier* d'Antonine Mercié et le *Gérôme* d'Aimé Morot, Mauclair leur opposait l'emplacement marginal et la discrétion formelle de l'unique monument à un artiste indépendant, situé, comme malgré lui, au cœur de la capitale : « On a relégué timidement dans un recoin des Tuileries une louable déesse nue offrant un petit

montrèrent plus négatives à l'encontre d'Esoula. Voir Jeanne Doin, « Les salons de 1922 (1er article) : la Société nationale des beaux-arts », *Gazette des beaux-arts*, 1922, vol. 5, n° 727, p. 275-292 ; Jean Valmy-Baysse, « Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts : La Sculpture (Suite et fin) », *Comœdia*, 16/04/1922 ; Raymond Bouyer, « [Les Salons de 1922]. - La Sculpture aux Salons », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1922, vol. 42, n° 237, p. 52-58 ; Édouard Sarradin, « Le Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts : II Coup d'œil à la sculpture », *Journal des débats politiques et littéraires*, 13/04/1922.

⁵⁴ À titre de comparaison, l'œuvre n'est pas sans évoquer le *Rembrandt* de Lucien Charles Édouard Alliot, exposé au Salon de la SAF en 1928. Celui-ci est reproduit dans *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants...*, Paris, G. Lang, 1928, p. 196.

⁵⁵ Sur l'élargissement de la critique de la statuomanie durant l'entre-deux-guerres, voir par exemple Paul-Louis Rinuy, « La statuaire du XIX^e siècle au miroir du XX^e siècle », dans Ségolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, [Actes de journée d'étude. 2000. Paris, Université de Paris X-Nanterre], Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éd. du Patrimoine, 2005, p. 80-91.

⁵⁶ Rappelons que Gaston Poulain plaida à plusieurs reprises pour l'érection d'un monument en l'honneur de Bazille à Montpellier (voir *supra* p. 255-256), tout en étant lui-même un détracteur de la statuomanie parisienne. Voir à ce sujet son « enquête sur les statues de Paris », publiée dans *Comœdia* du 8 avril au 21 mai 1930.

⁵⁷ Camille Mauclair, « Pour une statue », *Le Figaro*, 27/07/1931. Mauclair avait inauguré lui-même le 2 juillet 1931, au palais de Chaillot, un *Monument à Paul Adam* de Paul Landowski.

rameau, et seule l'inscription permet de savoir que cet ouvrage de Maillol tend à honorer Paul Cézanne⁵⁸. » La modestie formelle et la marginalité géographique apparaissent selon lui comme deux caractéristiques intrinsèques aux hommages rendus aux vrais maîtres de l'histoire de l'art français⁵⁹. De fait, Mauclair enfermait à son tour son projet de statue à Manet dans un éternel paradoxe rhétorique, en appelant à une forme traditionnelle d'institutionnalisation de la gloire, dont l'usage généralisé était abhorré par bon nombre des hommes de goût de son époque.

Le choix de se référer au *Monument à Cézanne* de Maillol était aussi ambigu chez un écrivain dont les fréquentes attaques contre le maître d'Aix et ses admirateurs avaient entraîné sa propre marginalisation⁶⁰. De fait, son aversion refaisait surface dans son article : « Nos peintres et critiques d'avant-guerre l'oublient vraiment trop : ils méconnaissent l'histoire. Le rôle qu'ils attribuent à Cézanne, c'est Manet qui l'a joué. Sans ses combats, Cézanne n'eût pas pu être même soupçonné⁶¹. » Sa statue se voulait dès lors un symbole fédérateur d'une nation et un *exemplum* d'intégrité morale :

[Manet] est, avec Monet, l'âme de la résistance indépendante d'hommes tels que Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, honneurs de la peinture française. Il tient très haut le drapeau, sous un ouragan d'injures auxquelles il répond par des chefs-d'œuvre dont la plastique dépasse mille fois les sujets du temps⁶².

L'image mentale de Manet brandissant les attributs de la nation et de la liberté, au-devant d'une cohorte impressionniste dont Cézanne était exclu, signifiait son indépendance face aux carriéristes officiels, mais aussi vis-à-vis des marchands, et en faisait dès lors le seul capable de « nous préserver, à droite du fossile et à gauche du malsain⁶³ ».

⁵⁸ *Ibid.* Sur les monuments à Neuville, Meissonier et Gérôme, voir *supra* p. 132, 137.

⁵⁹ Progressant dans les marges de la capitale, Mauclair citait ainsi successivement : le *Monument à Eugène Delacroix* d'Aimé-Jules Dalou (1890 ; Paris, jardin du Luxembourg), le *Monument à Watteau* d'Henri Désiré Gauquié (1896 ; Paris, jardin du Luxembourg) ; le *Monument à Barye* de Laurent Marqueste (1894 ; Paris, île Saint-Louis). Il mentionnait ensuite un monument à Rodin, sans doute son *Penseur* installé sur la tombe du sculpteur à Meudon, puis à Rude, illustré par Joseph Tournois et Emmanuel Fremiet à Dijon, et le *Monument à Ingres* d'Antoine Etex élevé à Montauban en 1871. La référence à un monument à Gustave Courbet pourrait désigner le buste du peintre par Dalou, commandé par l'État en 1887 pour le musée de Besançon. Prenant soin de ne mentionner ni le *Watteau* d'Henri Lombard (1908 ; Valenciennes), ni le *Monument à Corot* de Raoul Larche (1909 ; Ville-d'Avray), qui trônaient parmi les effigies d'artistes du « Campo Santo » au Louvre, il évoqua seulement le relief d'Henri Coutheillas installé à Saint-Junien en 1904, « un tout petit médaillon caché aussi modestement que [Corot] sous les arbres de l'étang de Ville-d'Avray ». *Ibid.* Sur ce dernier, voir *supra* p. 114.

⁶⁰ Voir *supra* p. 83-87.

⁶¹ Camille Mauclair, « Pour une statue », *op. cit.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.* Le caractère antimoderne de la statue de Manet fut encore précisé dans la première lettre écrite par Camille Mauclair à Paul Valéry au sujet de son projet, où le critique déclarait avoir voulu dans son article sonder l'opinion « au moment où l'on décrie Monet et Degas chez les extrémistes ». Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, 01/08/1931, Paris, BnF, fonds Valéry, NAF 19188, f° 65. Dans son opposition à Cézanne, Mauclair craignait bien évidemment que son projet « ne soit accaparé par les mercantis ». Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, été 1931, Paris, BnF, fonds Valéry, NAF 19188, f° 63.

Entre juillet et décembre 1931, la campagne de Mauclair en faveur d'une statue de Manet prit une ampleur nouvelle au point de devenir un projet de « monument des impressionnistes⁶⁴ ». Cette métamorphose se fit au contact de Paul Valéry, que Mauclair sollicita en ayant conscience que son propre nom, seul, ne suffirait pas à rassembler une liste de sympathisants et de souscripteurs, et en escomptant sur les liens qui unissaient l'écrivain de renom avec la famille Rouart. Une première conception du monument aux impressionnistes fut ainsi donnée par Valéry dans une lettre, que Mauclair publia dans un second article du *Figaro* en décembre. Tout en s'éloignant de l'idée d'une statue et de la description très picturale et romantique de Mauclair, Valéry s'inspirait peut-être de l'ex-libris de Félix Bracquemond (fig. 7.16), pour imposer un modèle discret, non plus seulement allégorique, mais véritablement abstrait :

Quant au monument, je suis d'accord sur le principe. Mais je ne voudrais point de sculpture. Vous m'entendez. Voici ce que je vois. Une pierre (pyramide ou autre figure) élevée à Manet, Degas, Renoir et Claude Monet. Mais Manet dominant, avec sa fameuse devise : « Manet et manebit ». J'aimerais que Berthe Morisot figurât dans le cortège. En somme, monument aux grands peintres français de 1860 à 1895 ou 1900, et monument sans fioritures, ni sculptures, ni dimensions ridicules⁶⁵.

Dans son article, Mauclair déclarait simplement vouloir ajouter à cette liste les noms de Pissarro et Sisley, une manière de s'assurer que celui de Cézanne n'y apparaîtrait pas. Dans une lettre, il félicita en privé l'écrivain de son idée, tout en recherchant de nouveau à travers lui le soutien des héritiers, afin de tenir son monument à distance des rouages commerciaux ayant entouré la statue de Maillol :

Vous avez pleinement raison quant au monument qui serait celui de l'Impressionnisme ; je partage toutes vos vues, vous êtes comme toujours la sagesse même : pas de bonshommes sculptés palette aux doigts. [...]. Je crois qu'il n'y aurait que sympathie du côté Rouart, Michel Monet, tout au moins. Mais que cela reste en dehors des marchands⁶⁶.

L'occasion de mener le projet à exécution survint à la fin de l'année 1931, lorsque Mauclair fut sollicité par Henri Verne, pour faire partie aux côtés de Valéry du comité d'organisation de la rétrospective Manet, planifiée pour le centenaire de 1932⁶⁷. Le critique

⁶⁴ Camille Mauclair, « Le monument des impressionnistes », *Le Figaro*, 08/12/1931.

⁶⁵ *Ibid.* L'idée de Valéry n'est pas sans évoquer les monuments aux morts qui se multiplièrent en France après la guerre. Sa forme géométrique trouve aussi un écho dans la réponse que Le Corbusier avait donnée en 1930 à l'enquête de Poulain sur les statues de Paris. L'architecte moderne avait en effet imaginé vider la capitale de ses effigies républicaines, mais conserver l'Obélisque de la place de la Concorde, « la plus belle statue de Paris ». Gaston Poulain, « Notre enquête sur les statues de Paris : Racine n'a pas sa statue mais nous avons l'Obélisque », *Comœdia*, 18/04/1930.

⁶⁶ Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, avant le 22/09/1931, Paris, BnF, fonds Valéry, NAF 19188, f° 66.

⁶⁷ Dans sa réponse à l'invitation de Verne, Mauclair évoqua de nouveau son projet, qui semblait avoir été en partie abandonné, faute de moyens. Lettre de Camille Mauclair à Henri Verne, avant le 23/12/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14.

vit très vite le profit à tirer de son siège, afin d'obtenir la publicité et le financement de son projet commémoratif. Il s'en exprima à Verne le 11 mai 1932, et celui-ci lui suggéra d'utiliser la voix de Paul Valéry pour défendre l'idée auprès du comité⁶⁸. Mauclair relança donc Valéry pour faire inscrire « la question du Monument des Impressionnistes, corollaire naturel pour [lui] de l'exposition projetée », à la prochaine réunion du comité Manet⁶⁹.

Dans la même lettre, il s'inquiéta aussi de la concurrence d'une plaque commémorative destinée à la maison natale de Manet : « il ne faudrait pas que ceci fit renoncer à l'hommage plus général au chef et à ses compagnons de lutte. [...] La plaque ne doit pas disposer de la stèle. » Ce projet d'inscription remontait à la fin de l'année 1931. Il avait été mené par Paul Jamot et le personnel des Musées nationaux, avec le soutien de la famille et des admirateurs de Manet, puis approuvé par le comité Manet le 10 mai 1932⁷⁰. De nouveau, ce marquage visuel suivait de près la valorisation documentaire d'une mémoire municipale. En effet, la façade de la maison natale de l'artiste avait été en 1926 l'illustration inaugurale de la monographie d'Étienne Moreau-Nélaton (fig. 7.17), avant d'être de nouveau photographiée pour *L'Œuvre* en août 1932 et associée à un dessin de la future plaque par Bécan⁷¹ (fig. 7.18).

De leur côté, Mauclair et Valéry parvinrent à obtenir l'intercession d'Henri Verne auprès des autorités municipales pour faire accepter leur projet, en valorisant l'inscription parisienne de l'histoire de l'impressionnisme⁷². Dans sa dernière formulation, l'hommage, rivalisant avec la plaque, se montrait toujours plus discret et périphérique, mais aussi plus que jamais monumental en se transformant en véritable scénographie urbaine. Situé aux abords de la capitale, il devait allier les deux grands principes commémoratifs de l'entre-deux-guerres, la plaque et l'odonyme :

[...] ne serait-il pas possible d'ériger une simple stèle, sans buste, ni figure allégorique, dans un des nouveaux squares de la périphérie de Paris, et de donner le nom des peintres du groupe impressionniste aux rues avoisinantes, la plaque indicatrice de ces rues pouvant, conformément au très

⁶⁸ Lettres de Camille Mauclair à Henri Verne, 11/05/1932, et d'Henri Verne à Camille Mauclair, 20/05/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14.

⁶⁹ Lettre de Camille Mauclair à Paul Valéry, 22/05/1932, Paris, BnF, fonds Valéry, NAF 19188, f° 67.

⁷⁰ Les documents relatifs à ce projet sont conservés à Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/170.

⁷¹ « Une plaque sur la maison natale de Manet », *L'Œuvre*, 14/08/1932. Selon Henri Perruchot, la plaque commémorative, aujourd'hui visible sur la maison de Manet au 5 rue Bonaparte, ne fut inaugurée que le 18 novembre 1954. Henri Perruchot, *La vie de Manet*, Paris, Hachette, 1959, p. 331.

⁷² Lettres d'Henri Verne à Édouard Renard, Pierre Darras et Fortuné d'Andigné, 01/06/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14. Dans cette lettre type, Verne rappelait opportunément la tenue de la première exposition indépendante à Paris, l'origine parisienne de plusieurs impressionnistes, leur formation parisienne et leurs tableaux « de la vie ou du site parisien et du paysage de l'Île de France ».

ingénieux projet qui est à l'étude, évoquer la figure de chacun de ces artistes qui honorent Paris⁷³.

L'histoire du monument aux impressionnistes s'arrête ici⁷⁴. Il nous faut donc imaginer ce qu'aurait pu être une plaque de rue capable d'«évoquer la figure» d'un peintre, et synthétisant ainsi la discrétion de l'odonyme et la tentation de l'effigie. La réalisation se révéla complexe dans la mesure où Paris s'était déjà dotée d'une rue Édouard-Manet en 1904, d'une villa Claude-Monet en 1928, d'une impasse Morisot et d'une rue Paul-Cézanne en 1930⁷⁵. Le baptême de la rue Degas, le 11 avril 1932, précéda de peu l'initiative de Mauclair et Valéry, tandis que la même année vit aussi l'ouverture d'une rue Pissarro et d'une rue Sisley⁷⁶ (fig. 7.19). Alors que le projet de Mauclair et Valéry prit sa forme imaginaire définitive puis disparut, Paris acheva de se doter au même moment d'un ensemble de voies consacrées aux maîtres de l'impressionnisme. Leur localisation non signifiante indiquait une volonté de ne pas revenir sur d'anciens odonymes et un souci de fusion avec la mémoire préexistante du tissu urbain. À force de modestie, le monument en était ainsi arrivé à se disperser dans le réseau des rues de la capitale, à se fondre dans des formes plus discrètes de glorification.

Aix-en-Provence, territoire cézannien

Face à cette tentative d'ancrage parisien d'une mémoire impressionniste, le cas d'Aix-en-Provence offre en contrepoint l'exemple d'un espace local appelé à être consacré à un seul maître. Le départ du premier projet d'hommage monumental à Cézanne accompagna en effet un phénomène en partie autonome de balisage du territoire cézannien au sein de la ville. Ce devoir de mémoire était exacerbé par la nécessité de trouver des substituts à l'absence criante de tableau du maître dans les collections du musée d'Aix. Il était alors devenu évident que les moyens de la municipalité n'étaient plus en mesure de rattraper la cote de l'artiste, tandis que les appels aixois aux dons se soldèrent par plusieurs échecs, les musées nationaux de la capitale étant plus attractifs pour des offres de cette envergure⁷⁷. Ce fut en dernier recours

⁷³ Lettres d'Henri Verne à Édouard Renard, Pierre Darras et Fortuné d'Andigné, 01/06/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14.

⁷⁴ Dans une lettre à Henri Verne du 25 juin 1932 (Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/170), Fortuné d'Andigné renvoya la question à la 4^e commission du Conseil municipal, mais nous n'avons pas pu en retrouver la trace dans les archives de la Ville de Paris.

⁷⁵ Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, op. cit., vol. 1, p. 469, 352, vol. 2, p. 162, 243.

⁷⁶ *Ibid.*, vol. 1, p. 421, vol. 2, p. 277, 524.

⁷⁷ Parmi ces tentatives, la presse locale signala au printemps 1930 la proposition de loi de Félix Gouin, député aixois, fixant un crédit exceptionnel de cinq millions de francs, pour permettre l'acquisition de plusieurs tableaux de Cézanne provenant de l'ancienne collection d'Auguste Pellerin, dont au moins un aurait pu revenir à Aix-en-

grâce à un échange entre les musées du Louvre et d'Aix-en-Provence que celui-ci parvint à exposer temporairement, en décembre 1929, la *Cour de ferme* du legs Caillebotte (vers 1879 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 129), aux côtés de reproductions et non loin de son effigie offerte par Émile Bernard la même année⁷⁸ (fig. 2.51). Ce fut donc en partie par un mécanisme de substitution qu'Aix-en-Provence se dota d'attractions visuelles cézanniennes. L'étude chronologique de ce processus permet d'en mesurer à la fois l'emprise dans la topographie locale, mais aussi de souligner sa signification aux mains des Aixois (fig. 7.20).

Un premier débat fut lancé en juillet 1921 dans *Le Mémorial d'Aix* pour baptiser une voie de la ville du nom de Cézanne, avec comme première proposition la rue du Séminaire (actuelle rue Pierre et Marie Curie), choisie en raison de sa proximité avec la résidence familiale de la rue Matheron, ultime domicile de l'artiste, et son atelier aux Lauves⁷⁹. Or, ce dernier fut vendu, à la fin de cette même année, par Paul Cézanne fils à Marcel Provence, grand promoteur provençal de l'art cézannien depuis le début du siècle et l'organisateur des commémorations annuelles de la mort du maître⁸⁰. En fondant la Société Paul Cézanne et en acquérant l'atelier des Lauves, Marcel Provence devint durant l'entre-deux-guerres le principal animateur du souvenir cézannien à Aix-en-Provence⁸¹. Il eut dès lors à cœur de mettre en valeur sa nouvelle propriété, et organisa une pétition auprès des admirateurs aixois

Provence. Ce projet n'eut cependant aucune suite avec l'annulation de la vente. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 7 « 1930 », p. 148-151, 153. Voir aussi Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/5. Le legs d'Auguste Pellerin permit cependant au musée du Louvre de s'enrichir de trois tableaux de Cézanne : *Nature morte à la soupière* (1877 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 726) ; *La Table de cuisine* (1888-1890 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 813) ; *Nature morte aux oignons* (1896-1898 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 866). En juin 1936, Félix Gouin tenta à nouveau d'obtenir le don d'une toile des collections nationales pour le musée d'Aix-en-Provence, sans succès. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 408, 452, vol. 13 « 1936 (II) », p. 9, 11, 33, 107-108, 119, 154, 310-311. La mansuétude des Musées nationaux, dont les moyens étaient aussi limités, conduisit seulement cette année-là au dépôt à Aix d'une des deux aquarelles que Spencer Churchill offrit au Louvre au sortir de l'exposition de l'Orangerie. Sur le don Churchill, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/89 et 20150042/31.

⁷⁸ J. G., « Cézanne au Musée d'Aix », *Le Mémorial d'Aix*, 29/12/1929. Le tableau de Cézanne fut présenté dans un accrochage temporaire aux côtés d'une aquarelle prêtée par un particulier, de l'académie acquise par le musée en 1926 et de plusieurs reproductions. En contrepartie, la ville d'Aix avait prêté à la capitale le panneau central du *Triptyque de l'Annonciation d'Aix*, aujourd'hui attribué à Barthélemy d'Eyck (1442-1444 ; Aix-en-Provence, musée du Vieil-Aix), pour permettre sa reconstitution temporaire, organisée par le musée du Louvre. Sur cette reconstitution, voir Jean Guiffrey, « Documents et nouvelles : Le triptyque de l'Annonciation de l'église de la Madeleine à Aix reconstitué au Musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, 1929, n° 12, p. 278-280. Sur l'échange entre le Louvre et le musée d'Aix, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7. Par la suite, Marcel Arnaud demanda encore en 1932 à bénéficier d'un dépôt d'un tableau de Cézanne, qu'Henri Verne ne put accepter. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151.

⁷⁹ Lou Pintre d'Entremont d'Azaï, « Tribune », *Le Mémorial d'Aix*, 24/07/1921. Par erreur, l'auteur de cet article situait la maison natale de Cézanne au 12 rue Matheron.

⁸⁰ Sur les activités de Marcel Provence avant la guerre, voir *supra* p. 105, 142-143.

⁸¹ Bruno Ely a dressé un premier panorama historique des activités de Marcel Provence durant l'entre-deux-guerres, en se fondant sur plusieurs fonds d'archives, que nous avons pu en partie consulter. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne : 1902-2002, le centenaire*, Arles / Aix-en-Provence, Actes Sud / Société Paul Cézanne, 2002, p. 79-117.

du peintre et des riverains du chemin des Lauves, pour que ce dernier obtînt le nom d'«avenue Paul Cézanne⁸² ». En novembre 1922, le conseil municipal entérina cette proposition, quoiqu'un de ses membres ait remarqué l'excentrement de cette voie⁸³. Comme Renoir à Limoges, la mémoire de Cézanne à Aix-en-Provence bénéficiait d'une émulation face à une municipalité locale rivale, Marseille, qui s'était dotée un mois plus tôt d'une place Cézanne⁸⁴.

À la fin de l'année 1923, deux nouveaux hommages furent annoncés par la Société Paul Cézanne : l'inauguration du monument maintes fois reportée et celle d'une plaque sur l'atelier du maître⁸⁵. Le maire Joseph Jourdan profita alors du récent baptême de l'avenue Cézanne et de l'installation annoncée d'un buste du peintre sur une place, pour tenter d'obtenir de Paul Cézanne fils le don d'un tableau pour le musée d'Aix, mais l'héritier laissa la ville se satisfaire de ses produits mémoriels de substitution⁸⁶.

La réactivation du projet de monument à Cézanne, sous la forme d'un buste surmontant une colonne, peut signifier dès cette date la reprise en main de l'initiative parisienne des frères Bernheim par le marchand Ambroise Vollard, qui n'est cependant attestée qu'au début de l'année 1924⁸⁷. Son origine reviendrait à Adrien Berget, proviseur du lycée Mignet, ancien collègue Bourbon où Cézanne avait fait ses classes. Berget avait en effet adressé à Vollard la demande d'une reproduction d'un portrait du maître, afin qu'il figurât au sein d'une galerie

⁸² Marcel Provence, *Avenue P. Cézanne 1923, électricité, eau du canal*, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence. La presse locale débattit plusieurs mois de ce projet, associé à celui de la pose d'une plaque sur la maison natale de l'artiste, mais aussi à la réminiscence du projet de monument. *Le Mémorial d'Aix*, rallié par *L'Union républicaine*, s'opposa à ce sujet au *Journal d'Aix-ville d'eau*, qui critiquait la « nouvelle religion Mystifico-Pariso-Cézanniste » dirigée par Provence et financée par le marchand Ambroise Vollard. À la fin du mois de septembre 1922, un article du *Journal d'Aix-ville d'eau* proposait cependant en compromis en attribuant à la rue de la Miséricorde le nom du peintre. Sur ces débats, datés entre le 30 mars et le 27 octobre 1922, voir Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 11-17, 20-22, 73.

⁸³ Délibérations du Conseil municipal, séance du 06/11/1922, Aix-en-Provence, Archives municipales, 1/D/42.

⁸⁴ À Marseille, une requête avait été déposée dès novembre 1921 auprès du maire Siméon Flaissière, par la section locale de la Ligue des droits de l'homme, pour obtenir que trois odonymes fussent consacrés à Cézanne, Zola et Francis de Pressensé. « Carnet anecdotique, biographique et documentaire », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1922, n° 1, p. 33-43. En 1924, deux autres projets de rues Cézanne étaient signalés à Gardanne et à L'Estaque. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 206-209.

⁸⁵ « Bloc-notes », *Le Mémorial d'Aix*, 21/10/1923.

⁸⁶ Lettres de Joseph Jourdan à Paul Cézanne fils, 10/11/1923, de Paul Cézanne fils à Joseph Jourdan, 15/12/1923, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Ce projet de buste est sans doute celui évoqué dans une lettre de Jean Ferrier, membre de la Société Paul Cézanne, à Joseph Jourdan, datée du 5 octobre 1923, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

⁸⁷ Un premier historique des dons de Vollard à la ville d'Aix, fondé sur des entretiens et quelques archives locales, a été donné par Jean-Dominique Guelfi en 1972. Malheureusement, il comporte plusieurs erreurs factuelles et est trop orienté pour être correctement exploitable. Jean-Dominique Guelfi, « Les dons de Vollard à la ville d'Aix, ou postface aux "Souvenirs d'un marchand de tableaux" », *Bulletin - Arts et livres de Provence*, 1972, n° 81, p. 24-28.

d'illustres élèves installée dans le parloir de son établissement. Le marchand y répondit en avril 1924 par l'offre d'un tirage en bronze du buste de Cézanne modelé vers 1905 par Louis Valtat (fig. 7.21), buste qu'il proposa d'installer dans le lycée ou sur une place de la ville, laissée au choix de Berget et Marcel Provence⁸⁸. Une note publiée dans *Le Feu* à la fin de l'année soulignait le caractère palliatif du cadeau de Vollard, en marge d'un nouvel appel aux dons, infructueux, à l'adresse des marchands d'art moderne parisiens⁸⁹.

Prenant directement la suite du projet des frères Bernheim-Jeune, l'emplacement tout désigné du nouveau monument semblait être celui-là même qu'avait demandé Maillol avant la guerre : la place Saint-Jean-de-Malte⁹⁰. Dans une lettre au maire d'Aix, Berget transforma alors la signification de cet emplacement, choisi par des Parisiens en raison de sa proximité avec le musée Granet, et en proposa une lecture à la lumière d'une mémoire topographique de l'artiste. Berget évoquait en effet à travers le voisinage de l'emplacement le souvenir de l'élève de l'école de dessin accolée au musée, du fidèle de l'église Saint-Jean de Malte, de l'homme qui se rendait fréquemment chez sa sœur non loin de là, sans oublier celui de l'étudiant de l'ancien collègue Bourbon⁹¹. Cependant, en juin 1924, la réouverture de ce dossier conduisit Édouard Aude à republier à la une du *Mémorial* d'Aix sa lettre de 1911 où il avait déjà protesté contre cet emplacement, et à proposer cette fois, en accord avec Marcel Provence, une autre fontaine située devant la clôture de l'hôpital, en amont de la nouvelle

⁸⁸ Lettre d'Ambroise Vollard à Marcel Provence, 01/04/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence. Selon Germaine Cherpin, le buste fut modelé par Valtat, alors sous contrat avec Vollard, à Maganosc, chez et sous la direction de Renoir. Jean Valtat, *Louis Valtat : catalogue de l'œuvre peint 1869-1952*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1977, p. XXII-XXIII.

⁸⁹ Pour une partie de l'opinion, ce don aurait été une juste rétribution au vu des sommes acquises par ces derniers grâce aux toiles du maître. Sur cet appel aux dons de la fin de l'année 1924, voir Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 229-230, vol. 2 « 1925 », p. 16. Les notes manuscrites de Marcel Provence, en marge de ses coupures de presse, signalent son dépit à ce sujet : « Vollard a été généreux envers Aix et eut voulu l'être davantage mais les Bernheim, Rosenberg, Siffel[?] and Co néant RIEN donné » (vol. 1, p. 229) ; « Oui mais qu'ont donné les Bernheim, Rosenberg, Siffel[?], Wildenstein et autres ? Du moins Vollard a-t-il donné q.q. chose à Aix » (vol. 2, p. 16). Seul Paul Guillaume répondit finalement à l'appel des Aixois, en prêtant temporairement en 1932 un portrait non identifié de *Madame Cézanne*. Ce prêt fut permis grâce à une mesure récente de Jean Mistler, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, qui organisait la présentation temporaire de tableaux de collections privées sur les cimaises des musées de France. Sur ce prêt, voir Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 9 « 1932 », p. 274-280, 295.

⁹⁰ Lettre d'Adrien Berget à Marcel Provence, 07/04/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence ; lettres d'Ambroise Vollard à Adrien Berget, 11/04/1924, et d'Adrien Berget à Joseph Jourdan, 16/04/1924, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Pour se prémunir des débats qu'avait suscités avant la guerre le monument de Maillol, Vollard s'assura des dimensions de la place et des maisons environnantes, « pour que la colonne supportant le buste ne dépasse pas l'endroit ».

⁹¹ Plusieurs visiteurs d'Aix-en-Provence évoquèrent au début des années 1920 leur visite de la maison de Marie Cézanne qui, à proximité du musée, présentait dans sa cuisine un paysage de la *Montagne Sainte-Victoire*, prêté par Paul Cézanne fils. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 94, 180, 230, vol. 2 « 1925 », p. 20, 35.

avenue Cézanne conduisant à l'atelier⁹². L'attractivité de l'atelier de Cézanne au nord de la ville, due à l'influence de Provence, se confirma lorsque le maire donna son accord pour ce nouvel emplacement durant l'été⁹³. Cette orientation géographique marquait ainsi la volonté du propriétaire des Lauves d'en faire le centre d'une nouvelle topographie cézannienne d'Aix-en-Provence.

En attendant le futur monument, les élèves du lycée Mignet purent dès la fin de l'année 1924 apprécier l'exemple édifiant du peintre, dont Berget installa la reproduction d'un portrait dans le parloir de son institution, avec plusieurs autres copies de ses paysages aixois, offerts par Vollard⁹⁴. En décembre, le marchand jugea le buste de Valtat définitivement impropre à être placé sur une colonne, et il confia à Georges Rouault un second projet de monument, qu'il souhaitait à cette date voir taillé dans une pierre locale⁹⁵. Dans l'attente des suites de cette nouvelle péripétie, Marcel Provence inaugura pour sa part le 26 avril 1925 sur l'atelier des Lauves une plaque commémorative (fig. 7.22), qui elle-même s'enracinait doublement dans le territoire local par son matériau, un marbre du Tholonet, et par son auteur, le sculpteur Marcel Barnier⁹⁶. Le jour de son inauguration, l'un des bustes du maître par Henri Pontier (fig. 7.23 à 7.25) fut placé à ses côtés, tandis que le don d'une seconde effigie, réalisée en terre par Solari, fut aussi annoncé⁹⁷ (fig. 3.63 à 3.64).

⁹² Édouard Aude, « Le Monument à Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 22/06/1924. Sur la précédente protestation d'Aude, voir *supra* p. 141-142. Rappelons que Provence, avant son achat des Lauves, avait jugé en 1912 cet emplacement trop excentré. Voir *supra* p. 143.

⁹³ Lettre de Joseph Jourdan à Marcel Provence, 06/08/1924, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Le nouvel emplacement fut annoncé quelques jours plus tard dans la presse. Marcel Provence, « Bloc-notes », *Le Mémorial d'Aix*, 10/08/1924. En prévision de l'inauguration du monument, que devait accompagner la pose d'une plaque commémorative sur l'atelier des Lauves, Provence avait déjà invité en octobre Émile Bernard et Maurice Denis. Lettre de Marcel Provence à Maurice Denis, 02/10/1924, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9109. Voir aussi la réponse de Maurice Denis à Marcel Provence, 15/10/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 2 « 1925 », p. 267-268.

⁹⁴ R., « Le Souvenir de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 02/11/1924.

⁹⁵ Lettre d'Ambroise Vollard à Marcel Provence, 18/12/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence.

⁹⁶ « La Saison d'Aix (1925) », *Le Mémorial d'Aix*, 26/04/1925. Cette plaque fut par la suite retirée. Sur la question du matériau local, rappelons, à titre de comparaison, que l'*Hommage à Cézanne* de Maillol fut taillé dans un marbre du Canigou, choisi par le sculpteur en raison de ses qualités plastiques plutôt que pour sa valeur signifiante.

⁹⁷ L'historiographie cézannienne accrédita très tôt les paroles attribuées à Henri Pontier, alors conservateur du musée d'Aix, selon lesquelles aucun tableau de l'artiste n'entrerait de son vivant dans son musée. Comme le rappelle cependant Denis Coutagne, aucune preuve des propos de Pontier n'a été retrouvée. *Le Musée Granet, Aix-en-Provence*, Paris / Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Fondation BNP Paribas / Musée Granet, 2007, p. 97. Par opposition, la franche hostilité de Cézanne contre Pontier est documentée par une lettre à son fils, 02/09/1906, dans John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 404-405. Bruno Ely remarque encore à ce sujet que l'existence d'au moins trois portraits du maître sculptés par Pontier est pour le moins étrange au vu de cette prétendue aversion. Ely émet à leur sujet deux hypothèses : soit une séance de pose de Cézanne de son vivant, soit l'usage plus probable de photographies pour réaliser les bustes après la mort du modèle. Voir *Cézanne au Musée d'Aix*, Aix-en-Provence, Musée Granet, 1984, p. 200,

En juillet 1925, Marcel Provence put enfin présenter au nouveau maire Eugène Debazac le second projet de Vollard⁹⁸. La fontaine dessinée par Georges Rouault se destinait à présent à être construite en grès cérame (fig. 7.26 et 7.27) et à comporter deux reliefs en bronze d'après des modèles de Renoir, dont Vollard assurait alors la vente : un médaillon de Cézanne (fig. 3.59) et le *Jugement de Pâris*⁹⁹ (fig. 7.28). Dans cette réunion symbolique des deux maîtres impressionnistes de l'art moderne, le choix du relief principal se justifiait par une référence au tableau de Cézanne sur le même sujet¹⁰⁰ (fig. 7.29). Il pouvait en ce cas s'offrir comme le substitut sculpté d'une œuvre originale, ou encore se lire comme une allusion à la jeunesse du peintre et à son éducation classique. Ainsi, le médaillon et le relief constituaient à nouveau une formule signifiante pour un monument local. Quant au buste de Valtat, toujours inclus dans le cadeau de Vollard, il serait revenu, de nouveau, au lycée Mignet.

Provence annonça au même moment la venue prochaine du donateur à Aix, pour entériner le choix de l'emplacement du monument. Cette visite en septembre vit le marchand hésiter entre deux lieux : la fontaine de l'hôpital, en amont de l'atelier des Lauves, qui avait la faveur de Marcel Provence ; le mur romain de la cathédrale Saint-Sauveur, situé dans la même direction, mais qui avait le désavantage de nécessiter l'accord de la Commission des monuments historiques¹⁰¹. Quant au buste de Valtat, Vollard décida après son passage à Aix d'en faire cadeau au musée Granet¹⁰². Rouault fit à son tour plusieurs séjours à Aix entre 1925 et 1926 pour choisir l'emplacement de sa fontaine discrète et moderne, qu'il tenait à placer le plus loin possible de l'immense *Monument à Mirabeau* d'Antoine Injalbert, envoyé par Paris à Aix-en-Provence et installé, face au palais de justice, à la fin de l'année 1925¹⁰³.

206. Quant à la maquette de Solari, elle fut offerte par Louis Léon Durand. Selon Bruno Ely, elle serait toujours conservée dans l'atelier des Lauves, brisée. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne, op. cit.*, p. 79-117.

⁹⁸ Lettre de Marcel Provence à Jean Vidal, 01/07/1925, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

⁹⁹ Sur le médaillon de Cézanne, voir *supra*, p. 136. En 1934, René-Jean proposa d'inclure les trois médaillons de Cézanne, Monet et Rodin sur la façade du musée de l'Orangerie. René-Jean, « Les Beaux-Arts : Les sculptures de Renoir se rattachent à celles de Versailles », *Comœdia*, 18/10/1934.

¹⁰⁰ « Bravo, M. Vollard ? », *Le Mémorial d'Aix*, 08/11/1925.

¹⁰¹ Lettre d'Eugène Debazac à Ambroise Vollard, 29/09/1925, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Quatre emplacements furent proposés au marchand : la place Saint-Jean-de-Malte, l'entrée de l'hôpital en amont de l'atelier des Lauves, le mur romain de la cathédrale Saint-Sauveur, le beffroi de l'hôtel de ville. Note manuscrite de Jean Vival, 26/09/1925, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Marcel Provence avait aussi envisagé à un moment le jardin de la ville, qui avait déjà eu sa faveur avant la guerre. Lettre de Marcel Provence à Jean Vidal, 01/07/1925, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

¹⁰² Lettre de Marcel Provence à Eugène Debazac, 27/09/1925, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

¹⁰³ Sur les premiers voyages de Rouault en 1925, voir les lettres de Georges Rouault à André Suarès, 1925, dans Georges Rouault et André Suarès, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1991, p. 205-207, lettres 146 et 147. Sur son séjour au printemps 1926, en compagnie de l'architecte Labadie, voir les lettres d'Ambroise Vollard à Marcel Provence, 06/03/1926, et de Georges Rouault à Marcel Provence, datées d'avril 1926, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 3 « 1926 (I) », p.

En juin 1926, Vollard annonça finalement au maire d'Aix l'abandon du projet en raison de difficultés techniques, et malgré la faveur qu'il avait suscitée auprès de la municipalité. Seul le médaillon de Renoir représentant Cézanne pourrait être livré et installé, selon le vœu du marchand, sur la fontaine de la rue des Bagniers¹⁰⁴. Le buste de Valtat devait quant à lui rejoindre la bibliothèque Méjanès. Par ailleurs, en hommage au « culte de Cézanne pour les humanités classiques », le budget initialement prévu serait converti en deux « prix Paul Cézanne », qui récompenseraient chaque année un étudiant de l'université d'Aix-en-Provence et un élève du lycée Mignet qui se seraient illustrés en grec ou en latin¹⁰⁵. À la suite de cette décision, Marcel Provence tenta une dernière fois de récupérer l'œuvre de Valtat pour l'ériger sur une colonne derrière le bassin de l'hôpital, et ainsi marquer les environs de sa propriété¹⁰⁶. De son côté, Édouard Aude, conservateur de la bibliothèque, avait déjà accepté l'offre d'un médaillon en bronze de Barthélemy Niollon (fig. 7.31), et proposa que le buste revînt plutôt, comme prévu précédemment, au musée Granet¹⁰⁷. Vollard ne donna cependant pas suite à ces propositions et adressa à la municipalité d'Aix les deux bronzes de Renoir et de Valtat, en destinant le second à la bibliothèque Méjanès, où il devint surnuméraire¹⁰⁸. Quant au médaillon de Renoir, il fut inauguré sur la fontaine des Bagniers en novembre 1926¹⁰⁹ (fig. 7.30). L'emplacement, décidé par le marchand parisien, en fit du même coup un rare hommage aixois à Cézanne sans signification topographique.

Quelques mois après cette cérémonie, à Paris, le Salon de la SAF de 1927 accueillit un nouveau buste en plâtre de Cézanne, modelé cette fois par madame Vieil-Noé-Tessier. Celle-ci était la propriétaire et la gardienne de la mémoire du Château noir, haut lieu cézannien où le maître s'était plusieurs fois rendu pour peindre et qu'il avait représenté à de multiples

190, 256, 257, 260, 261. Largement critiqué par les Aixois dès son installation, le *Monument à Mirabeau* fut détruit en 1963.

¹⁰⁴ Lettre d'Ambroise Vollard à Eugène Debazac, 04/06/1926, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

¹⁰⁵ Lettre d'Ambroise Vollard au recteur de l'Université d'Aix-en-Provence, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. La fondation de ces prix eut lieu dans un contexte marqué par le débat que suscita le déclin des humanités classiques, au profit des langues modernes, dans l'enseignement secondaire et supérieur. Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris, la Dispute, 1999, p. 61-74.

¹⁰⁶ Lettre de Marcel Provence à Ambroise Vollard, 10/06/1926, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 399. Dans la même lettre, Provence annonçait avoir fait don au maire de Gardanne d'une reproduction d'une vue de la ville par Cézanne, installée dans la salle du conseil municipal. Ce don devait préparer le baptême d'une place Cézanne à Gardanne.

¹⁰⁷ Lettre d'Édouard Aude à Eugène Debazac, 28/07/1926, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50.

¹⁰⁸ Lettre d'Ambroise Vollard à Eugène Debazac, 22/07/1926, Aix-en-Provence, Archives municipales, M/1/Art./50. Le même jour, Vollard écrivit à Provence pour lui signaler que le buste ne pouvait convenir à son projet de monument. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 555.

¹⁰⁹ Maurice Denis fut notamment invité pour l'inauguration. Maurice Denis, *Journal, 1921-1943*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1959, p. 59.

reprises. Le récit orthodoxe de la création de cette icône miraculeuse nous est rapporté par Erle Loran en 1930. Madame Tessier aurait réalisé son buste « presque sans savoir ce qu'elle faisait », à la suite d'une apparition en rêve du maître¹¹⁰. Une fonte en bronze fut par la suite placée dans la cour de Château noir (fig. 7.32), devant la porte de la remise où le peintre entreposait son matériel, et sur laquelle la propriétaire avait fait inscrire son nom¹¹¹.

La fin des années 1920 vit encore ressurgir le projet, demeuré sans suite en 1922, d'une plaque commémorative pour la dernière résidence du peintre rue Boulegon. En septembre 1928, Emmanuel Belval, vice-président de la Société Paul Cézanne, rendit compte à Marcel Provence de sa rencontre avec madame Cholet, qui, sachant qu'elle ne verrait à Aix aucune œuvre originale de l'artiste, avait cependant voulu « se remplir les yeux des paysages peints par le maître, visiter les lieux où il a vécu, s'asseoir à l'endroit où il s'est assis, s'accouder au balcon où il s'est lui-même appuyé¹¹² ». Belval lui ayant indiqué que la société ne pourrait participer financièrement, l'admiratrice fervente se proposait de subventionner elle-même, avec le potentiel soutien des descendants de Cézanne, la pose de la plaque. Elle était cependant à la recherche d'intercesseurs locaux pour porter le projet devant la municipalité et le propriétaire actuel de la dernière résidence de Cézanne. Ce dernier s'opposa cependant, selon Erle Loran, à cette initiative¹¹³. La présence d'une plaque commémorative sur la maison de la rue Boulegon, fruit de l'entreprise de madame Cholet ou d'un autre admirateur de Cézanne, fut finalement attestée avant la fin de la décennie¹¹⁴ (fig. 7.33).

Avec l'entre-deux-guerres, la mémoire cézannienne inaugura donc une entreprise de marquage du territoire d'Aix-en-Provence et ses environs, issue d'initiatives privées et soutenue par les autorités municipales. L'ancien collège Bourbon, l'atelier des Lauves, la fontaine des Bagniers, la bibliothèque Méjanès et même le musée d'Aix, avec son tableau peint par Bernard, reçurent leurs effigies du peintre. Les inscriptions commémoratives vinrent s'ajouter à ces signaux visuels. Leur mise en place s'accompagna dans la presse locale de la description d'un véritable plan cézannien de la ville. La campagne aixoise participa à cette dynamique. Au buste de Château noir s'adjoignit encore en 1939 un monument au Tholonet

¹¹⁰ Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551. Sur l'article de Loran, voir *infra* p. 383-391.

¹¹¹ Le buste s'y trouvait encore à la fin des années 1990. Chiao-Mei Liu, « Cézanne : La série de Château noir », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Claude Lebensztejn, Université de Paris I, Paris, 1998, p. 31-32. Sur madame Vieil-Noé-Tessier et Château noir, voir encore *infra* p. 393.

¹¹² Lettre d'Émanuel Belval à Marcel Provence, 09/12/1928, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 5 « 1928 », p. 267.

¹¹³ Erle Loran, « Cézanne's Country », *op. cit.*

¹¹⁴ Voir par exemple Maurice Raimbault, « Une lettre de Cézanne à Joseph Huot », *Provincia*, 1937, vol. 17, p. 249-267.

(fig. 7.34 et 7.35), œuvre de Marcel Barnier qui, à l’instar de sa plaque pour l’atelier des Lauves, choisit de nouveau de recourir à un marbre local pour enraciner la signification de son hommage¹¹⁵.

Comme le souligne l’exemple de madame Cholet, il s’agissait avec ces effigies, ces plaques et ces motifs, souvent complétés par des reproductions, de « remplir les yeux » des visiteurs, en l’absence de tableaux originaux. Cette valeur substitutive ne faisait cependant qu’alimenter la logique d’insatisfaction perpétuelle d’Aix-en-Provence, qui s’efforçait grâce à eux d’accomplir un devoir de mémoire, tout en minimisant leur portée pour mieux évoquer l’immensité de la gloire de son maître¹¹⁶. Par ailleurs, cette multiplication des lieux cézanniens ne se fit pas sans engendrer une concurrence d’attractivité, au sein de laquelle l’atelier des Lauves affirmait son hégémonie.

L’érudition provinciale et ses relations avec la capitale

À cette nouvelle empreinte visuelle donnée à Cézanne, Marcel Provence associa très tôt une entreprise d’érudition locale. Son acquisition de l’atelier des Lauves s’accompagna en effet dès l’origine de la décision de transformer le lieu en centre d’études cézanniennes, afin de collecter tout type de documents et de publications ayant de près ou de loin un rapport avec le maître d’Aix. Lors de la cérémonie du dix-huitième anniversaire de la mort de Cézanne, à la fin de l’année 1924, Marcel Provence annonça son projet de « constitution à Aix d’une bibliographie universelle de Cézanne dans toutes les langues qui ne comprendra pas moins de 10 000 fiches¹¹⁷ ». En parallèle, il mit en œuvre une collecte systématique d’articles pour élaborer de véritables annales cézanniennes, qui prirent la forme d’une collection de seize volumes de coupures de presse, complétés par quatre séries paginées, mais non reliées¹¹⁸. Cet ensemble constitue aujourd’hui la part essentielle de son fonds d’archives. Il signale combien

¹¹⁵ En même temps que le monument, le Tholonet se dota d’une avenue Cézanne et d’une place Cézanne. Aix-en-Provence, Hôtel de ville, Archives municipales du Tholonet, Délibérations du conseil municipal, 1939. Sur ce monument, voir aussi *infra* p. 370-371.

¹¹⁶ Dix ans après l’inauguration du médaillon de la fontaine des Bagniers, la modestie des hommages rendus par la ville natale ne suffisait toujours pas à contenter les admirateurs de Cézanne. Louis Leydet qualifiait ainsi la fontaine d’« hommage touchant et modeste rendu en cachette, comme en s’excusant », et proposa une nouvelle fois de faire élever un vrai monument au maître. Louis Leydet, « Un Monument à Cézanne », *Le Mémorial d’Aix*, 14/06/1936. Voir aussi la lettre d’Edmond Leydet à Marcel Provence, 12/06/1936, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d’articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1928 », p. 400. Ce type d’enfermement rhétorique trouve des échos avec le principe de « dette infinie », évoqué par Nathalie Heinich dans *La gloire de Van Gogh : essai d’anthropologie de l’admiration*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 183-205.

¹¹⁷ R., « Le Souvenir de Cézanne », *op. cit.*

¹¹⁸ Cette collecte donna lieu à la publication de deux volumes d’une série, *L’Année cézannienne 1933* et *L’Année cézannienne 1935*, dont Marcel Provence ne put assurer la pérennité, sans doute pour des raisons de coût.

cette entreprise documentaire se voulut non discriminante et exhaustive, en réunissant par les services d'un argus de presses, tous les textes mentionnant le nom de Cézanne.

Les intérêts commémoratifs et ceux des érudits locaux étaient dans la réalité intimement liés. Lorsqu'Adrien Berget plaça l'effigie du maître dans le parloir de l'ancien collègue Bourbon, Marcel Provence entreprit pour sa part une recherche dans les archives de l'institution. Celle-ci le mena en février 1925 à un premier article important, intitulé « Cézanne collégien », qu'il publia à Paris dans la revue *Mercure de France*, puis qu'il reprit dans *Le Mémorial d'Aix*¹¹⁹. L'énumération des gratifications scolaires du futur peintre se concluait sur « l'ironie de semblables documents », où ne se signalaient ni la vocation artistique du maître, ni sa culture poétique latine, ou même sa piété chrétienne, domaines où, selon lui, son camarade Émile Zola avait été récompensé. Provence y lisait de la sorte un autre présage, celui de deux destins opposés. Il renouait ici avec un motif déjà ancré dans la littérature cézannienne classicisante et anti-naturaliste, où l'écrivain faisait figure d'antagoniste du peintre : « [Zola] brille aussi au palmarès des instruments à vent. Et cela est plein d'enseignements. Cézanne n'y figure jamais. Dans sa carrière, le romancier saura se servir pour sa gloire des plus bruyants instruments. Paul Cézanne les ignorera toujours¹²⁰. »

Marcel Provence construisait ainsi une mémoire locale de l'artiste en recueillant sur place non seulement des documents, mais aussi des témoignages issus de l'entourage du maître¹²¹. Parmi les lecteurs aixois de son premier article, Ernest Oudin, nouveau propriétaire de la demeure de Marie Cézanne à la sortie de la ville, y retrouva plusieurs livres de prix et bulletins de l'ancien collégien, qu'il offrit à la Société Paul Cézanne. Ce don fut l'occasion d'un second article dans le *Mercure de France*, illustré d'une caricature inédite griffonnée par l'adolescent sur un de ses livres (fig. 7.36). De nouveau, la publication parisienne fut reprise à l'échelle locale dans *Le Mémorial*¹²². La dynamique commémorative déclenchait ainsi une entreprise érudite, qui s'accompagnait de la mise au jour d'archives nouvelles et alimentait en retour la collection des Lauves.

¹¹⁹ Marcel Provence, « Notes et documents artistiques : Cézanne collégien », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 639, p. 823-827 ; Marcel Provence, « Cézanne, collégien », *Le Mémorial d'Aix*, 08/02/1925.

¹²⁰ Marcel Provence, « Notes et documents artistiques : Cézanne collégien », *op. cit.*

¹²¹ Marcel Provence s'entretint notamment avec le maçon Viguière, la gouvernante Brémond et le jardinier Blanc. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne*, *op. cit.*, p. 79-117. L'intérêt scientifique de Marcel Provence pour la jeunesse de Cézanne vit dans l'adhésion d'Isidore Baille à sa société vers 1924 une occasion de transcrire quelques souvenirs de cet ancien condisciple de Cézanne au collègue Bourbon. Voir à ce sujet le tapuscrit de Marcel Provence, « À la suite d'une visite de M. Isidore Baille... », Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, dossier 7. Voir aussi sa nécrologie La Touloubre et [Marcel Provence], « Tout-Aix : Mariage. - Isidore Baille. - M. Gustave Sauvaire », *Le Mémorial d'Aix*, 05/10/1924.

¹²² Marcel Provence, « Notes et documents artistiques : Cézanne collégien. Les prix de Cézanne », *Mercure de France*, 1925, vol. 181, n° 651, p. 820-822 ; Marcel Provence, « Cézanne collégien : Les prix de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 16/08/1925.

Quelques jours avant l'inauguration de la plaque de l'atelier et tout en annonçant le don d'Oudin, la Société Paul Cézanne se dit aussi prête à recevoir « des objets ayant trait à Cézanne et à ses amis É[mile] Zola, Paul Alexis, Achille Empereire, Monticelli, Solari, Numa Coste, Germain Nouveau, Humilis, Joachim Gasquet etc.¹²³ » À cette date, elle avait déjà acquis une peinture d'Achille Empereire et plusieurs lettres de Zola. Moins d'un mois plus tard, Louis Léon Durand, conservateur du muséum d'histoire naturelle d'Aix-en-Provence, qui avait déjà donné à la société sa sculpture de Solari, lui offrit encore vingt-sept autographes d'Achille Empereire. L'appel « aux bons Aixois » fut renouvelé pour l'occasion en ciblant, là encore de façon idéalement exhaustive, « tous documents possibles, peintures, manuscrits, lettres, photographies » de Cézanne ou de ses amis¹²⁴. Avant la fin du mois, Marthe Conil, nièce de l'artiste et proche de Marcel Provence, offrit à son tour une ancienne photographie de l'atelier, et la sœur de Numa Coste fit don d'une série de lettres de Cézanne adressées à son frère¹²⁵.

À l'instar du cas Pissarro, cette appropriation documentaire autour de Cézanne fut à nouveau interprétée par les héritiers du peintre comme un empiétement sur son legs et sa mémoire privée¹²⁶. Bruno Ely a évoqué à ce sujet l'irritation que cette collecte provoqua chez Paul Cézanne fils, qui demanda à Marcel Provence la restitution des « souvenirs de jeunesse » de son père pour les léguer à ses enfants¹²⁷. Débouté en justice, le fils de l'artiste tenta un appel avant de parvenir à une conciliation avec la Société Paul Cézanne.

Par bien des aspects, dont son rapport parfois conflictuel avec les héritiers des peintres, l'entreprise documentaire de Marcel Provence s'apparentait à la quête parisienne des origines de l'impressionnisme, et une telle adéquation justifia l'intérêt du *Mercur de France*. Cette recherche de documents se distinguait cependant par son caractère aixois, en alliant la collecte de souvenirs locaux à l'élaboration d'une mémoire du maître liée au territoire.

¹²³ « Société Paul Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 19/04/1925.

¹²⁴ « Société Paul Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 17/05/1925. Le même article évoquait aussi le don d'une reproduction d'une « frise de Cézanne » par Jean Ferrier.

¹²⁵ Ces dons sont mentionnés dans une coupure de presse datée par Marcel Provence du 23 mai 1925. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 2 « 1925 », p. 136. Bruno Ely a signalé que les lettres à Coste ont depuis disparu de l'atelier des Lauves. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne, op. cit.*, p. 79-117. En juillet 1926, le chanoine Mallet proposa encore à la Société Paul Cézanne un document relatif au mariage de Cézanne. En 1939, Aurenche annonça son intention d'offrir ses lettres de l'artiste à l'atelier des Lauves. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 545, vol. 15 « 1939 (II) », p. 123.

¹²⁶ Sur le cas Pissarro, voir *supra* p. 210-221.

¹²⁷ Bruno Ely mentionne à ce sujet plusieurs lettres que nous n'avons pas retrouvées dans le fonds Provence. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne, op. cit.*, p. 79-117.

Un retour similaire aux sources anima, de l'autre côté de la ville, le musée d'Aix-en-Provence. En octobre 1926, la revue provençale *Le Feu*, déplorant conventionnellement l'absence de tableau de Cézanne, se proposa de donner un « petit tuyau » à son nouveau directeur, Marcel Arnaud :

Il y a, dans la collection des dessins d'élèves de l'École des Beaux-Arts, en quel recoin, en quel carton ? on ne sait, un croquis de Cézanne enfant. Le prédécesseur de Marcel Arnaud, M. Pontier, qui n'aimait pas le grand artiste, le connaissait et le montra jadis. Il serait urgent de retrouver cette œuvre modeste, mais émouvante, qui peut se perdre. Et qui sait si, dans ce balbutiement d'un collégien [...] l'on ne discernera pas les qualités de constructivité que Cézanne sut restituer, plus tard, à l'école contemporaine¹²⁸ ?

Un mois après, la revue se félicita de la découverte par Arnaud d'une *Académie d'homme nu*, issue des archives de l'école de dessin, qui devint la première œuvre de Cézanne à entrer au musée d'Aix¹²⁹ (fig. 7.37). Bien évidemment, l'article soulignait qu'il ne s'agissait que d'un pis-aller en attendant un don plus généreux de la part d'un marchand spéculateur parisien¹³⁰. De son côté, la presse de la capitale se montra en partie dubitative. *Comœdia*, sous l'exclamation « Enfin ! », déclara : « C'est peu et le dessin, paraît-il, n'est pas des meilleurs¹³¹. » *L'Humanité* ajouta : « Réparation bien insuffisante, Aixois, et qui n'effacera pas les outrages prodigués par vous ou vos pères¹³². »

Aux yeux des Parisiens, et en particulier au sein des modernistes, les initiatives aixoises étaient de fait très souvent moquées. L'hégémonie de la capitale et de sa scène artistique s'accordait avec une longue tradition de visiteurs d'Aix-en-Provence qui, depuis Bernard, avaient toujours eu à cœur de marquer l'ignorance ou l'ingratitude des compatriotes du maître. Les Aixois avaient été ainsi constitués en faire-valoir nécessaire à la grandeur du peintre comme à l'indépendance et à la singularité du goût de ses admirateurs parisiens. L'expansion de la célébrité de Cézanne durant l'entre-deux-guerres vit la poursuite de ce discours, qui permettait au visiteur de la capitale de toujours trouver à Aix un grand public hostile au maître, ou à défaut incapable de l'apprécier pour de bonnes raisons.

¹²⁸ Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 584. La parenté de cet article, attribué par Marcel Provence à Louis Giniès, avec le « Cézanne collégien » publié l'année précédente est signifiante, quoique Provence ait lui-même douté de l'attribution à Cézanne de ce dessin. Dans sa biographie de 1919, Gustave Coquiot mentionnait un autre dessin de jeunesse de Cézanne, qu'il aurait acquis d'Henri Pontier. Gustave Coquiot, *Paul Cézanne*, Paris, P. Ollendorff, 1919, p. 22.

¹²⁹ Sur ce dessin, voir notamment la notice de Bruno Ely dans *Cézanne au Musée d'Aix*, op. cit., p. 236-237.

¹³⁰ Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 617. L'article nommait en particulier Vollard. Marcel Provence, qui attribuait le texte à Louis Giniès, ajouta pour sa part en note, faisant allusion à la Fontaine des Bagniers : « Vollard venait de se montrer généreux envers Aix. Mais les autres marchands ? Rien. »

¹³¹ Le Rapin, « Beaux-Arts : Nouvelles au fusain », *Comœdia*, 31/10/1926.

¹³² « Cézanne au Musée d'Aix », *L'Humanité*, 30/10/1926.

Les intérêts communs de Paris et Aix-en-Provence avaient été pourtant confirmés en septembre 1924, lorsque Florent Fels, en prévision de la première livraison de *L'Art vivant*, fit appel à Marcel Provence, en soulignant la propre ambition documentaire de sa nouvelle revue¹³³ :

[...] je voudrais publier dans le 1^{er} numéro en tête :

1^o une photo inédite de Cézanne

2^o une lettre de lui, si possible, contenant des idées sur la peinture, la vie,
etc.

Je ne connais pas M. Cézanne fils. Peut-être accepteriez-vous d'être mon interprète auprès de lui, pour me communiquer lettre et photo¹³⁴.

Provence préféra pourtant recourir à une ancienne revue comme le *Mercur de France* pour publier ses découvertes¹³⁵. Souhaitant cependant conserver son appui au sein de *L'Art vivant*, il évoqua avec Fels plusieurs projets d'articles, comme celui qui devait annoncer le futur monument à Cézanne financé par Vollard. Fels, qui réitéra au passage son intérêt pour toute illustration photographique inédite liée à Cézanne, se montra relativement curieux de cette collaboration, mais il souligna que les informations transmises par Provence devraient impérativement « toucher aussi bien un lecteur parisien qu'un lecteur de [sa] région¹³⁶ ».

Un an plus tard, la rupture entre Marcel Provence et la nouvelle revue parisienne fut consommée lorsque le critique Georges Charensol y publia, en décembre 1925, un article consacré à « Aix et Cézanne¹³⁷ ». Renouant avec le poncif des visiteurs d'Aix, l'auteur ne put commencer son texte sans évoquer, dès son arrivée, l'ignorance de son cocher du nom de Cézanne, nom qui ne figurait pas non plus dans son guide Joanne parmi les illustres enfants de la ville. Or, son séjour avait justement pour origine le futur monument de Rouault et devait initialement s'accompagner d'entretiens avec les membres de la nouvelle Société Paul Cézanne, chargés de son édification. La première personne interrogée par le critique, identifiée dans les archives de Provence comme Marcel Arnaud, lui aurait alors déclaré :

¹³³ Un mois plus tôt, Fels, alors chroniqueur artistique pour *Les Nouvelles littéraires*, avait pris contact avec Provence en lui transmettant son adhésion à la Société Paul Cézanne. Lettre de Florent Fels à Marcel Provence, 16/08/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 137. Sur la revue *L'Art vivant*, voir *supra* p. 192. Sur Fels, voir Florent Fels, *Voilà*, Paris, A. Fayard, 1957 ; Alain Jaspard, *Florent Fels ou L'amour de l'art : biographie*, Paris, l'Harmattan, 2013.

¹³⁴ Lettre de Florent Fels à Marcel Provence, 24/09/1924, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 1 « 1920-1924 », p. 125. Fels répondait ici à une lettre de Provence lui proposant de publier une photographie inédite dans *Les Nouvelles littéraires*. Dans sa réponse, Fels indiquait que le papier journal de l'hebdomadaire serait impropre à mettre en valeur cette photographie.

¹³⁵ Rappelons que le *Mercur de France* avait accueilli en 1907 les souvenirs d'Émile Bernard. Voir *supra* p. 97-98.

¹³⁶ Lettre de Florent Fels à Marcel Provence, 02/01/1925, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 2 « 1925 », p. 13.

¹³⁷ Georges Charensol, « Aix et Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n^o 23, p. 7-8.

La plupart des membres de ce Comité ne savent rien de Cézanne, ils l'ont ignoré et dénigré pendant des années et maintenant que sa gloire rejaillit sur leur cité ils veulent tirer à eux le grand homme. [...] l'un des membres du Comité qui habite un atelier construit par Cézanne hors de la ville voudrait que le monument fût placé près de chez lui pour que son « pavillon » prît plus de valeur et il propose de le mettre contre le mur de l'hôpital¹³⁸...

Pour le reste, Charenzol adressa aux compatriotes du maître des reproches conventionnels, évoquant tour à tour l'aversion invérifiable d'Henri Pontier, responsable de l'absence de Cézanne dans les collections municipales, mais aussi le refus supposé du monument de Maillol par les Aixois. En conclusion, plutôt que de rencontrer Marcel Provence et les intermédiaires aixois de Vollard, ce fut à travers le témoignage du serrurier Rougier, ancien proche du maître, que Charenzol put racheter en partie sa ville natale, privilégiant l'entourage du peintre, en lieu et place des déclarations de ses nouveaux admirateurs¹³⁹.

Dans les notes que Marcel Provence écrivit en marge de sa copie de l'article de Charenzol, celui-ci attribua une aussi mauvaise publicité tant à la rancune de Florent Fels, auquel il avait refusé ses inédits de Cézanne, qu'aux médisances de Marcel Arnaud, conservateur du musée Granet, mais aussi peintre exposant du Salon d'Automne, et locataire depuis 1914 d'un autre lieu de mémoire cézannien, l'atelier de sa dernière résidence rue Boulegon¹⁴⁰.

Ses critiques furent encore plus vives lorsque Charenzol publia un second article « Les détracteurs de Cézanne » dans le numéro spécial de *L'Art vivant* consacré au peintre en juillet 1926. Le texte était introduit cette fois par la reproduction du médaillon de Renoir destiné à la fontaine des Bagniers et auquel les derniers paragraphes étaient dédiés. Il rendait aussi compte du regard jeté par Paris sur les hommages rendus par la Société Paul Cézanne, et leur tentative de « prendre pour eux une partie de la gloire du peintre, hier bien dédaigné¹⁴¹ ». Ignorant la signification topographique de l'avenue Paul Cézanne, il en nota seulement l'excentrement géographique. Il ridiculisa encore la « comédie » du monument, à laquelle selon lui Vollard

¹³⁸ *Ibid.* Sur l'attribution de ces dires à Marcel Arnaud, voir Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 2 « 1925 », p. 321-322.

¹³⁹ Le témoignage de Rougier tentait pourtant de revenir sur la critique des Aixois formulée par Gustave Coquiote dans sa biographie de 1919 : « On dit beaucoup de bêtises sur Cézanne. M. Coquiote a raconté que les enfants se moquaient de lui et le poursuivaient dans la rue, ce qui est absolument faux : certes on le considérait comme un original et on n'appréciait guère sa peinture mais on le respectait et tout le monde avait beaucoup d'estime pour lui. » *Ibid.*

¹⁴⁰ Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 2 « 1925 », p. 321-322. Provence avait pourtant montré, avant la guerre, une certaine sympathie à l'égard du peintre, au moment où il avait encensé à travers Arnaud une renaissance artistique de la Provence. Voir Marcel Provence, « [Étude sur Marcel Arnaud] », *Les Marches de Provence*, 1912, vol. 2, n° 10, p. 134. Outre l'affaire de l'article de Charenzol, les disputes entre Marcel Provence et Marcel Arnaud durant l'entre-deux-guerres sont signalées à plusieurs reprises dans les notes du premier. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 452, vol. 15, p.56, dossier 5, p. 223.

¹⁴¹ Georges Charenzol, « Les détracteurs de Cézanne », *L'Art vivant*, 1926, n° 37, p. 494-497.

s'était prêté par humour. Son compte rendu des événements, fondé sur un entretien avec le marchand parisien, déclarait aux Parisiens que Vollard et Rouault avaient jugé l'emplacement choisi par la société cézannienne « déplorable¹⁴² ». Dès lors, la transformation du projet de monument en prix annuels devenait le nouveau trait d'un Vollard « humoriste », achevant de décrédibiliser l'action de Marcel Provence et de la Société Paul Cézanne¹⁴³. Le maintien d'Aix-en-Provence dans un état d'ignorance relevait d'une nécessité rhétorique pour la critique parisienne de l'entre-deux-guerres, en mal de bouc émissaire pour faire valoir le caractère singulier d'un goût, alors largement établi en sens commun¹⁴⁴.

Un second conflit entre Paris et Aix-en-Provence, de nouveau entre un contributeur de *L'Art vivant* et Marcel Provence, eut directement trait aux documents réunis par la Société Paul Cézanne. En août 1925, Georges Rivière, témoin des premières heures de l'impressionnisme, publia dans la revue de Fels un texte relevant explicitement du retour aux origines : « La Formation de Paul Cézanne¹⁴⁵ ». Contemporain du second article de Provence sur « Cézanne collégien », il en reprenait les découvertes pour y déceler la prédilection de l'adolescent pour l'antiquité classique, tout en insistant à l'envi sur son hérité méditerranéenne. Or, Rivière profita aussi de son texte pour publier de larges extraits des lettres inédites de Cézanne à Numa Coste, que la Société Paul Cézanne venait d'acquérir. Un an plus tard, ces dernières, rares et exclusives, firent encore l'objet d'une nouvelle contribution de Marcel Provence au *Mercure de France*, où il ne manqua pas de signaler que leur publication partielle antérieure avait été faite par Rivière à son insu, grâce à l'entremise d'un parent de l'artiste auquel des copies avaient été confiées¹⁴⁶. Dans une lettre ouverte au *Mercure*, Rivière s'indigna de l'« indélicatesse » de Provence, indiquant que le parent en

¹⁴² *Ibid.* Selon Charenzol, Rouault avait par ailleurs refusé de faire concurrence aux fontaines historiques de la ville. Dans ses notes manuscrites, Provence agrmente ce récit d'un point d'interrogation et de la mention « inexact ». Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 469. Les archives semblent en effet infirmer le récit de Charenzol.

¹⁴³ Un autre texte, paru dans la même revue en novembre 1926, réitéra le thème du rachat par les Aixois du tort qu'ils auraient fait à Cézanne. Il se consacrait principalement à l'action de Marcel Arnaud et à son acquisition de l'*Académie d'homme nu* pour le musée d'Aix, sans jamais mentionner Marcel Provence. Joseph Guérin, « L'Hommage d'Aix à Cézanne », *L'Art vivant*, 1926, n° 45, p. 830. La disparité entre cet éloge de l'action d'Arnaud et le traitement réservé à Provence pourrait confirmer justifier les médisances de ce dernier contre *L'Art vivant*.

¹⁴⁴ Voir encore en 1936, l'article d'Edmond Epardaud, « Dans Aix à la recherche de Cézanne », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 08/08/1936. Ce texte fut attribué par Marcel Provence à « la cabale *Art vivant*, *Nouvelles littéraires*, Charenzol and Co ». Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 13 « 1936 (II) », p. 140. Le 15 mars 1937, Epardaut fit amende honorable auprès de Provence. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 13 « 1936 (II) », p. 144.

¹⁴⁵ Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4.

¹⁴⁶ Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81.

question n'était autre que le fils de l'artiste, « par conséquent, la seule personne ayant qualité légalement pour autoriser la publication des autographes de son père, fussent-elles la propriété matérielle de la Société présidée par M. Marcel Provence¹⁴⁷ ». Ce conflit entre Provence et Rivière intervint de fait au même moment où Paul Cézanne fils tentait de récupérer par la voie juridique les souvenirs de jeunesse de son père. Dans sa réponse, publiée deux semaines plus tard, l'écrivain aixois rétorqua que l'autorisation de la Société Paul Cézanne, propriétaire des lettres, eût été nécessaire, et que Rivière avait ainsi agi illégalement en faisant paraître ces documents¹⁴⁸. Louis Dumur, rédacteur en chef du *Mercur*, corrobora en privé l'argument de Marcel Provence, affirmant qu'en matière de lettres la propriété littéraire était partagée entre les ayants droit du destinataire et ceux du destinataire, et qu'une double autorisation aurait donc été nécessaire pour les publier¹⁴⁹.

La constitution à Aix-en-Provence d'un foyer d'érudition locale rivalisait ainsi avec l'ambition documentaire de la capitale, et allait jouer un rôle moteur dans la carrière de John Rewald dix ans plus tard. L'entreprise de la Société Paul Cézanne entraîna une série de conflits juridiques avec les héritiers du maître, révélant de nouveau les enjeux d'exclusivité et de propriété matérielle et intellectuelle attachés aux découvertes archivistiques. Or, si les activités de Marcel Provence participaient à l'élaboration d'une mémoire locale, elles étaient aussi la proie d'une domination de la capitale, qui conservait une primauté symbolique du goût. Incidemment, la critique parisienne se faisait aussi l'écho, probablement de façon involontaire, de rivalités naissantes au sein du microcosme cézannien d'Aix-en-Provence, transformé en territoire mémoriel¹⁵⁰.

Les memorabilia de l'atelier des Lauves

Devenu le cœur de la mémoire cézannienne d'Aix-en-Provence durant l'entre-deux-guerres, l'atelier des Lauves livrait par son contenant et par son contenu un objet visuel et un environnement immersif, tous deux substitutifs à l'œuvre du maître. À l'instar de la maison de Monet à Giverny, plusieurs témoignages évoquent le désir scopique que le lieu suscita entre la

¹⁴⁷ Léon Deffoux, Henry Céard, Georges Meautis, Georges Rivière, J.-G. P., et C. Pitoulet, « Échos », *Mercur de France*, 1926, vol. 187, n° 668, p. 504-512.

¹⁴⁸ Léon Deffoux, Marcel Provence, et Tristan Derème, « Échos », *Mercur de France*, 1926, vol. 188, n° 670, p. 250-256. Provence signala au passage que *L'Art vivant* lui aurait refusé un droit de réponse à l'article de Rivière, qui pour sa part l'avait obtenu du *Mercur de France*.

¹⁴⁹ Lettre de Louis Dumur à Marcel Provence, 27/04/1926, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 3 « 1926 (I) », p. 302.

¹⁵⁰ Sur ces rivalités entre les propriétaires de l'atelier des Lauves, du Château noir et le conservateur du musée d'Aix, voir encore *infra* p. 369-370.

mort de Cézanne et son achat en 1921 par Marcel Provence¹⁵¹. Par ailleurs, lorsqu'il en fit l'acquisition, l'érudit aixois avait clairement en tête le modèle du réseau florissant des maisons d'écrivains, qui, comme nous l'avons mentionné, fut aussi la référence d'Henri Verne pour son projet de « Maison de Claude Monet ». Plusieurs coupures de presse recueillies par le nouveau propriétaire, sans rapport direct avec Cézanne, concernent ainsi en particulier le pavillon Flaubert de Croisset, qui servit explicitement de référent à Provence¹⁵². Une carte postale conservée par le propriétaire des Lauves montrait la reconstitution animée de l'intérieur flaubertien, où deux effigies sculptées redonnaient corps à l'écrivain (fig. 7.38). Avec ses propres collections de portraits, d'autographes et d'objets intimes, Provence emprunta au pavillon Flaubert l'idéal d'un musée aux ambitions à la fois documentaire et sentimentale, du type de ceux qui « donnent une vivante idée du personnage auquel ils sont consacrés et qui, à ce point, semblent comme chauds de [leur] présence¹⁵³. »

En 1925, le propriétaire se chargea lui-même de faire connaître l'image extérieure de l'atelier. Celle-ci fut d'abord reproduite dans la *Revue française politique et littéraire*, organe de la droite nationaliste, aux côtés d'un texte largement idéologique « Cézanne classique¹⁵⁴ ». La lecture de Cézanne proposée par Provence, artistiquement et politiquement traditionaliste, était somme toute assez conventionnelle depuis le début du XX^e siècle, enrichie d'arguments régionalistes hérités de Gasquet¹⁵⁵. De façon plus originale, son texte était ici encadré par l'évocation de deux autres lieux de mémoire, littéraires, le pavillon Flaubert de Croisset et l'infirmerie Marie-Thérèse où avaient séjourné les époux Chateaubriand. La photographie de la façade des Lauves illustra ensuite en mai, dans une revue lyonnaise pour le moins marginale, *La Parfumerie moderne* (fig. 7.39), un autre texte de Provence, qui, décalant l'œil du visiteur vers le jardin, évoquait différentes mesures prises pour préserver sa valeur historique¹⁵⁶. À notre connaissance, la seule image de l'atelier des Lauves jusqu'alors reproduite avait été publiée par Gustave Coquiot dans sa biographie de 1919, et offrait

¹⁵¹ Ely mentionne plusieurs témoignages de ce type, en particulier celui de Jean Cocteau qui, en 1919, grimpa sur un arbre pour tenter d'apercevoir l'intérieur de l'atelier. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne, op. cit.*, p. 79-117.

¹⁵² Ce pavillon de jardin, seul vestige de l'ancienne demeure de l'écrivain, avait été sauvé par la Société des amis de Flaubert, racheté grâce à une souscription et ouvert au public en 1906.

¹⁵³ Orion, « Carnet des lettres, des sciences et des arts », *L'Action française*, 27/05/1934. Cette description du Pavillon Flaubert reprenait un texte d'Hermann-Albert Quéru, « Une visite au musée Barbey d'Aureville », paru le 15 mars dans *Artistes et écrivains normands* (1934, n° 17), qui comparait l'édifice au musée Barbey d'Aureville, inauguré en 1925. Un exemplaire est annoté par Marcel Provence en ces termes : « C'est ce que j'ai tenté de faire au Pavillon Cézanne ». Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 10 « 1934 », p. 133.

¹⁵⁴ Marcel Provence, « Cézanne classique », *La Revue française*, 1925, n° 10, p. 264.

¹⁵⁵ Sur Gasquet et son influence sur Provence, voir *supra* p. 104-105.

¹⁵⁶ Marcel Provence, « Les Jardins de l'esprit », *La Parfumerie moderne*, 1925, vol. 18, n° 5, p. 100-101.

uniquement un point de vue pris depuis de la rue¹⁵⁷ (fig. 7.40). Le même regard extérieur à la propriété avait été celui de l'opérateur Fernand Detaille, pour l'illustration d'un ouvrage consacré en 1927 à l'architecture provençale¹⁵⁸ (fig. 7.41). En ce sens, la nouvelle photographie publiée par Marcel Provence offrait bien un point de vue original sur les Lauves, accessible seulement à ceux qui auraient pénétré dans sa propriété, en donnant à voir le motif emblématique de la grande verrière qui signifiait visuellement l'atelier où Cézanne avait peint.

La légende de cette nouvelle image indiquait comme son détenteur la Société Paul Cézanne. La photographie fut peut-être communiquée à Florent Fels à un moment où la relation entre Provence et *L'Art vivant* était encore cordiale. Cependant, sa reproduction dans le numéro spécial de 1926, où Charensol s'attaqua pour la seconde fois aux admirateurs aixois du maître, dut sans doute envenimer le conflit entre Provence et le milieu parisien¹⁵⁹. En effet, le propriétaire de l'atelier des Lauves, qui par ailleurs assurait une veille constante de l'actualité cézannienne, entendait aussi garder la main sur la reproduction de ce type d'image, comme sur celle des lettres de l'artiste, dont il s'estimait le seul habilité à autoriser la diffusion¹⁶⁰.

Or, au-delà de sa façade emblématique, ce que les visiteurs de l'atelier de Cézanne voulaient avant tout voir était bien entendu l'intérieur de l'atelier, dont la mise en scène fit l'objet d'un soin particulier de Marcel Provence, qui dans le même temps en réservait l'accès. La description d'Erle Loran en 1930 indique que le rez-de-chaussée se présentait comme un lieu d'exposition, où les reproductions d'œuvres du maître se mêlaient à des objets sans rapport avec lui, selon l'auteur, telle la grande collection de santons provençaux de Marcel Provence (fig. 7.42). Ce dernier, lui-même faïencier et connaisseur de l'art populaire provençal, avait ainsi inclus la promotion de Cézanne au sein d'une mise en valeur de la

¹⁵⁷ Gustave Coquirot, *Paul Cézanne, op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁸ Henri Algoud, *Mas et Bastides de Provence : Anciennes et modernes habitations*, Marseille, F. Detaille, 1927, p. 77.

¹⁵⁹ Jules Borély, « Cézanne à Aix », *L'Art vivant*, 1926, n° 37, p. 490-494. Il est fort possible que cette reproduction ait été faite sans l'accord de Marcel Provence, qui dans sa copie de l'article entoura, peut-être en signe de réprobation, la photographie en question. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 462.

¹⁶⁰ En témoigne en 1936 l'étonnement de Marcel Provence quand la même photographie fut reproduite dans l'ouvrage de Léo Larguier, dédié à son ennemi Georges Charensol. Léo Larguier, *Cézanne ou le Drame de la peinture*, Paris, Denoël et Steele, 1936, p. 23. John Rewald eut alors à se défendre devant le propriétaire de l'atelier et lui assurer qu'il n'avait pas prêté cette photographie à l'auteur. Dans la même lettre, le jeune historien remerciait Provence de lui avoir accordé l'autorisation de reproduire la correspondance conservée par l'érudit. Lettre de John Rewald à Marcel Provence, 24/06/1936, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 465.

culture locale¹⁶¹. Les véritables mesures de reconstitution et de conservation s'étaient donc focalisées à l'étage sur l'atelier à proprement parler, qui, toujours selon Loran, avait été recomposé par le propriétaire avec l'aide de l'ancienne femme de ménage du peintre, madame Brémond. Les premiers photoreportages qui présentèrent cet intérieur, ceux d'Erle Loran dans la revue *The Arts* en 1930 (fig. 10.19) et de Finn Nagell-Erichsen dans le quotidien norvégien *Aftenposten* en avril 1931 (fig. 7.43), montrent que, sur le modèle du pavillon Flaubert, le but de Provence avait bien été de recréer un lieu vivant, que le peintre n'aurait quitté que momentanément. Sa présence, plutôt qu'illustrée comme à Croisset, était ainsi donnée à voir au visiteur en creux.

Outre cette impression générale, une seconde animation était conférée à l'atelier par les *memorabilia* de l'artiste¹⁶². À la manière des reproductions du rez-de-chaussée, l'étage offrait à son tour des substituts visuels aux tableaux du maître¹⁶³. En effet, à l'instar de la collection réunie par Émile Dunan autour de Manet, celle de Provence comprenait outre les objets que Cézanne avait manipulés, ceux surtout qu'il avait représentés dans ses œuvres. Les crânes, bouteilles, pièces de céramiques et petites sculptures, mais aussi les tables et les rideaux, éléments familiers à ceux qui avaient pu voir les natures mortes de Cézanne ou leurs reproductions, étaient largement mis en avant. Un peintre comme Marcel Arnaud, qui par ailleurs s'attarda aussi sur le motif même du pavillon des Lauves, put ainsi dès le début des années 1920 réutiliser les objets qu'il contenait pour recomposer des natures mortes cézanniennes¹⁶⁴ (fig. 7.44 à 7.46). En dehors de Dunan, cet ensemble singulier peut être

¹⁶¹ Erle Loran, « Cézanne's Country », *op. cit.* Provence se montra très attentif durant l'entre-deux-guerres à l'évolution de la science du folklore et à la nouvelle muséographie promue par Georges-Henri Rivière. Entre 1929 et 1932, il fut à l'origine de la création de quatre musées : le musée du Viel-Aix, le musée lapidaire de Riez, le musée de la faïence de Moustiers, un musée ethnographique à Castellane. Voir à ce sujet, Marie-Hélène Guyonnet, « La folklorisation félibréenne de la Provence : l'exemple de Marcel Joannon, dit Marcel Provence », dans Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll, et Régis Meyran (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, [Actes de colloque. 2003. Paris, Musée national des arts et traditions populaires], Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 137-144.

¹⁶² Cette collection suscita dès son origine des questionnements tant sur son authenticité que sur la vraisemblance de son aménagement. Selon Philippe Cézanne, le fils de Paul Cézanne aurait vendu à Marcel Provence un atelier vide, où ce dernier aurait réuni des objets qui n'étaient pas ceux du peintre. Philippe Cézanne, « Le silence de l'atelier (1906-1921) », dans *Atelier Cézanne*, *op. cit.*, p. 75-77. Bruno Ely cite cependant une lettre de Paul Cézanne fils à Marcel Provence, datée du 17 juin 1925, qui mentionne outre l'atelier la cession des objets qu'il contenait. Il évoque encore les polémiques nées dès cette date autour de la collection de Provence, qui fut accusé d'exposer dans l'atelier des céramiques achetées au marché. Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Ibid.*, p. 79-117.

¹⁶³ Il faudrait à ce sujet s'interroger sur les échos que les objets pouvaient entretenir avec les reproductions exposées au rez-de-chaussée, dont nous n'avons pas pu trouver de description.

¹⁶⁴ Sur les œuvres de Marcel Arnaud peintes dans les environs ou à partir d'objets réunis dans l'atelier des Lauves, voir *Marcel Arnaud, peintre provençal (1877-1956) : Tableaux, aquarelles gouachées, pastels*, [Vente. Art. 1971-11-05. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1971 ; Eliane O'Neill, *Marcel Arnaud : lumières du pays d'Aix*, [Exposition. Eguilles, Hôtel de ville. 1988], Eguille, Comité Arts et culture, 1988 ; Henri Feyt et Jean-

rapproché de celui contemporain que réunirent Paul Gachet et son fils en conservant, aux côtés de leurs tableaux de Van Gogh et de Cézanne, plusieurs objets figurant dans ces mêmes toiles¹⁶⁵ (fig. 7.47 à 7.53). Ce type d'objets était chargé de signaler l'existence d'une œuvre originale, comme de simuler le temps de sa création. Marcel Provence leur avait, dès 1922, attribué cette valeur dans un texte consacré aux tableaux de Cézanne du musée du Louvre. Il y avait en effet mentionné, au sujet du *Vase bleu* (1889-1890 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 823), que « ledit vase et la bouteille qui ont servi à cette nature morte existent encore », et avait encore ajouté, à propos des *Joueurs de cartes* (1893-1896 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 684), qu'« un de ces joueurs vit encore et on peut le rencontrer dans la campagne d'Aix¹⁶⁶ ». Les objets de l'atelier de Cézanne, telle la bouteille de raphia visible dans le *Vase bleu*, étaient élevés au rang de modèles et témoins immortels de la mémoire du peintre. Le lieu, ramené à la vie, offrait ainsi au regard de véritables tableaux vivants, qui venaient s'ajouter à ceux que recherchaient déjà activement les spectateurs de la campagne aixoise.

Une description du nouvel atelier des Lauves parut dès 1924 sous la plume de Jean-Louis Vaudoier, critique d'art, mais aussi collaborateur de plusieurs guides touristiques internationaux et régionaux. Le journaliste rendit compte en une du *Gaulois* de sa visite de deux maisons de peintres, celles de Renoir et de Cézanne, louant au sujet de cette dernière Marcel Provence, qui était parvenu à conserver scrupuleusement un aspect supposé originel¹⁶⁷. Vaudoier évoqua alors significativement ses expériences de visite comme le parcours d'un musée de tableaux vivants : « Lorsqu'un grand peintre a longtemps vécu dans un pays où nous portons nos pas après lui, ce pays nous semble être devenu l'œuvre de ce peintre¹⁶⁸. » Il répéta ensuite ce *topos* tant dans son évocation du jardin de Cagnes-sur-Mer, « un tableau de Renoir qui contient tous les autres », que dans celle des environs d'Aix-en-Provence :

Lorsqu'on garde dans sa mémoire le souvenir des plus beaux paysages de Cézanne (qui en peignit de magnifiques et d'inoubliables), on ne peut guère regarder la campagne, autour de cette maison d'Aix, sans que le souvenir despotique de ces toiles ne vienne s'interposer entre cette vue et les yeux¹⁶⁹.

Marc Pontier, *Marcel Arnaud : peintre de Provence, 1877-1956*, Aix-en-Provence, Edisud, 1990, p. 63-66 ; Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne, op. cit.*, p. 79-117.

¹⁶⁵ Sur cette collection, voir notamment Annick Couffy, « Les deux Paul ou le voyage d'un coffre gris », dans *Cézanne à Auvers-sur-Oise*, Cergy-Pontoise, Éd. du Valhermeil, 2006, p. 59-80. Les objets se rapportant à Van Gogh, issus de la collection Gachet et aujourd'hui conservés au musée d'Orsay, portent les numéros d'inventaire OD 30 à OD 38.

¹⁶⁶ Marcel Provence, « Les Cézanne du Louvre », *Le Mémorial d'Aix*, 03/09/1922.

¹⁶⁷ Jean-Louis Vaudoier, « Deux maisons de Peintres », *Le Gaulois*, 19/05/1924.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.* Sur la nature morte comme tableau vivant, voir aussi *infra* p. 416-417.

Dès lors, au cours des années 1920, l'atelier des Lauves faisait affleurer la question d'un tourisme culturel, similaire à celle posée par la maison de Monet à Giverny. Si, à la différence de cette dernière, l'aménagement par Marcel Provence du pavillon Cézanne semblait le destiner à accueillir des visiteurs, son ouverture au public rebattait les cartes de la rhétorique commémorative. Les archives de Marcel Provence mentionnent à ce sujet les nombreuses personnalités internationales auxquelles fut accordé le privilège de voir l'intérieur de l'atelier, qui par ailleurs fut occasionnellement proposé à la location à des peintres étrangers. À plusieurs reprises, les noms de ces visiteurs remarquables furent utilisés par la Société Paul Cézanne pour souligner la célébrité internationale du maître¹⁷⁰. Pourtant, l'autorisation de Provence restait bien un préalable indispensable, et celui-ci avait souhaité volontairement réserver l'accès de son musée privé. De même, les cérémonies organisées par sa société, tout en faisant l'objet de recensions dans la presse locale, étaient destinées aux seuls membres, afin de préserver l'aspect modeste indispensable à tout hommage rendu à un maître indépendant. En 1939, lorsque les guides bleus Hachette entreprirent la nouvelle édition de leur volume provençal, ils essuyèrent un refus de Marcel Provence, qui ne souhaita pas même que sa propriété fût indiquée sur une carte¹⁷¹. L'expansion du tourisme culturel durant les années 1930 allait ainsi conduire Marcel Provence dans les retranchements de son devoir de mémoire envers Cézanne, où il restait attaché à la préservation de l'appareille, quoique toute relative, confidentialité de sa propriété, dont la dignité ne pouvait être entachée par une mention dans un guide touristique. L'atelier des Lauves trouvait dès lors sa place au sein d'une vaste culture visuelle monumentale qu'avait suscitée l'impressionnisme, dont il retrouvait à la fois la valeur substitutive et la logique de discrétion.

Les années 1920 virent se multiplier sur le territoire les lieux de mémoire impressionnistes. Face au déclin généralisé des formes monumentales de glorification, la logique de la discrétion conduisit les commémorations visuelles à véritablement fusionner avec la topographie.

Des significations régionales vinrent dès lors conforter un sens commun national acquis depuis le début du siècle, et participèrent en même temps à la construction de communautés dotées de mémoires spécifiques.

¹⁷⁰ Une longue liste de visiteurs est par exemple donnée dans l'article « Société Paul Cézanne », *op. cit.*

¹⁷¹ Lettre des Guides bleus à Marcel Provence, 23/08/1939, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, dossier 6.

L'entretien de cette mémoire locale accompagna le développement d'une érudition au sein de laquelle se recoupaient, à l'instar d'autres entreprises documentaires de la période, des enjeux scientifiques, patrimoniaux et sentimentaux. Elle fit alors la démonstration de sa capacité à mettre à jour des sources d'informations factuelles, mais aussi de nouveaux objets visuels, qu'ils fussent *memorabilia* ou motifs, se substituant aux œuvres originales souvent indisponibles en province.

Cette phase de dispersion du souvenir impressionniste sur le territoire allait encore connaître au cours de la décennie suivante une amplitude nouvelle, liée à l'essor du tourisme culturel.

TROISIEME PARTIE :

LES ANNÉES 1930, L'INFLATION

DOCUMENTAIRE

Chapitre 8 : Le « cycle impressionniste » de l'Orangerie (1930-1937), la consommation culturelle

Marquées par un retour aux sources de l'impressionnisme, les années 1920 connurent un épanouissement des découvertes documentaires, désormais opposées aux récits testimoniaux. Au cours de la décennie suivante, celles-ci s'affirmèrent en particulier comme un critère d'accréditation scientifique auprès des historiens de l'art professionnels, à la suite de l'intérêt déjà manifesté à leur égard par les enseignants de l'école du Louvre et de la Sorbonne. Tout en corroborant dès lors les mythes dramatiques de l'impressionnisme qu'avaient mis en place leurs prédécesseurs, comme le remarqua plus tard John House, les années 1930 affirmèrent leur singularité en transformant profondément la mise en scène de l'historiographie documentaire du mouvement¹.

Un événement a su aussi attirer l'attention récente des chercheurs sur cette même décennie : la série des rétrospectives qui furent consacrées par le musée de l'Orangerie entre 1930 et 1937 aux principaux maîtres de l'impressionnisme². Celles-ci ne constituèrent qu'une partie des nombreuses expositions temporaires qui eurent lieu, à partir de 1929, dans les nouvelles salles aménagées en pendant des *Nymphéas*, et destinées exclusivement à cette activité événementielle³. Le « cycle impressionniste » fut néanmoins singulièrement imaginé, en partie, avant même l'inauguration du « musée Claude Monet », et sa sérialité fut envisagée dès la première de ses manifestations, tandis qu'un projet de clôture était encore à l'étude en 1939. Il se constitua durant une période rythmée par des centenaires, qui se prolongea

¹ Sur la part fictionnelle de l'historiographie documentaire, comme legs de la tradition testimoniale, voir en particulier l'article de John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *Art History*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 369-375. Voir aussi *supra* p. 18-19.

² Sur le « cycle impressionniste » du musée de l'Orangerie, il faut tout d'abord mentionner le rôle fondateur de la thèse d'Agnès Callu, qui aborde de façon générale les expositions temporaires organisées au sein de l'institution durant la période. Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940 genèse et fonctionnement*, Paris, École des chartes, H. Champion, 1994, p. 427-438. Les expositions impressionnistes ont été par la suite traitées distinctement dans plusieurs mémoires de master, consacrés : à la rétrospective Monet de 1931, pour Marie-Claire Rodriguez en 2011 (École du Louvre, sous la direction de Cécilia Hurley Griener et Sylvie Patry) ; à celle de Manet en 1932, pour Matthieu Léglise en 2013 (Université de Paris I, sous la direction de Pierre Wat) ; à celles de Degas de 1931 et 1937, pour Marion Desmarais en 2017 (École du Louvre, sous la direction de Françoise Mardrus). Très récemment, un article synthétique a été consacré au cycle par Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *Revue de l'art*, 2016, n° 191, p. 61-70.

³ Nous avons évoqué à ce sujet les conflits qui opposèrent les intérêts de cette activité événementielle à l'accrochage permanent des *Nymphéas*. Voir *supra* p. 266.

jusqu'en 1939 avec les expositions qui entourèrent celui de Cézanne, puis en 1940 et 1941 avec celles consacrées à Rodin, Monet et Morisot dans le même musée de l'Orangerie⁴.

La décennie confronta donc une nouvelle érudition impressionniste à l'ampleur du succès public que connut le mouvement à travers ces manifestations. Elle mit les historiens face à une spécificité de leur objet d'étude, sa popularité, dont ils tiraient profit et, dans le même temps, qu'ils alimentaient par leurs travaux⁵. Le cycle de l'Orangerie appartenait en effet à une tradition d'expositions monographiques et patriotiques à succès, qui s'introduisirent dès le XIX^e siècle, selon Francis Haskell, dans le cérémonial spectaculaire destiné à commémorer les grands peintres d'une nation. L'archétype du genre fut donné en 1898 par la rétrospective Rembrandt du Stedelijk Museum d'Amsterdam⁶. Celle-ci s'accompagna d'un large déploiement d'érudition scientifique, avec notamment l'organisation concomitante d'un congrès international d'histoire de l'art. Cette ambition savante eut cependant maille à partir avec les intérêts discordants d'éminents artistes contemporains, qui imposèrent en particulier une présentation esthétique et non strictement chronologique des chefs-d'œuvre du maître, mis en valeur sur chaque cimaise en étant flanqués symétriquement de plus petits formats (fig. 8.2 à 8.3). La manifestation fit aussi l'objet d'une vaste couverture publicitaire. Des affiches en français (fig. 8.1) furent placardées dans les gares européennes et sur le tramway d'Amsterdam, concourant à créer un événement culturel majeur qui attira plus de 43 000 visiteurs internationaux.

Si le cycle impressionniste peut être replacé dans la perspective diachronique des expositions à succès, il doit aussi être envisagé dans sa synchronie avec l'établissement d'une nouvelle discipline, la muséographie, consacrée aux pratiques professionnelles du personnel des musées⁷. Du point de vue de cette dernière, les manifestations temporaires devinrent l'un

⁴ Sur les manifestations du centenaire de Cézanne en 1939, voir *infra* p. 367-376.

⁵ Nous avons rappelé, en introduction, que les expositions *blockbusters* de la fin du XX^e siècle engagèrent elles aussi les réflexions d'historiens comme Richard Brettell, Griselda Pollock, Gary Tinterow, John House et Michael Zimmerman, qui souhaitèrent concilier leurs nouvelles thèses avec ces manifestations. Charles W. Haxthausen (dir.), *The two art histories : the museum and the university*, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 115-182. Voir *supra* p. 20.

⁶ Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2002, p. 134-144. Ce chapitre est éloquemment intitulé « Patriotisme et expositions ». Sur cette exposition, voir aussi Pieter Jacobus Johannes van Thiel, « De Rembrandt-tentoonstelling van 1898 », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1992, vol. 40, n° 1, p. 11-93.

⁷ Sur la distinction entre muséologie et muséographie, nous renvoyons à André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Concepts clés de la muséologie*, Paris, Armand Colin, ICOM, 2010, p. 53-58. Le développement de la muséographie accompagna durant l'entre-deux-guerres la professionnalisation du milieu muséal. Il fut rythmé notamment par : la fondation de l'Office international des musées en 1926, celle de sa revue *Museion* en 1927, l'instauration d'un premier « Cours de muséographie » à l'école du Louvre en 1929, la conférence de Madrid de 1934. Pour un aperçu général, voir François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2008, n° 2, disponible sur : <https://ceroart.revues.org/565> (consulté le 15/07/2018).

des piliers de l'animation des institutions, en se destinant, selon les termes de la conférence internationale de Madrid de 1934, à attirer et familiariser une large audience avec les musées⁸. Un rapport nouveau se dessina alors entre le monde scientifique et le public, dans la mesure où il ne s'agissait pas seulement de vulgariser un discours, mais aussi de le rendre attractif. En ce sens, la communication, notamment visuelle, fut une mission prioritaire de l'historiographie professionnelle, tant pour transmettre que pour faire converger vers elle un auditoire grâce à la publicité. En un mot, la communication devint le moyen essentiel pour créer les conditions optimales d'une consommation savante de l'impressionnisme.

Chronologie du cycle impressionniste, anciens et nouveaux agents de l'historiographie

Malgré une homogénéité superficielle, l'organisation pratique du cycle impressionniste fut perturbée par plusieurs révisions ponctuelles du calendrier événementiel du musée de l'Orangerie. Comme nous l'avons signalé, l'exposition « L'Atelier de Claude Monet » fut retardée à deux reprises : d'abord en 1927, selon les vœux des héritiers de l'artiste, par la présentation publique des *Nymphéas* ; puis en 1929 par un geste diplomatique, qui vit la nouvelle galerie aménagée par l'architecte Camille Lefèvre être inaugurée par une rétrospective de l'œuvre du sculpteur américain Paul Wayland Bartlett⁹. Par ailleurs, outre ces impondérables, l'envergure des manifestations entraîna la collaboration d'un large panorama d'experts et d'intermédiaires, dont la disparité était révélatrice de certaines transformations du monde de l'historiographie impressionniste durant cette période. Si leur mise en place confirma d'abord la place acquise par une typologie composite traditionnelle, elle signala aussi bientôt l'arrivée de nouveaux noms¹⁰.

Dès son origine, avec les péripéties du premier projet d'exposition Monet, le cycle impressionniste consacra l'ascendance des héritiers d'artistes dans le processus de patrimonialisation du mouvement. En novembre 1929, l'actualité imminente du centenaire de Camille Pissarro fit cependant du maître d'Éragny l'initiateur du cycle de l'Orangerie¹¹.

⁸ *Muséographie : architecture et aménagement des musées d'art*, [Actes de la Conférence internationale d'experts pour l'étude des problèmes de muséographie générale. 1934. Madrid, Académie des Beaux-Arts], Paris, Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1935, vol. 1, p. 286-293. L'exposition temporaire devait ainsi répondre à la hantise du musée-cimetière, proverbialement évoquée par Paul Valéry, « Le problème des Musées », *Le Gaulois*, 04/04/1923.

⁹ Sur ce premier projet d'exposition Monet et ses retards, voir *supra* p. 263-265.

¹⁰ Sur cette typologie composite traditionnelle, voir *supra* p. 199-203.

¹¹ L'exposition fut annoncée dès le 20 novembre 1929 dans un communiqué de presse. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7. Quant au projet intitulé « l'Atelier de Claude Monet », son examen fut reporté au mois d'octobre 1929. Lettre d'André François-Poncet à Henri Verne, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7.

Quoiqu'une partie de la presse refînt le nom de Georges Lecomte, président du comité d'organisation et ancien ami des impressionnistes, l'exposition fut prise en main par son secrétaire général, l'« homme du document » Adolphe Tabarant¹². Dès le mois de mai 1929, celui-ci sollicita bien sûr l'appui des enfants de Camille Pissarro. La participation de ces derniers était de fait indispensable dans la mesure où ils étaient aussi les principaux propriétaires de ses œuvres, qu'ils mirent à la disposition de la manifestation¹³. Leur rôle, en particulier celui de Ludovic-Rodo, s'étendit encore à la désignation des membres du comité organisateur, à celle des prêteurs potentiels et au signalement des faux¹⁴. La galerie Bernheim-Jeune fit alors part de son propre projet d'exposition aux mêmes héritiers du peintre en octobre 1929, soit un peu plus d'un mois avant l'annonce publique de la manifestation officielle¹⁵. À partir de novembre, Bernheim-Jeune entra en compétition ouverte avec les Musées nationaux pour défendre une exposition, qui avait été selon eux conçue la première et avait elle aussi reçu le soutien de la famille du peintre¹⁶. Les fils Pissarro se rangèrent cependant du côté de l'Orangerie et, en janvier, Bernheim-Jeune céda finalement en acceptant d'être membre du comité d'organisation¹⁷. Ouverte du 23 février au 31 mars 1930, l'exposition Pissarro mit donc en concurrence directe un musée et une galerie, qui rivalisèrent pour obtenir l'appui crucial des fils de Camille Pissarro. Elle confirma le statut acquis par ces derniers, à l'instar de ceux de Claude Monet. Par ailleurs et par

¹² Sur Lecomte, Tabarant et leurs relations antérieures avec les héritiers Pissarro, voir *supra* p. 217-218.

¹³ Paul-Émile Pissarro prêta 22 tableaux, un dessin, une gouache et un pastel, Lucien huit toiles, Ludovic-Rodo trois peintures, une gouache, ainsi que le buste de Paul Paulin qui trôna au cœur de la salle principale. Les circonstances de ce dernier prêt, non signalé dans notre exemplaire du catalogue de l'exposition, sont documentées dans les archives de l'exposition. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7.

¹⁴ À la suite des premières apparitions d'œuvres douteuses, Ludovic-Rodo puis Paul-Émile eurent à cœur de tenir leur frère Georges Manzana-Pissarro éloigné de l'organisation. Sur le rôle des trois frères Pissarro, voir les lettres de Lucien Pissarro à Adolphe Tabarant, 26/05/1929, de Ludovic-Rodo Pissarro à Adolphe Tabarant, du 14/05/1929 au 12/02/1930, et Paul-Émile Pissarro à Adolphe Tabarant, du 25/12/1929 au 26/01/1930, dans Maurice Imbert, *Adolphe Tabarant, 1863-1950*, [Catalogue de librairie], Paris, Librairie Mouvements, 2006, lot 49.

¹⁵ La rivalité entre le projet de Tabarant et celui de la galerie de Bernheim est mentionnée dès le mois de mai dans une lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro (26/05/1929, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Voir aussi, entre autres, les lettres de la galerie Bernheim-Jeune à Lucien Pissarro, 17/10/1929, 26/10/1929, et de Lucien Pissarro à la galerie Bernheim-Jeune, 25/10/1929, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁶ Lettre de Claude Bernheim de Villers à Henri Verne, 25/11/1929, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7. Cette rivalité fut commentée par Tabarant dans une lettre à Lucien Pissarro en ces termes : « Les marchands s'occupent toujours de ce qui ne les regarde pas. La célébration *officielle*, par l'État, du centenaire de votre père est chose à peu près arrêtée. » Lettre d'Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, 11/11/1929, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Souligné par l'auteur.

¹⁷ Le 11 décembre 1929, Lucien Pissarro informa la galerie Bernheim-Jeune de sa décision de réserver ses tableaux pour le musée de l'Orangerie. En réponse, le 12 décembre, la galerie maintint encore un temps son projet. Lucien écrivit alors à son frère Ludovic-Rodo, le 16 décembre : « Ces cochons-là sont bien capables de faire rater la manifestation officielle. » Le 18 janvier 1930, la galerie informa finalement Lucien qu'à la suite d'une visite du comité d'organisation et de son président Lecomte, elle était parvenue à un accord en devenant un collaborateur direct du comité. Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

opposition au titre de Lecomte ou au travail de Tabarant, le personnel muséal n'apparaissait lui-même qu'au titre de comité de patronage, et de façon secondaire dans la constitution du contenu de la rétrospective, notamment par le biais de Robert Rey, chargé de l'accrochage des estampes¹⁸.

Avant la clôture de cette première rétrospective, deux nouveaux projets d'expositions consacrées à Monet et à Renoir furent confiés par le conseil des musées à la Réunion des musées nationaux, inaugurant l'idée d'une série de manifestations¹⁹. Un peu plus tard, il fut encore décidé de célébrer par un événement similaire le centenaire de Manet en 1932²⁰. Comme il a été raconté plus tôt, l'exposition Claude Monet, qui eut lieu du 30 mai au 11 juillet 1931, fut marquée par l'ingérence des héritiers du maître qui en réorientèrent complètement le propos et l'envergure²¹. Le directeur des Musées nationaux et du musée du Louvre, Henri Verne demanda ainsi directement à Blanche Hoschedé-Monet la liste des prêts indispensables pour la famille²². En tant que conservateur des peintures du Louvre, Paul Jamot fut quant à lui chargé de l'introduction du catalogue, quoique, selon les archives de l'exposition, il n'ait joué aucun rôle dans son organisation²³.

La manifestation suivante ne fut finalement pas dédiée à Renoir, mais s'intitula « Degas portraitiste, sculpteur ». Là encore, cette reprogrammation incombait indirectement aux héritiers d'Edgar Degas. En effet, au tournant de l'année 1931, le musée du Louvre s'enrichit exceptionnellement de plusieurs portraits de jeunesse provenant du fonds d'atelier de l'artiste,

¹⁸ D'abord destinées à être exposées au musée du Luxembourg, en marge de la manifestation, les estampes furent finalement installées, à la demande de Rey, dans la première salle de la rétrospective. Lettre de Robert Rey à Henri Verne, 28/01/1930, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7. Elles se limitèrent aux seules eaux-fortes des collections nationales, augmentées d'une épreuve unique prêtée par Marcel Guérin. Lettres d'Henri Verne à Claude Roger-Marx, 17/02/1930, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7.

¹⁹ Extrait des délibérations prises par le comité des Musées nationaux, réunion du 27/02/1930, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144795/57.

²⁰ Lettre d'Henri Verne à Eugène Lantier, 26/09/1930, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144795/57.

²¹ Voir *supra* p. 263-265.

²² Lettre d'Henri Verne à Blanche Hoschedé-Monet, 08/04/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Nommé directeur des Musées nationaux et du musée du Louvre en 1925, Henri Verne conserva ce poste jusqu'en 1939. Sur ces actions, voir en particulier *Histoire du Louvre*, Paris, Fayard, Louvre éditions, 2016, vol. 2, p. 375-453. Dans sa réponse à Verne, le 11 avril, Blanche Hoschedé-Monet demanda les prêts des principaux chefs-d'œuvre de l'artiste : *Saint-Germain l'Auxerrois* (1867 ; Berlin, Nationalgalerie, W 84), refusé ; *Le pont d'Argenteuil* (1874 ; Paris, musée d'Orsay ; W 311), accordé par Antonin Personnaz ; *Madame Louis Joachim Gaudibert* (1868 ; Paris, musée d'Orsay ; W 121), accordé par Maurice Lamotte ; *Camille* (1866 ; Brême, Kunsthalle Bremen ; W 65), refusé ; *Les dindons* (1877 ; Paris, musée d'Orsay ; W 416), accordé par la princesse de Polignac ; *L'Église de Varangéville à contre-jour* (1882 ; Birmingham, Barber Institute of Fine Arts ; W 727), demandé par erreur à la même collectionneuse, et qui ne fut pas localisé ; *Parc de pêche à Pourville* (1882 ; La Haye, Haags Gementemuseum ; W 768), accordé par Jules Strauss ; *Le Déjeuner* (1868 ; Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie ; W 132), accordé par le musée. Sur les tractations destinées à obtenir *Camille* et *Le Déjeuner*, voir notamment Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *op. cit.*

²³ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Sur Jamot, voir *supra* p. 201-203.

œuvres données ou vendues par ses héritiers, la famille Fèvre²⁴. À cet ensemble vint encore s'ajouter une série complète de bronzes d'édition posthume, offerte par ces mêmes héritiers et par ceux du fondeur Hébrard. En conséquence, une salle spéciale consacrée à Degas fut dès lors projetée dans le parcours du musée du Louvre et préfigurée par l'exposition, qui se tint du 11 juillet au 1^{er} novembre 1931²⁵. En tant que bénéficiaires des droits d'auteur de Degas, les Fèvre obtinrent en outre pour l'occasion qu'aucune photographie de ces sculptures ne fût vendue par leur nouveau propriétaire, afin que leur marchand en conservât le monopole²⁶. Du côté des musées, Paul Jamot, qui de nouveau rédigea l'introduction du catalogue, pouvait cette fois-ci renforcer la légitimité de son titre par celle de ses publications antérieures sur l'artiste, et par sa participation effective à l'organisation de l'exposition. Cependant, le collectionneur érudit Marcel Guérin joua lui aussi un rôle non négligeable²⁷. Ayant servi d'intermédiaire dans les acquisitions du Louvre au début de l'année, et s'appêtant à publier son édition de la correspondance de Degas, il mit encore à disposition des organisateurs plus de vingt œuvres de sa propre collection. Du point de vue pratique, il se chargea lui-même d'un grand nombre de tractations auprès des prêteurs privés, demanda à être convoqué lors de l'accrochage, et sollicita le prolongement de l'exposition et la gratuité de certaines journées. Quant au contenu, étant doté d'un *connoisseurship* légitime sur l'œuvre du maître, il menaça

²⁴ Sur ces dons, voir Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/88. Gabriel Fèvre donna son portrait de *Degas et Évariste de Valernes* (vers 1865 ; Paris, musée d'Orsay ; L 116), qui fut accepté en décembre 1930. Par la suite, en 1937, Jeanne Fèvre retirera sa promesse de don du *Degas au gilet brun* (vers 1856 ; New York, The Morgan Library and Museum ; L 13), du *Degas saluant* (vers 1863 ; Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian ; L 105) et de deux eaux-fortes (un portrait de Marguerite De Gas et une figure de vieille dame). Lettre de Jeanne Fèvre, 05/11/1937, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/88. La vente par Henri Fèvre de quatre portraits de Marguerite de Gas (deux huiles sur toile et deux dessins), pour la somme de 200 000 francs, fut acceptée par le conseil des Musées nationaux le 9 mars 1931. Lettre d'Henri Fèvre, 10/03/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/88.

²⁵ Paul Jamot, « Une Salle Degas au Musée du Louvre (acquisitions nouvelles) », *L'Amour de l'art*, 1931, vol. 12, n° 5, p. 185-189.

²⁶ En 1929, les héritiers s'étaient déjà attaqués aux reproductions du *Ballet* (vers 1876 ; Paris, musée d'Orsay ; L 491) vendues par les Musées nationaux. Lettre à André François-Poncet, 13/02/1929, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/80. Sur les demandes des héritiers en 1931, voir les lettres de Jeanne Fèvre à Henri Verne, 06/08/1931, d'Henri Verne à Jallot, 08/08/1931, et à Jeanne Fèvre, 11/08/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Par la même occasion, Jeanne Fèvre fit encore appel à l'intégrité de la mémoire de son oncle pour faire retirer les plantes vertes des salles de l'Orangerie, évoquant l'horreur de l'artiste pour ces « sortes de jardins dans les expositions ». Signalons en outre que la note de service de Verne, informant de l'arrêt de la vente des reproductions des sculptures, porte une mention manuscrite — « n'est pas valable pour les sculptures appartenant aux musées » — qui indiquerait que le personnel muséal n'était pas nécessairement informé de la complexe législation sur le droit d'auteur.

²⁷ Industriel de profession, Marcel Guérin réunit une importante collection d'œuvres du XIX^e siècle, en particulier des estampes, dispersée en partie à Drouot le 9 décembre 1921 et les 10 et 11 mai 1922. Sa réputation dans le domaine de la gravure s'affirma à travers plusieurs catalogues raisonnés d'artistes modernes, Forain en 1910, puis Gauguin en 1927. En 1944, il signa encore un nouveau catalogue raisonné des estampes de Manet, qui faisait suite au précédent publié par Moreau-Nélaton en 1906. Ces recherches autour de la correspondance de Degas sont notamment documentées par son fonds d'archives. Paris, BnF, département des manuscrits, NAF 24839.

encore les conservateurs de retirer ses prêts si ces derniers acceptaient celui d'un portrait proposé par Georges Viau qu'il jugea inauthentique²⁸. Ainsi l'organisation de l'exposition Degas de 1931 combina à son tour plusieurs figures aux légitimités distinctes, celles des héritiers, des historiens professionnels, en l'occurrence d'un conservateur, et de nouveau celle d'un homme du document indépendant, qui ajoutait cette qualité à celle de collectionneur, à l'instar d'un Moreau-Nélaton.

La répartition des attributions entre le personnel muséal et les personnalités extérieures fut une nouvelle fois mise en jeu, de façon emblématique, lors de la rétrospective Manet, du 18 juin au 9 octobre 1932. Dès la fin de l'année 1931, le comité d'organisation mit à la tête du projet Ernest Rouart, une figure déjà illustre et centrale de l'historiographie de l'artiste, quoiqu'il n'ait jamais publié à son sujet²⁹. Tout en étant l'un des principaux prêteurs, sa légitimité se fondait avant tout sur son statut de représentant de la famille du maître, au nom de laquelle il présenta aux Musées nationaux la liste des œuvres à exposer³⁰. En tant qu'héritiers, le couple Rouart fut aussi consulté pour permettre la reproduction des tableaux de l'artiste³¹. Selon son frère Louis, « [Ernest Rouart] tint à tout diriger, à tout choisir, à tout placer lui-même », et son autorité désigna encore les œuvres mineures ou douteuses qu'il convenait d'écarter³². L'expertise de l'héritier Rouart, symboliquement illustre, redoublait dans les faits celle de Paul Jamot, conservateur du Louvre chargé de l'exposition, corédacteur de son catalogue, mais aussi le signataire du catalogue raisonné de Manet publié la même

²⁸ Sur le rôle de Marcel Guérin, voir ses échanges avec les Musées nationaux autour de l'exposition. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

²⁹ Nous avons évoqué à ce sujet l'appel qui fut fait à son expertise au sujet de la petite version du *Déjeuner sur l'herbe*. Voir *supra* p. 200.

³⁰ Lettre d'Henri Verne à Jean Guiffrey, 23/04/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14. Pour rappel, Ernest Rouart était l'époux de Julie Manet, fille de Berthe Morisot et d'Eugène Manet, frère cadet d'Édouard. Comme souvent, le soutien des héritiers de l'artiste, en l'occurrence celui des Rouart, fut notifié dans les lettres destinées aux prêteurs éventuels, constituant un véritable argument d'autorité pour justifier ces demandes. À titre indicatif, parmi les quatre-vingt-huit peintures figurant au catalogue, cinquante-trois faisaient partie de la première sélection transmise par Ernest Rouart aux Musées nationaux.

³¹ Lettre de François Carnot à Henri Verne, 23/04/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14. La demande concernait la reproduction des *Pivoines* (1864 ; Paris, musée d'Orsay ; RW 86), que la manufacture des Gobelins souhaitait reproduire en panneau de Savonnerie. Elle était adressée dans le même temps à Paul Valéry, coauteur du catalogue, époux de Jeannie Gobillard, nièce de Berthe Morisot et cousine germaine de Julie Manet. Dans sa réponse, Ernest Rouart souligna que Paul Valéry se rangeait à son avis « bien qu'il ne soit pas lui-même intéressé dans la question ». Lettre d'Ernest Rouart, 03/05/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14.

³² Louis Rouart, *Ernest Rouart, 1874-1942*, Mâcon, impr. de Protat frères, 1956, p. 35. Sur l'expertise d'Ernest Rouart, voir par exemple la lettre d'Henri Verne à André d'Ormesson, 30/06/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14. En marge de l'exposition, les Musées nationaux, s'interdisant de réaliser des expertises de tableaux, redirigèrent une demande vers Ernest Rouart. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/132.

année par Georges Wildenstein, dont la documentation fut mise à la disposition des organisateurs de son centenaire³³.

À côté de ces experts de poids, par leur nom ou par leur fonction, Jacques-Émile Blanche, autre membre du comité Manet, se recommandait quant à lui par ses écrits, dont une courte monographie de vulgarisation sur Manet, où il réinvestissait généralement ses souvenirs du monde de l'art, les richesses passées de sa collection familiale et son savoir technique du peintre³⁴. Sous les yeux de Blanche, l'organisation de l'exposition se transforma en véritable lutte d'influences. Tenant en effet absolument à voir figurer dans l'exposition son *Moine en prière* (1865 ; Boston, Museum of Fine Arts ; RW 104), malgré l'opposition d'Ernest Rouart, Blanche sollicita deux fois en ce sens et sans succès l'intervention d'Henri Verne³⁵. Après l'inauguration, il profita encore d'une tribune du *Figaro* pour évoquer le rejet d'œuvres capitales selon lui, et implicitement condamner l'emprise de Rouart sur le personnel muséal³⁶. Il ne manqua pas de rappeler à cette occasion les propres arguments de sa légitimité, sa participation à l'histoire de l'impressionnisme et sa qualité de peintre et d'expert technique. L'article de Blanche provoqua paradoxalement un second conflit professionnel avec un autre membre du comité, Camille Mauclair, gêné de voir le critique empiéter sur son contrat d'exclusivité avec *Le Figaro*³⁷. Blanche se réfugia dès lors dans son journal intime pour médire contre l'obséquiosité de Mauclair envers la famille de Manet, l'autorité d'Ernest Rouart sur les décisions d'Henri Verne et la complaisance du comité envers de nombreux prêteurs³⁸. Derrière leur caractère anecdotique, ces péripéties triviales racontent combien l'historiographie impressionniste des années 1930 pouvait apparaître comme un espace de rivalités, où chacun faisait valoir constamment ses qualités, celles d'héritier, de professionnel,

³³ Lettre de Georges Wildenstein à Henri Verne, 21/04/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14. Sur ce catalogue, voir Michela Passini, « Le catalogue, outil d'une mise en histoire de l'art contemporain », dans Cecilia Hurley et Claire Barbillon (dir.), *Le catalogue dans tous ses états*, [Actes de colloque. 2012. Paris, École du Louvre], Paris, École du Louvre, 2015, p. 233-240. Voir aussi *supra* p. 203-210.

³⁴ Sur l'expertise de Blanche sur Manet, voir aussi *supra* p. 54, 200.

³⁵ Lettres de Jacques-Émile Blanche à Henri Verne, 04/06/1932, 22/06/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/14 et 20144790/170. La mise en péril de sa légitimité conduisit encore Blanche à s'alarmer, presque dix ans après Tabarant, de l'état de conservation de *L'Olympia* (1863 ; Paris, musée d'Orsay ; RW 69). Nous renvoyons à ce sujet à notre contribution « L'expertise technique comme enjeu professionnel et médiatique : Débats autour de *L'Olympia* d'Édouard Manet (1923, 1932) », dans Barbara Jouvès (dir.), *Réception critique de la restauration, XVIII^e-XX^e siècles*, [Actes de journée d'étude. 2016. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Paris, Éd. du GRHAM, 2017, p. 59-67.

³⁶ Jacques-Émile Blanche, « Le public nouveau de Manet ou le Bayreuth de la peinture », *Le Figaro*, 05/08/1932.

³⁷ Lettres de Camille Mauclair à Jacques-Émile Blanche, 05/08/1932, 10/08/1932, 21/08/1932, 25/08/1932, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 7048.

³⁸ Journal de Jacques-Émile Blanche, 1931-1932, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4805, f^o 87-89. Sur l'usage que Mauclair fit lui-même de sa place au sein du comité Manet, voir *supra* p. 274-276.

de mémorialiste, de peintre ou de critique, mais aussi son influence, relationnelle ou médiatique, afin d'asseoir la primeur de son jugement.

Or, la rétrospective Manet vit aussi les galeries prendre une part de plus en plus grande dans l'organisation de ce type d'événements. En effet, Georges Wildenstein communiqua au comité non seulement sa documentation scientifique et sa collection photographique, mais il fut aussi un agent opératoire primordial, chargé de centraliser et d'acheminer la plupart des prêts américains. De fait, les principaux marchands impressionnistes étaient appelés à jouer un rôle logistique important dans le cycle de l'Orangerie, en mettant à contribution leurs entrées chez les collectionneurs privés. Cette collaboration active des galeristes se confirma lors de la rétrospective Renoir qui, après plusieurs reports, se tint du 29 juin au 19 novembre 1933. Par la suite, l'assistance de Wildenstein et de Paul Rosenberg, acteurs relativement récents du marché impressionniste, allait encore se révéler précieuse, lorsqu'ils fournirent aux organisateurs leurs documentations, occasionnellement réunies dans le cadre de leurs projets contemporains de catalogues raisonnés. Ils surent ainsi adjoindre à leur légitimité première de marchands des activités scientifiques de nature documentaire, dont la valeur, qui se substituait chez eux à l'ancienneté des marchands historiques de l'impressionnisme, alla ainsi croissante au cours de la période.

Dès le 18 juin 1934, l'enchaînement des centenaires obligea à envisager une seconde rétrospective consacrée à Degas sur le modèle de celle de Manet, trois ans seulement après sa première exposition à l'Orangerie. L'entreprise, au sein de laquelle Ernest Rouart prit de nouveau une place tutélaire, fut cependant reportée face à deux manifestations concurrentes, organisées par le Toledo Museum of Art et Ambroise Vollard³⁹. Si la série impressionniste s'interrompt alors quelques années, cette période fut mise à profit pour préparer l'exposition suivante, dévolue à Cézanne. Dès septembre 1934, la manifestation cézannienne fut d'abord projetée pour 1935 avec une étape à Paris et une autre à la Kunsthalle de Bâle, puis fut reportée à 1936 en s'augmentant d'une nouvelle halte londonienne⁴⁰. Elle se limita finalement au musée de l'Orangerie, où elle se déroula du 20 mai à la mi-octobre 1936, en parallèle à une exposition bâloise, qui se tint du 30 août au 12 octobre⁴¹. Elle fit d'ailleurs encore l'objet de

³⁹ Lettre d'Henri Verne à Paul Jamot, 22/06/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/37. En mal d'exposition pour la rentrée 1934, Verne proposa dans cette même lettre de substituer au projet Degas l'exposition des « Peintres de la réalité ».

⁴⁰ Lettre d'Henri Verne à Lucas Lichtenhan, 26/09/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30.

⁴¹ La presse et les archives des Musées nationaux sèment le doute sur la date de la clôture de l'exposition Cézanne, donnée tantôt comme le 12, tantôt comme le 18 octobre 1936.

nombreuses sollicitations pour être transportée à Vienne, à la demande de Fritz Novotny, ou à Aix-en-Provence⁴².

Pour cette rétrospective Cézanne de 1936, comme pour Manet en 1932, Wildenstein mit à disposition sa documentation, tandis que Paul Rosenberg fournit au comité, outre son soutien technique, le contenu scientifique de son catalogue raisonné, entrepris par l'historien italien Lionello Venturi et publié la même année⁴³. Cette collaboration n'empêcha malheureusement pas la présence, remarquée par Douglas Cooper dans le *Burlington Magazine*, d'une nature morte douteuse prêtée par Georges Viau, que Venturi avait d'abord validée en 1935 en la reproduisant, puis qu'il retira de son catalogue l'année suivante⁴⁴ (fig. 8.4). Les textes de l'exposition furent, quant à eux, traditionnellement confiés à deux personnalités établies depuis longtemps : un conservateur prestigieux, Paul Jamot, et un écrivain relativement proche de l'art vivant, Jacques-Émile Blanche, qui avait acquis entre-temps son siège convoité au sein du conseil des musées⁴⁵.

⁴² Sur le projet d'étape viennoise, voir la lettre de la Neue Galerie de Vienne à la direction de l'exposition Cézanne, 04/08/1938, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30. Sur le projet d'étape aixoise, voir l'article « Pour une Exposition Cézanne au Musée d'Aix », *Marseille-matin*, 31/08/1938. Paul Cézanne fils ne semble pas avoir usé d'un pouvoir d'ingérence à cette occasion. Ce type de manifestations d'envergure se devait cependant d'être aussi un compromis avec les grands collectionneurs, et dans le cas de Cézanne avec les légataires d'Auguste Pellerin qui imposèrent plusieurs de leurs décisions. Le couple de René Lecomte et Georgette Pellerin, prêteur de seize œuvres inscrites au catalogue, eut un temps le projet d'organiser, en marge de la manifestation, une exposition privée de leurs tableaux non prêtés dans leur hôtel particulier de Neuilly. Lettres d'Henri Verne à René Lecomte, 15/04/1936, 23/04/1936, 07/05/1936, et de René Lecomte à Henri Verne, 04/05/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Par ailleurs, ils refusèrent explicitement que leurs tableaux fussent photographiés. Il fallut en conséquence retirer de la circulation une série de cartes postales réalisées par l'éditeur Braun. Lettres d'Henri Verne à Braun et Cie, 15/05/1936, 25/06/1936, et de Braun et Cie à Henri Verne, 05/06/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30. De leur côté, Jean-Victor Pellerin et son épouse, qui offrirent dix-huit œuvres inscrites au catalogue, demandèrent qu'elles fussent signalées avec la mention « collection Pellerin », et que les œuvres des Lecomte ne fussent pas désignées comme « collection Pellerin-Lecomte », une façon de s'arroger le nom du célèbre collectionneur, qui devait impérativement figurer à l'historique du tableau. Lettre d'Henri Verne à Charles Sterling, 04/05/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30. Le catalogue de l'exposition Cézanne portera cependant la mention « à M. et M^{me} Pellerin », contre la volonté expresse des prêteurs, tandis que les œuvres des Lecomte figurèrent avec le nom « à M. René Lecomte et M^{me}, née Pellerin ».

⁴³ Sur la collaboration de Georges Wildenstein, voir la lettre d'Henri Verne à Georges Wildenstein, 31/03/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Sur la collaboration de Paul Rosenberg, voir notamment les lettres de Paul Rosenberg à Henri Verne, 14/04/1936, et d'Henri Verne à Paul Rosenberg, 20/04/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Sur la collaboration de Lionello Venturi à l'exposition Cézanne de 1936, voir Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 121-123.

⁴⁴ Douglas Cooper, « Paul Cezanne », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 69, n° 400, p. 32-35. Sur l'historique de ce faux, voir la notice rédigée par Georges Viau dans les archives de l'exposition. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Le catalogue de l'exposition assure de l'authenticité du tableau en renvoyant par erreur à une autre nature morte de la collection Viau, cataloguée par Venturi sous le numéro 1606 (vers 1877 ; Baden, Stiftung Langmatt Sidney und Jenny Brown ; FWN 729).

⁴⁵ Dans son journal, Blanche défendit de nouveau sa légitimité à parler de Cézanne, tout en signalant que ses précédentes contributions sur le sujet avaient été ignorées par la littérature cézannienne (Gustave Coquirot, Élie Faure, Joachim Gasquet), littérature par ailleurs ignorante de technique picturale, dont il se disait expert. Journal de Jacques-Émile Blanche, 1936, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4815, f° 8.

Cependant, l'exposition Cézanne de 1936 fut surtout l'occasion pour plusieurs jeunes figures d'une historiographie impressionniste professionnelle de se signaler parmi les organisateurs, tel le conservateur René Huyghe, âgé alors de 30 ans, qui fut chargé de l'accrochage, ou l'universitaire nouvellement diplômé John Rewald, dont nous évoquerons le rôle plus loin. Après une double formation à la Sorbonne et à l'école du Louvre, la carrière de René Huyghe avait suivi celle de son ami Raymond Régamey, autre jeune représentant de l'historiographie impressionniste,⁴⁶. Nommé attaché au Louvre dès 1927, puis conservateur adjoint au département des peintures en 1930, et étant de surcroît largement impliqué au sein de la muséographie moderne, Huyghe faisait, à cette date, figure de fils prodige parmi les nouveaux professionnels du monde des musées, peu de temps avant qu'il ne succédât en 1937 à Paul Jamot comme conservateur en chef.

La même année 1937, le projet d'une seconde exposition Degas, se distinguant de la première manifestation de 1931 par une perspective plus générale, prit à son tour place à l'Orangerie du 6 mars au 3 mai. De nouveau, la nièce de Degas, Jeanne Fèvre, bénéficia de la liberté de choisir les œuvres qu'elle désirait présenter⁴⁷. Comme en 1931, Jamot fut l'auteur de l'introduction du catalogue. Comme pour la rétrospective Manet de 1932, Ernest Rouart, en raison des liens antérieurs que sa famille avait entretenus avec le maître, prit la tête de l'organisation, et se chargea notamment du choix des œuvres⁴⁸. Il fit alors appel au spécialiste Paul-André Lemoisne, avec lequel lui et ses frères avaient été en contact dès le début du siècle dans le cadre de ses recherches sur Degas, et qui achevait à cette date, pour le compte de Wildenstein, la rédaction du catalogue raisonné du maître⁴⁹.

⁴⁶ Sur la carrière de Huyghe, voir notamment René Huyghe et Simon Monneret, *De l'art à la philosophie : réponses à Simon Monneret*, Paris, Flammarion, 1980 ; René Huyghe, *Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, Paris, Éd. de Fallois, 1994. Sur Régamey, voir *supra* p. 238-239.

⁴⁷ Lettre de Jeanne Fèvre à Henri Verne, 08/02/1937, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/38.

⁴⁸ Lettre d'Henri Verne à René Huyghe, 22/12/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/37. Voir aussi René Gimpel, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963, p. 441-442.

⁴⁹ Lettre d'Henri Verne à Paul-André Lemoisne, 18/06/1934, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/37. Sur les relations entre Lemoisne et la famille Rouart, voir ses échanges épistolaires avec Louis et Ernest Rouart (plusieurs ayant trait à l'exposition de 1937), Paris, BCMN/INHA, Ms 0676, ainsi que Paris, INHA, fonds Lemoisne, Archives 69, boîte 22, dossier 2 et boîte 38, dossier 2. Sur l'élaboration du catalogue raisonné Degas par Lemoisne au cours des années 1930, voir ses échanges avec Assia Rubinstein et Georges Wildenstein, Paris, INHA, fonds Lemoisne, Archives 69, boîte 22, dossier 2. Par ailleurs, Henry McIlhenny, qui avait organisé un an plus tôt une grande rétrospective Degas au Philadelphia Museum of Art, se vit aussi confier en 1937 la gestion des prêts américains. Lettre d'Henri Verne à René Huyghe, 22/12/1936, et d'Henry Plumer McIlhenny à Henri Verne, 05/01/1937, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/37 et 20150042/38. L'exposition Degas du musée de Philadelphie en 1936 appartenait elle-même à une série qui se consacra à « Manet et Renoir » en 1933-1934, à Cézanne en 1934 et aux dernières œuvres de Renoir en 1938. McIlhenny avait été l'élève à l'université Harvard de Paul Joseph Sachs, tout comme Agnes Mongan, conservatrice au Fogg Art Museum et sans doute la principale spécialiste de l'œuvre de Degas aux États-Unis à cette date. Sur les historiographes américains de Degas durant la période, voir : Joseph J. Rishel, *The Henry P. McIlhenny*

Au cours des années 1930, la mise en œuvre pratique des manifestations de l'Orangerie révéla le nombre des acteurs que l'impressionnisme avait su réunir durant les dernières décennies, et qu'il continuait d'attirer à lui, tout en signalant la subtile hiérarchie symbolique et professionnelle qui organisait ce monde. Ainsi en marge de collaborateurs prestigieux, dont la réputation remontait au début du ^{xx}^e siècle, l'institution muséale associa son calendrier événementiel à une légitimité documentaire afin de conforter une identité scientifique moderne. Cette dernière fut en partie apportée par des personnalités extérieures, tour à tour par des hommes du document, comme Tabarant ou Guérin, des marchands partageant le même intérêt, tels Wildenstein ou Rosenberg, enfin des universitaires, comme Venturi ou Rewald. En filigrane, la succession des expositions vit donc se confirmer la professionnalisation de la démarche documentaire. Là où leurs prédécesseurs avaient le plus souvent combiné cette légitimité documentaire à une autre activité de collectionneur ou de journaliste d'investigation pour la doter d'un volet historiographique, les nouveaux entrants des années 1930, qu'ils soient conservateurs ou universitaires, se recrutaient à présent parmi les historiens de l'art professionnels, pour qui le document était le fondement même de la distinction savante de leur travail.

Si, dans les faits, le cycle impressionniste s'acheva par la rétrospective Degas de 1937, une manifestation conclusive, finalement oubliée avec la guerre, fut envisagée pour commémorer le centenaire de Sisley en octobre 1939⁵⁰. Elle devait être consacrée aux œuvres «de Sisley et des petits maîtres impressionnistes», et organisée sous les auspices de l'association franco-britannique Art et Tourisme⁵¹. Théâtre de la montée en puissance du document au sein de l'historiographie scientifique et institutionnelle de l'impressionnisme, le cycle de l'Orangerie, moderne par son ampleur, répercuta en effet un second enjeu du monde professionnel de l'histoire de l'art à cette période, celui du tourisme culturel.

collection, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1987 ; Marjorie B. Cohn et Jean Sutherland Boggs (dir.), *Degas at Harvard*, [Exposition. Cambridge, Fogg Art Museum. 2005], Cambridge, Harvard University Art Museums, 2005.

⁵⁰ La série des centenaires se poursuivit durant la Seconde Guerre mondiale, mais les rétrospectives furent cette fois prises en main par un comité distinct de la Réunion des musées nationaux, dirigé par Gabriel Cognacq. Celui-ci organisa successivement l'exposition du centenaire de Monet et Rodin (21 décembre 1940-18 mars 1941), puis celle de Berthe Morisot (31 mai-15 octobre 1941), qui fut d'abord imaginée comme une double manifestation pour les centenaires de Morisot et Renoir. Une nouvelle fois, Ernest Rouart joua un rôle prépondérant dans l'organisation de l'exposition consacrée à la mère de son épouse. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/62.

⁵¹ Lettres d'Henri Verne à Georges Huisman, 03/03/1939, et de Georges Huisman à Henri Verne, 27/03/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/59 et 20150042/4. Fondée en 1936, l'association Art et Tourisme organisa plusieurs manifestations culturelles, voyages, conférences et expositions, destinés à révéler aux Français les beautés artistiques et naturelles de l'Angleterre.

Comme l'a très justement souligné Agnès Callu, les expositions temporaires du musée de l'Orangerie marquèrent l'expansion d'un nouvel « esprit commercial » au sein de la Réunion des musées nationaux durant l'entre-deux-guerres⁵². Cet état d'esprit fournit au monde muséal parisien de nouveaux critères d'évaluation, la fréquentation et la rentabilité, qui incitèrent un rapprochement avec le milieu professionnel moderne de la publicité⁵³. En 1929, la Réunion des musées nationaux entreprit sa première campagne d'affichage consacrée à un « Itinéraire artistique de Paris », reprise l'année suivante sous forme de tracts distribués dans les hôtels et les trains de luxe. Cette action fut jugée fort insuffisante par le député François de Tesson, qui déplora dans *Beaux-arts* la « timidité publicitaire » des Musées nationaux face au grand public⁵⁴. En interrogeant la compétence professionnelle des musées en matière de communication, Tesson mettait en exergue un nouvel impératif, que soulignait aussi la nouvelle muséographie contemporaine⁵⁵. Au même moment, le bilan de l'exposition Pissarro démontra au personnel muséal la réussite populaire et financière que ce type de grandes manifestations était capable de susciter. Comme l'écrivit Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, moins d'un mois après l'ouverture : « Le succès de l'Exposition ne se ralentit pas. Nous en sommes à 100 000 fr. de recettes. Jamais les Musées Nationaux n'avaient connu pareille aubaine⁵⁶. »

D'un point de vue général, le cycle impressionniste marqua la décennie par le nombre de visiteurs et les recettes qu'il engendra régulièrement⁵⁷. Une analyse poussée de ces

⁵² Agnès Callu note à ce sujet que cette recherche de rentabilité s'observe dès le début des années 1920 avec la création d'un service commercial, qui devint en 1931 le moteur de la Réunion des musées nationaux. Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux, op. cit.*, p. 313-335, 363-371.

⁵³ Sur l'histoire de la publicité dans l'entre-deux-guerres, voir notamment Marie-Emmanuelle Chessel, *La publicité : naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS éd, 1998. Remarquons que le fait même de disposer d'informations quantitatives dans les archives des expositions, qui coïncident plus ou moins avec celles transmises dans les rapports annuels de la direction des Musées nationaux, corrobore l'importance de ces nouveaux critères d'évaluation.

⁵⁴ François de Tesson, « Nos Musées savent-ils organiser leur publicité ? », *Beaux-arts*, 1930, n° 3, p. 1-2.

⁵⁵ Georges Pascal, « De la publicité pour nos musées ! », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 1931, n° 13, p. 117-119 ; Louis Chéronnet, « IX-X. - La diffusion des musées », dans François Boucher, Louis Chéronnet, Germain Bazin, et René Huyghe, *Exposition internationale de 1937, Groupe I, Classe III Musées et expositions, Section I Muséographie : catalogue, guide illustré*, [Exposition internationale. Paris. 1937], Paris, Denoël, 1937, p. 31-32. Parmi les premiers historiens de la publicité, Louis Chéronnet était depuis les années 1920 le chroniqueur attitré de la revue *L'Art vivant* dans ce domaine. Par la suite, le Front populaire lui confia encore l'étude des « moyens par lesquels les musées cherchent à attirer dans tous les milieux le plus possible de visiteurs ». Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 258.

⁵⁶ Lettre d'Adolphe Tabarant à Lucien Pissarro, 21/03/1930, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁵⁷ Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux, op. cit.*, p. 368, 430. À titre indicatif, nous rappelons ici ces résultats, calculés d'après les rapports de la direction des Musées nationaux et les archives des expositions impressionnistes : Pissarro en 1930, 23 000 visiteurs, 639 à 674 visiteurs par jour, 124 845 francs de recettes de

données quantitatives se heurte cependant à la grande disparité des informations et des situations⁵⁸. De même, une enquête *a posteriori* sur la répartition sociale des publics est impossible, et seuls les commentaires contemporains nous permettent de parler de « grand public » ou d'événements « populaires », cette foule restant mal définie par des qualificatifs largement connotés et galvaudés dans la presse. Plusieurs récits retrouvés dans les archives des Musées nationaux signalent néanmoins à ce sujet une forte volonté de distinction de la part de plusieurs visiteurs, qui virent leur sentiment d'appartenir à une élite d'amateurs mis à mal au sein d'un grand public socialement hétérogène⁵⁹.

Si cette documentation ne permet pas d'identifier exactement l'audience du cycle impressionniste, elle peut à défaut indiquer quels visiteurs furent principalement incités à venir. De manière générale, les stratégies publicitaires qualifièrent en effet ces événements de loisirs bourgeois, pratiqués par un public économiquement et culturellement favorisé⁶⁰. La grille tarifaire semble en particulier avoir agi comme un moteur de cette distinction. Fixé à 5 francs lors de l'exposition Pissarro de 1930, le prix du billet se maintint en 1931, puis évolua avec la rétrospective Manet de 1932 en différenciant un plein tarif à 10 francs et un tarif réduit à 5 francs, qui furent reconduits jusqu'en 1937⁶¹. Tout en invoquant occasionnellement les frais engendrés par ce type de manifestations, la presse contemporaine qualifia ces prix de frein à une fréquentation populaire. Dès l'exposition Degas de 1931, le journal de Léon Blum *Le Populaire* parla, non sans arrière-pensée politique, d'une véritable ségrégation tarifaire : « Une foule élégante et insupportablement jacassante a défilé, hier, devant les tableaux exposés. Un prix d'entrée de cinq francs oblige, hélas, les prolétaires à

billetterie ; Monet en 1931, 14 182 visiteurs, 338 à 382 visiteurs par jour ; Degas en 1931, 33 356 visiteurs, 293 à 297 visiteurs par jour, 103 840 francs de recettes de billetterie ; Manet en 1932, 72 000 visiteurs, 587 à 632 visiteurs par jour, 606 700 francs de recettes de billetterie ; Renoir en 1933, plus de 50 450 visiteurs, 360 visiteurs par jour, 497 500 francs de recettes de billetterie ; Cézanne en 1936, 50 000 visiteurs, 352 visiteurs par jour, 460 589 francs de recettes de billetterie ; Degas en 1937, 32 000 visiteurs, 527 à 542 visiteurs par jour, 298 850 francs de recettes de billetterie.

⁵⁸ Le nombre total de visiteurs est ainsi parfois connu par de simples communiqués de presse, ou par les rapports annuels de la direction des Musées nationaux, exceptionnellement grâce à des décomptes quotidiens ou hebdomadaires conservés dans les archives. La comparaison des fréquentations, du nombre moyen de visiteurs par jour, est cependant faussée par l'extrême diversité des durées des manifestations, entre un et cinq mois, les expositions connaissant nécessairement une baisse constante de leur fréquentation après les premières semaines. Par ailleurs, comme nous le montrerons plus loin, leur dépendance vis-à-vis de la saison ou de la conjoncture économique générale rend leur confrontation d'autant plus complexe. La simple popularité de leur sujet est loin d'expliquer exclusivement le classement final des manifestations par fréquentations ou recettes.

⁵⁹ Les archives de l'exposition Renoir enregistrent par exemple la plainte d'un visiteur choqué par la « tenue peu convenable » d'un autre. Lettre de Naud à Émile Bollaert, 30/07/1933, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19. À d'autres occasions, plusieurs amateurs signalèrent leur volonté de visiter les expositions le matin afin d'éviter la foule de l'après-midi.

⁶⁰ Sur les publics des musées, voir Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

⁶¹ Cette tarification fut occasionnellement revue à la baisse lors des derniers jours des expositions Manet et Cézanne.

rester à la porte⁶². » En 1937, le député communiste Paul Vaillant-Couturier demanda encore à Henri Verne la gratuité des manifestations de l'Orangerie un jour par semaine « afin d'en permettre l'accès aux étudiants, aux artistes pauvres, au public populaire⁶³ ». Dans sa réponse, Verne se défendit en signalant d'une part les frais importants de transport et d'assurance, et d'autre part les « facilités d'entrée » octroyées aux étudiants des écoles d'art, aux artistes et aux groupes⁶⁴. En effet, la gratuité ou le demi-tarif furent souvent accordés aux membres des sociétés artistiques de l'époque, ou à ceux d'associations d'éducation populaire. Dans sa lettre, Verne rappela encore que le ministre de l'Éducation nationale avait régulièrement institué une ou deux journées gratuites lors des différentes manifestations de l'Orangerie. S'il est vrai que de telles journées furent décidées, il n'est pas évident que le personnel des musées en fût à l'origine. En effet, pour l'exposition Degas de 1931, ce fut l'historien indépendant Marcel Guérin qui en fit la demande à Henri Verne : « Tâchez de réussir à avoir un dimanche gratuit en octobre. Et qu'on fasse la publicité nécessaire dans les journaux populaires⁶⁵ ».

Malgré certaines mesures ponctuelles, la tarification des expositions impressionnistes aurait plutôt concouru à les réserver à un certain type de public. L'identité de leur cible peut dès lors être précisée par un examen approfondi des stratégies publicitaires. La nouvelle compétence professionnelle du personnel muséal en matière de communication se construit en effet empiriquement à travers une multiplication des pratiques destinées à assurer l'attractivité de l'Orangerie. En 1930, l'exposition Pissarro attribua une part restreinte de son budget à ce secteur (environ 7 %), et se limita à un affichage aux abords du jardin des Tuileries⁶⁶. Par la suite, la Réunion des musées nationaux enrichit presque chaque année son armada promotionnelle, en élargissant son terrain d'action et en expérimentant de nouveaux moyens de communication plus spectaculaires, utilisant l'affiche (fig. 8.5), le tract, l'encartage dans les revues, les médias radiophoniques et cinématographiques (fig. 8.6), ou encore les placards lumineux⁶⁷. Selon Agnès Callu, cette infrastructure publicitaire engendra

⁶² R. L., « Une exposition Degas au Musée de l'Orangerie », *Le Populaire*, 12/07/1931.

⁶³ Lettre de Paul Vaillant-Couturier à Henri Verne, 28/06/1937, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales 20144795/57.

⁶⁴ Lettre d'Henri Verne à Paul Vaillant-Couturier, 09/07/1937, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales 20144795/57.

⁶⁵ Lettre de Marcel Guérin à Henri Verne, reçue le 25/09/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12. Souligné par l'auteur.

⁶⁶ Lettre d'Henri Verne à Paul Léon, 21/02/1930, et d'Henri Verne à François Poncet, 25/02/1930, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/7.

⁶⁷ Les archives des Musées nationaux ne documentent cependant pas l'existence d'une affiche pour l'exposition Degas de 1931.

une réponse favorable du public, tout en provoquant des frais supplémentaires, estimés à la limite des recettes engrangées pour les années 1935-1936⁶⁸.

Certaines archives d'expositions dessinent la cible de cette stratégie publicitaire⁶⁹. La rétrospective Renoir, la mieux documentée de ce point de vue, fut annoncée par des encartages dans les revues illustrées, des distributions de tracts dans les musées parisiens et provinciaux, un affichage public dans les hôtels, les restaurants, les grands magasins, les bureaux de poste, les agences de voyages et les transports en commun⁷⁰ (fig. 8.7). Pour le mois de juillet 1933, la répartition des affiches monumentales et des panneaux occupait avant tout le centre de la capitale, les environs immédiats de l'Orangerie, les grands axes des Champs-Élysées et des Grands Boulevards, avec une extension au sud et à l'ouest de Paris, en privilégiant toujours les voies de circulation⁷¹. Ce ciblage géographique visait alors les touristes étrangers aisés fréquentant la capitale durant l'été, comme le confirment les courriers adressés aux diffuseurs de ces affiches⁷². À l'instar de leur ancêtre, la rétrospective Rembrandt de 1898, les expositions de l'Orangerie concentrèrent leur effort publicitaire sur les lieux de passage et de flux de personnes, et en particulier les réseaux empruntés par les touristes internationaux : paquebots, trains, transports en commun, boulevards. Ce ciblage coïncidait avec la saisonnalité du cycle impressionniste, dont les manifestations, à l'exception de la première et de la dernière, eurent lieu presque chaque été entre 1931 et 1936, saison au cours de laquelle les touristes étrangers se substituaient traditionnellement au public local dans les musées⁷³.

⁶⁸ Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux*, *op. cit.*, p. 427-438.

⁶⁹ Il convient de souligner les limites des informations disponibles sur les stratégies de communication mises en place par la Réunion des musées nationaux pour les expositions du cycle impressionniste. Les archives sont en effet lacunaires pour plusieurs d'entre elles, à l'exception notable de la rétrospective Manet de 1932 et surtout de celle de Renoir en 1933.

⁷⁰ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19.

⁷¹ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19. Cette répartition est géographiquement semblable, mais numériquement supérieure à celle de l'exposition Manet, connue pour le mois de juin 1932 et lors de son renouvellement en septembre. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/15. Pour une cartographie touristique de Paris à cette période, voir Évelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999, p. 111-138.

⁷² Déjà lors de la rétrospective Manet de 1932, plusieurs affiches avaient été spécifiquement destinées aux principaux hôtels de la capitale. Lettre du directeur des services de la Chambre syndicale des Hôteliers de Paris à Henri Verne, 06/07/1932, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/15.

⁷³ En 1933, René Lecomte refusa le prêt d'un de ses tableaux à l'exposition Renoir, en prétextant que la saison était défavorable aux visiteurs français. Lettre de René Lecomte à Henri Verne, 09/06/1933, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19. Voir aussi Jacques-Émile Blanche, « Le public nouveau de Manet ou le Bayreuth de la peinture », *op. cit.* Blanche se plaçait ici du point de vue d'un Parisien contraint de revenir durant l'été dans la capitale pour visiter l'exposition. La référence au Festival de Bayreuth pourrait faire allusion aux flux de touristes élégants internationaux brassés dès la fin du XIX^e siècle par les opéras annuels de Richard Wagner.

La Réunion des musées nationaux se donna indéniablement pour mission d'attirer à Paris des flux touristiques internationaux et même d'influer directement sur l'économie de la capitale. En 1933, lors de la rétrospective Renoir, cette finalité fut clairement explicitée dans une lettre aux grands magasins parisiens :

Vous savez combien une telle rétrospective d'un peintre qui jouit de la plus haute faveur auprès du public international peut attirer à Paris les touristes du monde entier pendant toute la saison d'été. Cette considération dans la période de crise que nous traversons, jointe à l'intérêt éclairé que les directeurs de toutes les grandes entreprises parisiennes portent aux choses de l'art, a déterminé les grandes Compagnies de chemins de fer, les Compagnies de Navigation, le Métropolitain, les Hôtels, les restaurants, les théâtres, les cinémas, les librairies, etc. à nous prêter une aide des plus efficaces et des plus désintéressées en apposant partout nos affiches et en assurant la distribution de nos tracts de propagande⁷⁴.

En acceptant à leur tour plusieurs affiches, les grands magasins étaient invités à participer à « un effort qui favorisera le grand commerce parisien ». Que l'influence de l'événementiel muséal sur une relance économique ait été réelle ou non, elle fut en tout cas souhaitée.

De fait, au cours des années 1930, la crise eut aussi des conséquences dramatiques sur les revenus de la Réunion des musées nationaux⁷⁵. Elle entraîna une chute brutale de la fréquentation des grands musées parisiens, où se répercuta celle du tourisme international en France⁷⁶ (fig. 8.8 à 8.11). Dès le mois de décembre 1929, cette situation alimenta les débats de la Chambre des députés, où Armand Achille-Fould et Antoine Borrel furent d'ardents promoteurs de pratiques publicitaires modernes afin d'attirer en France les touristes étrangers⁷⁷. Une corrélation se fait dès lors sentir entre le constat de ce déclin d'attractivité et l'organisation, à partir de l'été 1931, d'expositions impressionnistes, associées en 1932 et 1933 à une propagande visant directement les touristes étrangers et incidemment à la multiplication par deux du plein tarif.

Concurremment à ce ciblage international, comme la plupart des études récentes l'ont remarqué, le cycle de l'Orangerie participa activement par son discours officiel à l'affirmation

⁷⁴ Lettre d'Henri Verne au directeur des Galeries Lafayette, 23/06/1933, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19. La même lettre fut adressée à cinq autres grands magasins de la capitale : le Printemps, le Bon Marché, les Trois Quartiers, Au Gagne-Petit, la Grande Maison du Blanc.

⁷⁵ Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux*, op. cit., p. 397-405.

⁷⁶ Les *Rapports sur l'administration et la conservation des musées nationaux* notèrent ainsi que le nombre de visiteurs du musée du Louvre, comme celui du musée de l'Orangerie, fut divisé par deux entre l'année 1930 et 1932. Ils attribuèrent explicitement ce déclin à la crise. Les chiffres publiés par le bulletin d'information du nouvel Office national du tourisme (reproduits dans *l'Annuaire statistique*, vol. 53, 1937, p. 138) montrèrent quant à eux une diminution brutale du nombre de touristes internationaux en 1932, notamment des touristes anglais, dont le nombre passa cette année-là d'environ 900 000 à 500 000 personnes.

⁷⁷ « Chambre des députés : 14e législature - 2e session extraordinaire de 1929 - compte rendu in extenso - 45e séance : 1re séance du lundi 9 décembre 1929 », *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 1929, n° 107, p. 4145-4163.

d'une identité nationale de l'impressionnisme⁷⁸. Dans la perspective d'une histoire transnationale des musées, Michela Passini a souligné le paradoxe reliant cette nationalisation du patrimoine impressionniste avec le rôle attractif joué par ses chefs-d'œuvre au sein de leurs institutions internationales respectives, ainsi qu'avec une circulation mondialisée des tableaux, dont la réunion ponctuelle participait du caractère événementiel et spectaculaire des expositions⁷⁹. Un tel discours revivifiait l'image de Paris comme capitale culturelle, et renforçait dès lors son attractivité auprès des touristes étrangers⁸⁰. En fusionnant avec un imaginaire national, l'impressionnisme consolidait une image de marque de la France, alors même qu'il commençait aussi à être employé, durant la même décennie, par les publicitaires du marché mondial comme un synonyme de distinction culturelle et de luxe⁸¹ (fig. 8.12 et 8.13). De ce point de vue, le cycle de l'Orangerie répondait à un désir de l'étranger. En témoigna aussi une série de petites rétrospectives montées, à la demande expresse des organisateurs italiens, au sein du pavillon français des Biennales de Venise entre 1932 et 1938⁸². L'association de l'impressionnisme aux nouveaux enjeux du tourisme et de la consommation culturelle créa dès lors un rapport de réciprocité entre son double usage comme marque identitaire et comme image de marque de la culture française. Pour reprendre les termes du cas balinais étudié par Michel Picard, loin que le tourisme international ait été étranger à l'impressionnisme français, il devint partie prenante de son processus d'invention culturelle⁸³.

⁷⁸ Jorgelina Orfila a par exemple noté cette orientation pour le cas de Cézanne dans le discours de René Huyghe. Jorgelina Orfila, « Paul Cézanne and the Making of Modern Art History », thèse de doctorat, sous la dir. de June Hargrove, University of Maryland, College Park, 2007, p. 159-204. De façon générale, nous renvoyons à la thèse de Catherine Fraixe qui analyse précisément l'évolution du contenu idéologique et politique de ce nationalisme durant l'entre-deux-guerres. Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, p. 273-456.

⁷⁹ Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *op. cit.*

⁸⁰ Sur la notion de capitale culturelle, voir : Christophe Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIII^e-XX^e siècle*, [Table ronde franco-italienne. Paris, Institut d'histoire moderne et contemporaine. Rome, École française de Rome. 2002], Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2004 ; Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles : XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

⁸¹ Ainsi, la bijouterie américaine « Monet » fut créée en 1937 à Providence, par Michael et Jay Chernow. La parfumerie américaine « Renoir » fut fondée deux ans plus tard.

⁸² Ces rétrospectives furent successivement consacrées à Monet en 1932, Manet en 1934, Degas en 1936 et Renoir en 1938. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144707/51 à 20144707/54. Pour une lecture contradictoire de l'impressionnisme en Italie durant la période, voir Lucia Piccioni, « Les enjeux politiques de la réception de l'Impressionnisme dans l'Italie fasciste », *Revue de l'art*, 2013, n° 179, p. 35-40.

⁸³ « Il me semble que l'on peut parler de *culture touristique* dès lors que les Balinais en arrivent à confondre ces deux usages de leur culture, lorsque ce par quoi les identifient les touristes devient ce à quoi ils s'identifient, ou en d'autres termes lorsque les impératifs de la promotion touristique de leur culture ont infiltré à ce point les considérations qui motivent la volonté de sa préservation, qu'ils finissent par prendre l'image de marque de leur produit touristique pour marque identitaire de leurs productions culturelles. C'est ainsi que les Balinais, incités à préserver et à promouvoir leur identité culturelle en référence au regard que porte sur eux le monde extérieur, en

En voulant combiner l'ambition d'être attractif pour le plus grand nombre et celle d'être un loisir cultivé destiné à un public socialement restreint, le cycle impressionniste se plaçait dans une situation périlleuse⁸⁴. Pour atteindre ces objectifs, la transformation des pratiques muséales ne s'arrêta pas au développement rationalisé des techniques publicitaires, elle vit aussi les organisateurs se soucier du perfectionnement de leur communication à l'intérieur de l'exposition. Dès lors, leur idéal fut de réunir un public à la fois large et cultivé, capable de se délecter face aux œuvres et d'apprécier en même temps la teneur scientifique du discours⁸⁵.

Michela Passini remarque à ce sujet que ces deux dimensions du goût, le jugement de la valeur artistique et celui de la valeur historique, furent confiées respectivement, de façon relativement distincte, aux médiations visuelle et écrite. Au sein des catalogues d'exposition, l'établissement d'un *connoisseurship* d'historiens de l'impressionnisme, compris comme la compétence d'ordonner chronologiquement le *corpus* de chaque artiste, s'appuya occasionnellement sur l'entreprise de catalogues raisonnés consacrés à Manet, Cézanne et Degas⁸⁶. Par opposition, l'accrochage non chronologique des cimaises se proposait plutôt d'offrir au spectateur un environnement où il pourrait juger strictement de la valeur artistique de chaque œuvre⁸⁷. Michela Passini remarque à ce sujet que cette même répartition des rôles entre médiations écrite et visuelle apparaissait entre les deux volumes du catalogue raisonné de Manet de 1932. Aux notices textuelles classées chronologiquement dans le premier tome

sont venus à demander aux touristes la confirmation de leur "balinité". » Michel Picard, *Bali : tourisme culturel et culture touristique*, Paris, l'Harmattan, 1992, p. 205.

⁸⁴ Sur l'évolution des loisirs durant les années 1930, voir Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009 ; Gilles Ferréol et Gilles Vieille-Marchiset (dir.), *Loisirs, sports et sociétés : regards croisés*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008 ; Pascal Ory, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 249-267, 748-787. Signalons que cette expansion en nombre et en activités de la classe de loisir n'attendit pas l'élection du Front populaire en 1936. L'événement marqua cependant la période en faisant intervenir l'État dans la réappropriation des pratiques cultivées par un plus large public.

⁸⁵ Sur les partis artistique et pédagogique de la muséographie des années 1930, voir François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *op. cit.*

⁸⁶ Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *op. cit.* Rappelons par ailleurs que la rétrospective Pissarro de 1930 inaugura aussi pour Ludovic-Rodo le travail de catalogage de l'œuvre de son père, qui aboutit en 1939. Voir *supra* p. 216. Signalons aussi que durant les mêmes années 1930 Wildenstein annonça la reprise par Marie-Louise Bataille du projet de catalogue raisonné de l'œuvre de Berthe Morisot, entrepris auparavant par Vollard, et qui n'aboutit qu'en 1961.

⁸⁷ Rappelons que les cimaises des expositions de l'Orangerie ne comportaient aucun cartel, dont la présence aurait entraîné, selon les conservateurs, une mévente des catalogues. Marie-Claire Rodriguez, « La Rétrospective monographique, le goût et l'histoire : analyse du regard porté sur Claude Monet en France au travers des expositions de 1931, 1980 et 2010 », mémoire de recherche, sous la dir. de Cécilia Hurley Griener, Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2011, p. 36.

répondait dans le second, destiné au plaisir de l'œil, une mise en page harmonieuse, mais temporellement désordonnée des illustrations, critiquée par plusieurs contemporains⁸⁸.

Le même équilibre formel présida les accrochages symétriques des formats sur les cimaises du musée de l'Orangerie. Loin d'être véritablement moderne au demeurant, cette disposition était au moins aussi ancienne que la rétrospective Rembrandt de 1898, quand elle avait été jugée par les artistes contemporains comme la plus appropriée pour répondre aux impératifs d'une délectation, face au parti chronologique défendu par les savants⁸⁹. Ce modèle ancien avait été réactualisé lors du réaménagement des salles du Louvre en 1929 (fig. 6.36 à 6.38). Il intégra en effet les exigences de la nouvelle muséographie, comme en témoigna la reproduction d'une vue de la rétrospective Manet dans les actes de la conférence de Madrid de 1934 (fig. 8.18), qui soulignait l'association du cycle impressionniste à la professionnalisation internationale du monde des musées⁹⁰. Envisagée à l'instar de la publicité comme un moyen de communication visuelle, cet arrangement des tableaux n'était pas seulement un dispositif optimal pour juger de la valeur d'une œuvre, il immergeait le visiteur dans un monde distinct, régi par la règle canonique du bon goût, l'équilibre, qui lui signifiait être en présence d'art.

Parmi les expositions impressionnistes de l'Orangerie, les accrochages des rétrospectives Pissarro de 1930, Monet de 1931, Manet de 1932, Renoir de 1933 et Cézanne de 1936, sont aujourd'hui documentés, au moins de façon partielle, grâce à des photographies et de rares commentaires de presse consacrés à cette question pratique⁹¹. Ces articles s'intéressèrent d'ailleurs moins à la transmission pédagogique d'un discours historique qu'à l'aspect formel des cimaises, qui restait le critère dominant pour juger de leur capacité à mettre le public en condition d'apprécier les œuvres. Outre une symétrie omniprésente dans l'accrochage, ses caractères généraux étaient aussi la neutralité des murs et l'organisation

⁸⁸ Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *op. cit.* Au sujet de la mise en page des illustrations du catalogue raisonné de l'œuvre de Manet, voir l'avertissement : « Les illustrations qui composent le présent volume ont été groupées de manière à composer des pages aussi agréables que possible à l'œil. » Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet : l'œuvre de l'artiste en quatre-cent quatre-vingt phototypies*, Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1932, vol. 2. Le désordre des illustrations fut critiqué tant par René Huyghe que par Paul Fierens. Voir René Huyghe, Germain Bazin, Gabriel Rouchès, et A. H., « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 8, p. 292, II, V-VIII ; Paul Fierens, « Causerie artistique : Manet », *Journal des débats politiques et littéraires*, 08/08/1933.

⁸⁹ Francis Haskell, *Le musée éphémère*, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁰ Le parti d'une harmonie visuelle de l'accrochage fut notamment défendu par René Huyghe lors de la rétrospective de l'art français qui se tint à Londres en 1932. Julius Meier-Graefe et René Huyghe, « Le procès de l'exposition de Londres », *Formes*, 1932, n° 23, p. 230-232.

⁹¹ Les photographies des cimaises de l'exposition Monet de 1931 ont été précédemment reproduites et commentées par Marie-Claire Rodriguez dans son mémoire de recherche. Marie-Claire Rodriguez, *La Rétrospective monographique, le goût et l'histoire : analyse du regard porté sur Claude Monet en France au travers des expositions de 1931, 1980 et 2010*, *op. cit.*, vol. 1, p. 33-36, vol. 2, p. 51.

hiérarchisée des tableaux⁹². Sur une architecture masquée par de grandes tentures, la répartition équilibrée valorisait en réalité des chefs-d'œuvre équivoques, tableaux à la fois réputés comme les plus beaux, mais aussi les plus attractifs. Ces clous présidaient à la nature exceptionnelle et spectaculaire d'un événement culturel. Lors de la rétrospective Monet de 1931, les deux cimaises de la salle principale (fig. 8.16 et 8.17) s'organisèrent autour de deux chefs-d'œuvre de jeunesse, dont les prêts avaient été spécialement demandés par ses héritiers. Dans le même temps, l'absence d'ordonnement chronologique de ces panneaux répondait à la fonction de la salle elle-même, destinée à réunir tout ce qui n'avait pu être présenté dans les trois autres sections plus petites, consacrées aux dessins et esquisses du fonds d'atelier, aux variations sur le motif des nymphéas et enfin aux tableaux de voyages⁹³. Les mêmes critères guidèrent l'accrochage de la rétrospective Manet de 1932, dont le parcours non chronologique fut dirigé vers son clou, *L'Olympia* (fig. 8.18). Loin de provoquer les reproches du public, cette disposition fut jugée excellente par un journal populaire comme *Le Petit Parisien*⁹⁴.

L'exposition devait ainsi permettre au visiteur d'intérioriser visuellement une hiérarchie des valeurs d'art de chaque tableau qui, dans le cas de Monet, s'était établie sur un commun accord entre les amateurs et les historiens de l'art moderne. Le grand public se trouvait dès lors invité au partage d'une distinction artistique. La mission pédagogique des musées, celle de transmettre un discours historique scientifique, se réservait quant à elle le médium écrit, comme l'indiquait explicitement en 1932 le conservateur du musée des Arts décoratifs, Paul Alfassa : « Les nécessités de l'accrochage ne permettaient pas de suivre l'ordre chronologique ; à nous de le rétablir, grâce à un excellent catalogue, car cet ordre seul nous instruira véritablement⁹⁵. »

⁹² En 1930, lors de la première exposition consacrée à Pissarro, l'un des reproches de Pierre Berthelot dans la revue *Beaux-arts* fut ainsi dirigé contre la couleur claire des murs de l'Orangerie, laissés à nu. Pierre Berthelot, « Camille Pissarro : Exposition du centenaire 1830-1930 : Pavillon de l'Orangerie », *Beaux-arts*, 1930, n° 3, p. 11-12. Cet effet fut par la suite corrigé par l'installation de textiles mates, jaune moutarde. Ils figurent notamment dans les vues des rétrospectives à partir de 1932 (fig. 8.18). Notons qu'ils étaient cependant absents lors du vernissage de l'exposition Renoir de 1933, comme en attestent les actualités cinématographiques (fig. 8.6). Ces tentures firent à leur tour l'objet de critiques pour leur « excès de richesse ». Jacques de Laprade, « À l'Orangerie », *Beaux-arts*, 1936, n° 177, p. 1-2.

⁹³ La répartition des tableaux lors de l'exposition Monet est donnée dans Fritz-René Vanderpyl, « Salon et expositions : Une rétrospective Claude Monet. – M. Doumergue à l'exposition de Laszlo », *Le Petit Parisien*, 09/06/1931.

⁹⁴ Fritz-René Vanderpyl, « Le Triomphe d'Édouard Manet au Musée de l'Orangerie », *Le Petit Parisien*, 18/06/1932. En nombre de tirages, *Le Petit Parisien* se classa second parmi les quotidiens de la période, derrière *Paris-soir*. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française, 3 : De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 511.

⁹⁵ Paul Alfassa, « L'Exposition Manet », *La Revue de Paris*, 1932, n° 14, p. 423-433.

Malgré cet effort pour donner à son audience le sentiment d'être en mesure d'apprécier les œuvres à leur juste valeur, le musée de l'Orangerie fut cependant victime de son succès. Ce dernier conduisit en effet plusieurs acteurs de la scène de l'art vivant à se démarquer des manifestations officielles. Lorsque la rétrospective Manet battit des records de fréquentation en 1932, plusieurs critiques modernistes, Christian Zervos, André Lhote et Waldemar-George, défendirent leur droit de ne pas participer à une telle unanimité en faveur du maître⁹⁶. L'année suivante, Renoir devint même pour l'art vivant une occasion idéale de se distinguer des professionnels des musées et du grand public, en réactivant la vieille opposition entre le goût d'un Renoir historique, impressionniste et facile, et la prédilection des modernistes pour ses productions du début du XX^e siècle. Dès lors, la rétrospective souffrit plusieurs attaques émanant de critiques qui jugèrent insuffisante la présentation des dernières œuvres de l'artiste. Tériade évoqua une exposition « Renoir sans Renoir », se faisant le porte-parole d'une élite d'amateurs éclairés, distincte d'un « grand public⁹⁷ ». Selon Tériade, les chefs-d'œuvre trop célèbres, que les organisateurs du cycle se plaisaient à mettre en exergue, avaient été privilégiés pour « [faire] à coup sûr recette » et « [battre] tous les records ». Le critique et peintre Jean Labasque, dans la revue *Esprit*, défendit de même la dernière manière du maître contre les professionnels des musées, leur pédagogie orientée et le luxe inutile de leurs instruments modernes, hygrométriques et thermométriques⁹⁸. La nouvelle muséographie à l'œuvre lors de la rétrospective de 1933, accusée d'être professorale et incapable d'apprécier la vraie valeur artistique du maître, subit aussi les reproches d'André Lhote⁹⁹. La même accusation revint dans les lettres d'Élie Faure à Walter Pach¹⁰⁰. Dans les mois qui suivirent, Faure signa encore la préface d'une contre-exposition organisée par la galerie Paul Rosenberg, où l'effet strictement artistique d'une rigoureuse symétrie non chronologique était exclusivement réservé aux dix dernières années de l'œuvre du maître¹⁰¹ (fig. 8.26 à 8.32).

⁹⁶ Christian Zervos, « Manet est-il un grand créateur ? », *Cahiers d'art*, 1932, n° 6-7, p. 295-296 ; Christian Zervos, « À propos de Manet », *Cahiers d'art*, 1932, n° 8-10, p. 309-324 ; André Lhote, « Chronique des arts : Exposition Picasso (Galerie G. Petit) - Exposition Manet (Musée de l'Orangerie) », *La Nouvelle revue française*, 1932, n° 227, p. 285-292 ; Waldemar-George [Georges Jarocinski], *Manet et la Carence du spirituel*, Paris, Éd. des Quatre Chemins, 1933.

⁹⁷ Tériade [Efstratios Eleftheriades], « À l'Orangerie : Renoir sans Renoir », *L'Intransigeant*, 03/07/1933. Arsène Alexandre se prit aussi au jeu en légitimant ses reproches par son amitié passée avec Renoir. Arsène Alexandre, « Propos inédits de et sur Renoir », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 26/08/1933.

⁹⁸ Jean Labasque, « La Pureté de Renoir », *Esprit*, 1933, n° 3, p. 449-469.

⁹⁹ André Lhote, « Renoir (à l'Orangerie) », *La Nouvelle revue française*, 1933, n° 242, p. 748-753.

¹⁰⁰ Lettres d'Élie Faure à Walter Pach, 23/09/1933, 09/12/1933, Washington, Archives of American Art, fonds Pach, boîte 2, dossier 7.

¹⁰¹ Laura Iamurri a noté, lors de son travail sur Lionello Venturi, que plusieurs marchands eurent à cœur dans les années 1930 de se distinguer d'une historiographie jugée conventionnelle de l'impressionnisme. Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, op. cit., p. 113.

Si les milieux modernistes et scientifiques avaient su trouver avec le retour à l'ordre un terrain d'entente au cours des années 1920, un fossé semblait à présent se creuser entre ces deux mondes, fossé à la mesure du grand public réuni par les expositions de l'Orangerie, dont la masse ne pouvait être synonyme que de sens commun aux yeux des amateurs d'art moderne. Ainsi, l'art vivant en vint à récuser la valeur d'art de la rétrospective Renoir, pour lui assigner une stricte mission pédagogique et un goût conventionnel des œuvres historiques.

L'accrochage de l'exposition Renoir pouvait en effet suggérer un premier compromis entre l'aspect esthétisant traditionnel et un effort didactique plus appuyé. Tout en composant chaque cimaise comme de coutume, le parcours tenta de suivre au mieux le déroulé chronologique de l'œuvre du maître, en distinguant ses trois manières : sa jeunesse, sa période ingresque et ses derniers tableaux¹⁰² (fig. 8.19 à 8.24). L'ensemble répondait cependant toujours à un impératif spectaculaire. La perspective de la galerie s'orientait vers le clou de la rétrospective, *La Loge* (fig. 8.25), placée à l'endroit même où avait figuré l'année précédente *L'Olympia*. Le prêt exceptionnel de cette œuvre par Samuel Courtauld avait fait l'objet d'un grand battage médiatique, et son transport en avion relaté dans un film promotionnel diffusé par les actualités cinématographiques¹⁰³ (fig. 8.6).

Face aux attaques de la critique d'art moderne, le milieu muséal se replia de lui-même sur son rôle pédagogique et la valeur d'histoire des œuvres, reléguant ses détracteurs au rang de snobs. S'exprimant au nom des organisateurs de l'exposition, Claude Ferraton plaida dans la presse pour un « juste milieu », et défendit l'objectivité du « personnel scientifique » des musées¹⁰⁴. L'impartialité des conservateurs n'avait privilégié ni les débuts ni la fin de la carrière de Renoir¹⁰⁵. Selon les mots de Ferraton, l'accrochage dépassait la stricte

¹⁰² Cette organisation fut notamment décrite par Claude Ferraton, dans son article paru en juillet dans *La Volonté*, qu'il joignit à une lettre adressée à Henri Verne durant l'été. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19. Elle fut aussi clairement indiquée dans François Fosca, Ph. D., et R. C., « Triomphe de Renoir », *Beaux-arts*, 1933, n° 26, p. 3. L'accrochage des expositions de l'Orangerie fut régulièrement modifié par des prêts de dernières minutes et le retrait de certaines œuvres avant la clôture de la manifestation. Ainsi les cimaises reproduites dans les photographies conservées dans les archives des Musées nationaux se distinguent de celles du vernissage, visibles dans le film des archives Gaumont Pathé.

¹⁰³ Sur le placement de cette œuvre, voir par exemple la lettre de Paul Jamot à Henri Verne, 25/05/1933, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19.

¹⁰⁴ L'article de Claude Ferraton, publié dans *la Volonté*, fut joint à une lettre adressée à Henri Verne et datable de l'été 1933. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19.

¹⁰⁵ En effet, plusieurs journaux ne jugèrent pas que la présentation d'une période ait été faite au détriment d'une autre : Guy Mounereau, « Au Musée de l'Orangerie : Une magnifique rétrospective de Renoir vient de s'ouvrir », *L'Écho de Paris*, 29/06/1933 ; Paul Fierens, « La Vie artistique : L'exposition Renoir », *Journal des débats politiques et littéraires*, 30/06/1933. Notons d'ailleurs que plusieurs journalistes profitèrent de cette rétrospective pour critiquer les dernières œuvres de Renoir, voire pour reprocher aux organisateurs de les avoir incluses. D. de Charnage, « Chronique artistique : L'Exposition Renoir », *La Croix*, 27/07/1933 ; François Thiébault-Sisson, « Au musée de l'Orangerie : L'exposition Renoir », *Le Temps*, 30/06/1933 ; Philippe Amiguet,

« délectation » de quelques-uns, pour proposer au plus grand nombre « une sorte de démonstration ou de leçon d'histoire qui doit montrer la courbe complète d'un artiste ». Dans une veine œcuménique, René Huyghe se défendit dans *L'Amour de l'art* d'avoir privilégié l'une ou l'autre manière du peintre, et jugea au contraire que sa prééminence à toutes les époques de sa vie avait été démontrée et pouvait être appréciée en conséquence¹⁰⁶.

L'exposition Cézanne de 1936 vit le maintien de cet équilibre instable entre les partis esthétique et pédagogique. La médiation écrite resta encore le principal support de communication du discours scientifique, au point que le catalogue de l'exposition fut loué par la revue *Mouseion* pour sa « véritable valeur documentaire¹⁰⁷ ». De nouveau, la perspective générale de la galerie indiquait au visiteur dès l'entrée quel était le clou de l'exposition, en l'occurrence les *Grandes baigneuses* de l'ancienne collection Pellerin (1906 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art ; FWN 981). Cette fois-ci le tableau avait l'avantage d'incarner aussi l'aboutissement chronologique de la carrière de Cézanne. La disposition générale fut à nouveau louée pour l'harmonie des formats et des couleurs de chaque panneau, donnant le sentiment que le peintre lui-même aurait exposé son œuvre ainsi¹⁰⁸.

Si l'hétérogénéité des cimaises peut laisser encore songeur quant à sa clarté pédagogique, leur réception chez plusieurs commentateurs mit en exergue un Cézanne historicisé, un retour aux origines de Cézanne, à ses tableaux de jeunesse :

À cette première « manière » de Cézanne [...], l'exposition du musée de l'Orangerie fait une place très large. Le Cézanne *baroque* est opposé au Cézanne que l'on appellera *classique* par commodité. [...] Un des côtés de la grande salle du musée de l'Orangerie est presque entièrement consacré à cette première période¹⁰⁹ [...].

Parmi les œuvres emblématiques de cette première manière, les commentateurs furent notamment sensibles au *Paul Alexis lisant à Émile Zola* (fig. 8.33), qui trônait au centre de la

« Chronique artistique : Écrit à l'Orangerie... (en marge de l'exposition Renoir) », *La Revue hebdomadaire*, 1933, vol. 9, n° 36, p. 246-251 ; Michel Guy, « Renoir », *À la page*, 1933, n° 173, p. 440-441.

¹⁰⁶ René Huyghe, « Conclusions à l'exposition Renoir », *L'Amour de l'art*, 1933, vol. 14, n° 8, p. 1*-3*.

¹⁰⁷ « Bibliographie : Exposition Cézanne-Musée de l'Orangerie-Paris 1936-Catalogue 18 1/2x15 1/2 cm.-153 pages-40 planches », *Mouseion. Supplément mensuel*, 1936, p. 24. Ce catalogue fut singulièrement complété par un guide sommaire à un franc, qui énumérait les cartels de chaque œuvre en suivant l'accrochage, et non l'ordre chronologique du catalogue. *Exposition Cézanne : guide sommaire*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musée de l'Orangerie, 1936. Sur l'évolution des catalogues des expositions impressionnistes de l'Orangerie, voir Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l'Orangerie », *op. cit.* Voir aussi à ce sujet Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 2018, n° 12.

¹⁰⁸ Voir en ce sens la lettre de François Desnoyer à Henri Verne, 02/06/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30.

¹⁰⁹ Jacques de Laprade, « À l'Orangerie », *op. cit.* Souligné par l'auteur.

cimaise de gauche de la grande salle¹¹⁰. Il semble en effet que René Huyghe, chargé de l'accrochage, eut à cœur de faire reconnaître au public la réévaluation récente des premières œuvres de l'artiste¹¹¹. Dans son journal, Jacques-Émile Blanche transcrivit au jour le jour le récit de cet accrochage, et témoigna de ce parti de Huyghe, opposé au sien :

Son désir, selon moi malencontreux : imposer au grand public la primauté de Cézanne, en n'effarouchant point les ignorants, devait diriger son choix. De plus le goût de Huyghe le portait à refuser les petites baignades, les plus acides, les plus typiques, les plus belles, les moins « public [*sic*] ». Toute une muraille devra être consacrée à de grandes toiles (de début) sombres, genre chefs-d'œuvre de musée, intéressants, si l'on veut, historiques, mais qui sont faibles, comparées aux Maîtres¹¹² [...].

Les jours suivants virent Huyghe et Blanche s'affronter directement pour orienter la composition des cimaises. Selon ce dernier, deux goûts s'opposaient. L'un défendait les tons sombres l'autre les couleurs acides, Huyghe ramenait la valeur des tableaux à un critère historique, tandis que Blanche arguait de sa qualité d'artiste. Un jour, ce dernier fit par exemple placer l'une au-dessus de l'autre deux représentations d'un même motif, *La Maison du pendu* (fig. 8.34) et *La Maison Rondest* (fig. 8.35), qu'il retrouva deux jours plus tard au fond de la galerie d'exposition, dans la dernière salle, Huyghe « n'[ayant] pas senti "l'intérêt historique" de la comparaison », et n'ayant, selon Blanche, aucun goût pour la moins célèbre des deux maisons¹¹³. Pour le peintre, l'accrochage de Huyghe était ainsi, indivisiblement, historicisant, pédagogique et commun. Le face-à-face de Blanche avec le jeune conservateur, quelques années après le conflit qui l'avait opposé au comité Manet, coïncidait bien sûr avec son besoin constant de légitimer son rôle d'historiographe, en particulier devant les professionnels des musées, les « fonctionnaires du Louvre », dont Blanche déplorait que leur fût confiée l'organisation des rétrospectives de l'Orangerie plutôt qu'aux « artistes compétents », comme lui¹¹⁴. Son parti artistique devenait synonyme de désintéressement et paradoxalement d'objectivité, là où le défaut de goût de Huyghe incarnait le sens commun et toutes les formes de compromissions : la flatterie des collectionneurs influents et du marché,

¹¹⁰ Jules Ausset, « La Peinture : La rétrospective de l'Orangerie. - La cassure entre Paul Cézanne et son temps. - Cézanne, peintre difficile. - "Refaire le Poussin sur nature". - De Greco à Chardin en passant par le classicisme. - L'Influence impressionniste - La palette s'éclaircit et se complète. - La maîtrise des tons verts. - "Le vase bleu". - "Les géraniums". - "Le Pont de Créteil". - "Les joueurs". - Portraits. - "Les grandes baigneuses". - Son histoire grandira du parfum de martyre dont elle est imprégnée », *Le Petit Havre*, 25/06/1936.

¹¹¹ Jacques de Laprade, dans son article cité plus haut, attribuait justement l'origine de cette réhabilitation du Cézanne « baroque » à Maurice Denis. Voir à ce sujet *supra* p. 271.

¹¹² Journal de Jacques-Émile Blanche, 1936, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4815, f° 30-31. Ce commentaire du 18 mai reprend en partie celui fait deux jours plus tôt (f° 28-29).

¹¹³ Journal de Jacques-Émile Blanche, 1936, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4815, f° 33-35.

¹¹⁴ Journal de Jacques-Émile Blanche, 1936, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4815, f° 33-35.

mais aussi la satisfaction du grand public¹¹⁵. De ce point de vue, la professionnalisation du personnel muséal, qui souhaitait voir une plus large audience affluer vers les musées, entraînait la dénégation de leur qualité d'esthètes.

Au demeurant, la réputée absence de goût de Huyghe trouvait à nouveau à se justifier par un idéal scientifique, celui d'une présentation complète et elle aussi objective de l'œuvre de Cézanne. Son exhaustivité fut d'ailleurs louée dans la presse, tant cette fois par la critique moderniste, qui constata le génie constant du peintre¹¹⁶, que par ceux qui souhaitaient au contraire prouver l'inégalité de sa production¹¹⁷. Soucieux de « l'opinion publique », Huyghe évoqua une consécration « totale, quasi unanime, et, pour plusieurs, enthousiaste¹¹⁸ ».

En réalité, si l'unanimité de la rétrospective Renoir avait entraîné en 1933 une réaction de l'avant-garde, le succès remporté par Cézanne en 1936 provoqua cette fois une polémique, certes limitée, du côté de l'arrière-garde. Dans la revue *Art national construction*, Demathieu d'Auriéras qualifia cette unanimité d'« artificielle », d'« invention prodigieuse de la publicité moderne », au profit d'une collusion entre marchands et conservateurs¹¹⁹. Ce texte reformulait la ligne argumentative et politique qui avait été celle de Camille Mauclair depuis le début du siècle, et sur laquelle ce dernier avait assis son image d'écrivain polémique et indépendant¹²⁰. En 1936, le propre article de Mauclair sur l'exposition Cézanne poursuivait cette orientation, en s'en prenant lui aussi notamment à « une réclame cinématographique¹²¹ ». Les arguments

¹¹⁵ Lors de la rétrospective Renoir de 1933, Blanche s'était déjà attaquée au défaut de goût des conservateurs, et contesta au passage plusieurs de leurs datations. Journal de Jacques-Émile Blanche, 1933, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4808, f° 12-15.

¹¹⁶ Tel fut le parti d'André Lhote, qui dans un premier temps ne reprocha à la rétrospective qu'un seul point : le texte introductif de Blanche, qui s'était permis de critiquer certaines œuvres du maître. André Lhote, « Cézanne à l'Orangerie », *La Nouvelle revue française*, 1936, n° 273, p. 1003-1004. Dans un second article, il s'en prit cependant à la prédilection marquée des organisateurs pour les œuvres de jeunesse de Cézanne, qui s'était faite selon lui au détriment de ses dernières et meilleures toiles, reprenant littéralement les termes de la polémique de l'exposition Renoir en 1933. André Lhote, « Cézanne l'incompris, Portraits français, le Baron Gros », *La Nouvelle revue française*, 1936, n° 276, p. 529-540.

¹¹⁷ « La responsabilité des organisateurs était lourde. Deux solutions s'offraient : n'exposer que les chefs-d'œuvre incontestables ou montrer simultanément les réussites et les demi-échecs. Le Louvre opta pour la seconde : c'était la plus courageuse. » Claude Roger-Marx, « Cézanne à l'Orangerie », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30/05/1936.

¹¹⁸ René Huyghe, « L'Exposition Cézanne à l'Orangerie », *Bulletin des musées de France*, 1936, n° 6, p. 92-94.

¹¹⁹ Demathieu d'Auriéras, « Les Faux Chefs-d'œuvre de la peinture : L'Exposition des Œuvres de Cézanne », *Art national construction*, 1936, n° 59, p. 238.

¹²⁰ Sur la carrière de Mauclair dans les années 1930, voir Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Darragon, Université de Paris I, Paris, 2013, p. 300, 344-425. L'alignement d'*Art national construction* sur les prises de position de Camille Mauclair remontait au moins à l'année 1933, quand le critique avait vivement combattu dans une série d'articles du *Figaro* l'architecture « bolchevisante » du Corbusier. Voir le numéro 25 de la revue et son supplément, ainsi que le numéro 27.

¹²¹ Camille Mauclair, « Hommes et choses : Cézanne et ses pasticheurs », *La Dépêche*, 05/06/1936. Mauclair oublia fort à propos que la même publicité avait été faite trois ans plus tôt pour l'exposition Renoir. Les

de Demathieu d'Auriéras étaient cependant loin de faire l'unanimité chez les collaborateurs de la revue *Art national construction*. Plusieurs réponses publiées par la suite tentèrent de rétablir l'importance de l'œuvre du maître, ou à défaut d'une partie de sa production, et dans tous les cas marginalisèrent la position extrême de Demathieu d'Auriéras¹²². La politisation du débat sur Cézanne faisait bien sûr écho en 1936 à l'ascension au pouvoir du Front populaire¹²³, mais fut incapable de construire une coalition homogène, quand la plupart des journaux de droite et d'extrême droite encensèrent le maître¹²⁴. Un an plus tard, Demathieu d'Auriéras réaffirma que la foule rassemblée autour des œuvres de Cézanne avait été manipulée par une publicité à outrance, tandis qu'elle était venue d'elle-même pour admirer la nouvelle exposition consacrée à un véritable maître français, Degas¹²⁵. Tout en cherchant lui-même l'aval du peuple, le critique mettait en exergue une autre conséquence du succès du cycle impressionniste, l'assimilation de sa pédagogie à une nouvelle démagogie, à une manipulation intéressée des foules.

Dès lors, il faut constater que la valeur croissante donnée au document dans l'organisation des expositions impressionnistes de l'Orangerie se conjuga à un parti historiographique et scientifique moderne de plus en plus assumé par les cadres professionnels du monde des musées. En filigrane, les débats suscités par l'accrochage de ces expositions mettaient à jour l'intérêt spécifique des historiens, à savoir l'attractivité massive de l'offre d'un loisir culturel. À la présence de ce « grand public », la réponse des uns fut d'affirmer une volonté de faire partager au spectateur un sentiment de délectation artistique ou de lui inculquer une connaissance objective de l'œuvre d'un peintre. Celle des autres fut de

expositions successives de l'Orangerie furent bien sûr autant d'occasions de réitérer ses commentaires contre le modernisme.

¹²² M.-C. Montheiron, « Des goûts et des couleurs... : Du côté de Cézanne », *Art national construction*, 1936, n° 62, p. 305-306 ; René Clozier, « Des Goûts et des Couleurs... : À propos de Cézanne et... Demathieu d'Auriéras », *Art national construction*, 1936, n° 64, p. 351-352 ; Robert Fernier, « Oui ou non Cézanne est-il un grand peintre ? : Opinion sur Cézanne », *Art national construction*, 1937, n° 65, p. 36-37 ; Pol Labré, « Fausses statues et faux tableaux », *Art national construction*, 1937, n° 65, p. 34-35.

¹²³ Voir en ce sens l'article de Despujols, « Le bluff Cézanne », *Choc*, 03/09/1936. Ce dernier provoqua à gauche la réaction d'André Lhote, « Les Arts : Encore Cézanne », *La Nouvelle revue française*, 1936, n° 278, p. 913-915. Jacques Lassaigne réagit pour sa part aux « professionnels du dénigrement », tout en se tenant à l'écart d'une prise de position à senestre. Jacques Lassaigne, « Chronique artistique : Cézanne », *La Revue hebdomadaire*, 1936, vol. 6, n° 24, p. 240-246 ; Jacques Lassaigne, « Défense de la culture contre la Maison de la culture », *La Revue hebdomadaire*, 1936, vol. 8, n° 35, p. 534-546.

¹²⁴ D. de Charnage, « Chronique artistique : L'Exposition Cézanne », *La Croix*, 10/07/1936 ; L. E., « La Leçon de Cézanne », *La Croix*, 28/06/1936 ; « Cézanne et le divin », *L'Écho de Paris*, 24/08/1936 ; René Brecy, « L'Exposition Cézanne », *L'Action française*, 15/07/1936. La recension de *L'Étudiant français*, « organe mensuel de la Fédération nationale des étudiants de l'Action française », se conclut notamment en ces termes : « L'on sort heureux et fier de notre art. Notre art que la politique doit protéger contre la barbarie germano-judéo-moscovite. » Pierre Monnier, « Beaux-Arts : L'Exposition Cézanne », *L'Étudiant français*, 1936, n° 8, p. 4.

¹²⁵ Demathieu d'Auriéras, « La Peinture : Degas », *Art national construction*, 1937, n° 71, p. 155-156.

s'opposer en tant qu'individu à l'établissement d'un sens commun, d'y voir une manipulation destinée à attirer la masse d'un côté ou de l'autre de l'échiquier artistique ou politique, dans tous les cas une confusion entre la valeur artistique et attractive du tableau.

L'inflation documentaire, sa mise en page et sa mise en exposition

Si la médiation écrite du cycle impressionniste devint le relais d'une information historiographique documentée, l'organisation de ces manifestations vit aussi s'épanouir au-delà du monde muséal les publications documentaires. Elle fournit en effet au milieu éditorial un calendrier pour tirer profit de ses succès. À cet égard, sans qu'il faille préjuger de leur valeur, les parutions, qui firent coïncider leur rythme avec celui de l'Orangerie, pourraient être qualifiées d'opportunistes. Dans un entretien tardif, John Rewald raconte par exemple qu'il imprima sa thèse *Cézanne et Zola* en plusieurs centaines d'exemplaires avant sa soutenance, qui eut lieu un matin, dix jours après l'ouverture de l'exposition de 1936. L'après-midi même, il en apporta la première édition à la librairie du musée de l'Orangerie. Son but était explicite : être « l'auteur d'un livre qui se vendra et c'est ce qui importe le plus¹²⁶ ». À la fin de la décennie, les recueils épistolaires devinrent encore pour la maison Hyperion une annexe incontournable de ses monographies de vulgarisation¹²⁷. L'inflation documentaire des années 1930 se construisit ainsi au moins en partie sur les interactions entre l'offre et la demande du même « grand public » que celui de l'Orangerie, en associant une soif d'inédit à de nouvelles stratégies de communication visuelle¹²⁸.

Il faut néanmoins rappeler en amont du cycle impressionniste le rôle méconnu que joua une autre série d'expositions, organisées à la galerie Braun par le critique George Besson¹²⁹. Photographe et ancien proche de Renoir, Besson s'était déjà manifesté au sortir de la guerre

¹²⁶ « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

¹²⁷ Voir ainsi Camille Mauclair, *Degas*, Paris, Hyperion, 1937 ; Robert Rey, *Manet*, Paris, Hyperion, 1938. Les annexes de ces ouvrages ne faisaient que reprendre le contenu de publications scientifiques antérieures.

¹²⁸ Le terme d'« inflation documentaire » reprend ici à dessein celui de « photo-inflation », utilisé par Olivier Lugin pour décrire au tournant des années 1930 en Allemagne l'offre pléthorique de photographies scientifiques et commerciales, diffusée sous forme d'imprimés ou d'expositions. Olivier Lugin, « «Photo-inflation». La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1994, n° 49, p. 91-113. Pour un aperçu général de l'essor de l'illustration photographique, notamment documentaire, en France durant l'entre-deux-guerres, voir aussi Claire Bustarret, « Le livre et la photographie », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrent : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 439-447.

¹²⁹ Sur Besson, voir notamment : Chantal Duverget, *George Besson : critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, 2 vol. ; Pierre Daix, Alain Girard, et Valérie Pugin, *George Besson, 1882-1971 : itinéraire d'un passeur d'art*, Paris / Saint-Claude, Somogy / Musée de l'Abbaye-Donations Guy Bardone-René Genis, 2012.

par ses activités au sein de la maison Crès, par lesquelles il fit connaître ses clichés pris dans l'intimité du maître¹³⁰. Son profil l'apparentait donc plutôt à celui des hommes du document, dans la mesure où il combina son action d'historiographe documenté de l'impressionnisme à ses activités de collectionneur, d'éditeur et de critique d'art moderne, ainsi qu'à sa légitimité de témoin¹³¹. Engagé ensuite par l'éditeur Braun, il présenta entre 1931 et 1933 au sein de la librairie deux cycles d'expositions, accompagnés d'un bulletin qui dès son origine permit à Besson de publier en marge de ces événements de nombreux documents archivistiques¹³².

Pour ce qui concerne notre sujet, la maison Braun accueillit d'abord en janvier 1932 la manifestation « L'impressionnisme et quelques précurseurs », puis en novembre 1932 et janvier 1933 deux accrochages monographiques consacrés à Renoir et Sisley. À chacune de ces trois occasions, le bulletin des expositions se dota d'une véritable section « Documents¹³³ ». Lors de la première rétrospective impressionniste, la revue fut même inaugurée par un panthéon photographique réunissant les portraits canoniques des maîtres, qui servit de modèle dans le numéro suivant pour un panthéon néo-impressionniste¹³⁴ (fig. 8.36 et 8.37). Parmi les quatorze documents épistolaires transcrits ensuite scrupuleusement, une lettre de Mirbeau à Monet avait déjà été publiée par Besson dans les « Cahiers d'aujourd'hui » en

¹³⁰ À notre connaissance, les photographies de George Besson furent publiées pour la première fois dans Albert André, *Renoir*, Paris, G. Crès, 1919, planches 39, 40. Elles étaient accompagnées d'autres prises de vue d'André et de Claude Renoir. L'ouvrage parut dans la collection les « Cahiers d'aujourd'hui », dont Besson était chargé. Par la suite, de 1925 à 1932, il fut encore le directeur artistique de la maison Georges Crès. Sur les précédentes publications documentaires de Besson chez Crès, voir par exemple *supra* p. 270.

¹³¹ Si l'intérêt du photographe Besson pour les publications documentaires s'était déjà illustré durant les années 1920, le *Bulletin des expositions* de la galerie Braun mentionna par ailleurs à plusieurs reprises le nom d'Adolphe Tabarant, tant pour ses publications contemporaines, que comme prêteur lors d'expositions. Lors de la manifestation « L'Impressionnisme et quelques précurseurs », Tabarant fournit ainsi trois tableaux de Ludovic Piette, Henry Somm et Eugène Vidal. Par la suite, il prêta encore plusieurs tableaux pour les expositions « De Matisse à Segonzac » et « Quelques peintres d'aujourd'hui » en 1932. Le ton des textes de Besson était d'ailleurs similaire à celui de l'« homme du document », évoquant la misère des impressionnistes victimes des marchands et de l'État. Voir par exemple « Petites et grandes nouvelles des lettres et des arts », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1931, 1 « Louis Carrand (1821-1899) », p. 14-15. En amont de la rétrospective Renoir de 1933, Besson suspecta que les conservateurs se montreraient hostiles à sa dernière manière. George Besson, « Petites nouvelles des arts et des lettres », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 18-20 ; « Petites nouvelles des arts et des lettres », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1933, 4 « Portraits de Pierre Bonnard », p. 6-14.

¹³² Les premières lettres publiées par le bulletin de la galerie Braun furent celles du peintre Louis Carrand, auquel fut consacrée leur première exposition. George Besson, « Petites nouvelles des lettres et des arts », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1931, 2 « Henriette Deloras, Jean Després, Paul Bonifas », p. 16-20. Les œuvres de Carrand furent de nouveau présentées lors de l'exposition « L'impressionnisme et quelques précurseurs ». Parmi les expositions organisées par Besson, notons en particulier une importante rétrospective consacrée à « L'Image photographique en France de Daguerre à nos jours » en avril 1933. Voir à ce sujet, Éléonore Challine, « Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945) », thèse de doctorat, sous la dir. de Michel Poivert, Université de Paris I, Paris, 2014, p. 414-417.

¹³³ Ces publications sont notamment signalées dans John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 614, 647, 652.

¹³⁴ Sur ces portraits, voir *supra* p. 115-122.

1922, et une autre, d'Eugène Murer à Théodore Duret, appartenait au legs Moreau-Nélaton du musée du Louvre¹³⁵. Les douze lettres restantes, la plupart adressées par les peintres à Duret, furent quant à elles acquises trois ans plus tard par le Louvre lors de l'importante vente d'autographes impressionnistes de 1935, que nous avons déjà évoquée, et qui fut en quelque sorte préparée par la manifestation de la galerie Braun¹³⁶. La même année, l'exposition Renoir vit Besson rééditer dans son bulletin plusieurs documents qu'il avait auparavant publiés lorsqu'il travaillait chez Crès : d'une part les photographies de la monographie d'Albert André de 1919, d'autre part l'acte de naissance qui avait figuré dans la revue de Crès *Vient de paraître* en 1929¹³⁷ (fig. 8.39 et 8.41). Il y ajouta deux vues inédites de la maison du peintre (fig. 8.38), mais aussi seize lettres de Renoir, dont deux seulement étaient déjà connues¹³⁸. Neuf de ces autographes, adressés à Berthe Morisot, Eugène Manet et Julie Manet, furent probablement communiqués par l'épouse d'Ernest Rouart, et les cinq autres furent sans doute demandés à leur destinataire Albert André. Besson reproduisit même l'un de ces derniers, daté de 1919, dans lequel Renoir remerciait son biographe (fig. 8.40). Ces autographes et ces photographies furent par ailleurs présentés au sein même de l'exposition. Un an plus tard, la section documentaire consacrée à Sisley réunit quatre lettres déjà connues, adressées à Duret, et quatre inédites, une à Monet et trois à Georges Viau, dont une fit encore l'objet d'une reproduction (fig. 8.42).

Dès le début des années 1930, Besson inaugura ainsi un lien entre un calendrier événementiel et des publications documentaires, tous deux destinés à un grand public, celui d'un éditeur spécialisé dans la reproduction en couleurs de tableaux modernes¹³⁹. Ce cadre commercial fit d'ailleurs de ces manifestations autant d'occasions pour transformer cette audience en clientèle, à laquelle s'adressait, à la fin de chaque numéro du bulletin, une réclame pour le catalogue de la maison Braun (fig. 8.43).

¹³⁵ Pour la lettre de Mirbeau, voir Octave Mirbeau, « Lettres à Claude Monet », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1922, n° 9, p. 161-176. La lettre de Murer à Duret, conservée au département des Arts graphiques du musée du Louvre, porte le numéro d'inventaire A 3356. Signalons par ailleurs qu'un quinzième document fut retranscrit par Besson, une lettre de Gustave Courbet à Pasteur du 20 février 1873, dont nous n'avons pas pu identifier l'origine.

¹³⁶ Dès 1930, à l'occasion de la rétrospective Pissarro de l'Orangerie, Besson publia dans *Vient de paraître* un autographe qui reparut lui aussi lors de la vente de 1935. *Vient de paraître*, 1930, n° 92, p. 84-85. Sur cette vente, voir *supra* p. 196-198.

¹³⁷ Voir *supra* p. 270.

¹³⁸ Il s'agissait de deux lettres de Renoir à Monet, publiées dans Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, G. Crès, 1922, p. 173.

¹³⁹ Il est par ailleurs possible de relier cette initiative à l'engagement politique de George Besson, membre éminent du Parti communiste et critique d'art de *L'Humanité*. Sur cet engagement et ses répercussions dans les activités de Besson, voir Chantal Duverget, *George Besson, op. cit.*

Le cycle impressionniste de l'Orangerie s'associa lui aussi, intentionnellement ou non, à plusieurs séries de publications scientifiques, qu'il s'agît de biographies, de catalogues raisonnés, ou de transcriptions épistolaires sous forme de livres ou d'articles. Dès 1930, Charles Kunstler profita de l'exposition Pissarro pour signer plusieurs publications consacrées au peintre, dont celle, déjà évoquée, de plusieurs lettres inédites dans *La Revue de l'art ancien et moderne*¹⁴⁰. L'année suivante, Marcel Guérin fit paraître d'une part sa première édition des *Lettres de Degas*, dans laquelle les commentateurs de sa rétrospective à l'Orangerie puisèrent abondamment, et d'autre part un album intitulé *Dix-neuf portraits de Degas*, qu'il plaça au bureau de vente à l'entrée de l'exposition¹⁴¹. En 1932, les documents, loin d'être l'apanage des revues spécialisées, envahirent encore *L'Illustration*, qui reproduisit deux pages du carnet de compte du peintre appartenant au legs Moreau-Nélaton (fig. 8.44), tandis que Tabarant illustra le journal *L'Œuvre* de deux fac-similés de lettres de sa collection¹⁴² (fig. 8.45 et 8.46). L'historien réitéra cet usage en 1933, à l'occasion de l'exposition Renoir¹⁴³ (fig. 8.47). De son côté, George Besson fit appel au nouveau format de la revue *Beaux-arts*, dirigée par Georges Wildenstein, pour réimprimer deux photographies déjà utilisées auparavant¹⁴⁴. L'appétit documentaire conduisit même à proposer de rééditer et présenter *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry aux côtés des œuvres du maître¹⁴⁵.

L'exposition Cézanne de 1936 fut de ce point de vue la plus riche, tant par le nombre de numéros spéciaux que par celui de livres qui s'associèrent à son succès¹⁴⁶. La librairie Au

¹⁴⁰ Sur cette publication, voir *supra* p. 218. Kunstler publia la même année une monographie chez Crès, un article dans la revue *L'Art vivant* et un autre dans la section artistique dirigée par Besson pour la revue *Vient de paraître*. Charles Kunstler, « À propos de l'Exposition du Musée de l'Orangerie aux Tuileries : Le centenaire de Camille Pissarro », *L'Art vivant*, 1930, n° 125, p. 185-190 ; Charles Kunstler, « [Artistes & Cie :] Pissarro et la nature », *Vient de paraître*, 1930, n° 92, p. 82-83. Rappelons qu'à cette occasion, cette dernière s'orna aussi sur une double page d'un fac-similé de lettre de Pissarro.

¹⁴¹ Lettres de Marcel Guérin à Henri Verne, 04/07/1931, et d'Henri Verne à Marcel Guérin, 07/07/1931, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/12.

¹⁴² Jacques Baschet, « Les Expositions : Le centenaire de Manet », *L'Illustration*, 1932, n° 4662, p. 338 ; [Adolphe Tabarant], « Une lettre inédite de Manet à sa femme durant le siège de Paris, en septembre 1870 », *L'Œuvre*, 18/09/1932 ; « À propos du centenaire de Manet : En 1868, Émile Zola, se trouvant dans une passe pénible dut recourir à la bourse de Manet », *L'Œuvre*, 03/07/1932. *L'Illustration* profita par ailleurs du calendrier de l'Orangerie pour insérer dans ses pages des reproductions en couleurs de tableaux impressionnistes célèbres.

¹⁴³ Adolphe Tabarant, « Misère et splendeur de quelques grands peintres », *L'Œuvre*, 04/06/1933.

¹⁴⁴ George Besson, « À l'exposition de l'Orangerie : Renoir à Cagnes », *Beaux-arts*, 1933, n° 24, p. 1, 8.

¹⁴⁵ René-J. Hombourger, « Les Archives de l'art : Retrouvons le film où revit Renoir : C'est à Cagnes que le tourna Sacha Guitry », *Comœdia*, 21/08/1933.

¹⁴⁶ Ces publications furent : Élie Faure, *Cézanne*, Paris, G. Braun, 1936 ; René Huyghe, *Cézanne*, Paris, Plon, 1936 ; Léo Larguier, *Cézanne ou le Drame de la peinture*, Paris, Denoël et Steele, 1936 ; Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, Éd. de Cluny, 1936 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936 ; Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, 2 vol. Sur les ouvrages de Venturi, Huyghe et Rewald, voir Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 108-276. Sur le catalogue raisonné de Venturi, voir encore Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, *op. cit.*

sans pareil décida même de consacrer pendant une semaine toute une vitrine à ces nouvelles publications, pour laquelle elle demanda à l'Orangerie de lui fournir une affiche de l'exposition¹⁴⁷. Cette vitrine égalait le stand spécialement aménagé à l'entrée de la manifestation¹⁴⁸. Passant en revue ces diverses parutions, Georges Wildenstein les qualifia dans la *Gazette des beaux-arts* de « nouvelles enquêtes scientifiques » :

Les récents biographes ou commentateurs de Cézanne sont des techniciens et des archivistes avant d'être des écrivains. Ce qu'ils tiennent à apporter avant tout ce sont des documents, des faits, des registres, des catalogues, des statistiques, des tables, c'est-à-dire des instruments de travail qui laissent libre jeu au critérium du lecteur¹⁴⁹.

Le manuel synthétique du critique moderniste Mauricel Raynal était emblématique des nouveaux enjeux qu'impliquait cette démultiplication de l'offre¹⁵⁰. D'une part, elle devait se distinguer par une mise en page moderne et accessible au plus grand nombre, et le *Cézanne* de Raynal fut en ce sens loué par la revue spécialisée *Arts et métiers graphiques*¹⁵¹. D'autre part, son contenu réunissait tout ce qu'un lecteur aurait pu trouver dans d'autres monographies et en particulier les orientations scientifiques nouvelles de l'historiographie du maître, en illustrant par exemple la question des faux en écho au catalogue raisonné de Venturi, ou en reproduisant des photographies de motifs d'Erle Loran¹⁵². Il élargissait encore ses perspectives par deux études intitulées « Cézanne psychanalysé » et l'« Horoscope de Cézanne¹⁵³ » (fig. 8.48). À l'instar de l'inédit documentaire, ce recours à l'astrologie, comme parfois à la graphologie¹⁵⁴, signifiait la nécessité de se démarquer au sein d'un marché historiographique concurrentiel, où se manifestèrent au même moment de premières lectures,

¹⁴⁷ Lettre de la librairie Au sans pareil au musée de l'Orangerie, 22/05/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/30.

¹⁴⁸ Celui-ci est mentionné dans une lettre de John Rewald à Marcel Provence, du 29 avril 1936, où il indiquait y avoir déposé des exemplaires de l'*Année cézannienne* publiée par l'érudite aixois. Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 85.

¹⁴⁹ Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Cézanne" (par Élie Faure), "Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture" (par Léo Larguier), "Cézanne" (par René Huyghe), "Cézanne et Zola" (par John Rewald), "Cézanne" (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

¹⁵⁰ Sur Raynal, voir David Raynal, *La bande à Picasso : Maurice Raynal*, Rennes, Éd. « Ouest France », 2008.

¹⁵¹ « Le texte, dû à notre collaborateur Maurice Raynal, est composé en des corps et des graisses différents, de façon à accentuer les éléments essentiels et à donner ainsi, au premier coup d'œil, une vue d'ensemble immédiatement perceptible. » « Actualité graphique », *Arts et métiers graphiques*, 1936, n° 53, p. 58-63.

¹⁵² Sur les photographies de Loran, voir *infra* p. 383-391.

¹⁵³ L'horoscope de Cézanne fut signé par Conrad Moricand, auteur de plusieurs portraits astrologiques d'artistes en 1933. Conrad Moricand, *Portraits astrologiques : Kees van Dongen, Blaise Cendrars, Paul Morand, Pablo Picasso, Aristide Briand, Jean Cocteau, Louis Jovet, Georges-Mandel, André Tardieu, Léon Daudet*, Paris, Au Sans Pareil, 1933.

¹⁵⁴ Irène Vogel, « Cézanne : analyse graphologique », *Le Point - L'architecture*, 1936, n° 5, p. 29-31.

encore timides et isolées, à teneur psychanalytique¹⁵⁵, mais aussi marxiste¹⁵⁶, voire féministe¹⁵⁷.

Innover autant par la forme que par le contenu devint pour ainsi dire, au cours des années 1930, le nouveau mot d'ordre de la démarche documentaire, qui rejoignit sur ce point la fascination contemporaine d'une historiographie moderne de l'art pour la communication visuelle. Martha Ward a pu parler à ce sujet d'« ère de la culture visuelle¹⁵⁸ », marquée par la prééminence des médias photographiques, cinématographiques et publicitaires, dans l'équipement perceptif du lecteur-spectateur¹⁵⁹. Prenant la suite des traditionnelles comparaisons binaires de reproductions d'œuvres, la décennie connut de nouveaux usages dynamiques de l'image, destinés à produire « une histoire de l'art véritablement visuelle », parmi lesquels Ward signale le cas emblématique de la revue *L'Amour de l'art* dirigée par René Huyghe à partir de 1931. La transformation de la mise en page des documents photographiques y traduisait cet idéal d'une histoire de l'art non verbale, Huyghe limitant volontairement les commentaires textuels pour accentuer l'effet produit par la composition des images, et conjointement pour manipuler l'attention du spectateur : « La photographie ne doit donc plus être seulement une image illustrant un texte ; [...] quand elle s'exprime avec plus d'évidence par ses moyens propres, l'image doit se substituer au texte¹⁶⁰. » En 1931, le

¹⁵⁵ À l'occasion de la rétrospective Degas de 1937, Louis Chéronnet fit appel à la psychanalyse pour évoquer chez l'artiste le refoulement de son désir sexuel. Louis Chéronnet, « L'Exposition Degas à l'Orangerie », *Marianne*, 10/03/1937.

¹⁵⁶ À l'occasion de la rétrospective Manet de 1932, l'historien Diner-Dénes, originaire de Budapest, publia dans *Le Populaire* de Léon Blum une série d'articles sur les quatre étapes de la culture bourgeoise, au sein desquelles l'œuvre de Manet incarnait un apogée. Joseph Diner-Dénes, « Quatre étapes de la culture bourgeoise : III. - La bourgeoisie à son apogée : Manet », *Le Populaire*, 12/08/1932.

¹⁵⁷ En 1933, *La Loge* de Renoir fit dire à Marie de Heredia : « Cet homme, qui regarde toujours au-delà de moi, qui, lui, a une liberté, une indépendance, une facilité de joies personnelles, cet homme, il m'ennuie, et je l'envie. Moi aussi, je veux être libre ; moi aussi, je veux jouer un rôle ; je veux vivre, je veux être aimée. [...] Ainsi se plaint et s'exhorte, depuis tant d'années, cette jeune femme en cette loge cramoisie. » Gérard d'Houville [Marie de Heredia], « En regardant un Renoir », *Le Figaro*, 31/07/1933.

¹⁵⁸ Martha Ward, « Art in the Age of Visual Culture : France in the 1930s », dans Stephen W. Melville (dir.), *The lure of the object*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005, p. 86-100.

¹⁵⁹ Ces trois technologies médiatiques sont mentionnées dans René Huyghe, « Directives », *L'Amour de l'art*, 1931, vol. 12, n° 1, p. 1-2.

¹⁶⁰ *Ibid.* Ward relève justement à ce propos l'avènement d'une nouvelle compétence chez les historiens pour manipuler l'attention du spectateur, qu'elle met en relation avec les valeurs libérales et humanistes défendues par René Huyghe. Martha Ward, « Art in the Age of Visual Culture : France in the 1930s », dans Stephen W. Melville (dir.), *The lure of the object*, *op. cit.*, p. 86-100. Cette concordance a aussi été notée par Orfila, qui souligne à nouveau son caractère idéologique, accordant toute confiance au bon usage que l'historien fera de son nouveau pouvoir de manipuler son audience par l'image, de façon apparemment innocente. Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 315, 320. Sur cette même question, Catherine Fraixe a précisément évoqué le positionnement politique de *L'Amour de l'art*, son rapprochement avec le discours d'une élite technocratique se destinant à diriger les masses, avec la jeune droite et le groupe non-conformiste Ordre nouveau, et encore avec le fascisme italien. Catherine Fraixe, *Art français ou art européen ?*, *op. cit.*, p. 320-354 ; repris dans Catherine Fraixe, « "L'Amour de l'art". Une revue "ni droite ni gauche" au début des années trente », dans Rossella Froissart Pezone et Yves Chevretil Desbiolles (dir.), *Les revues d'art :*

numéro spécial consacré à Degas fut exemplaire de ce tournant formel, tant par la profusion de son appareil documentaire que par ses présentations «synoptiques», telle celle cinématographique des statuettes de danseuses exposées au même moment à l'Orangerie¹⁶¹ (fig. 8.49). Cette richesse de l'illustration connut un succès fulgurant un an plus tard, quand les revues banalisèrent les comparaisons pédagogiques entre les tableaux de Manet et leurs sources d'inspiration réputées (fig. 8.50 à 8.51). Le mode binaire avait cependant aussi servi de matrice dès 1931 pour inaugurer dans *L'Amour de l'art* des juxtapositions entre les œuvres de Degas et des créations photographiques ou cinématographiques anciennes ou modernes, destinées à démontrer l'avant-gardisme de l'œil du maître (fig. 8.52 à 8.53).

Ces dernières préparèrent le terrain du succès que connut, au moment de la rétrospective Cézanne de 1936, la méthode dont John Rewald devint alors l'incarnation : la comparaison entre les œuvres du maître et les photographies prises par l'historien de ses motifs¹⁶². Outre leur utilisation dans plusieurs des nouvelles monographies consacrées au peintre, ces comparaisons, employées concurremment à la traditionnelle juxtaposition du tableau et de sa source d'inspiration picturale, se déployèrent au même moment dans trois numéros spéciaux conçus ou documentés, entièrement ou en partie, par Rewald, ceux du *Point*, de *L'Amour de l'art* et de la revue *Renaissance*¹⁶³. Au sein de ce dernier, Charles Sterling, son coordinateur, chargé depuis plusieurs années de la documentation des catalogues de l'Orangerie, s'en tint aux traditionnelles comparaisons d'œuvres¹⁶⁴ (fig. 8.54). Quant à son collaborateur Jean Vergnet-Ruiz, lui aussi attaché au département des peintures du Louvre et membre du comité d'organisation de l'exposition Cézanne, il y adjoignit une photographie empruntée à Rewald pour comparer à la réalité du motif de l'ermitage de Pontoise deux

formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle, [Actes de colloque. 2008. Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 255-279. En dehors de sa dimension politique, ce pouvoir accordé à un groupe d'individus pour manipuler les masses fut aussi théorisé dans le domaine de la communication par les textes influents d'Edward L. Bernays : Edward L. Bernays, « Manipulating Public Opinion : The Why and The How », *American Journal of Sociology*, 1928, vol. 33, n° 6, p. 958-971 ; Edward L. Bernays, *Propaganda*, New York, H. Liveright, 1928.

¹⁶¹ Notons que cette mise en page à succès fut reprise quinze ans plus tard dans Albert Ten Eyck Gardner, « Arabesques in Bronze », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1946, vol. 4, n° 5, p. 131-135. Le contenu de cet article fut critiqué par Rewald, qui cependant en loua la mise en page. John Rewald, « Degas's Sculpture : A Reply to "Arabesques in Bronze" », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1946, vol. 5, n° 1, p. 46-48.

¹⁶² Nous consacrerons plus loin un chapitre entier à ces comparaisons. Voir *infra* p. 380-420. Pour l'heure, nous tenons seulement à les resituer parmi les nouvelles stratégies de communication visuelle qui émergèrent chez les historiens de l'art durant les années 1930.

¹⁶³ Sur l'usage des comparaisons entre photographies et peintures dans les livres publiés en 1936, voir Maurice Raynal, *Cézanne, op. cit.* ; John Rewald, *Cézanne et Zola, op. cit.* ; Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre, op. cit.*

¹⁶⁴ Sur Sterling, voir Marie Tchernia-Blanchard, « Le Style comme civilisation : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Pierre Sesmat et François-René Martin, Université de Lorraine, Nancy, 2016 ; Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire », *op. cit.*

tableaux de Pissarro et Cézanne¹⁶⁵ (fig. 8.55). L'intérêt du jeune personnel muséal pour cette méthode s'était déjà manifesté lors de la préparation de l'exposition, quand Huyghe et Vergnet-Ruiz avaient sollicité l'aide du collectionneur Paul Gachet pour identifier les sites des tableaux de Cézanne peints à Auvers-sur-Oise¹⁶⁶. L'engouement de Huyghe se révéla quant à lui dans le numéro spécial de *L'Amour de l'art*, dont le déploiement documentaire sans précédent, entièrement fourni par Rewald, agit véritablement en symbiose avec la rétrospective de l'Orangerie. Dans un nouveau synoptique, « Cézanne vu par l'objectif », Rewald réordonna en particulier la série prise par Ker-Xavier Roussel au début du siècle pour reconstituer cinématographiquement l'acte créateur du maître¹⁶⁷ (fig. 8.56). Le jeune docteur signa aussi, sous le titre « Sources d'inspiration de Cézanne », l'étalage d'un vaste *corpus* de comparaisons, picturales et photographiques, parmi lesquelles il introduisit encore les *memorabilia* de l'atelier des Lauves (fig. 8.57).

La collaboration de John Rewald et de René Huyghe se consolida l'année suivante lorsque la mise en page des documents se transforma en mise en exposition. L'Exposition internationale des arts et des techniques appliquées à la vie moderne de 1937 fut en effet l'occasion idéale pour la nouvelle muséographie de s'exhiber devant le grand public. Elle le fit en organisant d'une part une rétrospective sur l'histoire des musées et les dispositifs de présentation, et d'autre part en proposant trois expérimentations : une exposition artistique consacrée à Van Gogh ; une exposition ethnographique sur la maison rurale ; une exposition historique sur le théâtre médiéval¹⁶⁸. À la suite de la symbiose inaugurée en 1936 entre la rétrospective Cézanne et *L'Amour de l'art*, René Huyghe reprit cette fois directement dans trois numéros spéciaux le contenu des catalogues de ces manifestations, affirmant les intérêts communs de la nouvelle muséographie et de sa revue moderne d'histoire de l'art.

¹⁶⁵ Le mode binaire s'étendit encore aux comparaisons de tableaux de Cézanne et de ses suiveurs. Voir Jacques Combe, « L'Influence de Cézanne », *La Renaissance*, 1936, n° 5-6, p. 23-32.

¹⁶⁶ Lettre d'Henri Verne à Paul Gachet, 03/03/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Voir aussi l'usage plus tard d'une photographie de Rewald chez Germain Bazin, « Tradition française : Cézanne et la montagne Sainte-Victoire », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 10, p. 377-383.

¹⁶⁷ Sur cette série de photographies, voir *supra* p. 100-102.

¹⁶⁸ Des trois manifestations, l'exposition « La Maison rurale » a très tôt retenu l'attention des historiens en raison de la célébrité de son organisateur, Georges-Henri Rivière, figure de proue de la nouvelle muséologie française. Sur ce dernier, voir notamment Georges-Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989. Dans son travail de thèse, Orfila a abordé la place de l'exposition Van Gogh dans les carrières de Huyghe et Rewald, comme dans le contexte de la nouvelle muséographie, en la comparant notamment aux réalisations d'Alfred Barr au Museum of Modern Art. Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, op. cit., p. 25-26. Sur les dispositifs contemporains utilisés par Alfred Barr, voir Mary Anne Staniszewski, *The power of display : a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998, p. 61-81. Très récemment, la rétrospective Van Gogh a fait l'objet d'un travail de master documenté par Marie Camus, « "La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh", Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une rétrospective », mémoire de recherche, sous la dir. de Michela Passini, École du Louvre, Paris, 2014.

En organisant la rétrospective en l'honneur de Van Gogh, Huyghe trouva une nouvelle occasion d'affirmer son parti d'un accrochage esthétisant, en neutralisant le cadre architectural et en hiérarchisant aux yeux du public les valeurs d'art des différentes œuvres. Il manifesta de la sorte à nouveau son désir de les montrer tel que le peintre lui-même les aurait exposées¹⁶⁹ (fig. 8.59 à 8.60). Ayant conscience de la nécessité de démarquer ce monde esthétisant destiné au jugement artistique d'un espace pédagogique pour le grand public néophyte, Huyghe fit aménager une salle documentaire distincte, où furent notamment présentés en regard d'originaux et de reproductions plusieurs motifs photographiés par Rewald, membre du comité d'organisation¹⁷⁰ (fig. 8.61 à 8.66). Leur disposition rigoureusement symétrique renouait alors autant avec l'accrochage des tableaux qu'avec les pages de *L'Amour de l'art*¹⁷¹. L'exposition Van Gogh recueillit bien sûr le soutien total de George Besson, ardent promoteur du jeune conservateur et muséographe moderne¹⁷². En aval du cycle impressionniste de l'Orangerie, elle prolongeait l'ambition paradoxale d'être un événement culturel hautement attractif, susceptible de créer une nouvelle fois une unanimité de la masse et de l'élite¹⁷³. Ce fut en ces termes que Huyghe défendit son projet dans la revue *Beaux-arts*, dont l'enquête auprès de diverses personnalités du monde de l'art confirma le malaise qui s'était déjà installé, lors de la rétrospective Renoir de 1933, à voir se confondre grand public et amateurs¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Huyghe cita à ce sujet directement Van Gogh pour justifier en particulier son usage de cadres blancs. René Huyghe, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 240, p. 1-2.

¹⁷⁰ Sur le rôle de Rewald dans l'organisation de l'exposition Van Gogh de 1937, outre les travaux précédemment évoqués, nous renvoyons aux archives des Musées nationaux. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/51. Notons que Rewald joua aussi la même année le rôle d'intermédiaire entre les Musées nationaux et la galerie de l'Élysée, lors d'une proposition d'acquisition. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/49. La majorité des prises de vue de Rewald furent reprises dans ses différentes publications sur Van Gogh : John Rewald, « Van Gogh en Provence », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 8, p. 289-298 ; John Rewald, « Van Gogh vs. Nature : Did Vincent or the Camera Lie ? », *The Art News*, 1942, vol. 41, n° 3, p. 8-11, 30 ; John Rewald, *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, 3e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1978.

¹⁷¹ Marie Camus note très justement à ce sujet que la présentation finale en colonnes verticales (fig. 8.66) se révéla bien plus statique que les projets originaux dynamiques (fig. 8.62 à 8.63), où les images étaient organisées symétriquement selon des obliques, reproduisant très exactement la mise en page de *L'Amour de l'art*. Marie Camus, « *La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh* », Paris, 1937..., *op. cit.*, p. 87-88.

¹⁷² George Besson, « Le Marchand de couleurs : L'Homme du jour : René Huyghe. - Publications d'art », *Ce soir*, 02/03/1937 ; George Besson, « Les Expositions : Muséographie », *L'Humanité*, 03/07/1937 ; George Besson, « Le marchand de couleurs : La polémique Van Gogh », *Ce soir*, 16/09/1937. Besson avait déjà accordé sa confiance aux « éléments jeunes de la conservation du Louvre », en amont de la rétrospective Renoir de 1933. « Petites nouvelles des arts et des lettres », *op. cit.*

¹⁷³ Huyghe n'ignorait pas que deux ans plus tôt la rétrospective Van Gogh du Museum of Modern Art avait déjà rencontré un très important succès.

¹⁷⁴ René Huyghe, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *op. cit.* L'enquête de *Beaux-arts* sur l'exposition Van Gogh occupe les numéros 240 à 250 de l'année 1937. Parmi les détracteurs de l'exposition Van Gogh, Jacques-Émile Blanche, fâché de voir les membres du conseil des musées,

Par sa section documentaire singulière, la rétrospective Van Gogh participa à l'avènement durant la décennie d'une large diversité de dispositifs d'expositions photographiques¹⁷⁵. Dans le prolongement des reproches que firent plusieurs contemporains, et à la suite des propres déclarations de René Huyghe, les historiens ont rapproché sa scénographie pédagogique de celles privilégiées à la même époque par les institutions des régimes totalitaires¹⁷⁶. Cependant au-delà de la propagande, elle marqua de façon plus aiguë le ralliement de la nouvelle muséographie au paradigme dominant de la société contemporaine, celui de la publicité¹⁷⁷. Ce fut ainsi qu'elle fut interprétée par la revue *Micromégas*, où Huyghe publia, peu après l'enquête de *Beaux-arts*, son « manifeste », et dont le rédacteur, Maximilien Vox, fut aussi l'agent littéraire de Rewald¹⁷⁸. *Micromégas* juxtaposa alors au débat muséographique autour de l'exposition Van Gogh, la controverse qui accueillit au même moment une autre manifestation, intitulée « Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne¹⁷⁹ » (fig. 8.67 à 8.70). Cette mise en espace de la

dont lui-même, écartaient du projet, y vit de nouveau le signe d'un conflit générationnel et professionnel. Comme d'autres, il fit encore de la manifestation une décision politique du Front populaire, responsable de l'élargissement de la classe de loisir. Jean Guiffrey et Jacques-Émile Blanche, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 244, p. 1, 5. Voir aussi Journal de Jacques-Émile Blanche, 1937, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 4821.

¹⁷⁵ Sur les expositions de photographies durant l'entre-deux-guerres, voir Éléonore Challine, *Une étrange défaite...*, *op. cit.* ; Olivier Lugon, « La photographie mise en espace : Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, 1998, n° 5, p. 97-118 ; Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001 ; Olivier Lugon, « L'exposition moderne de la photographie », dans Gaëlle Morel (dir.), *Les espaces de l'image*, Montréal, Le Mois de la photo, 2009, p. 201-211 ; Olivier Lugon, « Entre l'affiche et le monument, le photomural dans les années 1930 », dans Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne Paris, l'Âge d'homme, 2012, p. 79-123. La revue *Transbordeur* a consacré son second numéro, paru en 2018, au thème « Photographie et exposition ».

¹⁷⁶ Tout en réaffirmant son positionnement politiquement non-conformiste, Huyghe signala son emprunt aux « méthodes visuelles » de l'URSS et de l'Italie fasciste. René Huyghe, « Problèmes de l'heure : Querelles muséographiques : Pour ou Contre l'Exposition Van Gogh », *Micromégas*, 1937, n° 13, p. 1-2. Dans un article récent, Enguerrand Lascols a dressé un bilan très documenté de l'influence des modèles soviétiques et américains sur la nouvelle muséographie de René Huyghe. Enguerrand Lascols, « À la recherche de nouveaux modèles pour le Louvre. Le voyage dans les musées de René Huyghe », *Revue de l'art*, 2018, n° 199, p. 67-74. Sur le positionnement politique de Huyghe, voir *supra* p. 331. Voir aussi Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 25-26, 196. Sur le contexte politique de cette manifestation sous le Front populaire, voir Pascal Ory, *La belle illusion*, *op. cit.*, p. 255-258.

¹⁷⁷ Voir par exemple en ce sens les reproches exprimés en 1937 par André Villeboeuf, André Fontainas et Waldemar-George. André Villeboeuf et Auguste Chabaud, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 242, p. 1, 4 ; André Fontainas et Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 243, p. 1-2. L'influence de l'exemple publicitaire sur l'usage moderniste du document a été remarquée par Olivier Lugon, « "Musées sans murs" et document : La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 2012, n° 175, p. 27-35.

¹⁷⁸ René Huyghe, « Problèmes de l'heure : Querelles muséographiques : Pour ou Contre l'Exposition Van Gogh », *op. cit.* Sur la relation de Vox et Rewald, voir la lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 01/05/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁷⁹ Jean-Germain Tricot, « Quand Micro n'est pas d'accord avec Mégas : Pour ou contre... un musée de la Littérature : Peut-on tracer le graphique de l'Inspiration ? : Littérature en images », *Micromégas*, 1937, n° 13,

littérature, à laquelle aboutissait la tradition des maisons-musées d'écrivains, mêlait aux grandes compositions murales et dynamiques de photographies documentaires, une monumentalisation visuelle du fac-similé d'autographe¹⁸⁰.

Micromégas acheva encore son numéro par la recension du troisième temps fort de 1937 : le triomphe du Pavillon de la publicité¹⁸¹ (fig. 8.71 à 8.74). La conclusion qualifiait sans appel l'exposition universelle d'« *Exposition de la Présentation* » :

Un art nouveau est en train de naître, qui est la première création originale du xx^e siècle. [...] Il s'appelle, faute de mieux, la *présentation*. [...] À la typographie et à la publicité, elle réunit la muséographie, l'étalage, l'éclairage, la propagande commerciale, idéologique ou politique... [...] Car la *présentation* peut ainsi se définir : *l'ensemble des moyens par lesquels l'esprit peut être touché, l'action s'exerçant sur l'œil*. Elle comporte donc à la fois un côté didactique et un côté spectaculaire¹⁸².

La terminologie utilisée par *Micromégas* pour qualifier cet « art de la présentation », « machine-à-persuader physiquement », et « la virtuosité des procédés employés pour impressionner la rétine¹⁸³ », trouvait directement écho dans le manifeste de Huyghe. Chez ce dernier, la phrase extraite d'un manuscrit et inscrite sur un mur à la manière d'un slogan « [exigeait] du spectateur qu'il *songe* à elle », tout comme les rapprochements photographiques, dépourvus de commentaires, devaient exciter « tout un enchaînement de pensées et de rêveries¹⁸⁴ ». La réponse à un tel spectacle documentaire se donnait avant tout comme intime, plus émotionnelle que rationnelle¹⁸⁵.

Or, de ce point de vue, la rétrospective prolongeait en réalité un dispositif expérimenté marginalement un an auparavant lors de l'exposition Cézanne avec une vitrine de

p. 4 ; Rainer Biemel, « Quand Micro n'est pas d'accord avec Mégas : Pour ou contre... un musée de la Littérature : Peut-on tracer le graphique de l'Inspiration ? : De la fiche à l'affiche », *Micromégas*, 1937, n° 13, p. 5. Rainer Biemel écrivit notamment « On ne lance par Proust comme on lance Monsavon ! ». En conclusion, il concéda cependant du besoin pour la littérature de faire appel aux « méthodes de présentations publicitaires. »

¹⁸⁰ Sur cette exposition, voir Claire Bustarret, « Photographie et autographie : statut paradoxal du fac-similé ? », dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 95-112 ; Marie-Clémence Régner, « Vies encloses, demeures écloses : Le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937) », thèse de doctorat, sous la dir. de Françoise Mélonio et Florence Naugrette, Université de Paris IV, Paris, 2017.

¹⁸¹ Sur le Pavillon de la publicité en 1937, voir notamment Marie-Emmanuelle Chessel, *La publicité, op. cit.*, p. 154-180.

¹⁸² L'Académicien de Saturne, « La "Présentation" : Art de notre temps », *Micromégas*, 1937, n° 13, p. 6. Souligné par l'auteur.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ René Huyghe, « Problèmes de l'heure : Querelles muséographiques : Pour ou Contre l'Exposition Van Gogh », *op. cit.*

¹⁸⁵ Voir en ce sens les commentaires de Jean Guiffrey et Pierre Loeb. Jean Guiffrey et Jacques-Émile Blanche, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *op. cit.* ; Joseph Pichard, René-Jean, et Pierre Loeb, « Une enquête de "Beaux-Arts" : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 245, p. 1-2.

« souvenirs », élaborée sous l'impulsion directe de John Rewald¹⁸⁶. En 1935, la galerie La Fenêtre ouverte avait déjà tenté, sans succès, d'obtenir de Marcel Provence pour son exposition inaugurale plusieurs objets personnels du peintre, destinés à entourer une nature morte prêtée par l'épouse du marchand Paul Guillaume¹⁸⁷. Le 6 mars 1936, Rewald écrivit à Marcel Provence :

[...] mes publications sur Cézanne m'ont valu de faire partie du comité qui organise l'exposition Cézanne. J'ai aussitôt proposé de réunir dans une vitrine des souvenirs de Cézanne et notamment les objets qui lui ont servi pour les compositions de ses natures mortes. Cette proposition a trouvé un très bon accueil et je fus chargé de réunir les objets à cette fin. [...] Nous sommes ici tous persuadés que leur exposition à Paris et parmi les œuvres du maître sera d'un grand attrait pour le public¹⁸⁸.

Après avoir donné son accord pour une manifestation muséale, Provence reçut une demande de prêt officielle de ses « émouvants documents¹⁸⁹ ». Rewald se chargea lui-même, lors d'un aller-retour entre Paris et Aix-en-Provence, de transporter les objets provenant de l'atelier des Lauves¹⁹⁰. Provence proposa encore aux Musées nationaux plusieurs vêtements qui pouvaient être placés aux côtés du portrait photographique pris par Émile Bernard afin de créer une « évocation assez saisissante¹⁹¹ ». Les organisateurs s'estimèrent cependant satisfaits des objets rapportés par Rewald, parmi lesquels le sac de l'artiste fournissait déjà un parallèle avec une photographie ancienne. Le comité accepta simplement d'exposer en plus les livres de prix obtenus par Cézanne au collège Bourbon¹⁹².

À ce premier ensemble de *memorabilia*, que rejoignit la dernière palette de l'artiste prêtée par son fils, Rewald ajouta aussi plusieurs photographies anciennes octroyées par Lucien Pissarro¹⁹³. Une série de lettres illustrées fut encore demandée à l'éditeur Eugène

¹⁸⁶ Par la suite, des vitrines de souvenirs furent aussi intégrées à la rétrospective Monet-Rodin de 1940-1941. Notons que Sacha Guitry fut membre du comité d'organisation de cette dernière, et que la projection de *Ceux de chez nous* au sein de la manifestation fut annoncée par Jean-Marc Campagne, « Expositions : Monet et Rodin à l'Orangerie », *Les Nouveaux temps*, 20/12/1940. Signalons, dans le même ordre d'idées, que dès 1934 Pierre de Gas offrit aux Musées nationaux une palette ayant appartenu à son oncle (Paris, musée d'Orsay ; inv. OD 11, RF 3845). Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/155.

¹⁸⁷ Lettre de Pierre Michel à Marcel Provence, 24/04/1935, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 11 « 1935 », p. 138.

¹⁸⁸ Lettre de John Rewald à Marcel Provence, 06/03/1936, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 39.

¹⁸⁹ Lettre d'Henri Verne à Marcel Provence, 18/04/1936, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 64-65.

¹⁹⁰ Lettre de John Rewald à Marcel Provence, 21/04/1936, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 71.

¹⁹¹ Lettre de Marcel Provence à Henri Verne, 21/04/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31.

¹⁹² Lettre d'Henri Verne à Marcel Provence, 25/04/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31.

¹⁹³ Lettre d'Henri Verne à Eugène Fasquelle, 20/03/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. La présence de ces photographies n'est pas signalée dans notre exemplaire du catalogue de

Fasquelle, grâce à l'entremise de Rewald, et deux autres autographes à Claude Roger-Marx. La vitrine mêlait ainsi à la fois des lettres, des objets chargés de la mémoire du maître et des motifs de comparaison avec ses natures mortes exposées, comme l'indiquait le catalogue (fig. 8. 75), et comme le proposait Rewald lui-même dans son article pour *L'Amour de l'art* (fig. 8.76 à 8.79). Elle importait à Paris une dimension primordiale de l'attractivité cézannienne d'Aix-en-Provence, attractivité qui poussa la même année la Paramount à commander un film documentaire consacré aux lieux de mémoire cézanniens, ses motifs, mais aussi ses demeures, et bien sûr son atelier¹⁹⁴. En amont de l'exposition Van Gogh de 1937, cette vitrine s'offrait déjà comme un dispositif de présentation de documents alliant l'héritage du fac-similé et celui de la maison-musée, la pédagogie et l'émotion.

Le monde de l'historiographie impressionniste des années 1930 reproduisit en partie des clivages préexistants entre ses différentes catégories d'agents, qu'il s'agît d'héritiers, de conservateurs, de critiques ou d'historiens indépendants. Dans le même temps, tout en accréditant la valeur scientifique du critère documentaire, elle vit aussi l'arrivée de nouveaux entrants, et notamment du couple formé par le jeune conservateur et muséographe René Huyghe et par l'universitaire fraîchement diplômé John Rewald.

Ces derniers confirmèrent la prise en main d'une histoire documentée de l'impressionnisme par des professionnels, qu'ils fussent formés à l'école du Louvre ou à l'université de la Sorbonne. Le document n'était plus seulement une stratégie de légitimation face aux témoins, il devint l'objet d'une concurrence qui tout en diversifiant l'offre historiographique stimula une demande.

Accaparé par les historiens professionnels de l'art, le document se destina au grand public en se dotant de nouveaux moyens conséquents. La décennie 1930 apparaît bien en effet comme celle de la consommation culturelle, au cours de laquelle le paradigme de la communication visuelle, l'« art de la présentation », devint véritablement structurant. Elle introduisit dès lors la panoplie des lettres, photographies et *memorabilia*, au sein de ses nouveaux dispositifs, offrant à un large public un spectacle documentaire, une expérience aussi pédagogique que toujours profondément sentimentale.

l'exposition, mais elle est documentée par deux lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 14/03/1936, et de Lucien Pissarro à John Rewald, 17/03/1936. Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Ces images complétaient l'abondante section iconographique de l'exposition, dont le principe avait été inauguré dès 1930 par la présence du buste de Paulin au cœur de la rétrospective Pissarro (fig. 8.14 à 8.15).

¹⁹⁴ Lettre de Marcel Provence à Henri Verne, 28/04/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/31. Malheureusement, nous n'avons pas pu retrouver la trace de ce film. Ce projet est cependant comparable à celui de Pierre Ceria en 1945-1946. Voir *infra* p. 414-417.

Chapitre 9 : L'historien de l'art professionnel et sa carrière documentaire

Mes remerciements, lorsque j'écris un article, sont aussi longs que pour un livre. [...] Professionnellement, je suis fier de cela. Pour moi, c'est l'unique façon de travailler ; pas une seule personne n'est oubliée¹.

Ce commentaire donne une idée du ton pragmatique avec lequel John Rewald rendit compte à la fin du XX^e siècle, lors d'une interview, de ce qu'avait été sa méthodologie d'historien de l'art. Les remerciements y étaient d'ailleurs un *leitmotiv* auquel il revint à plusieurs reprises, notamment au moment d'évoquer ses premières publications dans les années 1930. Rewald se fit toujours un devoir de mentionner scrupuleusement ceux qui l'avaient précédé, et ceux envers lesquels il était redevable. Comme il le dit lui-même, il s'agissait d'une part d'entretenir de bons rapports avec ses homologues et ses collaborateurs, et d'autre part de marquer précisément l'originalité de ses propres travaux². Cette perspective relationnelle invite à envisager la communauté historiographique sous deux aspects qui se confondent : celui d'un « monde » où la production est collaborative, et celui d'un « champ » où elle est concurrentielle³.

Une telle approche de la carrière de Rewald se doit de mentionner les premiers travaux de Jorgelina Orfila sur Rewald et les recherches récentes consacrées à son entourage professionnel : Lionello Venturi, étudié par Laura Iamurri et Michela Bassu, ainsi que Fritz Novotny, examiné par Agnes Blaha⁴. Ces travaux fondateurs ont montré l'importance que prit

¹ « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

² « Et je peux solliciter à nouveau tous ceux que j'ai déjà mis à contribution, et obtenir davantage d'eux ; en effet, je ne me suis jamais, jamais, approprié la recherche d'un autre, ou je n'ai jamais volé une idée. Une idée, même si elle est née chez un autre, je peux y ajouter assez de moi-même. » « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

³ Pour une perspective sociologique de la collaboration, nous renvoyons à Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010. Pour une perspective sociologique de la concurrence, nous renvoyons à Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.

⁴ En amont de ces travaux universitaires, il faut aussi signaler le rôle fondateur du colloque « Rewald-Cézanne » d'Aix-en-Provence en 1996, et les deux publications qui en rendirent compte : *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996 ; *Colloque Rewald-Cézanne*, [Actes de colloque. 1996. Aix-en-Provence], Aix-en-Provence, Les Amis du musée Granet et de l'œuvre de Cézanne, 1997. Dans son travail, Jorgelina Orfila a notamment fait appel aux archives de John Rewald conservées par la National Gallery of Art de Washington, dont elle a elle-même élaboré le classement. Jorgelina Orfila, « Paul Cézanne and the Making of Modern Art History », thèse de doctorat, sous la dir. de June Hargrove, University of Maryland, College Park, 2007. Deux ans plus tard, Agnes Blaha a révélé dans sa propre thèse le contenu des archives de Fritz Novotny conservées à l'Institut für Kunstgeschichte de l'université de Vienne. Elle a, par la suite, eu aussi recours à la correspondance conservée par Antony Marschutz. Voir Agnes Blaha, « Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes », thèse de doctorat, sous la dir. de Hans Aurenhammer, Université de Vienne, Vienne, 2009 ; Agnes Blaha, « Léo

le document, et en particulier la pratique emblématique de la photographie de motifs, dans l'écriture de Rewald.

Or, cette activité photographique et documentaire est aussi exemplaire de la pertinence d'une approche relationnelle de sa carrière. Rewald ne manqua jamais en effet de signaler qu'il n'en fut pas l'instigateur, en rappelant toujours l'antériorité de l'article d'Erle Loran, « Cézanne's Country », publié en avril 1930 dans la revue américaine *The Arts*⁵. Il n'oublia pas non plus que cette pratique fut chez lui le fruit d'une recherche collaborative, entreprise aux côtés du peintre allemand Léo Marchutz, et d'abord pour le compte de l'historien autrichien Fritz Novotny. Ce dernier utilisa par la suite certaines prises de vue dans son ouvrage de 1938 *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive [Cézanne et la fin de la perspective scientifique]*. Ce travail amena Rewald au même moment à rencontrer Lionello Venturi, qui publia sa propre documentation photographique sur les motifs des impressionnistes dès 1935 dans un article sur Cézanne, puis dans son catalogue raisonné de 1936 et, enfin, aux côtés des lettres des artistes à leur marchand Paul Durand-Ruel dans ses *Archives de l'impressionnisme* en 1939. Sans être donc exclusivement sienne, la pratique photographique de Rewald conféra néanmoins à ses publications une caution scientifique et une visibilité significative, au point de devenir « la marque de fabrique de son érudition⁶ ».

Dès lors, la démarche documentaire, utilisée par Rewald comme un argument de validité scientifique, par opposition à la littérature testimoniale, devint l'élément primordial de sa carrière d'historien professionnel. Elle en rythma les différentes étapes : sa thèse de doctorat, ses articles savants, ses éditions de correspondance, sa participation à l'organisation d'expositions et même ses textes de vulgarisation.

Marchutz: a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2011, vol. 3, n° 1, p. 60-70. Une traduction française de ce dernier essai a été donnée dans Antony Marschutz et Bruno Soum, *Regards sur Cézanne*, Paris, Antony Marschütz, 2015, p. 35-43. Pour ses travaux sur Venturi, Laura Iamurri a eu principalement recours aux sources italiennes, entre autres aux archives de l'historien conservées à la Sapienza Università di Roma, à celles de son père Adolfo Venturi, à la Scuola Normale Superiore de Pise, et au fonds Bernard Berenson de la Villa I Tatti de Florence. Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011. Michela Bassu a prolongé ce travail en profitant des enrichissements récents du fonds romain, et en travaillant encore à partir des archives détenues par Antony Marschutz. Michela Bassu, « Cézanne. Son art, son œuvre : nascita di un catalogo ragionato e di una fortuna critica », thèse de doctorat, sous la dir. de Stefano Valeri, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Rome, 2016. Par ailleurs, l'importance des lettres de John Rewald conservées dans les archives de Lucien Pissarro, à l'Ashmolean Museum d'Oxford, nous a été révélée par la contribution de Joachim Pissarro, « 1939 : genèse du premier catalogue raisonné », dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, vol. 2, p. 3-29. Enfin, pour un aperçu général de la vie de Rewald, notons la parution récente de l'ouvrage d'Alice Bellony-Rewald, *John Rewald : histoire de l'art et photographie*, Paris, l'Échoppe, 2005.

⁵ L'extrait de son interview, cité en ouverture de ce chapitre, concerne justement l'antériorité de la publication d'Erle Loran.

⁶ Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, op. cit., p. 305.

La carrière de John Rewald s'offre comme un cas exemplaire de la professionnalisation active de l'historiographie de l'art moderne durant l'entre-deux-guerres. Après trois semestres dans les universités de Hambourg et de Francfort, son goût pour l'architecture médiévale le conduisit à intégrer la Sorbonne en 1932⁷. Alors qu'il sillonnait le territoire français à la découverte des monuments romans et gothiques, il fut invité par un ancien camarade allemand retrouvé à Paris, Ernst Erich Noth, à séjourner dans les environs d'Aix-en-Provence durant l'été 1933⁸. Exaspéré par la compagnie de son hôte, Rewald fit la rencontre de la colonie artistique allemande logée au Château noir, et en particulier du peintre Léo Marchutz installé depuis 1931 à Aix-en-Provence⁹. Grand admirateur de Cézanne, ce dernier avait déjà entrepris d'identifier les sites représentés par le maître. Ce fut donc à ses côtés que Rewald inaugura, au cours du même été 1933, ses campagnes photographiques de motifs, à l'aide d'un premier appareil dont les épreuves se révélèrent médiocres¹⁰. Il demanda alors à son père, Bruno Rewald, de participer financièrement à son projet en lui offrant un appareil Leica plus performant¹¹. Le contexte local était alors propice à ce travail, qui s'établit sur une première mémoire topographique cézannienne, au sein de laquelle le Château noir avait déjà été rendu visible par son effigie de Cézanne sculpté par la propriétaire, madame Vieil-Noé-Tessier, en 1927¹². Rewald et Marchutz étaient aussi motivés par une commande rémunérée de l'historien autrichien Fritz Novotny, qui projetait de consacrer un article scientifique à la représentation de la perspective chez Cézanne dans une jeune revue de Bratislava *Forum*, et souhaitait confirmer ses hypothèses par une série de prises de vue¹³.

⁷ Sur le cursus allemand de Rewald, voir *Ibid.*, p. 251-255. Pour un aperçu général de sa carrière, voir aussi « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art ; « Oral History Program, interview with John Rewald », 1991, New York, The Museum of Modern Art Archives.

⁸ Rewald ne mentionne pas le nom de Noth dans ses interviews. Voir les souvenirs de ce dernier : Ernst Erich Noth, « Au Pays de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 13/03/1938 ; Ernst Erich Noth, *Erinnerungen eines Deutschen : Die französischen Jahre*, Bensheim, glotzi-Verl., 2011, p. 22-25.

⁹ Sur la vie de la communauté artistique allemande du Château noir, voir *Château-Noir 1933-1937 : Une communauté artistique allemande en Provence*, 2e éd., Paris, Antony Marschütz, 2016.

¹⁰ « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

¹¹ Dans une lettre à Fritz Novotny du 8 août 1933 (Paris, collection Antony Marschutz), Rewald lui annonça l'arrivée imminente de son nouvel appareil, grâce auquel il aurait été en mesure de livrer ses premiers clichés à l'historien autrichien au début du mois de septembre. Sur le marché des appareils photographiques Leica à cette période, voir Françoise Denoyelle, *Le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, Montréal, Éd. l'Harmattan, 1997, p. 25-34.

¹² Voir *supra* p. 282-283.

¹³ Lettres de Fritz Novotny à Léo Marchutz, 16/06/1933, de Fritz Novotny à John Rewald, 02/08/1933, Paris, collection Antony Marschutz. La première lettre nous apprend que Hans Dispeker, qui s'installa à Aix-en-Provence la même année 1933, fut aussi sollicité pour réaliser des photographies de motifs cézanniens, jugées insatisfaisantes. En 1934, Novotny communiqua à Rewald et Marchutz le manuscrit de son texte « Zur Frage des Bildausschnittes [Du cadrage de l'image] », qui resta par la suite inédit. Ce dernier est reproduit en annexe de la

L'amitié entre Rewald et Marchutz entraîna ainsi la réorientation des intérêts scientifiques du jeune étudiant vers l'art moderne. Il reporta dans ce nouveau domaine sa démarche investigatrice sur le patrimoine médiéval, tout comme son implantation dans une géographie infranationale, au point de songer un temps à s'inscrire en thèse à l'université d'Aix-en-Provence.

En septembre 1933, Rewald informa Novotny de son intention d'inaugurer durant l'hiver un travail doctoral consacré à Cézanne¹⁴. Deux mois plus tard, ce sujet changea pour envisager un peintre impressionniste plus méconnu, Alfred Sisley¹⁵. Novotny le félicita de ce dernier choix, qui ouvrait à l'étudiant de nombreuses perspectives de découvertes. Ayant conscience du caractère secondaire que l'histoire de l'art conférait à Sisley, Rewald entendait bien ne pas se limiter à cette seule figure, mais l'envisager dans un contexte général, plus signifiant pour son auditoire et plus riche en débouchés : « mettre Sisley au centre d'un tableau, dont l'arrière-plan serait constitué par tous les impressionnistes¹⁶ ». La fin de l'hiver vit cependant le retour définitif de Rewald à Cézanne. Il proposa en conséquence de partager la documentation déjà rassemblée et celle de ses futures campagnes photographiques à Aix entre sa propre thèse et la publication de Novotny, qui entre-temps avait décidé de dédier son habilitation universitaire au problème de l'espace chez le même artiste. Ce partage devait permettre à chacun de disposer d'images inédites pour leurs travaux respectifs¹⁷.

Le choix temporaire de Sisley reste cependant révélateur du souci de Rewald de trouver un objet d'étude à la fois original et susceptible d'introduire son nom au sein de la prolifique et profitable historiographie impressionniste. Sa thèse finalement consacrée au maître d'Aix n'en fut pas moins conçue elle aussi comme le chapitre d'une nouvelle histoire de l'impressionnisme, qui restait selon lui encore à écrire¹⁸. La visibilité d'un travail sur Cézanne

thèse d'Agnes Blaha, *Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes*, op. cit., p. 178-192. Sur l'usage de la photographie de motifs chez Novotny, voir Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, op. cit., p. 330-333, 377-378 ; Agnes Blaha, « Léo Marchutz: a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », op. cit.

¹⁴ Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 16/09/1933, et de Fritz Novotny à John Rewald, 22/09/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

¹⁵ Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 30/11/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

¹⁶ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 07/12/1933, Paris, collection Antony Marschutz. Dans la même lettre, Rewald interrogeait son destinataire sur la pertinence d'appliquer aux motifs de Sisley la même méthode photographique que celle utilisée pour les sites cézanniens.

¹⁷ Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 30/03/1934, 05/05/1934, et de Léo Marchutz à John Rewald, 09/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz. L'ouvrage achevé par Novotny en 1938, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, ne comporta qu'une seule photographie de motif cézannien déjà publiée par Rewald, contre neuf inédites, qui parfois ne différaient de celles précédemment utilisées par Rewald que par leurs ombres (figures 2 et 41).

¹⁸ John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, p. 2. « La grande histoire du mouvement impressionniste reste encore à écrire, il reste encore à définir le rôle

compta probablement dans sa dernière décision, quoiqu'elle impliquât de se démarquer par sa documentation de ses nombreux prédécesseurs et contemporains.

La littérature cézannienne se révéla en effet bien plus concurrentielle que celle sur Sisley. Entre avril et mai 1934, Lionello Venturi fit connaître sa propre entreprise d'un catalogue raisonné de l'artiste, ce qui engendra chez le jeune étudiant une certaine anxiété. Venturi ayant pris contact avec Léo Marchutz pour identifier les sites peints par le maître, celui-ci dut informer son ami qu'il se devait de l'aider, comme il l'avait fait précédemment pour Novotny et lui, tout en l'assurant qu'il ne divulguerait pas les motifs dont les deux hommes s'étaient octroyé puis distribué l'exclusivité¹⁹. Quelques jours plus tard, Marchutz proposa encore un projet d'entente, selon lequel Venturi aurait financé les investigations photographiques de Rewald à travers la France, investigations qui se seraient fondées sur la documentation de l'historien italien. Le partage des résultats aurait ensuite attribué deux tiers des prises de vue à Venturi, Rewald se réservant le dernier tiers et la liberté de faire usage des recherches de l'Italien. Rewald aurait pu en effet profiter du *corpus* des tableaux de figures de Cézanne, dont il avait également commencé à identifier les sources d'inspiration. Ce nouveau travail était d'ailleurs jugé par Marchutz plus traditionnel que le repérage des paysages et donc plus profitable à l'intégration de Rewald parmi la communauté scientifique²⁰. Une telle collaboration contractuelle n'eut cependant pas lieu, et Venturi montra finalement, selon Marchutz, un intérêt limité pour l'identification des sites cézanniens²¹ (fig. 9.1 à 9.3). L'année suivante, la thèse de Rewald prit quant à elle le chemin d'une biographie, centrée sur la

précis de chacun de ces jeunes peintres ». John Rewald, « Cézanne et son œuvre », *L'Art sacré*, 1936, numéro spécial « Cézanne », p. 7-10.

¹⁹ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 09/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁰ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 11/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

²¹ Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 03/06/1934, 10/06/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Venturi publia une première confrontation de deux paysages et trois motifs cézanniens, limitée à une planche, dans *L'Arte* en septembre 1935, plusieurs mois après la première publication de ce type, signée par Marchutz et Rewald en janvier dans *L'Amour de l'art*. Par la suite, les motifs de Cézanne occupèrent aussi une seule planche de son catalogue raisonné de 1936. Il intégra encore six ponctuations photographiques, consacrées à Monet, Renoir, Pissarro et Sisley, dans ses *Archives de l'impressionnisme* de 1939. Comme le note Iamurri, les confrontations de Venturi étaient destinées à montrer les qualités de style de chaque artiste, et n'eurent dès lors pas l'ampleur des recherches, idéalement exhaustives, de Rewald. Sur ces publications et sur l'usage de la photographie de motifs chez Venturi, nous renvoyons à : Laura Iamurri, « Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia », *La Diana*, 2007, vol. 8-11, p. 123-127 ; Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, op. cit., voir aussi Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, op. cit., p. 108-158, 209-276 ; Michela Bassu, « Lionello Venturi e i luoghi di Cézanne », *Annali di critica d'arte*, 2014, n° 10, p. 79-89. Sur la relation de Venturi et Marchutz, voir aussi Michela Bassu, « L'Évangile selon Saint Luc di Léo Marchutz », dans Stefano Valeri, *Lungo le vie del giudizio nell'arte : i materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma*, Rome, Campisano, 2014, p. 57-60.

relation entre Paul Cézanne et Émile Zola, dotée selon Marchutz d'un avantage certain sur le catalogue raisonné et l'analyse strictement stylistique de Venturi²².

Dans le même temps où sa thèse prenait l'ampleur d'une biographie documentée de Cézanne, Rewald se confronta à un nouveau concurrent, l'Américain Gerstle Mack, dont le propre *Paul Cézanne*, publié en anglais dans le courant de l'année 1935, répondait à un impératif similaire d'objectivité scientifique en révélant des lettres inédites du peintre. L'annonce de cette parution fut perçue comme une terrible nouvelle par Léo Marchutz, qui conseilla à Rewald d'en avertir immédiatement son directeur de thèse, René Schneider. Si la sortie du livre de Mack n'empêchait pas l'étudiant d'achever un travail presque terminé, elle ôtait selon Marchutz tout espoir de voir celui-ci publié sans risquer une accusation de suivisme, voire de plagiat²³. Ce point de vue était au reste partagé par Fritz Novotny²⁴. Face à ce rival inattendu, Rewald s'assura d'abord de la supériorité de sa documentation²⁵. Il put surtout compter sur son nouvel appui, René Huyghe, dont la recommandation assurait à son travail une réputation d'originalité face à la biographie de Mack, dont la traduction ne fut disponible sur le marché français qu'en 1938²⁶.

Dans la première édition de sa thèse *Cézanne et Zola*, achevée à la fin février puis imprimée à la fin du mois d'avril 1936, Rewald, fidèle à ses scrupules professionnels, ne manqua pas de mentionner l'ouvrage de Mack, en amont d'une annexe intitulée « Documents », qui dressait la liste de toutes les lettres de Cézanne, manuscrites ou connues par des publications²⁷. Dans l'optique d'une émulation avec l'ouvrage de Mack, cette annexe

²² Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 21/11/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Quelques jours plus tôt, Marchutz avait rendu compte de façon précise à Rewald des passages d'un article de Venturi se référant aux rapports et aux lettres de Cézanne et Zola, une manière sans doute de s'assurer que les points de vue et les ressources des deux historiens ne se confondaient pas. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 18/11/1935, Paris, collection Antony Marschutz. À sa sortie, le catalogue raisonné de Venturi fit du reste l'objet d'une longue recension critique signée par Rewald, au sujet de laquelle Marchutz ne put s'empêcher de remarquer une certaine malveillance de son ami à montrer que le travail aurait pu être fait d'une meilleure façon. Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 17/01/1936, 20/01/1936, Paris, collection Antony Marschutz. Il est fort possible qu'à la suite des critiques de Marchutz, Rewald ait modifié le texte de son article pour lui donner une tournure et une conclusion plus positive. Voir John Rewald, « À propos du Catalogue raisonné de l'œuvre de Paul Cézanne et de la chronologie de cette œuvre », *La Renaissance*, 1937, n° 3-4, p. 53-56. Fritz Novotny adressa aussi plusieurs critiques à l'encontre du catalogue de Venturi, auquel il reprochait avant tout son ton lyrique et romantique. Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 05/01/1936, Paris, collection Antony Marschutz. Rappelons que Rewald critiqua par ailleurs plusieurs attributions de Venturi et entreprit plus tard la seconde édition de ce catalogue.

²³ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 25/10/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁴ Lettres de Fritz Novotny à Léo Marchutz, 23/12/1935, et de Léo Marchutz à John Rewald, 13/03/1936, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁵ En mai 1935, Rewald obtint par l'intermédiaire de Meyer Schapiro et Fritz Novotny la copie des lettres compilées par Gerstle Mack, et put ainsi s'assurer de la supériorité quantitative de sa propre documentation. Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 26/05/1935, 12/07/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁶ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 30/10/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁷ De même, il dut encore rappeler en préface que les archives d'Émile Zola, sa principale source d'informations, n'étaient que partiellement inédites, dans la mesure où elles avaient déjà fait l'objet de publications de la part de

conférait au premier abord à la biographie de Rewald une caution scientifique similaire, voire supérieure²⁸. Elle était aussi pour lui une publicité de son imminente *Correspondance* de l'artiste, qu'il s'empressa de faire paraître l'année suivante.

Par ailleurs, le caractère collaboratif, déterminant dans la réunion de cette masse d'informations factuelles, était indiqué par Rewald dès 1936, et fut encore souligné par les remerciements qui conclurent sa préface pour la réédition de 1939. La thèse elle-même fut dédiée par Rewald à Léo Marchutz, dont le rôle était rappelé à travers plusieurs comparaisons, très majoritairement inédites, d'œuvres et de motifs²⁹ (fig. 9.4). Au reste, leur valeur de nouveauté expliquait en grande partie leur présence, puisque Rewald ne la justifiait à aucun moment dans son texte en s'y référant. La table des illustrations ne manqua pas non plus de signaler les nombreux intermédiaires de l'historien et, aussi systématiquement que possible, la même valeur inédite de certaines reproductions d'œuvres, fournies par Paul Cézanne fils, Paul Gachet, Fritz Novotny, Ludovic-Rodo Pissarro ou Lionello Venturi, celle de l'acte de mariage de Paul Cézanne, communiqué par Aubert, et encore celle d'une photographie ancienne, prêtée par Lucien Pissarro³⁰ (fig. 9.17). En ce sens, la pratique professionnelle de Rewald différait concrètement de celle de son prédécesseur Adolphe Tabarant, en transformant la propriété matérielle de documents en une collaboration scientifique d'envergure.

Dans son interview tardive, Rewald signala la valeur que son cercle familial attribuait à son nouveau titre de docteur, en particulier son père, lui-même docteur en chimie réputé³¹.

sa fille, Denise Le Blond-Zola, qui en avait ensuite fait don à la Bibliothèque nationale de France, où Rewald avait pu les consulter, à l'exception notable des lettres illustrées conservées par la famille de l'écrivain. Outre les cinquante et un volumes des *Œuvres complètes* parus chez F. Bernouard entre 1927 et 1929, Denise Le Blond-Zola avait aussi révélé dans un article de 1931 plusieurs lettres inédites de Cézanne à son père. Denise Le Blond-Zola, « Zola et Cézanne, d'après une correspondance retrouvée contenant des vers de jeunesse inédits de Paul Cézanne », *Mercur de France*, 1931, vol. 225, n° 781, p. 39-58.

²⁸ Sur la valeur documentaire conférée par Rewald à son travail, par opposition à une littérature cézannienne spéculative, et sur sa dimension idéologique sous-jacente, voir Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 209-276.

²⁹ Parmi les douze photographies de motifs publiées par Rewald en 1936, seule la figure 38 avait déjà été reproduite un an plus tôt dans son article sur le Jas de Bouffan, paru dans la revue *Forum*. Les figures 63 et 80 furent quant à elles publiées la même année dans deux numéros spéciaux consacrés à Cézanne à l'occasion de la rétrospective de l'Orangerie, respectivement dans *L'Amour de l'art* et *Le Point*. Dans la réédition de son livre en 1939, Rewald reprit l'ensemble de ses prises de vue, à l'exception de la figure 57, et introduisit une nouvelle photographie inédite, la figure 68 (fig. 9.5).

³⁰ Sur la contribution d'Aubert, voir la lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 03/11/1934, Paris, collection Antony Marschutz. En 1926, Marcel Provence avait aussi reçu du chanoine Mallet le don d'un document relatif au mariage de Cézanne. Lettre d'E. Mallet à Marcel Provence, 02/07/1926, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 4 « 1926 (II) », p. 545.

³¹ Rewald raconta ainsi que son père, aux origines sociales modestes, fut fier de voir se perpétuer en lui une seconde génération de « Herr Doktor ». « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art. Selon la même interview, sa mère avait été choquée d'apprendre qu'il se destinait à rivaliser avec les travaux de Julius Meier-Graefe, ce qui lui semblait un crime de lèse-majesté. Les échanges épistolaires de Marchutz et Rewald confirment les difficultés que ce dernier eut à faire valoir le

Dans ce même entretien, il ne manqua pas non plus d'accréditer son ambition scientifique et professionnelle d'une saveur inédite, en affirmant qu'aucune thèse parisienne avant la sienne n'était allée au-delà de Delacroix. Il passait ici sous silence les premiers développements dès les années 1920 d'une historiographie universitaire de l'impressionnisme, couronnés par la thèse de Robert Rey³². Le même milieu académique des années 1930 se révéla par ailleurs assez propice pour permettre l'émergence des travaux de Pierre Francastel, qui publia, un an après la soutenance de Rewald, son histoire sociale de *L'Impressionnisme*, issue de ses conférences données à Varsovie en 1933-1934 et à Strasbourg en 1936-1937³³.

Dans le rapport d'*imprimatur* du 16 mars, le directeur de thèse de Rewald, René Schneider, ne manqua pas de louer les qualités scientifiques, documentaires, d'un travail auquel il adressa cependant deux critiques : « une abondance de faits biographiques et parfois d'anecdotes, qui risquent d'empiéter sur l'essentiel ; une tendance à exalter tout art nouveau, qui fait révolution³⁴ ». Ces deux points furent de nouveau soulevés lors de la soutenance, le 23 mai 1936, quand Schneider lia le souci du détail historique de son élève à sa « vitupération de l'art officiel³⁵ ». De fait, tout en fondant son approche pragmatique sur une base strictement documentaire, Rewald corroborait à son tour le récit héroïque de l'impressionnisme issu de la tradition testimoniale, en renonçant à l'éclectisme que Roger Marx avait proposé au début du siècle comme garantie d'une objectivité de la science historique³⁶.

Le rapport de soutenance du même Schneider ne retint finalement que des éloges à l'égard des recherches nombreuses et inédites de Rewald, auquel le jury décerna à l'unanimité le titre de docteur ès lettres avec la mention « très honorable³⁷ ». L'achèvement de sa thèse, fruit d'un travail essentiellement documentaire, marqua de fait l'avènement de Rewald au sein

caractère scientifique de son travail auprès de sa mère. Voir en particulier la lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 15/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

³² Voir à ce sujet *supra* p. 237-243. Signalons à ce sujet que John Rewald demanda en 1941 à Henri Focillon de lui venir en aide pour faire carrière aux États-Unis, en lui rappelant l'intérêt qu'il avait manifesté pour sa thèse. Lettre de John Rewald à Henri Focillon, 17/06/1941, mentionnée dans Claire Tissot, *Archives Henri Focillon, 1881-1943*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1998, p. 195.

³³ Les notes manuscrites de Francastel pour ses leçons sur l'impressionnisme sont conservées dans son fonds d'archives. Paris, INHA, Archives 43, boîte 12. Outre l'inventaire de ce fonds dressé par Marie-Annick Morisson et Johan Popelard, qui donne un aperçu de la carrière de Francastel, nous renvoyons à son sujet à : *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel*, [Actes de colloque. 1974. Paris], Paris, Denoël Gonthier, 1976 ; Thierry Dufrêne (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, [Exposition. Paris, Galerie Colbert. 2010], Paris, INHA, 2010. Dans sa bibliographie critique, Rewald rendit compte de l'ouvrage de Francastel de façon entièrement négative. John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 615.

³⁴ Rapport d'*imprimatur* de René Schneider, 16/03/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ/16/7096.

³⁵ Francis Ambrière, « Les Lettres : Cézanne et Zola en Sorbonne », *L'Intransigeant*, 27/05/1936.

³⁶ Voir *supra* p. 48-55. Sur les conflits qui opposèrent par la suite Rewald à une réhabilitation de la peinture académique, voir *supra* p. 17-18, ainsi que Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 28.

³⁷ Rapport de soutenance de René Schneider, 25/05/1936, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, AJ/16/7099.

d'un réseau historiographique professionnalisé, à la fois collaboratif et concurrentiel. Son adoubement par le milieu universitaire ne fit de ce point de vue qu'accréditer cette intégration d'une communauté scientifique internationale.

Comme nous l'avons évoqué plus tôt, John Rewald apporta quelques heures après sa soutenance la première édition de sa thèse, financée par son père, à la librairie de la rétrospective Cézanne au musée de l'Orangerie³⁸. Il accomplit ainsi la double ambition du début de sa carrière, être un professionnel de l'histoire de l'art reconnu par ses pairs et l'auteur d'un livre lucratif, dont il vendit la première centaine d'exemplaires en deux semaines³⁹. Son succès auprès de la presse spécialisée lui valut en particulier une recension d'Anthony Blunt dans le *Burlington Magazine*, dont l'éloge dans une revue si réputée, le créditant au passage d'un meilleur usage des documents que Mack, combla Rewald d'enthousiasme⁴⁰.

À travers les revues, construire une visibilité

En mai 1936, moment de la mise en vente de sa thèse, Rewald avait déjà fait sienne l'utilisation de photographies de motifs aux yeux de la communauté scientifique internationale, et ce grâce à une stratégie extrêmement prolifique d'articles. Du point de vue pragmatique cher à l'historien, cette démarche documentaire eut en effet l'avantage de transformer la traditionnelle découverte d'inédits en un mode de production actif de documents originaux, sur lesquels il pouvait exercer un droit de propriété et dont il pouvait maîtriser la révélation. Les photographies de motifs devinrent la manne qui alimenta une diffusion accélérée et mondialisée de ses publications scientifiques. Dans le cadre de cette stratégie, Léo Marchutz fut là encore un allié essentiel, en étant le coauteur des premiers articles de Rewald, mais aussi le relecteur de tous ses textes et encore le conseiller avisé de ses choix professionnels.

³⁸ Voir *supra* p. 326.

³⁹ « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

⁴⁰ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 27/12/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Voir l'article d'Anthony Blunt, « Review of "Cézanne et Zola" by John Rewald », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 69, n° 405, p. 291-292. Parmi les nombreux comptes rendus laudatifs de l'ouvrage de Rewald dans la presse spécialisée, citons encore : Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1936, n° 181, p. 2 ; Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Cézanne" (par Élie Faure), "Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture" (par Léo Larguier), "Cézanne" (par René Huyghe), "Cézanne et Zola" (par John Rewald), "Cézanne" (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136 ; René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

La collaboration entre les deux hommes répondit d'abord, durant l'été 1933, à la commande de Fritz Novotny, qui destinait initialement son projet d'article à la revue germanophone *Forum*. En août, l'historien autrichien se renseigna cependant auprès de Rewald afin de recourir plutôt à un périodique français, et le jeune étudiant lui conseilla alors la revue *Formes*, qui selon lui avait l'avantage d'être publiée en français et en anglais, ou à défaut les *Cahiers d'art*⁴¹. Rewald proposa même à son interlocuteur d'obtenir le soutien de ses relations au sein du marché de l'art parisien. Novotny acquiesça, et Rewald s'empressa de faire part du projet au directeur de *Formes*, Waldemar-George⁴². La réponse de ce dernier fut pour le moins décevante, Waldemar-George ayant constitué le parti artistique indépendant de sa revue sur le rejet de la traditionnelle tutelle cézannienne⁴³. Souhaitant trouver un écho à la parution contemporaine de son *Manet et la carence du spirituel*, il engagea plutôt Rewald à rédiger une critique de l'œuvre d'Édouard Manet.

Ce refus signale ici une erreur tactique de l'étudiant, qui sollicita une revue d'art moderne plus intéressée par un discours orienté par une prise de position sur la scène de l'art vivant, plutôt que par un texte historique et des photographies de motifs. Ce premier choix de *Formes* révèle cependant le souci qu'eut Rewald de voir une découverte traduite en plusieurs langues, et être ainsi accessible à un lectorat international. Début octobre 1933, Fritz Novotny conseilla en ce sens à Rewald de chercher une nouvelle revue qui correspondît mieux à leurs intérêts, citant *The Arts*, où Erle Loran avait publié ses propres clichés en 1930, mais aussi *L'Amour de l'art*⁴⁴.

Au printemps 1934, l'autonomie prise par Rewald vit le partage de ses photographies entre ses projets et ceux de Novotny. Elle s'accompagna d'un effort accru pour démarquer son travail en amplifiant ses recherches de motifs et, sur les conseils de Marchutz, en diversifiant ses intérêts scientifiques. Début mai, le peintre conseilla en effet à son ami d'abandonner son projet initial d'enquête exhaustive sur les paysages de Cézanne, en se limitant à « quelques motifs bien choisis et inédits⁴⁵ ». Il regrettait en particulier que Rewald n'ait pas donné de suite à sa découverte sur *La Femme à l'hermine, d'après le Gréco* (1885-1886 ; collection particulière ; FWN 472), dont il avait pu identifier précisément la source

⁴¹ Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 02/08/1933, et de John Rewald à Fritz Novotny, 08/08/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

⁴² Lettres de Fritz Novotny à John Rewald et Léo Marchutz, 12/08/1933, de Fritz Novotny à John Rewald, 27/08/1933, de John Rewald à Fritz Novotny, 16/09/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

⁴³ Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 02/10/1933, Paris, collection Antony Marschutz. Voir aussi Waldemar-George [Georges Jarocinski], *Cézanne ou le Crépuscule d'un Dieu*, Paris, Éd. de la « Revue mondiale », 1931.

⁴⁴ Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 07/10/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

⁴⁵ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 09/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

dans une reproduction du *Magasin pittoresque*. Quelques jours plus tard, ayant appris que l'historien et professeur à la Sorbonne Károly Tolnay avait justement conseillé à Rewald de publier cette trouvaille, Marchutz l'exhorta à son tour en ce sens, et soutint aussi son projet d'un article consacré aux copies réalisées par Cézanne au musée du Louvre. De son point de vue, l'historiographie « officielle » de l'art, que Rewald aspirait à rejoindre par son diplôme académique, se montrerait bien plus sensible à ce type de comparaisons picturales traditionnelles, plutôt qu'au recours à la photographie de motifs. De tels articles, illustrés de façon plus conventionnelle, susceptibles d'être aisément acceptés par les revues d'histoire de l'art, auraient donné une réputation immédiate à son travail aux yeux de la communauté scientifique⁴⁶.

Rewald abonda dans son sens d'autant que, comme Marchutz le lui signalait, cet intérêt pour les tableaux de figures de Cézanne était aussi à même de le distinguer de Venturi, dont la concurrence apparut au même moment. Par ailleurs, la publication de sa découverte sur *La Femme à l'hermine* permettait incidemment à Rewald de répliquer scientifiquement à l'autorité de l'ancien compagnon des impressionnistes, Georges Rivière, qui avait jusqu'alors reproduit l'œuvre comme un portrait de Marie Cézanne, la sœur de l'artiste⁴⁷. Ce caractère litigieux, qui originellement introduisait le texte du jeune étudiant, fut cependant gommé au moment de la relecture sur les conseils de Marchutz, plus diplomate⁴⁸.

La publication de ces différents textes donna lieu à un nouveau panorama des revues artistiques. En octobre 1934, Rewald disposait déjà de deux articles consacrés aux sources d'inspiration de Cézanne, l'un sur les paysages peints autour de Château noir, cosigné par Léo Marchutz, l'autre sur sa reprise du tableau du Gréco. Mettant à contribution ses nouvelles relations professionnelles, il tenta de les faire publier en allemand, par l'intermédiaire de

⁴⁶ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 11/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Historien de l'art d'origine hongroise, Károly Tolnay, ou Charles de Tolnay, immigra à Paris pour devenir professeur à la Sorbonne de 1934 à 1936. Il avait été l'auteur de plusieurs textes sur Cézanne, dont un signé l'année précédente dans une revue allemande. Károly Tolnay, « Zu Cézanne's geschichtlicher Stellung », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1933, vol. 11, n° 1, p. 78-93.

⁴⁷ Georges Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, H. Floury, 1923, p. 19 ; Georges Rivière, *Cézanne, le peintre solitaire*, Paris, H. Floury, 1933, p. 67.

⁴⁸ Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 23/05/1934, 30/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz. L'insistance que Rewald manifesta pour mentionner la question de la sœur de Cézanne peut aussi indiquer sa volonté de répliquer à un autre de ses prédécesseurs, Erle Loran. En effet, dans son article de 1930, ce dernier avait affirmé que la plupart des portraits d'Hortense Fiquet, l'épouse du maître, représentaient en réalité sa sœur Marie. En 1935, Loran prit une certaine distance face à cette hypothèse, dont il attribua l'origine à Marcel Provence. Erle Loran, « Review of Paul Cézanne », *The American Magazine of Art*, 1935, vol. 28, n° 12, p. 767-770. Dans son interview tardive, Rewald qualifia en ce sens l'article fondateur de Loran de recueil de rumeurs aixois. « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

Novotny, ou en italien dans la revue *L'Arte*, dont Venturi était prêt à lui ouvrir les portes⁴⁹. Privilégiant cependant le domaine francophone, il s'adressa d'abord à une revue relativement prestigieuse par son ancienneté, *Art et décoration*, mais cette dernière, généraliste, ne fut pas intéressée par ses textes destinés plutôt à une audience de spécialistes. La rédaction d'*Art et décoration* le recommanda cependant auprès de René Huyghe, auquel il présenta son article sur le Château noir le 1^{er} décembre 1934.

Huyghe accepta immédiatement une publication qui répondait exactement à la ligne éditoriale moderne qu'il souhaitait donner à sa revue. Il se montra même si enthousiaste face aux confrontations de peintures et de photographies qu'il commanda à Rewald une série d'articles sur le même modèle, consacrée à différents artistes, et pour le premier aux motifs de Sisley à Moret-sur-Loing⁵⁰. Ce projet explique le surtitre qui fut donné au texte de Rewald et Marchutz, et qui aurait servi de nom générique à la série, « Plastique et Réalité⁵¹ » (fig. 9.6). Léo Marchutz proposa dès lors à Rewald de coécrire un premier groupe d'articles sur les différents sites cézanniens : le Jas de Bouffan, Bellevue, Gardanne, l'Estaque, l'atelier des Lauves. De son côté, Rewald pourrait signer seul des études consacrées aux motifs de Renoir à Cagnes et Essoyes, et de Monet à Rouen⁵². Le premier article de Marchutz et Rewald apparaissait bien en effet comme programmatique. Il inaugurait une nouvelle méthode d'investigation et présentait le Château noir comme l'un des nombreux lieux cézanniens, au sujet desquels les deux auteurs avaient déjà réuni une documentation photographique⁵³. Rewald ne fournit cependant à *L'Amour de l'art* qu'un seul autre texte illustré de motifs, ceux de Van Gogh en Provence, article qui, en 1936, prépara sa collaboration à la rétrospective organisée par Huyghe un an plus tard. En revanche, le projet initial de Huyghe refit surface en

⁴⁹ Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 25/10/1934, à Léo Marchutz, 27/10/1934, et de Léo Marchutz à John Rewald, 29/10/1934, 03/11/1934, 20/11/1934, 23/11/1934, 01/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Léo Marchutz privilégiait plutôt une publication de leur article dans *L'Arte*, ou alors dans une revue française, considérant que les amateurs germanophones de Cézanne étaient en nombre restreint et seraient capables de lire le français.

⁵⁰ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 01/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Sur *L'Amour de l'art*, voir *supra* p. 331-332.

⁵¹ Le premier titre proposé par René Huyghe est donné en allemand dans une lettre de Rewald à Novotny : « Dichtung und Wahrheit [Œuvre et Vérité] ». Léo Marchutz jugea ce titre insipide, et Novotny le trouva tout aussi malencontreux, mais tout à fait dans l'esprit de la revue de Huyghe. Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 01/12/1934, de Léo Marchutz à John Rewald, 05/12/1934, de Fritz Novotny à John Rewald, 07/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Rewald proposa ensuite les titres « Wirklichkeit und Kunst [Réalité et Art] » ou « Natur und Kunst [Nature et Art] », qui semblèrent meilleurs à Marchutz, quoiqu'ambigus. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 10/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵² Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 10/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵³ Rewald citait ainsi dès son introduction plusieurs autres « groupes » de motifs ayant déjà fait l'objet de campagnes similaires de prises de vue : le Jas de Bouffan, Bellevue et la montagne Sainte-Victoire, elle-même divisée en trois sous-groupes, Sainte-Victoire au viaduc du chemin de fer, Sainte-Victoire vue du côté de Gardanne, Sainte-Victoire vue du chemin des Lauves. John Rewald et Léo Marchutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 1, p. 15-21.

1942, dans une suite d'articles que Rewald consacra dans *Art News* à Van Gogh, Corot, Pissarro, Ingres, Monet et Cézanne.

Par leur format, les contributions de Rewald, pourvues de nombreuses illustrations inédites, en marge d'un texte strictement réduit à l'origine à un commentaire factuel, rejoignaient l'idéal de Huyghe, qui avait annoncé l'avènement d'une histoire de l'art s'exprimant essentiellement par l'image. De ce point de vue, la démarche documentaire de Rewald offrait ainsi la perspective de produire efficacement en série de courtes contributions richement illustrées d'images inédites⁵⁴.

Huyghe ayant en même temps accepté l'article consacré à *La Femme à l'hermine, d'après le Greco*, Rewald revint, à partir de la fin de l'année 1934, à son troisième projet sur les dessins de Cézanne exécutés au musée du Louvre. Avant même que le texte en fût achevé, Léo Marchutz conseilla de nouveau à son ami de faire appel à Venturi pour proposer sa parution dans *L'Arte*, tandis que Novotny, sollicité par Rewald pour trouver un possible débouché à ses textes en Autriche, lui indiqua le nom de la revue *Belvedere*⁵⁵. En mai 1935, Rewald acheva avec Marchutz une deuxième publication consacrée aux motifs cézanniens d'Aix-en-Provence, ceux de Jas de Bouffan. Novotny proposa alors cette fois de la soumettre à la revue *Forum*, à laquelle il avait destiné son propre projet d'article en 1933⁵⁶ (fig. 9.7). Selon l'historien autrichien, il s'agissait du seul périodique germanophone apte à l'accueillir, dans la mesure où la publication de *Belvedere* restait suspendue depuis la crise.

À la fin du mois, John Rewald constatait avec étonnement sa propre productivité, alors qu'il préparait conjointement trois nouvelles publications : la parution de sa découverte sur Cézanne et Gréco dans *L'Amour de l'art*, le dépôt d'un article sur les motifs de Van Gogh auprès de la revue *Minotaure* et la soumission de son texte sur Cézanne au Louvre à *La Revue de l'art ancien et moderne*. Il signifia encore à Novotny son ambition d'occuper à présent le terrain américain en se consacrant soit à l'atelier des Lauves, soit aux motifs parisiens des

⁵⁴ Ainsi parmi les neuf photographies reproduites dans l'article de Rewald et Marchutz sur Château noir, l'historien n'en réutilisa, au plus tôt, que deux en 1944, dans un article pour *Art News*.

⁵⁵ Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 10/12/1934, de John Rewald à Fritz Novotny, 08/01/1935, de Fritz Novotny à John Rewald, 21/01/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Novotny avait lui-même publié un article sur Cézanne dans la revue *Belvedere* en 1929. Fritz Novotny, « Paul Cézanne », *Belvedere*, 1929, vol. 8, n° 12, p. 440-450. Remarquons que ces discussions précédèrent de plusieurs mois l'achèvement de l'article, dont Léo Marchutz n'acheva la relecture qu'en mai. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 12/05/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵⁶ Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 08/05/1935, de Léo Marchutz à John Rewald, 11/05/1935, de Fritz Novotny à Léo Marchutz, 16/05/1935, de Fritz Novotny à John Rewald, 16/05/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Voir l'article de Léo Marchutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" », *Forum*, 1935, vol. 9, p. 252-253. À sa sortie, les deux auteurs furent cependant très déçus de la négligence avec laquelle leur article fut imprimé. Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 17/10/1935, de Léo Marchutz à John Rewald, 24/10/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

impressionnistes⁵⁷. De nouveau, son correspondant autrichien lui conseilla de faire appel à la revue *The Arts*⁵⁸. Chaque nouvel article voyait donc Rewald tenter d'élargir sa visibilité et son audience en diversifiant les supports de diffusion. Cette variété embrassait aussi bien une revue traditionnelle d'histoire de l'art, telle *La Revue de l'art ancien et moderne*, qu'une revue d'avant-garde, comme *Minotaure*. Cette dernière, que Rewald jugeait insolite et snob, aurait permis par son format luxueux de mettre en valeur les prises de vue de l'historien, tout en lui rapportant un revenu substantiel⁵⁹. Simultanément, cette stratégie de dispersion reflétait aussi la mondialisation contemporaine de l'historiographie, qui invitait Rewald pour chacun de ses textes à envisager une nouvelle langue et un nouveau pays à conquérir⁶⁰.

Cette liste de diffusion resta cependant idéale, et Rewald dut finalement recentrer ses intérêts professionnels sur des revues françaises d'histoire de l'art. Après le refus de son article sur Cézanne au Louvre par *La Revue de l'art ancien et moderne* à la mi-juin 1935, l'étudiant réorienta ce texte vers *L'Amour de l'art*, où il fut bien sûr accepté par Huyghe un mois plus tard, et parut dans la section « Documents » du numéro d'octobre 1935⁶¹ (fig. 9.8). Par ricochet, l'article sur Cézanne et Gréco, prévu à l'origine pour la revue de Huyghe, fut redirigé vers une revue traditionnelle, mais prestigieuse, puisqu'il vit Rewald franchir les portes de la *Gazette des beaux-arts* en février 1936⁶² (fig. 9.9). Cette répartition faisait directement écho aux conseils stratégiques donnés par Léo Marchutz à son ami en mai 1935. L'histoire de l'art « officielle » accueillit en effet la juxtaposition traditionnelle d'un tableau et de sa source picturale ancienne⁶³. La revue moderne de René Huyghe appliqua quant à elle le

⁵⁷ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 30/05/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Léo Marchutz se montra lui aussi intéressé par une publication américaine, suggérant un nouvel article sur Cézanne à Gardanne ou l'Estaque. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 01/06/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵⁸ Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 05/06/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵⁹ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 09/06/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Novotny demanda pour son compte à Rewald si la revue d'Albert Skira pourrait accepter une contribution sur les marionnettes du théâtre d'ombres javanais conservées au musée d'Ethnologie de Vienne. Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 03/07/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Le projet d'un article pour *Minotaure* est encore évoqué à la fin de l'année dans une lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 02/11/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁶⁰ À la fin de l'année 1935, Marchutz et Rewald envisagèrent encore de transmettre l'un de leurs textes à l'historien Justus Bier, afin de se faire connaître en Allemagne. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 02/11/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁶¹ Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 18/06/1935, 11/07/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Voir l'article de John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 8, p. 283-288.

⁶² John Rewald, « Une copie par Cézanne d'après le Greco », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 15, n° 874, p. 118-121.

⁶³ En matière de comparaisons picturales, la *Gazette des beaux-arts* avait notamment publié l'article de John Walker, « Degas et les maîtres anciens », *Gazette des beaux-arts*, 1933, vol. 10, n° 848, p. 173-185. Voir aussi dans la même veine, celui d'Eleanor Mitchell, « La "Fille de Jephté" par Degas, Genèse et évolution », *Gazette des beaux-arts*, 1937, vol. 18, n° 890, p. 175-189. La poussée documentaire de l'historiographie impressionniste n'échappa pas à cette revue, comme en témoignent les articles : Paul Signac, « Le néo-impressionnisme :

modèle de l'investigation des motifs à ce même type conventionnel, tout en commandant spécialement au photographe professionnel Maurice Poplin des prises de vue des œuvres du Louvre, exécutées « de la place même qu'avait choisie Cézanne, repérée par ses esquisses⁶⁴ ».

Rewald démontrait ici que les principes animant ses enquêtes sur les paysages pouvaient être appliqués aux représentations de figures, avec un scrupule similaire d'exactitude du point de vue, de créer la juxtaposition visuelle la plus juste et la plus frappante⁶⁵. Cette extension du domaine de la comparaison entre peintures et photographies se fonda d'une part sur des commandes spéciales de prises de vue d'œuvres anciennes, mais aussi sur le recours à des documents d'époque. Cézanne fournit là encore un cas liminaire. Rewald était en effet convaincu de l'exécution de l'un de ses autoportraits d'après une photographie, et il publia ce parallèle dans sa thèse de 1936, avant de lui adjoindre une seconde confrontation similaire dans la réédition de 1939⁶⁶ (fig. 9.10 à 9.11). Ce recours au document d'époque comme pendant du visage peint, faisant directement écho aux comparaisons de paysages et de photographies modernes de motifs, envahit ainsi les articles de Rewald. Une photographie ancienne fut notamment l'objet, dans *L'Amour de l'art*, d'une courte contribution consacrée à un portrait de Degas. Cette dernière était au reste complétée par la découverte de Gaston Poulain de la prétendue source photographique des *Femmes au jardin* de Monet⁶⁷ (fig. 9.12). Les illustrations composèrent pour l'occasion une double page synoptique au titre emblématique : « La photographie inspiratrice de l'œuvre d'art ».

documents », *Gazette des beaux-arts*, 1934, vol. 11, n° 852, p. 49-59 ; Alfred Hamilton Barr, « Cézanne d'après les lettres de Marion à Marstott 1865-1868 », *Gazette des beaux-arts*, 1937, vol. 17, n° 883, p. 37-58.

⁶⁴ John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *op. cit.* Un article très similaire, mais anonyme, parut un an plus tard dans *The Illustrated London News*. Nous ne sommes cependant pas parvenus à nous assurer que Rewald ait pu en être à l'origine. « The Louvre, Cezanne's "Book to Consult": "Models" and Sketches », *The Illustrated London News*, 1936, n° 5064, p. 826-827.

⁶⁵ Ce désir continua par la suite d'animer les publications de Rewald, comme son catalogue raisonné des sculptures de Degas, publié dix ans plus tard, pour lequel il commanda de nouveau au photographe du Metropolitan Museum of Art, Edward Milla, une série de prises de vue, destinées à être mises en parallèle avec d'autres réalisations du maître dans divers médias. John Rewald (dir.), *Degas, works in sculpture, a complete catalogue*, trad. Charles John Darent Blake Coleman et trad. Noel Moulton, New York, Pantheon, 1944. Voir aussi l'article contemporain de John Rewald, « Degas Dancers and Horses : Seen in Two and Three Dimensions », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 13, p. 20-23.

⁶⁶ John Rewald, *Cézanne et Zola*, *op. cit.*, figures 3 et 4 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, figures 40 et 41. L'hypothèse du modèle photographique trouve peut-être son origine chez Léo Marchutz, comme le suggérerait une lettre de Fritz Novotny à Léo Marchutz, 16/08/1933, Paris, collection Antony Marschutz. Elle a été depuis écartée. Dans sa thèse de 1936, Rewald juxtaposa encore de la même manière une photographie de Cézanne allant au motif et un portrait dessiné par Pissarro. Fritz Novotny publia quant à lui un autre parallèle entre un autoportrait de Cézanne (vers 1885 ; Pittsburgh, Carnegie Museum of Art ; FWN 480) et son modèle photographie, parallèle que la bibliographie actuelle valide. Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938, fig. 48-49.

⁶⁷ John Rewald et Gaston Poulain, « Documents : I. Un portrait de la princesse de Metternich par Edgar Degas - II. L'Origine des "Femmes au Jardin" de Claude Monet », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 89-92. Au sujet de cet article, voir *supra* p. 248-249. La découverte du modèle photographique de Degas avait été

Comme nous l'avons signalé, la rétrospective Cézanne du musée de l'Orangerie en 1936 permit encore à Rewald de renforcer la visibilité de ses recherches grâce à ses nouvelles relations. L'une de ses prises de vue parut dans la revue traditionnelle *La Renaissance*, tandis qu'elles envahirent l'ensemble du numéro de *L'Amour de l'art*, conçu par Huyghe en symbiose avec son exposition⁶⁸ (fig. 8.55 à 8.57). Par ailleurs, son amitié avec le peintre Maurice Denis, qu'il avait abordé en préparant sa thèse, lui valut sans doute aussi son article dans une livraison spéciale de *L'Art sacré*⁶⁹. Rewald prit encore lui-même en main son propre projet de numéro monographique, dont il fit part à Léo Marchutz dès le mois de décembre 1935⁷⁰. Cette livraison, entièrement coordonnée par Rewald, parut dans une toute nouvelle revue artistique et littéraire *Le Point* (fig. 9.13). Imprimée par la maison Braun, cette dernière prolongeait les ambitions documentaires de George Besson, qui avait activement participé à sa création et qui joua très certainement ici le rôle d'intercesseur pour le compte du jeune historien⁷¹. Le texte fut le dernier que cosigna Marchutz. Il fut dédié par Rewald à Marcel Provence, qui avait soutenu le doctorant par sa documentation et son érudition, et auquel il emprunta la même année 1936 les objets exposés à l'Orangerie⁷². De fait, ce texte procédait d'un ancien projet d'article consacré à l'atelier des Lauves, que Rewald n'était pas parvenu à

communiquée à Rewald par l'artiste d'origine allemande Suzanne Eisendieck, elle-même émule des impressionnistes. Ce type de comparaisons entre portraits peints et photographies anciennes fut directement mêlé aux prises de vue de motifs lors de l'exposition Van Gogh de 1937. Voir *supra* p. 333-334. Le Museum of Modern Art y eut d'ailleurs recours en 1943 lors d'une exposition de portraits. Voir M. F., « Portraits at Museum of Modern Art : As Example of How a Portrait Show Should Be Assembled », *Magazine of Art*, 1943, vol. 36, n° 1, p. 17.

⁶⁸ Voir à ce sujet *supra* p. 332-333.

⁶⁹ John Rewald, « Cézanne et son œuvre », *op. cit.* La prise de contact entre l'étudiant et le peintre remonte à une lettre de John Rewald à Maurice Denis du 5 décembre 1934. Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9315.

⁷⁰ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 16/12/1935. Marchutz proposa dès cette date à son ami d'inclure une contribution de Novotny, afin de faire connaître les travaux de l'historien autrichien au public français.

⁷¹ Sur le rôle de Besson au sein de la revue *Le Point*, dirigée par le photographe Pierre Betz, voir Chantal Duverget, *George Besson : critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, vol. 1, p. 144 ; Éléonore Challine, « Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945) », thèse de doctorat, sous la dir. de Michel Poivert, Université de Paris I, Paris, 2014, p. 438, note 1681. L'influence de Besson sur la revue *Le Point* se signale encore par la présence d'un article d'Albert André, « Renoir et ses modèles », *Le Point - Le roman*, 1936, n° 1, p. 21-23. La revue publia encore, dans son numéro spécial pour la rétrospective Degas de 1937, une série de lettres de l'artiste. Edgar Degas, « Lettres de Degas à Henri Rouart », *Le Point - Degas*, 1937, vol. 2, n° 1, p. 22-27. Rewald contribua une nouvelle fois à cette revue en 1938 avec un article richement illustré par ses prises de vues de l'atelier de Maillol. John Rewald, « Les Ateliers de Maillol », *Le Point*, 1938, n° 17, p. 200-240.

⁷² John Rewald et Léo Marchutz, « Cézanne et la Provence », *Le Point - Cézanne et la Provence*, 1936, n° 4, p. 4-34. Sur l'exposition des collections de Marcel Provence à l'Orangerie en 1936, voir *supra* p. 336-338. Rewald avait déjà remercié auparavant Marcel Provence dans son article sur Cézanne au Louvre.

placer dans une revue londonienne et dont il élargit le contenu à l'ensemble du numéro du *Point*⁷³.

La dernière étude de motifs publiée par Rewald durant la décennie couronna l'ascension de sa carrière au sein des périodiques artistiques de l'époque, puisqu'il se vit confier un second numéro spécial, cette fois-ci pour une revue ancienne et réputée, *La Renaissance* (fig. 9.14). De nouveau, Rewald en fit le débouché de l'un de ses anciens projets, né de l'amplification de ses recherches. En effet, lors du choix final de son sujet de thèse, au printemps 1934, son travail s'était d'abord fixé comme idéal l'inventaire photographique exhaustif des motifs de Cézanne. Par la suite, après sa rencontre avec René Huyghe en mai 1935, la démarche de Rewald avait encore voulu embrasser les maîtres les plus célèbres du XIX^e siècle et en particulier les impressionnistes, qui s'étaient placés dès 1933 à l'horizon de sa recherche et de son ambition. En août 1935, naquit ainsi, parmi les projets destinés à *L'Amour de l'art*, l'idée d'un article sur les motifs de l'Île-de-France⁷⁴.

Dans le même temps, l'élargissement de ses intérêts scientifiques conduisit Rewald à focaliser son attention sur Camille Pissarro, qui prit chez lui la suite de Cézanne. La marginalité de Pissarro, à l'instar de celle de Sisley, et son importante production épistolaire le désignaient en effet comme un objet d'étude de choix pour les historiens. Rewald prit contact avec Ludovic-Rodo Pissarro, qui à son tour le recommanda auprès de son frère Lucien, qu'il rencontra lors de son séjour à Londres à la fin de l'année 1935⁷⁵. En avril 1936, *L'Amour de l'art* publia le premier article de Rewald consacré aux œuvres de jeunesse de

⁷³ Les premiers contacts de John Rewald et Marcel Provence eurent lieu à la fin de l'année 1934, quand Marchutz livra son nom à Rewald, tout en l'avertissant de son inimitié avec madame Vieil-Noé-Tessier, propriétaire du Château noir. Il lui conseilla donc de lui écrire depuis Paris. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 01/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Marchutz lui-même n'avait pas une haute opinion de l'érudit aixois, comme en témoigne une autre lettre à John Rewald, du 28 décembre 1934 (Paris, collection Antony Marschutz). La première lettre de Rewald à Marcel Provence date du 16 décembre 1934, et contient une demande pour consulter les lettres de Cézanne à Numa Coste. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 10 « 1934 », p. 265. À la fin décembre, n'ayant pas encore pu se rendre à l'atelier des Lauves, il fit savoir cependant à Provence son projet de consacrer au lieu l'un de ses articles. Lettre de John Rewald à Marcel Provence, 23/12/1934, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 10 « 1934 », p. 271-272. En mai 1935, Rewald avait enfin visité l'atelier et réitéra la mention de son projet de publication, dont il communiqua le texte au propriétaire des Lauves en décembre. Lettres de John Rewald à Marcel Provence, 08/05/1935, 10/11/1935, 09/12/1935, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 11 « 1935 », p. 147, 275-276, 304. La conclusion de ce projet dans le numéro spécial du *Point* est enfin évoquée dans trois lettres de Rewald à Marcel Provence, 27/05/1936, 09/06/1936, 17/09/1936. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 279, 397, vol. 13 « 1936 (II) », p. 200.

⁷⁴ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 22/08/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

⁷⁵ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 12/12/1935, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Rewald se rendit vers le 20 décembre en Angleterre pour rendre visite à sa famille, qui avait immigré à Londres après l'arrivée au pouvoir d'Hitler.

Pissarro, qui était autant un écho du retour aux origines de l'impressionnisme qu'une annonce du catalogue raisonné de Ludovic-Rodo⁷⁶.

En octobre, Rewald déclara à Lucien Pissarro qu'il préparait à présent un numéro entier sur les paysages de Paris, « où [son] père occupera une belle place⁷⁷ ». En effet, son texte se consacra principalement à l'impressionnisme et à Pissarro, ainsi qu'à leurs héritiers réalistes, l'école de Paris et Maurice Utrillo. Si, par souci d'objectivité, il inclut aussi les « formes bizarres » du cubisme, Rewald les critiqua à demi-mot dans son texte, puis explicitement dans une lettre à Lucien Pissarro, qui partageait son opinion⁷⁸. D'un point de vue plus général, ce numéro marqua la valeur acquise par l'illustration toujours plus ample des travaux de Rewald, au point de remettre en question l'intérêt de son texte, qu'il n'hésita pas à qualifier de « tartine sur les paysages de Paris⁷⁹ ». Cette autocritique rejoignait le jugement de Ludovic-Rodo, qui côtoya l'historien lors de son séjour en Normandie à la recherche des sites impressionnistes : « Le petit Rewald aime à photographier les motifs de C[amille] P[issarro]. Je suis allé avec lui à Dieppe, Varangéville, Berneval. [...] Ses articles, si ce n'est pas très intéressant, ne feront toujours pas de mal⁸⁰. »

Ludovic-Rodo pointait ici du doigt la question du contenu textuel des publications de Rewald, dont l'écriture documentaire privilégiait très largement la biographie factuelle plutôt que l'analyse des œuvres, jugée subjective. Cette prédilection pouvait dans une certaine mesure entrer en résonance avec la primeur donnée par Huyghe au discours de l'image sur celui des mots. Elle réaffirmait la valeur indexicale des photographies, que Rewald avait à

⁷⁶ John Rewald, « Documents : L'Œuvre de jeunesse de Camille Pissarro », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 4, p. 141-145. L'illustration de l'article fut fournie à Rewald par Ludovic-Rodo Pissarro, auquel il dédia l'article. Sur le goût des historiens du document pour les tableaux de Pissarro peints aux Antilles et à Caracas, voir *supra* p. 238.

⁷⁷ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 28/10/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Rewald réaffirma dans une lettre à Lucien Pissarro, le 14 novembre 1936 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro), que son père aurait une place privilégiée dans son texte.

⁷⁸ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 04/04/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur le goût de Rewald, voir aussi *infra* p. 388.

⁷⁹ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 27/12/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Rewald adressa le même jugement à Léo Marchutz, qui lui répondit que malgré les longues descriptions de tableaux, les nombreuses illustrations rendaient la lecture de son article agréable. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 29/12/1936, Paris, collection Antony Marschutz.

⁸⁰ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 07/09/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur ce séjour en Normandie, voir aussi la lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 24/08/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Les photographies prises par Rewald durant ce voyage furent publiées pour la première fois dans : John Rewald, « Pissarro's Paris and His France. The Camera compares », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 2, p. 14-17 ; John Rewald, « Monet, Solid Builder of Impressions : Proving by Photographs That Brilliant Draftsmanship Recorded the Form Under the Light », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 10, p. 23-25 ; John Rewald (dir.), *Camille Pissarro : letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, New York, Pantheon, 1943.

l'origine utilisées dans le seul but de rattacher les tableaux de Cézanne à l'étiquette d'un toponyme réel⁸¹.

En privilégiant une mise en page attractive des illustrations, Rewald accrut ainsi en quelques années la visibilité de son nom, au sein d'une multitude de contributions courtes et de numéros spéciaux dans des revues généralistes ou spécialisées, traditionnelles et réputées ou jeunes et novatrices. S'il fut tenu à distance de la scène de l'art vivant, il s'affirma en même temps comme un historien professionnel, qui sut mettre à profit son trilinguisme allemand, français et anglais, pour être reconnu et devenir reconnaissable aux yeux d'une communauté scientifique mondialisée.

De la correspondance de Cézanne aux lettres de Pissarro à son fils, la maîtrise du document

Tandis que les catalogues raisonnés consacrés à Cézanne ou Pissarro étaient déjà pris en main par d'autres historiographes, l'ambition documentaire de Rewald trouva à s'exprimer dans le second type d'ouvrages particulièrement en faveur durant la décennie : les recueils de correspondances⁸². Au cours de ses recherches dans les archives de Zola, ses découvertes épistolaires l'amènèrent en effet, dès le début du mois de décembre 1934, à envisager leur publication à part entière⁸³. Ayant obtenu l'accord des héritiers d'Émile Zola, Rewald s'occupa de trouver un éditeur germanophone intéressé et présenta en France son projet à la maison Stock⁸⁴.

⁸¹ Sur l'usage topographique de la photographie chez Rewald, par opposition à son usage stylistique chez Venturi, voir Laura Iamurri, « Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia », *op. cit.* Voir aussi *infra* p. 401-411. Le réalisme de l'historiographie de Rewald peut être bien sûr corrélé à sa critique du cubisme.

⁸² Après la publication de son catalogue raisonné de Cézanne, Venturi fut choisi par Ludovic-Rodo Pissarro pour écrire la préface de celui de son père, distribué sous le même format et par la même galerie Paul Rosenberg. Voir à ce sujet Joachim Pissarro, « 1939 : genèse du premier catalogue raisonné », dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro, op. cit.*, vol. 2, p. 3-29.

⁸³ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 01/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁸⁴ Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 01/12/1934, de Léo Marchutz à John Rewald, 06/12/1934, de Fritz Novotny à John Rewald, 07/12/1934, de John Rewald à Léo Marchutz, 18/12/1934, de Léo Marchutz à John Rewald, 19/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz. Les inquiétudes de Rewald à la mi-décembre portaient sur l'accord du fils de Paul Cézanne et l'opposition que pouvait manifester l'éditeur Eugène Fasquelle, dépositaire des lettres. Pour rappel, ce fut à ce dernier que les Musées nationaux adressèrent leur demande de prêt en 1936 pour l'exposition Cézanne de l'Orangerie. Voir *supra* p. 337-338. Dans sa tentative pour compléter au mieux sa documentation, Rewald accepta plus tard l'offre de l'historien britannique Douglas Cooper. Ce dernier fit paraître dans le *Times* de Londres une annonce rédigée à la première personne, qui fit craindre à Rewald, averti par son père, qu'il ne s'appropriât sa recherche. Cet épisode inaugura l'inimitié de Rewald et Cooper durant tout le XX^e siècle. Voir Douglas Cooper, « Letters of Cezanne », *The Times Literary Supplement*, 15/05/1937. Sur Cooper, voir Lee Sorensen, « Cooper, Douglas », dans *Dictionary of Art Historians*, disponible sur : <http://www.arthistorians.info/cooperd> (consulté le 15/07/2018).

En juillet 1933, un an avant le début du travail de Rewald, en réponse à l'intérêt grandissant des chercheurs pour les archives de sa famille, Lucien Pissarro avait pour sa part inauguré le classement de ses lettres adressées par son père⁸⁵. La crise économique le conduisit cependant à réorienter son projet éditorial vers le marché américain, en faisant appel à son amie Ethel Voynich⁸⁶. Comme nous l'avons évoqué, les premiers contacts de Rewald et des frères Pissarro eurent lieu à la fin de l'année 1935 avec la préparation de son article sur les œuvres de jeunesse de Camille et son séjour à Londres en décembre. Dès sa première rencontre avec Lucien, Rewald planifia le projet d'un livre sur Camille Pissarro, conçu avec le soutien de ses deux fils, auquel il se serait consacré une fois sa thèse achevée, et auquel il entendait déjà intéresser un éditeur⁸⁷. Quelques jours après l'impression de *Cézanne et Zola*, Lucien Pissarro annonça à Rewald son intention de rapatrier les nombreuses lettres de son père, alors aux États-Unis, et lui proposa de l'assister dans leur mise en ordre en vue d'une possible édition⁸⁸. La confiance des fils de Camille Pissarro dans le travail du jeune historien grandit encore à la lecture de sa thèse, qui leur confirma le bon usage qu'il ferait des documents qu'ils seraient amenés à lui communiquer⁸⁹. Durant l'été 1936, lors d'un second séjour en Angleterre, Rewald put copier une première partie des lettres de Camille Pissarro à Lucien. Elles suscitèrent chez lui un enthousiasme immédiat, qui le rendit d'autant plus impatient de consulter les lettres qu'Ethel Voynich devait rapporter de New York à l'automne⁹⁰. En octobre, Lucien annonça à son frère la double parution de ses lettres paternelles : une traduction américaine confiée à Voynich et une publication française, qu'il préparerait lui-même en collaboration avec Rewald, en plus du projet de monographie de ce dernier⁹¹. Selon Lucien, et comme Rewald l'avait lui-même remarqué, cette correspondance

⁸⁵ Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 23/07/1933, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur l'intérêt suscité par les archives de Pissarro, voir *supra* p. 210-221.

⁸⁶ Ethel Voynich, amie de longue date du couple Pissarro, avait déjà publié deux ans plus tôt les lettres de Chopin chez l'éditeur new-yorkais A. A. Knopf.

⁸⁷ Lettre de John Rewald à Lucien et Esther Pissarro, 11/01/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La première lettre de John Rewald à Lucien Pissarro date du 26 décembre 1935 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Le 1^{er} janvier 1936, Léo Marchutz félicita son ami de cette prise de contact et du nouveau projet de livre qu'elle avait suscité. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 01/01/1936, Paris, collection Antony Marschutz.

⁸⁸ Lettre de Lucien Pissarro à John Rewald, 02/05/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁸⁹ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 29/05/1936, 11/06/1936, 16/06/1936, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 12/06/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Ludovic-Rodo jugeait en effet exhaustif et méticuleux le travail de Rewald sur Cézanne, tout en le qualifiant de stricte compilation. Il notait au passage que l'épuisement de la littérature cézannienne allait indubitablement provoquer une réorientation des historiens vers Pissarro.

⁹⁰ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 19/08/1936, de Lucien Pissarro à John Rewald, 28/08/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁹¹ L'idée d'une monographie perdura tout au long de la période, éclipsée cependant par la masse des autres projets de l'historien.

se destinait à deux types d'audience : d'une part, les artistes modernes qui apprécieraient les nombreux conseils du père à son fils ; d'autre part, un plus large public intéressé par « une histoire détaillée des luttes des impressionnistes⁹² ».

À la fin du mois de décembre 1936, Rewald annonça à Lucien son contrat avec Bernard Grasset pour la publication de la correspondance de Cézanne, qu'il lui présenta comme une expérience préparatoire, dont la réussite pourrait décider un éditeur à s'intéresser aux lettres de Camille Pissarro⁹³. Une fois le manuscrit achevé à l'été 1937, l'impression commença en octobre et elle vit réitérer les vœux d'un succès qui permettrait de confier les lettres de Pissarro au même Grasset⁹⁴. Aux dires de Rewald, ce dernier fut lui-même surpris au début de l'année 1938 par le rythme des ventes de la correspondance de Cézanne, donné à environ cinquante exemplaires par jour depuis sa sortie⁹⁵. Cette réussite ne pouvait que hâter la publication des lettres de Camille Pissarro à son fils qui, de l'avis de Lucien comme de Rewald, étaient bien plus captivantes que celles de Cézanne⁹⁶.

Cependant, le problème de taille des intérêts divergents et des inimitiés entre les légataires des droits d'auteur de Camille Pissarro refit surface à cette occasion, et avec eux l'éventualité d'un conflit entre l'intérêt de la science et le droit moral des héritiers⁹⁷. En novembre 1936, Lucien demanda à ses trois frères, Georges, Ludovic-Rodo et Paul-Émile, et à sa sœur, Jeanne Bonin, leur assentiment à son projet de double édition des lettres qu'il avait reçues de leur père, expurgées de tous détails personnels⁹⁸. L'accord de Ludovic-Rodo fut bien sûr immédiat, celui de Jeanne Bonin ne tarda pas et celui de Paul-Émile se fit attendre

⁹² Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 27/10/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Si Ludovic-Rodo reconnaissait que les propos de son père seraient à même de discréditer les tendances avant-gardistes, qu'il récusait comme son frère, cette bataille artistique était selon lui déjà perdue. L'intérêt historique prévalait pour lui sur la critique de l'art présent. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 19/11/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. La distinction entre ces deux audiences peut dans une certaine mesure faire écho au fossé que le cycle impressionniste creusa à la même époque entre le grand public et le milieu moderniste. Voir *supra* p. 317-326. Elle coïncide par ailleurs avec l'échec que les articles de Rewald rencontrèrent auprès des revues modernistes.

⁹³ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 27/12/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁹⁴ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 20/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁹⁵ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 04/02/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁹⁶ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 06/12/1937, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 21/01/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Dans le même sens, Ludovic-Rodo jugea à son tour, dans une lettre non datée adressée à son frère Lucien (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro), que la correspondance de Cézanne s'était révélée peu intéressante.

⁹⁷ Sur la question des droits d'auteur, voir *supra* p. 210-211, 290-291. Sur les conflits préexistants entre les héritiers de Pissarro, voir *supra* p. 216, 219-221. Le cas de Cézanne ne semble pas avoir provoqué, de ce point de vue, de problèmes particuliers de la part de l'héritier de l'artiste ni des propriétaires des documents.

⁹⁸ Lettre de Lucien Pissarro à John Rewald, 01/11/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

jusqu'au début de l'année 1937⁹⁹. Cependant, Georges Manzana-Pissarro, qui déclara à Rewald avoir pour sa part vendu les lettres de son père à un critique américain, demanda à son frère de clarifier le montant des droits reversés aux héritiers, ainsi que l'orientation de sa publication¹⁰⁰. Dans sa réponse, Lucien le rassura sur la part légale des bénéficiaires qui lui reviendrait, tout en lui rappelant la suppression de toutes informations d'ordre privé et l'intérêt scientifique de ce « compte rendu détaillé et au jour le jour » de « l'histoire du mouvement impressionniste¹⁰¹ ». Tandis que le mutisme de Georges retardait les pourparlers avec un éditeur, l'affaire connut un premier rebondissement en coïncidant avec la traduction française chez Gallimard du *Paul Cézanne* de Gerstle Mack, qui contenait plusieurs extraits de lettres de Cézanne à Pissarro appartenant aux descendants de ce dernier¹⁰². À la mi-janvier 1937, Mack s'enquit donc à son tour du consentement formel de l'ensemble de la fratrie, et à la fin du mois rencontra à ce sujet l'épouse de Georges Manzana-Pissarro¹⁰³. D'après le récit de cette entrevue que Rewald fit à Lucien, le biographe américain fut d'abord renvoyé vers la Société des droits d'auteur pour l'obtention de son autorisation. Madame Manzana-Pissarro évoqua ensuite le désir de son mari de publier, en accord avec ses frères, l'ensemble de la correspondance écrite et reçue par Camille Pissarro¹⁰⁴. Elle aurait alors ajouté, au sujet des lettres à Lucien, que le barrage de Georges était motivé par l'escamotage de sa part légitime des gains. Les intérêts financiers à l'œuvre dans la publication des lettres de Camille Pissarro retardèrent ainsi dans un premier temps leur publication.

⁹⁹ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 14/11/1936, de Jeanne Bonin à Lucien Pissarro, 26/11/1936, de Paul-Émile Pissarro à Lucien Pissarro, 08/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰⁰ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 08/01/1937, de Georges Manzana-Pissarro à Lucien Pissarro, 15/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰¹ Lettre de Lucien Pissarro à Georges Manzana-Pissarro, 19/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lucien se rangea à cette date aux conseils de Rewald, qui se proposait de prendre l'avis des avocats spécialistes de la Société des gens de lettres, dont l'historien était membre. Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 18/01/1937, de Lucien Pissarro à John Rewald, 28/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰² Le livre de Mack avait déjà provoqué un certain remue-ménage au sein de la fratrie Pissarro. Ludovic-Rodo et Lucien Pissarro en avaient appris l'existence par John Rewald, qui leur aurait alors affirmé que les lettres de Cézanne, déposées avec les archives de leur père chez le notaire Henri Guitton, avaient été consultées par Mack avec l'accord de leur frère Georges. La préface de cette biographie leur indiqua cependant que l'autorisation venait en réalité de Paul-Émile Pissarro, ce qui légitima un temps son livre, jusqu'à ce que Paul-Émile n'ait connu l'écrivain américain. Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 12/12/1935, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 18/01/1936, de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 22/01/1936, 28/01/1936, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 05/02/1936, de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 08/02/1936, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰³ Lettre de Gerstle Mack à Lucien Pissarro, 14/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰⁴ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 31/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Selon Rewald, le projet personnel de Georges Manzana-Pissarro n'était qu'un prétexte pour refuser son accord.

Un deuxième rebondissement suivit à la fin du mois, quand Manzana-Pissarro refusa cette fois son autorisation pour les reproductions du catalogue raisonné de Ludovic-Rodo¹⁰⁵. L'éditeur, Paul Rosenberg, annonça alors son intention de passer outre cette permission et Lucien Pissarro proposa à Rewald d'adopter la même ligne de conduite au sujet des lettres¹⁰⁶. En février 1937, la question légale de la correspondance de Pissarro opposait encore deux interprétations juridiques : d'une part, celle de la Société des gens de lettres, sollicitée par Rewald qui en était membre, et selon laquelle les héritiers ne pouvaient percevoir de droits sur des textes qui n'avaient pas été destinés à la publication ; d'autre part, celle de Jacques-Louis Duchemin, secrétaire général du Syndicat de la propriété artistique et directeur de la Société du droit d'auteur, dont la lecture divergente de la loi faisait, selon Lucien, le jeu de Georges¹⁰⁷. À la mi-février, Rewald apprit qu'en effet Duchemin avait été saisi par Manzana-Pissarro pour faire valoir ses droits, en alléguant subsidiairement que les lettres détenues par son frère leur avaient été adressées en commun, lorsqu'ils résidaient tous deux à Londres¹⁰⁸. Lucien confirma cependant la fausseté de ce dernier argument. Rewald informa donc Duchemin que la Société du droit d'auteur n'avait aucun rôle à jouer dans leur projet éditorial, pour lequel Manzana-Pissarro ne pouvait prétendre, selon lui, à aucun droit ou gain¹⁰⁹.

En réalité, Manzana-Pissarro, en tant qu'ayant droit, était légalement en mesure de freiner la publication d'ouvrages sur son père, qu'il s'agît de la correspondance ou du catalogue raisonné. Ces entreprises affirmaient quant à elle leur bon droit en se drapant dans leur valeur scientifique, corrélée à nouveau ici au service du bien commun de l'histoire. Non

¹⁰⁵ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 31/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. L'appétit de gain manifesté par Georges dans sa réponse à Lucien avait déjà fait craindre à Ludovic-Rodo des difficultés pour son propre projet. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 27/01/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰⁶ Lettres de Lucien Pissarro à John Rewald, 01/02/1937, à Ludovic-Rodo Pissarro, 01/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Aux dires de Ludovic-Rodo, l'épouse de Georges Manzana-Pissarro fut sévèrement reçue par Rosenberg, qui ne s'inquiéta pas outre mesure d'un procès pour la somme minimale à laquelle son époux aurait pu prétendre. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 03/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰⁷ Lettres de Lucien Pissarro à Georges Manzana-Pissarro, 05/02/1937, à Ludovic-Rodo Pissarro, 09/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. En réalité, la jurisprudence donnait raison à Duchemin. Voir Jean Montagnier, *De la lettre missive en droit privé, étude de doctrine et de jurisprudence*, 2e éd., mise au courant des décisions les plus récentes, Paris, A. Rousseau, 1907, p. 36-64 ; Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 3e éd., refondue et mise au courant de la législation, de la doctrine et de la jurisprudence, Paris, Marchal et Billard, 1908, p. 435-436.

¹⁰⁸ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 18/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁰⁹ Lettres de Lucien Pissarro à John Rewald, s.d., et de John Rewald à Jacques-Louis Duchemin, 18/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Les rapports entre les héritiers Pissarro et leur mandataire s'envenimèrent au même moment au sujet des publications de Mack et de Ludovic-Rodo Pissarro, Duchemin ayant averti les héritiers qu'ils n'étaient pas en mesure d'abandonner leurs droits sans l'accord de la Société du droit d'auteur, celle-ci n'ayant aucun intérêt à voir disparaître sa commission. Lettres de Jacques-Louis Duchemin à Lucien Pissarro, 02/02/1937, de Lucien Pissarro à Jacques-Louis Duchemin, 11/02/1937, de Jacques-Louis à Ludovic-Rodo Pissarro, 16/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

sans rappeler le discours des historiens de l'art lors de la Centennale en 1900, elles assumaient dès lors explicitement leur illégalité au regard du droit privé de l'auteur et de son héritier¹¹⁰.

Le conflit entre Georges Manzana-Pissarro et ses frères, Lucien et Ludovic-Rodo, eut encore des conséquences sur la mise à la disposition des chercheurs des archives familiales conservées à Paris par le notaire Henri Guitton. En mars 1937, Rewald fut le premier surpris d'être accueilli sans difficulté dans l'étude, où ces documents étaient conservés¹¹¹. En juillet, Lionello Venturi, qui se proposait par ailleurs d'acquérir l'ensemble du fonds afin d'en disposer plus librement, se vit quant à lui refuser l'accès, à la suite d'une intervention de la Société du droit d'auteur. L'historien italien dut en conséquence se rabattre sur les copies faites par Rewald¹¹². La situation légale devint alors problématique pour ce dernier et sa publication de la correspondance de Cézanne, qui contenait plusieurs autographes déposés chez Me Guitton. À la mi-novembre 1937, Rewald prit conseil auprès de son avocat Maurice Garçon, pour qui l'historien était libre de publier les lettres de Cézanne qu'il avait pu copier, puisqu'il avait obtenu l'aval de son ayant droit, Paul Cézanne fils¹¹³. Quant à la menace d'un procès de la part de Georges, Garçon aurait tranquilisé l'auteur en évoquant le risque limité d'avoir à lui reverser quelques centaines de francs, risque que le représentant de la maison Grasset, présent lors de l'entretien, se déclara prêt à encourir. Par ricochet, la stratégie de Rewald et Lucien se borna pragmatiquement à poursuivre la publication des lettres de Camille Pissarro, sans s'inquiéter de sa légalité, alors même que la situation était en réalité tout à fait différente¹¹⁴.

De fait, la divulgation de documents aussi intimes était dotée d'une forte valeur tant économique que personnelle. Elle ne pouvait donc avoir lieu sans qu'une relation de confiance s'établisse entre d'une part leurs propriétaires légaux et matériels, héritiers et dépositaires, et d'autre part l'historien. Si, dans le cas de Cézanne comme de Pissarro, cette divulgation ne livra jamais le réalisme cru d'une transcription littérale des lettres, c'était

¹¹⁰ Sur l'opposition entre parti scientifique et droit privé lors de la Centennale, voir *supra* p. 46.

¹¹¹ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 10/03/1937, 18/03/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹¹² Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 28/07/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. De nouveau, le projet de vente des lettres conservées par Guitton s'éternisa par la suite sans aboutir.

¹¹³ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 15/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Maurice Garçon demanda seulement à Rewald d'être en mesure de prouver par écrit qu'il avait bien été autorisé par Lucien à consulter les lettres déposées chez Guitton. Cette preuve lui fut immédiatement transmise par l'intéressé. Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 20/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹¹⁴ Cette stratégie se poursuivit jusqu'à la publication finale des lettres, qui n'eut lieu qu'en 1943. Cette dernière fut suivie par une revendication de la Société du droit d'auteur à l'éditeur Pantheon, réclamant une part des profits au nom des héritiers de l'artiste, et derrière laquelle Rewald crut reconnaître l'intervention de Manzana-Pissarro. Lettre de John Rewald à Esther Pissarro, 10/08/1946, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

qu'elle avait aussi à voir avec le degré de réalité souhaité par ces différents partis¹¹⁵. Rewald éclaira ses propres motivations dans une réponse aux reproches que lui fit Maurice Denis après la parution de la correspondance de Cézanne. Il y rapporta notamment le souvenir de son émotion et des larmes qu'il versa, adolescent, en lisant les lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid et en imaginant la souffrance de l'artiste¹¹⁶. Ce même *topos* de la misère du peintre apparaissait encore à Ludovic-Rodo Pissarro à la lecture des lettres de son père, mais il s'inquiéta, pour sa part, de ce qu'un tel réalisme sombre pût diminuer la mémoire de Camille Pissarro, tout comme ses commentaires parfois durs envers les autres impressionnistes¹¹⁷. Ludovic-Rodo fit part de ses craintes d'indiscrétions à Lucien, qui reçut de Rewald l'assurance que rien ne serait publié sans l'accord des deux frères, chargés de sanctionner les nombreuses coupures faites dans les lettres de leur père¹¹⁸. Le texte final de l'édition anglaise de 1943 évacua notamment plusieurs plaintes de l'artiste contre Durand-Ruel, dont les quelques traces subsistantes gênèrent néanmoins encore les héritiers¹¹⁹.

La question des retranchements signalait une divergence entre les conceptions que se faisaient Rewald et les frères Pissarro de leur projet éditorial commun. Le premier souhaitait livrer un texte très général et sans discontinuité, là où les deux autres voulaient inclure plus d'allusions au contexte familial, afin de maintenir la valeur personnelle de ces lettres, ainsi que des détails sur les pratiques de leur père et ses voyages¹²⁰. Rewald, en se plaçant du point

¹¹⁵ Pour les lettres de Cézanne, Jean-Claude Lebensztejn note en particulier, outre les transcriptions erratiques d'orthographe et de syntaxe, que Rewald édulcora les injures du peintre et maintint l'escamotage des noms de personnes insultées. Jean-Claude Lebensztejn (dir.), *Paul Cézanne : Cinquante-trois lettres*, Paris, l'Échoppe, 2011, p. 7-9. Rappelons que Vollard avait lui aussi opéré en 1914 la même censure. Voir *supra* p. 109. Dans une lettre à Marcel Provence, le 9 juin 1936, où il lui demandait son accord pour reproduire les autographes conservés par la Société Paul Cézanne, Rewald proposa au besoin à son correspondant de « supprimer des passages qui ne sont pas destinés au grand public ». Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 12 « 1936 (I) », p. 397. Quant aux nombreuses coupures de la correspondance de Pissarro, elles ont été signalées par Janine Bailly-Herzberg entre crochets dans sa réédition. Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, Éd. du Valhermeil, 1980, 5 vol.

¹¹⁶ Lettre de John Rewald à Maurice Denis, 12/01/1939, Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales, fonds Maurice Denis, Ms 9314. Un autre passage de cette lettre a été commenté dans Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 49. Les lettres de Gauguin à Daniel de Monfreid avaient été publiées par Victor Segalen en 1918. Dans sa lettre, Rewald rapportait les avoir lues à l'âge de seize ans. Dans une interview tardive, il évoqua une autre lecture marquante de son adolescence, celle de la version abrégée des lettres de Van Gogh. « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

¹¹⁷ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 01/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Rappelons que le misérabilisme n'avait pas entièrement joué en la faveur de Monet quelques années plus tôt. Voir *supra* p. 250-251.

¹¹⁸ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 10/12/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Sur la question de l'indiscrétion, voir encore *supra* p. 220-221, et *infra* p. 376-377.

¹¹⁹ Lettres d'Esther Pissarro à John Rewald et Estelle Rewald, 07/08/1944, et de John Rewald à Esther Pissarro, 28/08/1944, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁰ Lettres de Lucien Pissarro à John Rewald, 27/02/1938, à Ludovic-Rodo Pissarro, 27/02/1938, de Ludovic-Rodo à Lucien Pissarro, 01/03/1938, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 14/03/1938, et de Ludovic-

de vue d'un lecteur extérieur, fit l'exposé des principes de sa sélection. Il défendit d'abord la primauté de l'intérêt historique sur la valeur familiale, puis la suppression des détails trop spécifiques pour permettre une lecture plus facile et ininterrompue. Selon Rewald, il était en effet nécessaire de limiter l'ensemble à un seul volume, susceptible de ne pas rebuter un large public ou les éditeurs¹²¹. Le désintérêt, qui s'était finalement manifesté aux États-Unis devant le projet porté par Ethel Voynich, abondait en son sens¹²². Le but était donc de composer sur une base documentaire un récit continu et général, susceptible de captiver une audience suffisante et de répondre aux enjeux financiers de l'entreprise.

La question de la divulgation appelait ainsi inmanquablement celle de la publicité, destinée à constituer une clientèle de lecteurs comme à susciter l'intérêt d'éditeurs éventuels. Dès la fin de l'année 1937, Rewald fit annoncer son projet dans le journal *Ce soir*, par l'intermédiaire de son ami George Besson¹²³. Quelques mois plus tôt, l'historien avait aussi obtenu l'accord de Lucien Pissarro pour insérer dans l'un de ses articles des extraits de lettres et mettre à profit ses publications scientifiques pour aiguïser la curiosité du public¹²⁴. À la mi-février 1938, il reçut la commande de son premier texte pour le *Burlington Magazine*, qu'il se proposa donc de consacrer à Pissarro, en y citant l'une de ses lettres afin d'attirer l'attention d'un éventuel éditeur britannique¹²⁵. Par ailleurs, dans le cadre d'une telle revue traditionnelle et prestigieuse, Rewald usa dans son article de comparaisons visuelles strictement picturales, cantonnées à des tableaux de Pissarro, Cézanne et Gauguin aux motifs communs¹²⁶ (fig. 9.15). Quelques mois tard, Rewald demanda à Lucien l'autorisation de reprendre son texte du *Burlington* dans la revue juive *The Menorah Journal*, grâce à laquelle ses travaux sur

Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 15/03/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Ces débats allèrent jusqu'à la brouille temporaire de Ludovic-Rodo et Rewald. Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 11/03/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²¹ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro, 07/03/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²² Sur le refus rencontré par Ethel Voynich, voir la lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 22/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²³ George Besson, « Le marchand de couleurs : Montélimar contre Paris. - Nouvelles de partout », *Ce soir*, 30/12/1937. Voir à ce sujet la lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 04/04/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁴ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 04/04/1937, de Lucien Pissarro à John Rewald, 09/04/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Par opposition, deux mois plus tard, Lucien refusa que Venturi citât avant leur publication les lettres de son père. Lettre de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro et Fernande Pissarro, 07/06/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁵ Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 13/02/1938, 02/04/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Lucien Pissarro accepta cette publication, tout en apportant certaines corrections. Lettres de Lucien Pissarro à John Rewald, 03/04/1938, 08/04/1938, 17/04/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁶ John Rewald, « Camille Pissarro : His Work and Influence », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1938, vol. 72, n° 423, p. 280-291. Ludovic-Rodo s'attribua la paternité de ces découvertes dans une lettre à son frère Lucien, datée du 7 juin 1938 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Comme de coutume, Rewald proposa à Lucien de lui dédicacer l'article, ce qu'il refusa par crainte de paraître « [se] faire de la réclame avec le nom de [son] père ». Lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 05/05/1938, de Lucien Pissarro à John Rewald, 07/05/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

l'impressionnisme firent leur entrée aux États-Unis¹²⁷. La promotion de la correspondance de Camille Pissarro à son fils, destinée à attirer l'attention d'un éditeur et d'un lectorat, se trouva ici mêlée à la stratégie de visibilité de l'historien.

À la suite de ces premières courtes mentions, Rewald fit enfin paraître en avril 1939 dans *Micromégas* dix extraits considérablement réduits de lettres de Pissarro, datés entre février 1883 et janvier 1884¹²⁸. Il y livra un exemple de sa propre conception d'une correspondance sélective, sous la forme d'un récit continu sur l'art du dessin. Ayant eu connaissance de cette divulgation par son frère Ludovic-Rodo, Lucien se fâcha contre une publication qu'il n'avait pas autorisée expressément, et rappela à Rewald que s'il lui avait permis de citer quelques extraits, il devait à présent cesser par crainte de voir diminuer la valeur inédite du livre à venir¹²⁹. L'historien répliqua qu'il avait ici de nouveau agi pour attirer l'attention du public et même suivi les conseils de son agent littéraire Maximilien Vox, rédacteur de *Micromégas*, qui avait proposé cet article afin d'intéresser un éditeur anglais au projet¹³⁰. Le 21 juillet, Rewald écrivit à Lucien : « L'éditeur [Grasset] me réclame avec insistance le manuscrit qui l'intéresse beaucoup et les extraits parus dans *Micromégas* ont excité la curiosité¹³¹. » Cette accélération de l'été 1939 fut cependant freinée brutalement par la déclaration de guerre, qui mit fin abruptement au projet d'édition française.

Si les correspondances de Cézanne et de Pissarro apprirent à Rewald les valeurs de l'autographe, elles révélèrent aussi son désir de maîtriser la cotation de ces valeurs par la divulgation et l'effet publicitaire. Cette volonté de contrôler la visibilité du document passa en particulier dans le cas de Pissarro par la suppression pure et simple de toutes les mentions de Georges Manzana-Pissarro, que Lucien Pissarro décida au moment de son conflit avec son frère¹³². Ce choix alla jusqu'à affecter plus tard l'illustration même de l'ouvrage, pour laquelle il fut proposé à un moment d'inclure le fac-similé retouché d'une lettre, dont

¹²⁷ John Rewald, « Camille Pissarro : His Work and Influence », *The Menorah Journal*, 1939, vol. 27, n° 1, p. 46-55. Sur cet article, voir les lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 22/08/1938, et d'Esther Pissarro à John Rewald, s.d., Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹²⁸ « Micromégas chez les Artistes : Lettres inédites de Pissarro à son fils Lucien sur l'art du dessin », *Micromégas*, 1939, n° 29, p. 8-9. Sur *Micromégas*, voir *supra* p. 335-336.

¹²⁹ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 23/04/1939, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 24/04/1939, et à John Rewald, 30/04/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹³⁰ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 01/05/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹³¹ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 21/07/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Dans cette même lettre, Rewald demanda à Lucien Pissarro de lui donner plus de liberté sur le projet, afin de pouvoir le mener rapidement à terme, proposant de confier entièrement la relecture à Ludovic-Rodo.

¹³² Lettres de Lucien Pissarro à John Rewald, 01/02/1937, et à Georges Manzana-Pissarro, 05/02/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

plusieurs phrases avaient été effacées pour correspondre à sa transcription¹³³ (fig. 9.16). Pour sa part, Rewald avait déjà entrepris lui-même de transformer certaines photographies anciennes communiquées par Lucien Pissarro, qui veillait alors avec son frère, comme pour les lettres, à leur diffusion restreinte afin de ne pas diminuer leur effet de nouveauté. Ils s'offusquèrent à ce sujet des multiples publications auxquelles un portrait de groupe à Pontoise donna lieu. Ce document inédit de la thèse de Rewald fut en effet reproduit par lui au moins trois fois entre 1936 et 1937, en étant systématiquement recadré pour en escamoter une figure¹³⁴ (fig. 9.17 à 9.18). La même disparition affecta en 1943 le personnage d'une autre photographie publiée cette fois dans la correspondance de Pissarro (fig. 9.19 à 9.20). Rewald justifia cette retouche en déclarant qu'il n'avait pas été en mesure d'identifier la figure¹³⁵. L'historien n'avait pourtant pas hésité à condamner une pratique semblable chez son prédécesseur Erle Loran qui, en 1930, avait reconstitué un motif de Cézanne à l'aide d'un photomontage¹³⁶ (fig. 9.21 et 9.22).

À la réalité documentaire recomposée de Loran, Rewald substituait une réalité documentaire contrôlée. La vérité s'y affirmant aussi par omission de l'inconnu, il était dès lors en mesure d'en épuiser le sens apparent, afin de répondre à un idéal d'exhaustivité, auquel la forme même de l'édition épistolaire aspirait¹³⁷. En faisant disparaître les

¹³³ La disparition de la phrase mentionnant Manzana-Pissarro sur le cliché fut demandée par Esther Pissarro dans une lettre du 23 juin 1943 à John Rewald et Estelle Rewald (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Janine Bailly-Herzberg signale par ailleurs que Lucien et Ludovic-Rodo effacèrent de façon inaltérable dans les lettres originales de Pissarro les messages écrits par leur mère, strictement consacrés aux anecdotes familiales et dont l'écriture erratique était entièrement phonétique. Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro, op. cit.*, vol. 1, p. 174, note 3.

¹³⁴ Cette image fut successivement reproduite par Rewald dans sa thèse (figure 31), dans le numéro spécial consacré à Cézanne par *L'Amour de l'art* en 1936 (vol. 17, n° 5, figure 23), dans un article pour le journal *Marianne* du 20 octobre 1937, dans la correspondance de Cézanne la même année (figure 21). Elle parut encore recadrée dans le *Cézanne* de Novotny, publié chez Phaidon en 1937 (p. 16), ainsi que dans un article de Pierre du Colombier publié dans *L'Art vivant* en 1939 (n° 231, p. 27). Cette diffusion à des tiers d'une photographie inédite fut condamnée par Ludovic-Rodo, dans une lettre à son frère Lucien du 11 février 1938 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro). Les frères Pissarro s'aperçurent de l'altération de la photographie originale à la même époque, alors que tous deux envisageaient l'illustration de leur ouvrage respectif. Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 11/02/1938, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 12/02/1938, de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 18/02/1938, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 20/02/1938, 27/02/1938, de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 01/03/1938, 08/03/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹³⁵ Rewald avait cru reconnaître Ludovic-Rodo Pissarro, mais ce dernier avait réfuté sa présence sur ce cliché. Lettres d'Esther Pissarro à John Rewald et Estelle Rewald, 07/08/1944, de John Rewald à Esther Rewald, 28/08/1944, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹³⁶ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 25/10/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

¹³⁷ Adolphe Tabarant, qui aspirait à la même exhaustivité documentaire (voir *supra* p. 203-210), commenta la thèse de Rewald et sa correspondance de Cézanne en ces termes : « Réunis, les deux ouvrages constituent la meilleure somme de documents qu'on ait sur Cézanne, la presque totalité de sa substance biographique, et par eux on avance de quelques pas tâtonnants dans cette âme obscure, l'âme d'artiste la plus close qui fût jamais, close à tous, close à elle-même. Après le gros travail de prospecteur ou de sourcier de M. Rewald, je ne vois pas quelles recherches nouvelles pourraient enrichir supplémentaires le cézannisme historique. On écrira

informations visuelles inexpliquées, Rewald confirmait sa maîtrise totale de la visibilité du document.

Les expositions du centenaire de Cézanne en 1939, la dynamique régionale

Cette maîtrise de la visibilité du document trouva aussi à s'exercer durant la décennie dans les expositions organisées par René Huyghe auxquelles John Rewald collabora, tant dans la vitrine de souvenirs réunis pour la rétrospective Cézanne à l'Orangerie en 1936, que dans la section documentaire consacrée à Van Gogh en 1937¹³⁸. Elle connut encore une troisième expression lors des manifestations qui entourèrent en 1939 le centenaire de Paul Cézanne à Paris et en région.

Dès 1936, Rewald envisagea l'idée d'une grande exposition commémorative de la naissance du maître, dont l'organisation devait nécessairement revenir selon lui à Aix-en-Provence¹³⁹. Son projet coïncidait à cette date avec la proposition d'un transport de la rétrospective de l'Orangerie à Aix, réclamé par la presse locale. La ville offrait en effet l'avantage pédagogique d'une « confrontation du « motif » et de l'œuvre », et aurait su en outre tirer un bénéfice matériel de cette nouvelle étape en l'inaugurant au début de la saison thermale¹⁴⁰. L'attachement de Rewald au lieu qui avait vu naître ses premières recherches sur Cézanne et l'impressionnisme était alors intrinsèquement lié à son ambition scientifique, documentaire. Il se fondait, entre autres, sur ses relations personnelles avec trois figures aixoises de la mémoire cézannienne, plus ou moins rivales : madame Vieil-Noé-Tessier, Marcel Provence et Marcel Arnaud¹⁴¹. Ce fut aux côtés de ce dernier, directeur du musée d'Aix, qu'il prépara à partir de 1936 l'exposition du centenaire du maître.

À l'été 1938, le maire d'Aix-en-Provence sollicita la collaboration de la direction des Musées nationaux pour ce projet. Henri Verne en accepta le principe, tout en lui demandant comment il comptait concilier cette collaboration officielle avec la mission « d'un jeune

beaucoup encore sur le grand Aixois, et je n'entends décourager personne, mais tout ce qu'on en pourra dire n'ajoutera rien à ce qu'on en sait à présent, et qui d'ailleurs est peu de chose. » Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Cézanne et sa correspondance », *L'Œuvre*, 20/02/1938.

¹³⁸ Sur ces deux manifestations, voir *supra* p. 333-338.

¹³⁹ John Rewald et Léo Marchutz, « Cézanne et la Provence », *op. cit.* Rewald fit aussi part de cette idée dans une lettre à Marcel Provence, datée du 17 septembre 1936. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 13 « 1936 (II) », p. 200.

¹⁴⁰ « Pour une Exposition Cézanne au Musée d'Aix », *Marseille-matin*, 31/08/1936.

¹⁴¹ Rewald participa largement à la mise en valeur des ressources documentaires conservées à Aix-en-Provence. Ainsi, Maurice Raimbault, conservateur au musée Arbaud, publia en 1937 dans une revue locale une lettre inédite de Cézanne à Joseph Huot, sur les conseils de l'historien, qu'il avait rencontré durant son doctorat. Maurice Raimbault, « Une lettre de Cézanne à Joseph Huot », *Provincia*, 1937, vol. 17, p. 249-267.

critique d'art, John Rewald, » dont il avait reçu la visite et qui s'était dit chargé de l'organisation¹⁴². La municipalité répondit en indiquant que Rewald, par l'intermédiaire d'Arnaud, s'était bien mis à sa disposition pour préparer cette rétrospective, en invoquant sa précédente collaboration à l'exposition Cézanne de l'Orangerie, mais que celui-ci n'avait été chargé d'aucune mission officielle¹⁴³. Rassurée, l'administration parisienne déclara que Rewald n'avait pas participé à l'organisation de la manifestation de 1936, dont il avait été fait membre du comité au simple titre d'« historiographe de Cézanne »¹⁴⁴. La volonté des Musées nationaux fut dès lors qu'Aix-en-Provence constituât une étape dans l'itinéraire d'une exposition déjà projetée par la ville de Lyon, et dont la responsabilité avait été confiée à Joseph Billiet, conservateur chargé des relations avec les musées de province.

Le conseil municipal d'Aix-en-Provence accepta quant à lui le principe d'une manifestation dont l'installation sur place serait dirigée par Arnaud, tout en espérant qu'une aide de l'administration des Beaux-Arts viendrait pallier ses difficultés budgétaires, et en admettant simultanément le soutien bénévole de Rewald¹⁴⁵. Fort de cette annonce, ce dernier proposa immédiatement de solliciter son réseau de relations, qui l'avait déjà assuré de plusieurs prêts, et surtout d'un partenariat avec la revue *Beaux-arts* de Georges Wildenstein et la Société des amis de *Beaux-arts*, qui auraient été chargés de la publication du catalogue¹⁴⁶. De son côté, le conservateur Joseph Billiet, chargé du projet d'exposition pour Lyon et informé par Marcel Provence des moyens financiers limités d'Aix-en-Provence, tenta de coordonner le partage des frais d'assurance et de transport entre les deux villes¹⁴⁷. Le tournant de l'année 1939 fut cependant rythmé par deux revers pour la ville d'Aix : d'une part, l'administration des Beaux-Arts annonça qu'elle ne pourrait subventionner son projet, faute de moyens ; d'autre part, les Musées nationaux retirèrent leur soutien à une manifestation indépendante, à laquelle ils se refusaient de participer comme simple membre du comité d'honneur, et contraire à leur idée d'une exposition provinciale chapeautée par un de leurs

¹⁴² Lettre d'Henri Verne à Jean Peytral, 20/06/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁴³ Lettre de J. Coste à Henri Verne, 07/07/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87

¹⁴⁴ Lettre d'Henri Verne à J. Coste, 15/07/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁴⁵ Compte rendu de la réunion plénière, 21/11/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁴⁶ Lettres de John Rewald, 10/12/1938, de J. Coste à John Rewald, 21/12/1938, de Raymond Cogniat à J. Coste, 29/12/1938, de J. Coste à Raymond Cogniat, s.d., Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87. Les relations mentionnées par Rewald étaient Ivor Churchill, Kenneth Clark, Albert S. Henraux, Fritz Novotny, l'épouse de Charles Pomaret et David Roëll.

¹⁴⁷ Lettre de Joseph Billiet à Édouard Herriot, 14/12/1938, Archives municipales, 151/WP/020 ; lettre de Joseph Billiet à René Jullian, 24/12/1938, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/95 ; lettre d'Édouard Herriot à Jean Peytral, 26/12/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87. Une note marginale sur cette dernière lettre indique que la ville d'Aix-en-Provence souhaitait avoir la primeur de l'exposition sur Lyon, arguant de l'origine aixoise du maître.

conservateurs¹⁴⁸. Au même moment, les Musées nationaux proposèrent donc à Marseille de devenir la nouvelle étape de leur projet d'itinérance¹⁴⁹. John Rewald vécut ici l'un des premiers échecs d'une carrière universitaire triomphante, face aux Musées nationaux qui refusaient son ingénierie d'historiographe indépendant dans leur propre domaine de compétence professionnelle.

À l'orée de l'année du centenaire de Cézanne, les manifestations publiques se déployèrent ainsi sur le territoire, en profitant d'initiatives locales ou d'une déconcentration de prérogatives nationales. Aix-en-Provence pouvait dans ce contexte s'appuyer sur sa riche topographie cézannienne étendue aux motifs, que les publications de Rewald avaient incorporée à l'historiographie scientifique du maître. La primeur revint donc à la ville natale du maître, où Marcel Provence organisa une série de commémorations le 19 janvier : le matin, le fleurissement de sa tombe en petit comité (fig. 9.23) ; l'après-midi, une visite de l'atelier et des motifs, le pin de Montbriand, le Jas de Bouffan, le Château noir, la route du Tholonet et Gardanne ; enfin à 17 h 30, une grande cérémonie publique à l'hôtel de ville (fig. 9.24). Pour l'occasion, le graveur local Jean-Marie Loustaneau réalisa plusieurs bois qui illustrèrent ces lieux de mémoire cézanniens (fig. 9.25 à 9.26). Cette relation intrinsèque de Cézanne au territoire s'exprima encore dans un timbre, que Marcel Provence commanda au graveur Achille Ouvré peu avant la journée commémorative, et qui fit l'objet d'une seconde cérémonie municipale quelques jours plus tard¹⁵⁰ (fig. 9.27). À la demande du président de la Société Paul Cézanne, l'administration des Beaux-Arts diligenta Robert Rey pour la représenter le 19 janvier¹⁵¹. À son retour, ce dernier commanda à Raymond Corbin une médaille commémorative, où de nouveau l'effigie du maître s'associa à l'un des sites aixois, le Jas de Bouffan¹⁵² (fig. 9.28). Cette imagerie commémorative mettait ainsi en exergue le lien entre l'effigie du peintre et les lieux de sa mémoire à Aix-en-Provence, double iconographie qui trouvait alors son pendant dans les documents publiés par Rewald.

¹⁴⁸ Lettres de Georges Huisman à Jean Peytral, 30/12/1938, d'Henri Verne à Jean Peytral, 03/01/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁴⁹ Lettre de Martin-Duby à Henri Verne, 05/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/4 ; lettre de Joseph Billiet à Émile Bollaert, 12/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/95.

¹⁵⁰ Sur la commande de ce timbre, voir les lettres d'Alfred Jules-Julien à Marcel Provence, 17/01/1939, du directeur régional des P.T.T. à Marcel Provence, 25/01/1939, de Gardiol à Marcel Provence, 31/01/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 14 « 1939 (I) », p. 80, 274, 320. Selon nos informations, il s'agirait de la seconde initiative qui vit un timbre être illustré de l'effigie d'un artiste. Elle fit suite à la série conçue par Gaston Poulain pour soutenir les chômeurs intellectuels, qui avait, parmi d'autres grands hommes, utilisé les visages de Callot, Rodin et Puvis de Chavannes en 1936.

¹⁵¹ Lettre de Marcel Provence à Georges Huisman, 08/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151.

¹⁵² Cette commande fut proposée par Robert Rey le 26 janvier 1939 et confirmée en mars. Elle ne fut cependant achevée qu'en avril 1940 pour le modèle en plomb, avant d'être frappée en quinze exemplaires par la Monnaie de Paris en septembre. Voir à son sujet, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/6783.

Dans son rapport sur les commémorations du 19 janvier, Rey remarqua incidemment l'absence jugée scandaleuse de Marcel Arnaud, vexé sans doute de l'enterrement de son propre projet par les directions des Beaux-Arts et des Musées nationaux¹⁵³. Marcel Provence saisit cette occasion pour stigmatiser son rival auprès de l'administration parisienne¹⁵⁴. Dans les jours qui suivirent, le parti de Provence fut repris par Jean Niollon qui demanda au maire d'Aix-en-Provence la relance du projet d'une exposition placée cette fois sous la tutelle des Musées nationaux. Son organisation aurait exclu Arnaud au profit d'Édouard Aude, directeur de la bibliothèque Méjanes¹⁵⁵. Les rivalités entre les gardiens de la mémoire de Cézanne à Aix furent ainsi réactivées à l'occasion du centenaire du peintre en profitant de l'opposition de deux partis : celui d'une exposition locale et indépendante, décentralisée ; celui d'une manifestation qui accepterait, pour des raisons stratégiques et pratiques, la tutelle de la capitale.

Jean Peytral répondit d'abord négativement à cette réactualisation du projet d'exposition, en invoquant le coût trop élevé de l'opération, puis céda finalement devant une campagne organisée dans la presse locale par Niollon et son entourage¹⁵⁶. Après la réunion rapide d'un comité à la fin mars, la ville d'Aix-en-Provence se retourna vers les Musées nationaux pour tenter de retrouver une place dans l'itinérance de l'exposition de Lyon, à laquelle Marseille n'avait finalement pas donné de suite¹⁵⁷. Si l'administration parisienne, déjà contactée par Marcel Provence, réagit positivement à ce *mea culpa*, la Ville de Lyon jugea celui-ci trop tardif et ne vit aucun intérêt à modifier ses projets¹⁵⁸. Les manifestations

¹⁵³ Note de Robert Rey à Georges Huisman, 21/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151. Le refus des Musées nationaux de prêter des œuvres de Cézanne au musée d'Aix explique aussi la rancœur d'Arnaud. Voir *supra* p. 276-277.

¹⁵⁴ Lettres de Marcel Provence à Robert Rey, 11/02/1939, de Robert Rey à Marcel Provence, 22/02/1939, et de Marcel Provence à Robert Rey, 24/02/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151. Une nouvelle fois, Provence accusa, entre autres, Arnaud de bénéficier de soutiens auprès de la presse parisienne, toujours prompte à médire contre ses initiatives. Sur le conflit local entre Marcel Provence et Marcel Arnaud, voir *supra* p. 288-289.

¹⁵⁵ Lettre de Jean Niollon à Jean Peytral, 03/02/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87. Voir aussi la lettre de Jean Niollon à Marcel Provence, 23/02/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 15 « 1939 (II) », p. 133. Pour rappel, Aude avait notamment accepté en 1926 le don d'un médaillon à l'effigie de Cézanne par Barthélemy Niollon, père de Jean. Voir *supra* p. 282.

¹⁵⁶ Lettres de Jean Peytral à Jean Niollon, 18/02/1939, et de Jean Niollon à Jean Peytral, 13/03/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87. Sur la campagne de presse que Niollon organisa en faveur de son parti, voir sa lettre à Marcel Provence, 14/03/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, dossier 5, p. 73-74. Jean Niollon [Un vieil Aixois], « Tribune », *Le Mémorial d'Aix*, 05/03/1939.

¹⁵⁷ Lettres de J. Coste à Joseph Billiet, 07/04/1939, à Henri Verne, 07/04/1939, et à Édouard Herriot, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁵⁸ Lettres d'Henri Verne à Jean Peytral, 18/04/1939, et de Joseph Billiet à Jean Peytral, 18/04/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87 ; lettres de René Jullian, 14/04/1939, et d'Édouard Herriot à Jean Peytral, 18/04/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

aixoises autour du centenaire de Cézanne s'achevèrent donc le 7 mai avec l'inauguration du buste de Marcel Barnier et l'accrochage de reproductions dans la mairie, l'église et l'école du Tholonet¹⁵⁹. Tout en rejouant la cérémonie du 19 janvier, cette seconde journée de commémoration, où les Musées nationaux furent cette fois représentés par Jean Cassou (fig. 9.29), vit la région natale du maître se raccrocher une fois encore à un tableau vivant de substitution, en plaçant son nouveau médaillon « face au grand pin », là « où [Cézanne] aimait à planter son chevalet à ce que m'ont dit des vieux du Tholonet¹⁶⁰ ».

Selon Jean Niollon, le coût de cette étape aixoise aurait été largement remboursé par les profits de la billetterie, et les retombées économiques auraient même bénéficié à l'ensemble de la ville¹⁶¹. Il convient donc de s'interroger sur le succès que remporta la manifestation organisée à Lyon par une administration centrale déconcentrée. Cette dernière fut en effet pensée par la municipalité en des termes économiques semblables, comparables à ceux des expositions de l'Orangerie¹⁶². Son budget fut calculé idéalement par Joseph Billiet, bien au-delà des capacités financières d'Aix, à hauteur de 75 000 francs, dont 7 000 auraient été dévolus à la publicité¹⁶³. Le maire de Lyon, Édouard Herriot, ramena cette somme à 65 000 francs¹⁶⁴. Le Comité des fêtes de Lyon proposa cependant de participer pour 20 000 francs supplémentaires, que le conservateur René Jullian voulut accepter afin d'accroître le caractère événementiel, le nombre de prêts et la promotion médiatique de son exposition, dont le succès assuré amènerait d'autant plus vite les recettes à dépasser les dépenses¹⁶⁵. Lors d'une réunion en janvier, le risque d'un déficit fut cependant soulevé, mais Herriot l'ignora en invoquant le devoir pour « la Ville de Lyon qui a été érigée en station

¹⁵⁹ Sur ce monument et ces expositions, voir *supra* p. 283-284, ainsi que Marcel Provence, « Cézanne au Tholonet (suite) », *Le Mémorial d'Aix*, 16/04/1939.

¹⁶⁰ Lettre de Paul Robaud à Marcel Provence, 15/03/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, dossier 5, p. 80-81.

¹⁶¹ Lettre de Jean Niollon à Jean Peytral, 03/02/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87. Marcel Provence, ayant encore à l'esprit le calendrier du tourisme thermal international, jugea l'hiver 1939 comme la meilleure saison pour Aix-en-Provence. Lettres d'Henri Verne à Jean Peytral, 18/04/1939, et de Joseph Billiet à Jean Peytral, 18/04/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁶² Voir *supra* p. 311-316.

¹⁶³ Lettre de Joseph Billiet à Émile Bollaert, 12/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/95. La même somme fut communiquée à la ville de Marseille. Lettres de Joseph Billiet à Martin-Duby, 12/01/1939, et à Remy Roux, 12/01/1939, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/4. La répartition de cette estimation prévoyait : 40 000 francs pour l'assurance, 20 000 francs pour le transport, 7 000 francs pour la publicité, 3 000 francs pour le catalogue, 5 000 francs de frais divers. Lettre de René Jullian à Édouard Herriot, 13/01/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020. À titre de comparaison, le budget voté par le conseil municipal d'Aix-en-Provence en novembre 1938 s'élevait seulement à 5 000 francs. Compte rendu de la réunion plénière, 21/11/1938, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁶⁴ Lettre d'Édouard Herriot, 23/01/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

¹⁶⁵ Lettre du Comité des fêtes de Lyon à Édouard Herriot, 08/03/1939, tapuscrit « Proposition du Comité des Fêtes », 16/03/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020. Les raisons invoquées par René Jullian furent ensuite reprises par le maire de Lyon pour faire accepter cette aide financière par le conseil municipal. Lettre d'Édouard Herriot, 21/03/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

touristique [...] d'organiser des expositions pouvant attirer ici des étrangers¹⁶⁶ ». Afin de cibler cette clientèle internationale, la SNCF collabora en faisant placarder des affiches dans ses gares, en proposant un tarif réduit « Bon dimanche » pour « déterminer [...] un mouvement de voyageurs sur la Ville de Lyon¹⁶⁷ ». En réalité, malgré cette stratégie promotionnelle, l'exposition, loin de remporter le succès escompté, se révéla déficitaire, quoique la perte fût réduite par une révision à la baisse des dépenses. Début juin 1939, René Jullian évalua le total des frais à 50 000 francs, dont 6 000 de publicité¹⁶⁸. L'écart se resserra en conséquence avec les recettes finales de billetterie et de vente des catalogues, calculées précisément à 41 590 francs¹⁶⁹. Face aux discours abstraits tenus par les admirateurs de Cézanne à Aix-en-Provence, Lyon expérimenta la réalité fluctuante des bénéfices d'une exposition, ce qui ne fit que la rapprocher davantage de son modèle parisien de l'Orangerie.

Pendant ce temps à Paris, l'absence de manifestations publiques fut compensée par de multiples initiatives privées, qui allaient donner une nouvelle vie au projet initial de John Rewald¹⁷⁰. Dans sa lettre à la municipalité aixoise du 21 janvier, où il constatait l'échec de son entreprise, l'historien évoqua effectivement, outre la concurrence des Musées nationaux à Lyon, celle de deux expositions parisiennes, organisées par le Salon des artistes indépendants et la galerie Paul Rosenberg¹⁷¹.

Avant d'envisager ces deux manifestations, il convient cependant de revenir d'abord sur le partenariat que Rewald proposa à la municipalité d'Aix avec la revue parisienne de Georges Wildenstein et son association afférente, la Société des amis de *Beaux-arts*¹⁷². Cette

¹⁶⁶ Séance de commission générale, 30/01/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

¹⁶⁷ Lettres de René Jullian à Édouard Herriot, 23/02/1939, d'Édouard Herriot au directeur général de la SNCF, 06/03/1939, de la SNCF à Édouard Herriot, 27/03/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

¹⁶⁸ Lettre du musée de la ville Lyon à M. Deville, 01/06/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020. Notons que la publicité fut la moins affectée par cette révision, dont la répartition était donnée comme suit : 25 000 francs pour l'assurance, 5 000 francs pour le transport, 6 000 francs pour la publicité, 6 000 francs pour le catalogue, 6 000 francs de frais des Musées nationaux et 2 000 francs divers.

¹⁶⁹ Comme dans le cas de l'Orangerie, les archives de l'exposition de Lyon fournissent à ce sujet un décompte hebdomadaire des recettes, qui permet en outre d'évaluer le nombre de visiteurs à 4 162, soit une fréquentation d'environ 97 visiteurs par jour. Lyon, Archives municipales, 151/WP/020. L'objectif de Lyon avait été de reproduire le succès enregistré deux ans plus tôt par la reprise de l'exposition Corot de l'Orangerie qui, à la même période et avec un budget relativement similaire de 64 521,40 francs, était parvenue à engranger 16 384,35 francs de bénéfice. La rétrospective Cézanne de 1939 fut cependant nettement moins déficitaire que l'exposition « Puvis de Chavannes et la peinture lyonnaise au XIX^e siècle » de l'été 1937, qui avait coûté 82 303 francs pour un bénéfice équivalent à celui de Cézanne, 42 190,50 francs. Note « Résultats des expositions organisées au musée du Palais des arts », s.d., Lyon, Archives municipales, 151/WP/020.

¹⁷⁰ Le musée de l'Orangerie fut un temps proposé pour accueillir une cérémonie conçue par Raymond Jean, mais celle-ci ne semble pas avoir eu lieu. Note de Raymond Jean à Henri Verne, s.d., Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/4.

¹⁷¹ Lettre de John Rewald à J. Coste, 21/01/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁷² L'échec de ce partenariat fut annoncé dans la même lettre de Rewald à J. Coste du 21 janvier 1939 (Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87). Il faisait suite selon l'historien au souhait de la Société des amis de *Beaux-arts* de doter l'exposition d'une étape parisienne.

alliance témoigne, en effet, des intérêts scientifiques et régionaux que l'historien pouvait entrevoir à travers cette manifestation. La rencontre de Rewald et Wildenstein avait eu lieu à la fin de l'année 1936¹⁷³. Face aux figures historiques du marché impressionniste, Wildenstein et Rosenberg avaient alors déployé durant la décennie leurs collaborations scientifiques avec les Musées nationaux et multiplié les catalogues raisonnés, propres à les doter d'une expertise concurrentielle¹⁷⁴. Georges Wildenstein donna en particulier à cette stratégie historiographique une ampleur supplémentaire en devenant le propriétaire de la *Gazette des beaux-arts* et de sa revue-sœur *Beaux-arts*¹⁷⁵. Au début des années 1930, il prit même directement en main cette dernière, qu'il transforma en hebdomadaire richement illustré, où se multiplièrent les archives ou les photographies inédites¹⁷⁶. Décidé à amplifier ce type d'activités, Wildenstein ouvrit encore en 1933, en miroir de la galerie familiale, un local au nom de sa revue, la galerie Beaux-arts, et mit sur pied plusieurs rétrospectives consacrées à l'art ancien et moderne. En 1937, l'exposition « Naissance de l'impressionnisme » fut à ce titre la dix-neuvième manifestation organisée par *Beaux-arts* et la *Gazette des beaux-arts*, et elle prolongea explicitement le thème du retour aux origines du mouvement¹⁷⁷. Lui succéda, l'année suivante, un nouvel événement intitulé « L'impressionnisme : ses origines et son héritage au XIX^e siècle », qui se présenta cette fois comme la première exposition collaborative de la Société des amis de *Beaux-arts* et des musées de province. Les treize étapes de son parcours en région incarnèrent pour l'occasion la mission de décentralisation culturelle que s'était encore fixée Georges Wildenstein¹⁷⁸.

¹⁷³ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 17/12/1936, Paris, collection Antony Marschutz. Cette rencontre fut contemporaine de la première visite que Rewald fit à Paul Rosenberg.

¹⁷⁴ Sur ces activités, voir *supra* p. 307-308. À la fin de la décennie, les marchands historiques de l'impressionnisme, Durand-Ruel et Bernheim, firent quant à eux usage d'une stratégie historiographique semblable en publiant leurs propres archives ou mémoires. Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, 2 vol. ; Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, Paris, Bernheim-Jeune, 1940.

¹⁷⁵ Sur Georges Wildenstein, voir Daniel Wildenstein et Yves Stavridès, *Marchands d'art*, Paris, Plon, 1999. Sur ses ambitions scientifiques, voir Georges Wildenstein, « La culture par l'histoire de l'art : Un vœu de M. Georges Wildenstein », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 1926, n° 2, p. 71-74. Sur la revue *Beaux-arts*, voir Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 213-214. Paul Rosenberg aurait eu un temps le projet de fonder une revue concurrente, intitulée *La Revue des arts*. « Petites nouvelles des arts et des lettres », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1933, 4 « Portraits de Pierre Bonnard », p. 6-14.

¹⁷⁶ Comme exemples de contributions documentaires, citons les articles de Suzanne Barazetti consacrés à « Degas et ses amis Valpinçon » (*Beaux-arts*, 1936, n° 190, p. 1, 3, n° 191, p. 1, 4, n° 192, p. 1-2), à « Degas raconté par Daniel Halévy » (*Beaux-arts*, 1937, n° 221, p. 3), ainsi que ceux de Jacques Laprade sur « Camille Pissarro d'après des documents inédits » (*Beaux-arts*, 1936, n° 172, p. 1, n° 173, p. 1, 7).

¹⁷⁷ Signalons que Lionello Venturi visita avec intérêt cette manifestation. Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷⁸ De 1938 à 1939, l'exposition ouvrit successivement ses portes à Reims, Cambrai, Boulogne-sur-Mer, Grenoble, Valenciennes, Nancy, Strasbourg, Mulhouse, Belfort, Tours, Nantes, Rennes et Brest. Sur son objectif

Dès lors, le choix de Rewald de faire appel à cette revue scientifique et à son association s'explique parfaitement à la lumière de ses propres intérêts documentaires, mais aussi de sa volonté de doter l'exposition d'une identité territoriale. Cette imbrication des dimensions documentaires et régionales était au cœur du projet pensé par Rewald comme une « exposition vraiment aixoise », inconciliable selon lui avec les intérêts scientifiques de Joseph Billiet à Lyon¹⁷⁹. Par ailleurs, malgré l'abandon de son projet, l'historien signa à la mi-janvier l'une de ses premières collaborations avec *Beaux-arts*, et parvint encore à étendre la visibilité de ses photographies parmi les revues françaises¹⁸⁰ (fig. 9.30 à 9.31). De surcroît, son projet initial influa directement l'une des manifestations cézanniennes de Paris en 1939.

Deux événements furent donc inaugurés dans la capitale dans les mois qui suivirent : d'une part, le 21 février, une exposition monographique de la galerie Paul Rosenberg, transportée à la mi-avril dans la succursale londonienne du marchand ; d'autre part, le 17 mars, une seconde rétrospective organisée au Salon des artistes indépendants, dont certains éléments furent ensuite repris par l'exposition de Lyon le 7 mai, et enfin par la galerie Wildenstein de Londres en juillet. Pour Jacques Lassaigue, les deux événements parisiens se complétaient parfaitement¹⁸¹. De prime abord, ils semblaient rejouer les deux partis, artistique et scientifique, qui s'étaient en partie affrontés lors des expositions de l'Orangerie et de la rétrospective Van Gogh¹⁸².

Paul Rosenberg avait fait le choix de la valeur d'art en proposant une suite non chronologique de chefs-d'œuvre, qui selon Adolphe Tabarant, auteur de sa préface, surpassait par sa sélection rigoureuse la précédente rétrospective de l'Orangerie et se démarquait encore par de nombreux prêts inédits¹⁸³ (fig. 9.32 à 9.40). Par opposition, la présentation du Salon des indépendants fut qualifiée par Lassaigue d'« exposition didactique », avec son accrochage

de décentralisation culturelle, voir notamment « La Société des Amis de “Beaux-Arts” en province », *Beaux-arts*, 1938, n° 281, p. 1-2 ; « “Beaux-Arts” au Musée de Grenoble », *Beaux-arts*, 1938, n° 294, p. 1. Sur cette question, voir Marie-Claude Genet-Delacroix, « La décentralisation artistique et culturelle sous la IIIe République (1870-1940) : à l'origine des politiques culturelles municipales ? », dans *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, Ministère de la culture, Comité d'histoire, 1995, p. 31-50. Remarquons au passage que l'exposition incluait une étude de la *Femme au lorgnon* attribuée par Tabarant à Manet, mais que le catalogue de la galerie Wildenstein avait rejetée en 1932.

¹⁷⁹ Lettre de John Rewald à J. Coste, 21/01/1939, Aix-en-Provence, Archives municipales, K/4/Art./87.

¹⁸⁰ Raymond Cogniat, « Le 19 janvier 1839 naissait Cézanne... : À la découverte des demeures de l'artiste, à Paris et en Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 1 ; Pierre Imbourg, « Cézanne et ses logis... : ... À Paris », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3 ; John Rewald, « Cézanne et ses logis... : ... À Aix-en-Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3. Sur cette publication, voir aussi *infra* p. 396.

¹⁸¹ Jacques Lassaigue, « Les Expositions : Le Centenaire de Cézanne », *Prométhée*, 1939, n° 3, p. 82.

¹⁸² Voir *supra* p. 317-326.

¹⁸³ Adolphe Tabarant, « Quelques propos en manière de préface », dans *Exposition Cézanne (1839-1906) organisée à l'occasion de son centenaire*, [Exposition. Paris, Galerie Paul Rosenberg. 1939], Paris, P. Rosenberg, 1939, p. 3-8. Les notices des catalogues de l'exposition à Paris et à Londres signalèrent ainsi les œuvres qui y furent exposées pour la première fois.

chronologique d'œuvres d'intérêt avant tout historique, mais surtout « une partie documentaire avec des comparaisons photographiques entre les sites tels que Cézanne les a vus et tels qu'il les a peints » (fig. 9.41) :

En réalité, cette grande exposition didactique, à peine amorcée ici, n'avait aucun sens dans ce cadre, ni même à Paris. Elle avait d'ailleurs été conçue par notre ami John Rewald pour être réalisée cet été à Aix-en-Provence et on imagine alors qu'elle admirable manifestation elle aurait été, quel parti on aurait tiré de cet événement à l'étranger ! [...] Combien alors les rapprochements, les comparaisons auraient été instructifs si on avait pu les prolonger hors de l'exposition par la visite des sites cézanniens¹⁸⁴ !

Lassaigne accusa explicitement l'« absurde manie centralisatrice » d'avoir été la cause de l'échec de l'exposition d'Aix-en-Provence, « noyée sous les intrigues¹⁸⁵ ». Il ne fut pas le seul à voir derrière cette manifestation la main de Rewald.

« Dans le style muséographique de 1937 » selon Raymond Lécuyer, la présentation du Salon des indépendants mêlait aux sections iconographique et épistolaire, les images des demeures cézanniennes, ainsi que des photographies d'objets et de motifs comparées à des reproductions¹⁸⁶. Le médium se substituait ici à la vitrine de souvenirs, que Rewald avait introduite au musée de l'Orangerie en 1936, tout en parachevant sa double signification documentaire et régionale. Non sans ironie, cet ensemble fut ensuite réinstallé en mai dans la première salle de l'exposition de Lyon¹⁸⁷ (fig. 9.42). Il y fut même enrichi par plusieurs lettres et *memorabilia* originaux que prêta Marcel Provence, au moment où il espérait refaire d'Aix-en-Provence une étape de la manifestation¹⁸⁸. En juin, cet ensemble documentaire accompagna encore les œuvres à Londres dans la galerie Wildenstein¹⁸⁹ (fig. 9.43). Il y fut remarqué notamment par la librairie Phoenix, qui se proposait d'organiser pour l'automne une

¹⁸⁴ Jacques Lassaigne, « Les Expositions : Le Centenaire de Cézanne », *op. cit.* Il nous a été possible de déterminer certaines des comparaisons exposées en 1939, en nous basant sur les publications de Rewald. Signalons qu'en mai 1939, une troisième exposition parisienne en hommage à Cézanne, organisée par la galerie Bernheim-Jeune, mentionna aussi dans son catalogue : « Des livres sur Cézanne et des souvenirs personnels de l'artiste seront également exposés. »

¹⁸⁵ *Ibid.* Dans *Marianne*, où Rewald était un collaborateur régulier, Louis Chéronnet signifia lui aussi son rôle dans l'exposition du Salon des artistes indépendants. Louis Chéronnet, « Le Salon des Indépendants », *Marianne*, 05/04/1939.

¹⁸⁶ Raymond Lécuyer, « Aujourd'hui s'ouvre au musée de l'Orangerie l'exposition Cézanne », *Le Figaro*, 20/05/1936. Sur Lécuyer, voir *infra* p. 401-403.

¹⁸⁷ Germaine Selz, « Le Centenaire de Paul Cézanne à Lyon », *Beaux-arts*, 1939, n° 334, p. 1, 3.

¹⁸⁸ Joseph Billiet attira à Lyon la section documentaire du Salon des indépendants au début du mois d'avril, et obtint ensuite de Marcel Provence le prêt de ses souvenirs. Lettre de Joseph Billiet à Édouard Herriot, 07/04/1939, Lyon, Archives municipales, 151/WP/020 ; lettre de Joseph Billiet à Marcel Provence, 18/04/1939, Paris, Archives nationales, 20150042/95. Voir aussi le tapuscrit « Liste des divers souvenirs de l'exposition Cézanne apportés par la voiture du Louvre », 05/05/1939, Lyon, Archives municipales, 099/WP/018/1.

¹⁸⁹ Le retour des objets prêtés à Londres est documenté par plusieurs lettres de Chenue à Marcel Provence, 05/09/1939, de Marcel Provence à Chenue, 17/09/1939, et de Chenue à Marcel Provence, 27/09/1939. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, dossier 6, p. 273-275, dossier 7.

exposition de reproductions de tableaux de Cézanne, et demanda, vainement, à Marcel Provence de lui prêter encore une douzaine d'objets à présenter en parallèle¹⁹⁰.

Tout en manifestant le lien noué par Rewald entre la nature documentaire et aixoise de son projet, les expositions de 1939 parachevèrent l'ascension de sa carrière professionnelle. Si l'universitaire fut tenu en échec par les Musées nationaux, ses intérêts scientifiques et régionaux surent rencontrer la stratégie historiographique de Georges Wildenstein.

La vulgarisation, le souci du public

L'idéal scientifique réaffirmé par John Rewald dans toutes ses publications eut très tôt à cœur de s'articuler avec les attentes du « grand public ». Malgré son titre de docteur, son origine allemande l'empêcha de poursuivre une carrière dans le monde académique comme muséal. Il se fit donc journaliste et intégra vers la fin de l'année 1937 la rédaction de l'hebdomadaire *Marianne*¹⁹¹. Il y adapta alors les enjeux de l'historiographie impressionniste contemporaine¹⁹².

L'un de ses premiers articles fut consacré à la divulgation d'une lettre inédite, qui livrait « Un épisode inconnu de la vie de Cézanne¹⁹³ » (fig. 9.44). Cet « épisode mystérieux » était celui d'« une brusque éruption sentimentale », où Cézanne, généralement effrayé par les femmes, fut « soudainement » « [bouleversé] » par la rencontre de « son grand amour ». Le récit de cette romance se laissait fortement suggérer à travers les indices épistolaires, en particulier le brouillon d'« une lettre d'amour » reproduit en fac-similé, qui livrait « le secret de ses sentiments ». Il était suivi par une série de lettres à Zola, où Rewald voyait l'émotion, la confusion et le tourment de l'artiste, tentant de cacher son idylle à son épouse, puis finalement son apaisement et son retour à la peinture de paysages calmes et harmonieux.

Mais c'est la mode à notre époque d'éplucher la vie privée des artistes. Ce n'est plus de la critique d'art. Le jeune Rewald tomberait assez facilement dans ce genre-là. [...] Il a par exemple découvert un fragment de lettre « d'amour de Cézanne ». Mme Cézanne était cocue !... Alors voilà un

¹⁹⁰ Lettres de Phoenix à Jean Peytral, s.d., et de Jean Peytral à Marcel Provence, 18/08/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, dossier 6, p. 246-248.

¹⁹¹ « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art. Après avoir été vendu par Gallimard en 1936, *Marianne* se transforma en hebdomadaire plutôt apolitique, richement illustré, qui tirait à plus de 100 000 exemplaires. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française, 3 : De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 591-592.

¹⁹² Voir par exemple son article faisant écho au retour aux origines de l'impressionnisme : John Rewald, « Œuvres de jeunesse de grands peintres », *Marianne*, 08/12/1937.

¹⁹³ John Rewald, « Un épisode inconnu de la vie de Cézanne », *Marianne*, 20/10/1937.

grand article avec ce document et des photos, etc. des photos que tu lui as prêtées. Je trouve cela un peu inutile¹⁹⁴.

Ce fut en ces termes que Ludovic-Rodo Pissarro présenta à son frère Lucien la publication de *Marianne*, tout en le mettant en garde quant aux lettres de leur père : « Aussi fais attention que les journalistes adorent ces lettres intimes¹⁹⁵. » Le souvenir de cet article lui revint d'ailleurs en mémoire quelques mois plus tard et Ludovic-Rodo le qualifia à nouveau de bas journalisme¹⁹⁶. Face aux inquiétudes de Lucien, Rewald répliqua que l'indiscrétion avait été commise ici par les héritiers de Cézanne, qui avaient vendu l'un de ses dessins sans prendre connaissance du brouillon situé au verso, accessible à présent à tous au sein d'une collection publique. Lucien pouvait être dès lors assuré qu'aucune divulgation semblable ne serait faite dans la correspondance de Pissarro, puisqu'il aurait lui-même la tâche d'y veiller. La basse indiscrétion journalistique de *Marianne*, par opposition à la dignité de l'édition scientifique, témoignait aussi de l'aptitude de Rewald, dont les écrits voulaient montrer l'homme derrière l'œuvre, à s'adapter à un public plus large pour révéler, tout en se gardant d'invention littéraire, le mélodrame documentaire, caché au revers de l'œuvre.

Le souci de son audience se manifesta encore dans un article qu'il consacra en 1938 à l'enseignement de l'histoire de l'art, plus particulièrement à la critique virulente d'un manuel destiné à la classe de première¹⁹⁷. L'objectivité des auteurs les avait en effet conduits à équilibrer leur chapitre sur l'impressionnisme et ses quatre représentants, Manet, Monet, Degas et Renoir, par un chapitre consacré à l'académisme et à trois tableaux de Meissonier, Carolus-Duran et Laurens. Cette mise en balance de l'art indépendant et de l'art officiel était intolérable à Rewald. Son article utilisa à nouveau la comparaison visuelle pour opposer cette fois les portraits photographiques de Carolus-Duran et Pissarro (fig. 9.45), jouant pour l'occasion de l'impact du mode binaire afin de démontrer le déséquilibre des deux termes de la démonstration¹⁹⁸. Bien sûr, Lucien fut cette fois enchanté par la témérité de Rewald¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 19/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Un extrait plus long de cette même lettre est donné dans Joachim Pissarro, « 1939 : genèse du premier catalogue raisonné », dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro, op. cit.*, vol. 2, p. 3-29.

¹⁹⁵ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 19/11/1937, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro. Cet avertissement faisait directement écho aux craintes exprimées par les deux frères, dès la fin des années 1920, concernant la divulgation de leurs archives. Voir *supra* p. 210-221.

¹⁹⁶ Lettre de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 08/03/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

¹⁹⁷ John Rewald, « L'Art français dans les écoles françaises », *Marianne*, 27/04/1938. Le manuel visait par Rewald était celui de Louis-Marie Michon, Frantz Calot, et Charlotte Charrier, *L'Art et les artistes. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Hatier, 1937.

¹⁹⁸ Rewald employa le même parallèle photographique, quarante ans plus tard, au moment de la réhabilitation de l'art dit « pompier ». John Rewald, « Pissarro, Nietzsche, and Kitsch », dans John Rewald, *Studies in impressionism*, New York, H. N. Abrams, 1986, p. 209-215. Sur cet article, voir *supra* p. 17-18.

¹⁹⁹ Lettre de Lucien Pissarro à John Rewald, 01/05/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Cette question de l'académisme, que lui avait justement posée son directeur de thèse René Schneider durant sa soutenance, avait aussi occupé Rewald, quelques semaines avant son article, lors d'une conférence intitulée « La révolution impressionniste ». Celle-ci eut lieu le 10 février 1938 au sein du musée d'art vivant constitué très brièvement par Jeanne Bucher à la Maison de la culture de Paris, afin d'enseigner l'art moderne aux classes populaires²⁰⁰. George Besson annonça cette conférence en signalant notamment ses « projections qui permettent d'amusantes confrontations de la peinture des maîtres et de la peinture officielle²⁰¹. » De nouveau, l'impact de la comparaison visuelle fortifiait ici une mission pédagogique, qui se destinait à faire comprendre en faisant aimer une image au détriment de l'autre.

Ces démonstrations, qu'elles aient été publiées ou projetées, confirment que Rewald avait très bien perçu la valeur persuasive que le mode de présentation binaire, à l'origine conçu comme une argumentation scientifique, pouvait avoir auprès du grand public.

En dehors de ses articles pour *Marianne* et de ses conférences populaires, la troisième voie que prit Rewald pour adapter son propos au grand public fut celle de l'album de reproductions. Les rapports de l'historien avec ce type d'ouvrages étaient cependant ambigus. Les livres de vulgarisation constituèrent en effet la base de sa culture visuelle lors de ses premières chasses de motifs. S'ils furent plus tard systématiquement mentionnés dans la bibliographie de son *Histoire de l'impressionnisme*, leur catégorisation comme « livre de reproductions » signalait en même temps que leur valeur tenait strictement à la richesse et à la qualité de leurs illustrations, et non à leur texte. L'entremetteur de Rewald parmi ces collections éditoriales fut de nouveau son ami George Besson, directeur artistique de la maison Braun, chez qui l'historien avait eu un temps le projet de faire imprimer sa thèse²⁰². Rewald signa alors dans la collection « Les Maîtres », aux côtés des ouvrages de Besson consacrés à Renoir et Sisley, un bref texte sur Degas, mis en vente opportunément en 1937, l'année de sa rétrospective à l'Orangerie²⁰³. Par la suite, il acheva encore avant la fin de la guerre un second livre sur Pissarro pour une autre série d'albums de reproductions en couleurs, éditée par la maison Marion²⁰⁴. Les publications de ce type furent sans doute l'une

²⁰⁰ Voir à ce sujet, Christian Derouet et Nadine Lezni (dir.), *Jeanne Bucher : une galerie d'avant-garde, 1925-1946, de Max Ernst à de Staël*, [Exposition. Strasbourg, Ancienne douane. 1994], Strasbourg / Genève, les Musées de la ville de Strasbourg / Skira, 1994, p. 134-137.

²⁰¹ George Besson, « Le marchand de couleurs : Une conférence sur l'impressionnisme. - Dans les musées », *Ce soir*, 10/02/1938.

²⁰² Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 13/03/1936, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁰³ John Rewald, *Edgar Degas*, Paris, G. Braun, 1937.

²⁰⁴ John Rewald, *Camille Pissarro au Musée du Louvre*, Paris, Bruxelles, Marion, 1939. Rewald publia encore deux monographies sur Maillol chez Braun et Hypérion.

des assises financières des premiers temps de la carrière de Rewald. Au début de l'année 1939, il se félicita encore d'avoir été engagé par la maison Hyperion, spécialisée dans ce domaine. La vulgarisation constitua aussi le revers de son investissement scientifique dans l'impressionnisme, en signalant sa capacité à tirer profit du succès de son objet d'étude auprès du public²⁰⁵. Cependant, par opposition aux efforts de visibilité qu'il déploya dans ses autres publications, la part documentaire brillait ici par son absence au sein des illustrations, et se réduisait dans ses textes à une brève citation épistolaire. En se conformant à la maquette de ces ouvrages sériels, Rewald fit ici disparaître sa « marque de fabrique », sa participation à la production d'une littérature artistique commerciale et populaire devenant pour ainsi dire anonyme.

L'idéal d'objectivité scientifique prôné par John Rewald était inséparable de sa vision morale du travail comme un effort consciencieux et méticuleux, qu'il opposait à ceux qui brillaient par la réputation de leur nom ou le lyrisme de leur style²⁰⁶. Cet état d'esprit animait aussi la conception pragmatique de sa carrière. De ce point de vue, outre être un homme de relations, un historien des années 1930 devait être encore un professionnel dont les livres se vendaient, étaient aptes à fournir une offre différente et remarquable, susceptibles de répondre à une demande et de susciter un besoin.

Sans être l'inventeur de la comparaison entre peinture et photographie, comme il le reconnaissait lui-même, cette dernière devint la signature visible de la plupart de ses publications. Transformée en véritable mode de production documentaire, elle lui permit d'exploiter une valeur probatoire tout en lui constituant une position au sein d'une communauté historiographique, composée de collaborateurs et de rivaux.

Il démontra dès lors sa capacité à se rendre maître de la visibilité du document : contrôler sa révélation, sa publicité, son exposition, ou son escamotage, manier l'impact visuel de sa présentation, voire réguler la réalité représentée, qu'elle fût moderne ou ancienne.

²⁰⁵ Lettre de John Rewald à Lucien Pissarro et Esther Pissarro, 12/02/1939, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

²⁰⁶ Voir *supra* p. 17.

Chapitre 10 : Le savant dans son environnement, la comparaison entre photographie et peinture

Pratiquée tant par John Rewald que par Lionello Venturi, la photographie de motif fut perçue simultanément par ces deux auteurs comme un moyen de renouvellement de l'historiographie impressionniste, située dès l'origine à l'horizon de leurs travaux respectifs sur Paul Cézanne. Dans les deux cas, le médium réputé objectif et probatoire semblait couronner une ambition documentaire et à ce titre illustrer de façon pertinente leurs travaux, jusqu'aux *Archives de l'impressionnisme* de Venturi en 1939, ou quelques années plus tard aux lettres de Pissarro éditées par Rewald.

Cette démarche emblématique de la décennie devint chez Rewald, à partir de 1935, la véritable marque de fabrique de ses très nombreuses publications, leur conférant une richesse iconographique en phase avec leur culture visuelle et, en particulier, avec l'inflation contemporaine des images photographiques¹. Loin de le limiter aux seuls paysages, l'historien étendit ce principe comparatif aux natures mortes, par le truchement des collections de Marcel Provenç, et même aux figures, en utilisant des prises de vue ou des détails destinés à reproduire exactement le point de vue de l'artiste sur ses modèles. Ce fut aussi dans ce domaine que le recours aux photographies anciennes se révéla particulièrement opératoire et supplanta même occasionnellement ses propres prises de vue de paysages. Dès 1937, Rewald en vint ainsi à privilégier la documentation visuelle que lui communiqua Ludovic-Rodo Pissarro, comme, plus tard, les cartes postales².

Dans les faits, les photographies modernes s'inscrivaient elles-mêmes dans une temporalité ambivalente. Systématiquement exécutées d'après et après une peinture, elles devaient paradoxalement rendre compte d'une réalité vue par l'artiste en amont de son

¹ Olivier Lugon, « "Photo-inflation". La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1994, n° 49, p. 91-113. Éléonore Challine note le même engouement autour du médium photographique dans la France de l'entre-deux-guerres. Éléonore Challine, « Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945) », thèse de doctorat, sous la dir. de Michel Poivert, Université de Paris I, Paris, 2014, p. 405-406. Une évolution chiffrée du marché et de la production photographique dans la presse, la publicité et la mode, en France durant l'entre-deux-guerres, est donnée dans Françoise Denoyelle, *Le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, Montréal, Éd. l'Harmattan, 1997 ; Françoise Denoyelle, *Les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, Montréal, Éd. l'Harmattan, 1997.

² Voir ainsi John Rewald, « Paysages de Paris », *La Renaissance*, 1937, n° 1-2, p. 7-52 ; John Rewald, « Pissarro's Paris and His France. The Camera compares », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 2, p. 14-17 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 9-13. Voir aussi *infra* p. 424.

processus pictural. Deux sens de lecture potentiels s'offraient dès lors pour leur mise en page. Un ordre savant ou méthodique faisait se succéder, en conformité avec le protocole d'exécution, la reproduction de l'œuvre et la photographie de son modèle. Celui-ci fut très majoritairement privilégié par Rewald et Venturi, comme plus tard par les historiens qui réemployèrent leur documentation, tel Fritz Novotny ou Germain Bazin³. Cet ordre savant s'opposait à une seconde possibilité, celle d'une chronologie fictive, où le motif précédait la peinture. C'est à ce second ordre de lecture, préféré par les profanes, que le présent chapitre se consacre.

La temporalité n'est cependant que l'une des multiples questions que soulève l'usage de ces juxtapositions, souvent critiquées par la communauté scientifique de la seconde moitié du XX^e siècle. Leur aspect littéral s'associait au caractère terre-à-terre des textes de Rewald qui, pragmatique dans sa carrière comme dans son écriture, affirma très tôt son aversion pour toute intrusion de spéculations esthétiques ou philosophiques dans un récit historique strictement factuel, qui aspirait à la pureté scientifique⁴. Si, dès 1937, Ludovic-Rodo Pissarro jugea en

³ Pour Rewald, voir Léo Marchutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" », *Forum*, 1935, vol. 9, p. 252-253 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936 ; John Rewald et Léo Marchutz, « Cézanne et la Provence », *Le Point - Cézanne et la Provence*, 1936, n° 4, p. 4-34 ; John Rewald, « Van Gogh en Provence », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 8, p. 289-298 ; John Rewald, « Paysages de Paris », *op. cit.* ; John Rewald (dir.), *Camille Pissarro : letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, New York, Pantheon, 1943. Les rares exceptions, où Rewald dérogea à cet ordre savant, furent : la mise en page mixte de son premier article pour *L'Amour de l'art*, qui offrait un plus grand dynamisme au regard ; l'ordre inverse de son article pour le numéro spécial Cézanne de cette même revue en 1936. John Rewald et Léo Marchutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 1, p. 15-21 ; John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 189-196. Dans sa série pour *Art News* au début des années 1940, Rewald utilisa d'abord une composition mixte pour Van Gogh, puis reprit un ordre savant pour Corot et Pissarro, avant de l'inverser dans ses derniers articles sur Ingres, Monet et Cézanne. John Rewald, « Van Gogh vs. Nature : Did Vincent or the Camera Lie ? », *The Art News*, 1942, vol. 41, n° 3, p. 8-11, 30 ; John Rewald, « Corot Sources : The Camera Tells : His Italian Landscapes Seen in Photographs of a Century Later », *The Art News*, 1942, vol. 41, n° 13, p. 11-13 ; John Rewald, « Pissarro's Paris and His France. The Camera compares », *op. cit.* ; John Rewald, « Ingres and the Camera : Two Precisionists Look at Rome », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 6, p. 9-10 ; John Rewald, « Monet, Solid Builder of Impressions : Proving by Photographs That Brilliant Draftsmanship Recorded the Form Under the Light », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 10, p. 23-25 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *op. cit.* ; John Rewald, « The Camera Verifies Cézanne Watercolors : Second of three articles on Cézanne, documenting his important works with photographs of the actual subject matter », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 11, p. 16-18 ; John Rewald, « Proof of Cézanne's Pygmalion Pencil », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 12, p. 17-20. Les autres historiens employèrent systématiquement l'ordre savant. Voir Lionello Venturi, « Cézanne », *L'Arte*, 1935, vol. 6, n° 5, p. 383-415 ; Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, 2 vol. ; Jean Vergnet-Ruiz, « Cézanne et l'impressionnisme », *La Renaissance*, 1936, n° 5-6, p. 17-22 ; Germain Bazin, « Tradition française : Cézanne et la montagne Sainte-Victoire », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 10, p. 377-383 ; Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938.

⁴ Jorgelina Orfila, « Paul Cézanne and the Making of Modern Art History », thèse de doctorat, sous la dir. de June Hargrove, University of Maryland, College Park, 2007, p. 253. Cette aversion pour la théorie se retrouve

conséquence ce contenu « pas très intéressant⁵ », ce reproche résonnait encore dans la description que Walter Benjamin donna de Rewald en 1940, peu après leur rencontre : « C'est un travailleur acharné, un jeune homme très calé sur certains sujets, un garçon qui possède son monde — au demeurant un esprit sans envergure⁶. » Autrement formulée, cette apparente absence de profondeur caractérisait le réalisme même de l'œuvre de Rewald, du rapport finalement à la fois indexical et simulé qu'il entretenait avec la réalité⁷.

Dans le cadre d'un tel questionnement, si la photographie de sites a su intéresser certains historiens de l'histoire de l'art, et trouver une place au sein de plusieurs travaux consacrés à Rewald, Venturi et Novotny⁸, une perspective chronologiquement et socialement large fait encore défaut. Or, une généalogie de la démarche comparative, en amont de son institution par Rewald en argument scientifique, fait immédiatement ressurgir à l'esprit les nombreuses pratiques d'appropriations d'œuvres impressionnistes qui ont jalonné notre étude⁹. Par ailleurs, ce type de comparaisons s'étend aussi sur un large domaine de

dans les jugements de Rewald sur Fritz Novotny, mais aussi occasionnellement dans ses divergences avec Léo Marchutz. Alors qu'il demandait à ce dernier son avis au sujet du manuscrit de son premier article, dans une lettre datée du 13 décembre 1933 (Paris, collection Antony Marschutz), il lui recommanda expressément de se garder de références à Bergson, Kant et Hegel.

⁵ Voir *supra* p. 356.

⁶ Lettre de Walter Benjamin à Max Horkheimer, 23/03/1940, dans Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003, p. 420-422.

⁷ Rappels que le caractère fictionnel des écrits de Rewald a aussi été soulevé par John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *Art History*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 369-375. Voir *supra* p. 18-19. Nous renvoyons encore à ce sujet au récent débat entre Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat, et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective*, 2017, n° 1, p. 31-46.

⁸ Parmi ces auteurs, citons en premier lieu la contribution de Jean Arrouye, « L'utopie topographique de John Rewald », dans *Colloque Rewald-Cézanne*, [Actes de colloque. 1996. Aix-en-Provence], Aix-en-Provence, Les Amis du musée Granet et de l'œuvre de Cézanne, 1997, p. 127-137. Citons à sa suite les travaux de : Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.* ; Jorgelina Orfila, « Works of Art as Meta-Images : On the Use of Photographs for the Study of Art History », dans Carla Taban, *Meta- and inter-images in contemporary visual art and culture*, [« 9th International Conference on Word and Image ». 2011. Montréal], Leuven, Leuven University Press, 2013, p. 43-59 ; Jorgelina Orfila, « Works of Art as Images : On the Use of Site Photographs for the Study of Paul Cézanne's Landscape Paintings », *International Journal of the Image*, 2012, vol. 2, n° 1, p. 1-11 ; Laura Iamurri, « Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia », *La Diana*, 2007, vol. 8-11, p. 123-127 ; Agnes Blaha, « Léo Marchutz: a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2011, vol. 3, n° 1, p. 60-70 ; Michela Bassu, « Lionello Venturi e i luoghi di Cézanne », *Annali di critica d'arte*, 2014, n° 10, p. 79-89.

⁹ Le terme de généalogie est ici librement emprunté à Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », dans Michel Foucault, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 2, p. 136-156 : « De là, pour la généalogie, une indispensable retenue : repérer la singularité des événements, hors de toute finalité monotone ; les guetter là où les attend le moins et dans ce qui passe pour n'avoir point d'histoire [...] ; saisir leur retour, non point pour tracer la courbe lente d'une évolution, mais pour retrouver les différentes scènes où ils ont joué des rôles différents ; définir même le point de leur lacune, le moment où ils n'ont pas eu lieu [...]. La généalogie exige donc la minutie du savoir, un grand nombre de matériaux entassés, de la patience. [...] La généalogie ne s'oppose pas à l'histoire comme la vue altière et profonde du philosophe au regard de taupé du savant ; elle s'oppose au contraire au déploiement métahistorique des significations idéales et des indéfinies téléologies. Elle s'oppose à la recherche de l'"origine". » Dans le cas qui nous intéresse, citons à titre d'exemples : les œuvres de

publications hétérogènes, où il est possible de distinguer, par souci de clarté, trois types d'usagers : la science, l'art et, à défaut d'un meilleur terme, l'industrie culturelle. Dans ses apparitions diverses, la comparaison entre photographie et peinture ne fut d'ailleurs que l'un des procédés d'une narration par l'image, que structuraient aussi celles des résidences d'artistes, celles de leurs monuments, ou encore la représentation cartographique. Ce type spécifique d'illustration ne peut dès lors être appréhendé de façon pleine et entière qu'en tenant compte non seulement de ses origines multiples, mais aussi de la richesse de la culture visuelle au sein de laquelle il aurait été inventé, si tant est qu'il puisse être qualifié comme tel.

Copier les maîtres, l'échange d'un bon procédé entre art et science

À dire vrai, Rewald ne se constitua pas lui-même en inaugurateur d'une pratique photographique singulière, mais, fidèle à ses scrupules scientifiques, en attribua l'invention dès son premier article au peintre américain Erle Loran, qui publia aux États-Unis ses propres investigations sur les motifs de Cézanne en 1930¹⁰.

Or, la démarche de Loran ne peut être envisagée elle-même sans évoquer celle de son prédécesseur et compatriote Marsden Hartley¹¹. Actif sur la scène de l'art vivant au début du siècle, Hartley en avait très tôt adopté le canon moderniste en plaçant aux nues les noms de Renoir et de Cézanne¹². Après s'être rendu à Aix-en-Provence à l'été 1926, il y séjourna à partir de l'automne jusqu'à la fin de l'année suivante, logeant au sein même d'un site cézannien, la Maison Maria, située dans la forêt du Château noir¹³. Au printemps 1927, il fut

Picabia à Moret-sur-Loing ou celles des émules de Cézanne dès le début de siècle, prolongées encore par les tableaux de Marcel Arnaud dans les années 1920 ; mais aussi les itinéraires pittoresques autour de Giverny, poursuivis par le projet de donation de la maison de Claude Monet défendu par Henri Verne ; la tentative pour retrouver « mathématiquement », au lendemain de la mort du maître, le point de vue qui avait été le sien face à la cathédrale de Rouen ; le goût du tableau vivant chez Sacha Guitry ; les collections de *memorabilia* réunies par Émile Dunan, Paul Gachet, ou Marcel Provence, qui fut directement sollicité par Rewald pour contribuer à la rétrospective Cézanne de 1936.

¹⁰ John Rewald et Léo Marchutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *op. cit.* Voir aussi « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

¹¹ Loran mentionna le nom d'Hartley dans son article de 1930. Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551.

¹² Voir en particulier à ce sujet, les lettres de Marsden Hartley à Alfred Stieglitz du début du XX^e siècle, et par exemple son sentiment au sortir de la rétrospective impressionniste à la galerie Manzi-Joyant, en juillet 1912. James Timothy Voorhies (dir.), *My dear Stieglitz : letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002, p. 16-22. Sur l'influence de Cézanne dans la carrière de Marsden Hartley, voir le texte de Joseph J. Rishel, « Cézanne and Hartley : On Sacred Ground », dans Joseph J. Rishel et Katherine Sachs (dir.), *Cézanne and beyond*, [Exposition. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2009], Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2009, p. 159-171.

¹³ Son séjour fut interrompu par quelques voyages à Paris et en Allemagne au début de l'année 1927. Nous renvoyons à ce sujet à l'autobiographie d'Hartley : Susan Elizabeth Ryan (dir.), *Somehow a past : the autobiography of Marsden Hartley*, Cambridge, MIT press, 1997, p. 136-141. Une copie de ce texte est

rejoint par deux compatriotes, le jeune peintre Charles Kuntz et son épouse Adelaide¹⁴. Erle Loran, qui arriva à Aix-en-Provence peu après, rencontra alors à son tour Hartley, par l'intermédiaire d'Adelaide Kuntz.

Cette dernière l'introduisit aussi auprès de Marcel Provence, propriétaire de l'atelier des Lauves (fig. 10.1 à 10.3), que Loran loua afin de cohabiter avec les motifs mêmes de son maître. Marsden Hartley avait pour sa part déjà eu l'occasion de visiter l'ancien atelier de Cézanne, lieu hautement symbolique, que Charles Kuntz commémora la même année 1927 en peinture (fig. 10.4), et auquel Loran réserva une partie de l'illustration de son article de 1930 (fig. 10.19). À Aix-en-Provence, Hartley consacra principalement ses travaux graphiques et picturaux aux motifs environnant le Château noir, devant lequel Loran le photographia (fig. 10.5), et dont il esquissa de son côté la silhouette dans une toile, en le plaçant face à montagne Sainte-Victoire, à la manière d'une composition de Cézanne (fig. 10.6 à 10.7). La montagne elle-même inspira encore à Hartley une série de paysages qui citaient plus directement un précédent cézannien, en reproduisant sensiblement le même point de vue, avec en contre-bas la courbe de la route du Tholonet et son grand pin parasol (fig. 10.8 à 10.9). L'installation des peintres américains à Aix-en-Provence, auprès des motifs de Cézanne, suivit ainsi l'aménagement de ce territoire autour de deux sites principaux, l'atelier des Lauves et le Château noir, où madame Vieil-Noé-Tessier plaça son buste de Cézanne la même année 1927. L'autobiographie d'Hartley et l'article de Loran ne manquèrent pas d'attribuer à cette dernière, comme à son rival Marcel Provence, une volonté de tirer profit de la notoriété de sa propriété auprès des étrangers, allant jusqu'à lui imputer un grand projet de lotissement dans la forêt du Château noir¹⁵.

Ce fut donc à un véritable phénomène de tourisme artistique suscité par Cézanne, animé par plusieurs générations d'émules et alors en pleine expansion, que Loran participa¹⁶. Cadet

conservée dans le fonds d'archives de l'historienne Elizabeth McCausland. Washington, Archives of American Art, Elizabeth McCausland papers, boîte 12, dossier 31. Voir aussi Townsend Ludington, *Marsden Hartley : the biography of an American artist*, Boston, Little, Brown, 1992, p. 170-185.

¹⁴ Hartley avait fait la connaissance de Charles Kuntz quelques années plus tôt, durant l'été 1921, lors d'un séjour à Paris. Kuntz résidait alors à Giverny. Aux dires de son épouse, comme d'autres jeunes artistes américains, il élevait le nom d'Hartley, son aîné de vingt ans, au rang de légende parmi les maîtres contemporains. Notes d'Adelaide Kuntz à Hudson D. Walker, 31/10/1944, Archives of American Art, Elizabeth McCausland papers, boîte 12, dossiers 25 et 32. Le séjour d'Hartley et Kuntz à Aix-en-Provence a récemment fait l'objet de deux expositions : en septembre 2014 au Greenville County Museum of Art, et de janvier à mars 2015 aux Driscoll Babcock Galleries de New York. La première a donné lieu à la publication d'un catalogue : Paula Angermeier (dir.), *Charles Philip Kuntz, Marsden Hartley : arising and converging in Aix*, [Exposition. Greenville, Greenville County Museum of Art. 2014], Greenville, Greenville County Museum of Art, 2014.

¹⁵ Susan Elizabeth Ryan (dir.), *Somehow a past*, op. cit., p. 141.

¹⁶ À l'automne 1928, le peintre américain Louis Stone séjourna à son tour à Aix-en-Provence et loua l'ancienne maison de Paul Cézanne. Voir à ce sujet et sur la réception de Cézanne aux États-Unis, la contribution de Gail Stavitsky, « Cézanne and American Modernism », dans Gail Stavitsky et Katherine Rothkopf (dir.), *Cézanne and*

d'Hartley de presque trente ans, Loran avait intégré durant sa formation la même hiérarchie des peintres impressionnistes, qui transparut encore par la suite dans son article de 1930, où, très conventionnellement, il critiqua les *Nymphéas* de Monet au profit du maître d'Aix. Selon une interview tardive, cet héritage moderniste l'avait même conduit très tôt à s'identifier à Paul Cézanne. Ce fut grâce à un portrait inspiré de ce dernier, ainsi qu'à d'autres dessins exécutés d'après des modèles de la Renaissance, qu'il put financer en 1926 son voyage en France, en obtenant le prix de la fondation John Armtroug Chaloner¹⁷. Son premier séjour à Paris, destiné à parachever sa formation, fut principalement occupé par l'exercice traditionnel de la copie des tableaux du musée du Louvre, entrecoupé, à partir de 1927, par ses voyages à Aix-en-Provence. Dès lors, Loran inscrivit ses acquis modernistes dans une pratique orthodoxe de l'enseignement académique, où ils côtoyaient sa prédilection pour l'école vénitienne (fig. 10.10). Le registre des copistes du Louvre mentionne ainsi deux fois son nom : de février à mars 1927, lorsqu'il reproduisit les *Pommes et oranges* de Cézanne (vers 1899 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 871) ; puis en avril et mai 1928, quand il se tourna vers *La Fuite de Lot* de Véronèse¹⁸ (Paris, musée du Louvre).

Ce fut donc dans la continuité d'une démarche artistique traditionnelle, la copie des maîtres, qu'eut lieu chez Loran son immersion au sein des objets et des motifs de Cézanne à Aix-en-Provence. Ces derniers, identifiés à partir de reproductions, étaient alors dupliqués, aux côtés de Hartley, tant picturalement que photographiquement. Une vue de l'atelier des Lauves, prise par Loran durant son séjour (fig. 10.11), matérialise cette immersion des propres paysages de l'émule américain dans l'environnement des *memorabilia* de Cézanne. Au premier plan, une montagne Sainte-Victoire, surplombant la route du Tholonet et son pin parasol, emprunte de nouveau le point de vue du maître, que Loran reproduisit tant en peinture, à la manière de Marsden Hartley, qu'en photographie¹⁹ (fig. 10.12).

American modernism, [Exposition. Montclair, Montclair Art Museum. 2009-2010 ; Baltimore, Baltimore Museum of Art. 2010 ; Phoenix, Phoenix Art Museum. 2010], New Haven, Yale University Press, 2009, p. 21-63.

¹⁷ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

¹⁸ Registre des copistes du musée du Louvre, 1930-1952, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150337/476. Par la suite, Loran réalisa plusieurs diagrammes d'après cette nature morte de Cézanne, qui demeurèrent inédits. Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, boîte 4, dossier 119. Un schéma très synthétique, légèrement différent de la composition originale, fut cependant reproduit dans son ouvrage de 1943. Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, boîte 3, dossier 50. Si notre dépouillement des registres des copistes des musées du Louvre et du Luxembourg ne nous a pas permis d'identifier d'autres travaux d'Erle Loran, celui-ci indiqua dans son interview de 1981 avoir aussi copié *Les Joueurs de cartes* de Cézanne (1893-1896 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 684). « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

¹⁹ Cette photographie ne fut publiée par Loran qu'en 1943. Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1943, p. 98.

La même démarche artistique guida, quelques années après, les pas de Léo Marchutz, qui fait ici figure de pivot entre l'exercice traditionnel de la copie des maîtres et sa récupération scientifique par John Rewald. Dans un récit tardif des circonstances qui le menèrent à admirer l'œuvre de Cézanne en Allemagne puis à séjourner à Aix-en-Provence, Marchutz relata l'expérience initiatique de sa confrontation avec le même motif emblématique de la Sainte-Victoire vue depuis la route du Tholonet. Le site lui apparut, pour la première fois, dans un tableau exposé en février 1928 à la galerie Goldschmidt & Co. de Berlin²⁰ (fig. 10.13). Quelques mois plus tard, Marchutz se rendit pour la première fois à Aix-en-Provence, où il fut guidé par l'ancien cocher de Cézanne, Baptistin Curnier : « J'ai demandé au cocher de nous emmener dans la campagne, à un endroit où Cézanne avait peint, et il a pris la route du Tholonet ; cela me semblait long, et très sauvage. D'un coup, il bifurque à gauche et je lui criais de s'arrêter : j'avais devant les yeux le tableau de Berlin, mon tableau. Me voilà en pays connu²¹ ! » Le 1^{er} août 1928, Marchutz louait un appartement au Château noir, où il s'installa définitivement en 1931, en rejoignant une colonie d'artistes allemands déjà remarquée par Hartley lors de son séjour²². Comme Marchutz l'écrivit à Rewald quelques années plus tard, le plaisir provoqué par l'impact visuel d'une réminiscence picturale à travers son motif fut alors la source de ses recherches, destinées à réitérer cette expérience inaugurale²³. Ce fut en un sens le même effet de surprise que l'historien tenta à son tour de reproduire auprès de ses lecteurs. Marchutz poursuivait, pour sa part, une démarche artistique similaire à celle de ses prédécesseurs, en reproduisant les motifs de Cézanne dans ses paysages (fig. 10.14). L'adaptabilité de ce procédé pictural au médium photographique permit dès lors à Rewald de multiplier à son tour les photographies de la même composition emblématique, vers laquelle convergeaient les intérêts des peintres et des historiens²⁴ (fig. 10.15 à 10.18).

L'exercice du copiste, en amont de son adaptation scientifique, se trouvait déjà mêlé à une activité touristique, où le motif, laissant voir par transparence le tableau, appelait la

²⁰ Lettre de Léo Marchutz à Adrien Chappuis, 19/03/1972, dans Antony Marschutz et Bruno Soum, *Regards sur Cézanne*, Paris, Antony Marschutz, 2015, p. 128. Dans ce document, Léo Marchutz déclarait avoir eu le loisir de contempler cette vue, dès 1927 et durant une année entière, en se rendant, au moins une fois par semaine, dans une galerie non nommée. Sur cet épisode, voir aussi *Sainte-Victoire, Cézanne, 1990*, [Exposition. Aix-en-Provence, Musée Granet. 1990], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990, p. 256.

²¹ Lettre de Léo Marchutz à Adrien Chappuis, 19/03/1972, dans Antony Marschutz et Bruno Soum, *Regards sur Cézanne*, *op. cit.*, p. 128.

²² Susan Elizabeth Ryan (dir.), *Somehow a past*, *op. cit.*, p. 141.

²³ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 09/05/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

²⁴ Signalons à ce sujet qu'au retour de son premier séjour à Aix-en-Provence, Rewald installa à côté de son lit un dessin de Marchutz représentant la Sainte-Victoire. Lettre de John Rewald à Léo Marchutz, 13/12/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

création d'un souvenir pictural ou photographique, destiné à remémorer l'expérience d'une réminiscence. Erle Loran utilisa à cette fin un Brownie 2A, appareil populaire fabriqué par Kodak depuis le début du siècle. Issues de la tradition pluriséculaire des carnets de croquis remplis par les artistes aspirants devant les modèles italiens, ses prises de vue eurent d'abord pour Loran la valeur d'un « aide-mémoire ²⁵ [*recall*] », mais se trouvèrent aussi inextricablement mêlées à sa plus large production photographique de souvenirs de son voyage en Europe.

De retour à New York en décembre 1929, Loran y fit la rencontre de Forbes Watson, l'éditeur de la revue *The Arts*, qui s'enthousiasma devant ses clichés et lui proposa de les publier, en les accompagnant d'un compte rendu de son séjour (fig. 10.19). L'article « Cézanne's Country » importa dès lors sur le sol américain l'attractivité d'un territoire, polarisé entre l'atelier des Lauves de Marcel Provence et le Château noir de madame Vieil-Noé-Tessier, aménagé autour de projets de commémorations monumentales, mais aussi riche de motifs photogéniques²⁶.

Fort du succès de cette publication, Loran put compter sur le soutien de Forbes Watson, qui lui obtint quelques mois plus tard sa première exposition particulière à la Kraushaar Gallery²⁷. Loran y paracheva sa démarche artistique, mimétique et identificatoire, en montrant ses œuvres réalisées en France dans les pas de Cézanne²⁸. En couverture du catalogue (fig. 10.20), une nature morte se faisait l'image même de cette combinaison ambiguë entre la reproduction littérale, mécanique, et l'interprétation inspirée, la peinture « à la manière de ». Le tableau montre en effet à l'arrière-plan sa copie des *Pommes et oranges*, exécutée au Louvre en 1927, et au premier plan un pot de fleurs fortement influencé par le célèbre *Vase bleu* (1889-1890 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 823), vu lui aussi par Loran au Louvre.

Cette filiation cézannienne manifeste avait valeur de véritable prise de position sur la scène de l'art vivant. Loran, à l'instar de Marsden Hartley, proposait un retour au réalisme originel de son maître comme une solution face aux excès d'une peinture abstraite, qui s'était elle aussi prétendue l'héritière de Cézanne depuis le début du siècle²⁹. Le séjour de Loran à Aix-en-Provence avait été ainsi motivé par sa conviction de l'approche fondamentalement

²⁵ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

²⁶ En ce sens, le texte de Loran réunissait principalement plusieurs révélations sur la vie privée du peintre, racontées par des figures du milieu aixois. Voir *supra* p. 349.

²⁷ L'article de Loran connut un retentissement certain, tant aux États-Unis qu'en France, où sa sortie fut signalée aussi bien par les revues artistiques que par les journaux. Voir Christian Zervos et Will Grohmann, « Livres d'art ancien et moderne », *Cahiers d'art*, 1930, n° 3, p. 164-166 ; Le Rapin, « Petit Courrier », *Comœdia*, 16/07/1930 ; « La Provence vue et peinte : Les "Motifs" de Cézanne », *L'Intransigeant*, 14/07/1930.

²⁸ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

²⁹ Sur cette prise de position chez Hartley, voir Townsend Ludington, *Marsden Hartley, op. cit.*, p. 180.

visuelle et mimétique de Cézanne face à la nature, opposée à celle de ses suiveurs, Picasso et Braque³⁰. L'entreprise photographique de Loran servait elle-même dans son article de 1930 à corroborer sa confrontation avec l'abstraction cubiste et post-cubiste³¹. Cette disposition en faveur du réel était d'ailleurs partagée par John Rewald, qui allait à son tour s'opposer aux « bizarreries » cubistes³².

Dans les faits pourtant, cette instrumentalisation du médium sur la scène de l'art vivant en appelait, sans le savoir, aux origines mêmes de la pratique comparative, dont une première éclosion avait suivi la naissance du cubisme. Dès 1910, le marchand Daniel-Henry Kahnweiler s'était rendu à l'Estaque pour photographier les motifs des paysages de Georges Braque (fig. 10.21 à 10.22) et démontrer à sa clientèle leur propre caractère mimétique³³. De telles confrontations nourrissaient cependant des lectures équivoques, comme en témoigna un an plus tard un article ironique de *Fantasio* juxtaposant à son tour quatre peintures cubistes du Salon d'Automne à leurs homologues photographiques³⁴ (fig. 10.23).

Cette interprétation ambivalente se reproduisit vingt ans plus tard, quand les prises de vue de Loran, neutralisées par leur apparence documentaire, permirent de défendre tout et son contraire. La revue *Cahiers d'art*, dirigée par l'exégète réputé de Picasso, Christian Zervos, utilisa ces images et leur nature photographique pour leur faire prendre la position d'un naturalisme mécanique, assimilé à un académisme, et leur opposer chez Cézanne « ses dons d'abstraire cette nature pour en faire une œuvre d'art³⁵ ». Riche de cette ambiguïté, l'approche même de Loran, d'abord réaliste, allait ensuite le conduire vers des moyens d'analyse formellement abstraits.

³⁰ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

³¹ Erle Loran, « Cézanne's Country », *op. cit.* En 1930, Loran s'opposa en particulier au synchronisme de Stanton Macdonald-Wright. Dans un autre article de 1935, il poursuivit ce positionnement contre la récupération cubiste de Cézanne, jugée par ailleurs démodée, tout en étendant le principe de comparaison à la confrontation d'un autoportrait et d'une photographie du peintre. Il comparait ainsi le *Portrait de l'artiste au béret* (1898-1900 ; Boston, Museum of Fine Arts ; FWN 529) à l'une des deux photographies de Cézanne publiées dans son précédent article de 1930. Erle Loran, « Cézanne at the Pennsylvania Museum », *The American Magazine of Art*, 1935, vol. 28, n° 2, p. 85-89.

³² Sur l'opposition de Rewald au cubisme, voir *supra* p. 356. Rewald semble encore avoir préféré les paysages de Cézanne, au détriment de ses figures ou de ses dernières œuvres, qu'il jugeait chaotiques. Léo Marchutz le mit en garde à plusieurs reprises contre ce jugement. Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 03/06/1934, 21/11/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

³³ Voir à ce sujet *Donation Louise et Michel Leiris : collection Kahnweiler-Leiris*, [Exposition. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. 1984-1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 25. La photographie de Kahnweiler a aussi été publiée dans Nicolas Cendo et Véronique Serrano (dir.), *L'Estaque : naissance du paysage moderne, 1870-1910*, [Exposition. Marseille, Musée Cantini. 1994], Paris / Marseille, Réunion des musées nationaux / Musées de Marseille, 1994, p. 95.

³⁴ Roland Dorgelès, « Ce que disent les cubes... », *Fantasio*, 1911, n° 126, p. 190-191.

³⁵ Christian Zervos et Will Grohmann, « Livres d'art ancien et moderne », *op. cit.*

En effet, peut-être au vu du succès de Rewald, Loran tenta par la suite d'occuper plus largement la scène scientifique, en recourant cette fois à l'aspect résolument sérieux et mathématique du diagramme. Élaborés à New York autour de 1941, les nouveaux schémas de Loran procédaient tant de ceux dessinés par le peintre Thomas Hart Benton pour *The Arts*, que du formalisme pédagogique d'Alfred Barr, à qui ils furent présentés et qui envisagea, mais sans suite, de les publier³⁶. Les diagrammes illustrèrent finalement l'ouvrage que Loran signa en 1943, sous le titre *Cézanne's Composition*, aux presses de l'université de Californie, où l'auteur enseignait depuis 1937. Son adaptation aux exigences de la science s'y fit d'abord textuellement, dès la préface, en faisant sien le combat des historiens contre le discours vague et extatique de Meier-Graefe et Élie Faure. Tout en héritant foncièrement de leur point de vue formaliste et moderniste, Loran entendait se distinguer de leur identité de critiques d'art, pour s'affirmer, par une analyse réputée objective, comme un scientifique aux allures de géomètre. La transformation des écrits de Loran se fit donc aussi visuelle, en inversant la chronologie fictive qui avait régi en 1930 ses premières juxtapositions de motifs et de peintures, pour adopter l'ordre méthodique privilégié par ses successeurs savants. Néanmoins, la valeur scientifique de la nouvelle imagerie de Loran, ses schémas géométriques, fut pourtant loin de faire l'unanimité parmi les universitaires américains, et John Rewald fut à ce sujet l'un de leurs détracteurs³⁷.

Ces nouveaux dessins étaient en effet toujours situés dans un entre-deux. Ils prolongeaient la démarche artistique initiale de Loran qui, après avoir envisagé le rapport des œuvres de Cézanne au réel à travers la photographie, se proposait cette fois d'en analyser séparément les composantes plastiques. Cette seconde étape de sa compréhension rendait ainsi compte selon Loran de la maturation de sa relation avec Cézanne. En passant de la photographie au diagramme, il imitait le cheminement traditionnel du peintre qui, après la copie servile, venait à acquérir l'autonomie de son expression plastique³⁸. À cette fin, tout en

³⁶ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art. Intitulée « Mechanics of Form Organization in Painting », la série de diagrammes dessinés par Thomas Hart Benton fut publiée dans *The Arts* entre 1926 et 1927. Les réalisations de Loran peuvent aussi être rapprochées des schémas conçus par l'artiste Ernest Hamlin Baker pour sa série « The Old Master Clinic » dans la revue *American artist*. Voir en particulier Ernest Hamlin Baker, « The Old Master Clinic : This month "Still Life with Bunch of Flowers" by Cézanne, French School 1839-1906 », *American artist*, 1941, vol. 5, n° 9, p. 24-25.

³⁷ Robert Coldwater, « Review of Letters to His Son Lucien ; Georges Seurat ; Paul Cézanne nach eigenen und fremden Zeugnissen ; Cézanne's Composition: Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs », *The Art Bulletin*, 1945, vol. 27, n° 2, p. 158-161 ; Douglas MacAgy, « Review of Cézanne's Composition : Analysis of His Form with Diagrams and Photographs of His Motifs », *College Art Journal*, 1945, vol. 4, n° 4, p. 229-232. John Rewald compara les diagrammes de Loran à des dessins publicitaires. « Oral history interview with John Rewald », 16/11/1972-08/02/1973, Washington, Archives of American Art.

³⁸ Erle Loran semblait ici reproduire l'histoire même du cubisme et en particulier son découpage en phases successivement analytique puis synthétique. Ce dernier avait été proposé par Kahnweiler dans son importante

repartant de la reproduction d'une œuvre, il employait un autre mode de duplication, le calque, pour l'abstraire littéralement et s'en éloigner matériellement en superposant les analyses de ses formes plastiques (fig. 10.24 à 10.25).

Cette complémentarité de la photographie et du calque avait été suggérée dès 1931 par l'historien allemand Ehler Grashoff dans son ouvrage *Kamera und Kunst*³⁹ (fig. 10.26). Quoique discret, ce livre avait été signalé par Fritz Novotny à John Rewald, car il incluait plusieurs juxtapositions de peintures modernes et de leurs motifs photographiés, procédé que Rewald allait par la suite réitérer sans mentionner ce précédent⁴⁰. Chez Grashoff ces comparaisons étaient complétées par des dessins sur calque, où certaines compositions étaient réduites à leurs lignes principales, afin de parachever son approche théorique et formaliste. À l'opposé du réalisme factuel de Rewald, qui signifiait sa stricte obédience à l'histoire, une lecture abstraite des formes était à même de constituer un terrain d'entente entre historiens de l'art et artistes. Les premiers y trouvaient à formuler la cohérence de leur discipline, les seconds une tradition des formes plus large et plus souple où intégrer leur production.

Au cours des années 1920, le peintre Amédée Ozenfant et l'architecte Le Corbusier avaient déjà associé leur art puriste post-cubiste à une telle approche formaliste. Leurs publications avaient dès lors multiplié les juxtapositions intrigantes d'œuvres, mais aussi les schémas géométriques et encore les comparaisons de peintures et de photographies. Ce type de confrontations figurèrent notamment dans un livre, là encore connu de Rewald, *La peinture moderne*, où elles se parèrent du langage mathématique pour décrire les variations du « facteur nature », dit « facteur n ⁴¹ » (fig. 10.27 à 10.28). Comme l'indique Olivier Lugon, cet usage moderniste de la photographie documentaire chez Ozenfant et Le Corbusier soutenait le rationalisme d'une argumentation tout en court-circuitant le texte, et en se positionnant sous l'influence de la publicité, dix ans avant *L'Amour de l'art* de René Huyghe⁴². Dans le cas de

monographie de 1920, *Der Weg zum Kubismus*, puis repris par Alfred Barr dans le catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* en 1936.

³⁹ Ehler Wilhelm Grashoff, *Kamera und Kunst : Formgestaltung in Photographie und Malerei*, Francfort, Klostermann, 1931.

⁴⁰ Lettres de Fritz Novotny à John Rewald, 22/09/1933, et de John Rewald à Fritz Novotny, 30/09/1933, Paris, collection Antony Marschutz. Les photographies publiées par Grashoff peuvent notamment être comparées à celles présentées ensuite par Rewald dans : John Rewald, « Van Gogh en Provence », *op. cit.* ; John Rewald, « Paysages de Paris », *op. cit.* ; John Rewald, « Corot Sources : The Camera Tells : His Italian Landscapes Seen in Photographs of a Century Later », *op. cit.*

⁴¹ Amédée Ozenfant et Le Corbusier, *La peinture moderne*, 3e éd., Paris, G. Crès, 1925, p. 42. Rewald évoqua la consultation de ce livre dans une lettre à Fritz Novotny, datée du 12 août 1933 (Paris, collection Antony Marschutz). Le motif de Corot illustré par Ozenfant et Le Corbusier fut redécouvert par lui dans son article : John Rewald, « Corot Sources : The Camera Tells : His Italian Landscapes Seen in Photographs of a Century Later », *op. cit.*

⁴² Olivier Lugon, « “Musées sans murs” et document : La spatialisaton de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 2012, n° 175, p. 27-35.

la comparaison entre photographie et peinture, la temporalité fictive adoptée par l'artiste-historien permettait la réclame d'un produit miraculeux, la création plastique, capable de transformer un avant, la réalité triviale, pour en faire un après, l'œuvre, une image subjective digne d'être admirée⁴³. Ce fut avec un tel échange de bons procédés entre art vivant et science historique, qu'Erle Loran tenta de renouer.

Photoreportages professionnels, de la littérature touristique au tableau vivant

D'Aix-en-Provence à Giverny, en passant par Cagnes-sur-Mer, les mêmes lieux étaient ainsi visités et reproduits par des peintres, des historiens, mais aussi par des photographes professionnels (fig. 10.29 à 10.30), dont les prises de vue pouvaient à leur tour soit se qualifier comme artistiques, soit se destiner à l'illustration d'une littérature issue de l'amplification contemporaine du tourisme culturel.

Du point de vue sociologique, ce type d'itinéraires faisait de nouveau ressurgir un malaise de distinction face à une activité ambiguë. À l'instar des expositions du musée de l'Orangerie, il faut ici constater que l'élargissement de l'audience d'une pratique éclairée vit ses adeptes dénier leur appartenance à un grand public, fut-il cultivé. En effet, l'itinérance, fondée sur une familiarité préalable avec le monde de l'art et des lettres paraît apte à catégoriser, selon David Herbert, un « *discerning visitor* », voyageur tant raffiné que lucide⁴⁴. Un peintre moderne comme Auguste Chabaud présentait en ce sens le visiteur de l'atelier des Lauves, que Marcel Provence refusait de voir indiquer dans les guides bleus, comme un philosophe « pèlerin d'art⁴⁵ ». Cependant, toujours selon Herbert, ce groupe restreint des « pèlerins » se trouve aux prises, dans sa pratique d'un loisir cultivé, avec une population touristique plus large, incluant des individus qui, sans être nécessairement animés à l'origine par les mêmes buts, n'en demeurent pas moins sensibles à cette valeur d'art ajoutée. Ceci est d'autant plus vrai dans les cas fréquents de sites où une tradition de villégiature coexiste de

⁴³ Le sémioticien Jean-Marie Floch a décrit l'articulation avant/après comme une stratégie discursive caractéristique de la publicité dite « référentielle », qui veut être acceptée comme vrai. Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, 3e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 183-226. Il est dès lors tentant de rapprocher les stratégies publicitaires et historiographiques qui partagent la même ambition de faire vrai.

⁴⁴ Pour une approche sociologique du tourisme littéraire et artistique, nous renvoyons aux articles de David T. Herbert, « Artistic and literary places in France as tourist attractions », *Tourism Management*, 1996, vol. 17, n° 2, p. 77-85 ; David T. Herbert, « The Promotion and Consumption of Artistic Places in France », *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 1996, vol. 87, n° 5, p. 431-441 ; David T. Herbert, « Literary places, tourism and the heritage experience », *Annals of Tourism Research*, 2001, vol. 28, n° 2, p. 312-333.

⁴⁵ Auguste Chabaud, « De quelques notions pour se mettre en état de "Réceptivité Cézanienne" : Lettre ouverte à Marcel Provence », *Les Tablettes d'Avignon et de Provence*, 1935, n° 455, p. 1-2. Sur le refus de Marcel Provence de voir l'atelier des Lauves mentionné dans les guides bleus Hachette, voir *supra* p. 296.

longue date avec l'installation de peintres célèbres. Dès lors, l'expression « tourisme culturel » oscille en permanence, selon les intérêts du locuteur, entre la connotation élitiste de son qualificatif et celle populiste de son substantif⁴⁶.

Savoir si le tourisme n'était pas indigne de la culture resta une question ouverte durant la décennie. À titre d'exemple, Ludovic-Rodo et Lucien Pissarro acceptèrent en 1938 que l'une des cathédrales de Rouen peintes par leur père (fig. 10.31) fut reproduite en couverture du guide publié par le Syndicat d'initiative de la ville⁴⁷. Pour des raisons sans doute pratiques, ce motif emblématique de la rue de l'Épicerie, que John Rewald photographia au même moment, fut finalement illustré par un épigone du maître impressionniste, Maurice Louvrier⁴⁸ (fig. 10.32 à 10.33). Tout en étant quasi exclusivement consacré au patrimoine médiéval rouennais, le guide jugeait ainsi opportun de faire remarquer à son lecteur, par l'image plutôt que par le texte, la valeur artistique additionnelle de ce qu'il était en train de voir⁴⁹.

Là où un discours fondé sur l'antinomie entre tourisme et culture voudrait polariser ces deux termes, une approche empirique tend au contraire à confondre les pratiques des uns, artistes et historiens, et celles des autres, un large public, quoique le jeu de la différence l'emportât souvent sur la coexistence pacifique⁵⁰.

⁴⁶ Voir à ce sujet notamment Saskia Cousin, « Le "tourisme culturel", un lieu commun ambivalent », *Anthropologie et sociétés*, 2006, vol. 30, n° 2, p. 153-173.

⁴⁷ Lettres de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 22/03/1938, du Syndicat d'initiative de Rouen à Lucien Pissarro, 24/03/1938, de Lucien Pissarro à Ludovic-Rodo Pissarro, 20/04/1938, et de Ludovic-Rodo Pissarro à Lucien Pissarro, 22/04/1938, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

⁴⁸ Le motif de la rue de l'Épicerie, indéniablement chargé de la mémoire de Pissarro, eut une très grande postérité auprès des peintres de l'école de Rouen, et en particulier dans l'œuvre de Louvrier. Sur ce motif, voir notamment François Lespinasse, *École de Rouen : les peintres impressionnistes et postimpressionnistes*, [Exposition. Rueil-Malmaison, Atelier Grogard. 2011], Saint-Ouen-l'Aumône, Éd. du Valhermeil, 2011, p. 86-95. Sur l'école de Rouen, nous renvoyons à la synthèse de François Lespinasse, *L'École de Rouen*, Rouen, Lecerf, 1995.

⁴⁹ Remarquons au passage que ce guide donnait encore à voir le portail de Rouen selon une vue oblique très similaire à celle que Rewald destinait à une comparaison avec une cathédrale de Monet. John Rewald, « Monet, Solid Builder of Impressions : Proving by Photographs That Brilliant Draftsmanship Recorded the Form Under the Light », *op. cit.*

⁵⁰ Ainsi la mention lapidaire d'une « industrie naissante du tourisme culturel », qui aurait coexisté avec la pratique des historiens de l'impressionnisme, conduit Iamurri à vouloir différencier essentiellement « un regard quasi touristique » et « romantique », sous lequel elle range les noms de Loran et de Gerull-Kardas, et l'œil « documentaire » d'un John Rewald. Laura Iamurri, « Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia », *op. cit.* Pour Blaha, qui ignore l'existence d'un tourisme culturel dès les années 1930, il serait erratique de faire des publications de Marchutz et Rewald un premier exemple de littérature dédiée aux touristes, qui selon elle n'apparaît qu'à la fin du XX^e siècle. Agnes Blaha, « Léo Marchutz : a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *op. cit.* Dans son interprétation, Orfila souligne cependant que Rewald avoua lui-même avoir récupéré une pratique extérieure au champ scientifique, celle d'Hartley et Loran. Dès lors, elle accepte un rapprochement formel et conceptuel entre le travail de l'historien et la mise en scène actuelle du « Terrain des peintres » à Aix-en-Provence. Elle ignore cependant le tourisme culturel des années 1930, et est plutôt conduite à voir dans la pratique scientifique l'origine d'une pratique populaire, ce qui n'est pas notre point de vue. Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.* ; Jorgelina Orfila, « Works of Art as Meta-Images : On the Use of Photographs for the Study of Art History », dans Carla Taban, *Meta- and inter-images in contemporary visual art and culture*, *op. cit.*, p. 43-59.

En introduisant la photographie de motifs dans leurs publications scientifiques, Léo Marchutz et John Rewald se placèrent de fait en concurrence avec la littérature touristique contemporaine. Un mois avant la sortie de leur premier article, Marchutz s'inquiéta de la venue au Château noir d'un opérateur engagé par François Vizzavona, célèbre éditeur de reproductions d'œuvres, qui souhaitait photographier les sites peints par Cézanne⁵¹. L'arrivée de ce rival lui fut annoncée par madame Vieil-Noé-Tessier, que Marchutz soupçonna de vouloir mettre en valeur sa propriété, son buste et son nom, en la créditant exclusivement de la découverte des motifs. La nouvelle irrita Rewald, qui apprit lors d'un entretien avec madame Vieil-Noé-Tessier que cette dernière avait noté les emplacements de ses prises de vue et de celles de Venturi, et avait ensuite transmis son relevé à Vizzavona⁵². Client régulier de l'éditeur, dont il utilisait activement les reproductions dans ses recherches, Rewald consulta finalement avec apaisement la liste truffée d'erreurs fournie par la propriétaire du Château noir, dont il avait constaté, dès le début de son travail, la propension à situer tous les tableaux du maître sur son terrain⁵³. Rewald et Marchutz décidèrent en conséquence de conserver l'exclusivité de leurs recherches et de ne pas soutenir une telle concurrence, l'historien proposant au peintre de rappeler à sa propriétaire que Marchutz n'était que locataire et non pas « guide touristique » du Château noir⁵⁴.

Si tantôt elles se dévisagèrent, les littératures scientifiques et touristiques se placèrent aussi parfois dos à dos pour mieux s'ignorer, à l'image des chemins divergents que prirent durant la décennie les deux revues *L'Amour de l'art* et *L'Art vivant*. Quand la première devint sous la direction de René Huyghe une revue moderne d'histoire de l'art, la seconde, après avoir été un support privilégié de l'historiographie documentaire, se transforma en magazine généraliste, au point de se présenter à partir de 1938 comme une triple revue, dans l'ordre : une « revue d'élégance et de tourisme », une « revue d'art décoratif » et enfin une « revue d'art et de culture⁵⁵ ».

Dès lors, tandis que Rewald faisait paraître dans *L'Amour de l'art* ses deux enquêtes sur les motifs de Cézanne et de Van Gogh en 1935 et 1936, *L'Art vivant* consacra à ces deux mêmes peintres deux publications similaires dès 1933 et 1934, signées par Walter Gerull-

⁵¹ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 12/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵² Lettre de John Rewald à Léo Marchutz 18/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵³ Rewald observa cette inclinaison de la propriétaire du Château noir dès son premier séjour à Aix-en-Provence. Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 08/08/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵⁴ Lettre de John Rewald à Léo Marchutz 18/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

⁵⁵ Sur *L'Art vivant* et l'historiographie documentaire de l'impressionnisme, voir *supra* p. 192, 288.

Kardas⁵⁶ (fig. 10.34 à 10.35). Connu en France pour ses photographies artistiques et de presse, Gerull-Kardas fuyait à cette époque l'Allemagne nazie et s'installa en 1933 en Provence, où il put compter sur l'appui de l'écrivain Jean Giono⁵⁷. L'année de son arrivée, il réalisa donc ses photoreportages à Aix-en-Provence et Arles, puis, dès octobre, illustra un article consacré par la revue britannique *Apollo* au pays de Cézanne, qu'inaugurait le buste du Château noir⁵⁸ (fig. 10.36). Le balancement géographique d'Aix-en-Provence entre ce dernier et l'atelier des Lauves se reproduisit dans cette première publication. Son texte dans *L'Art vivant* se focalisa quant à lui sur l'atelier et, outre l'usage de la comparaison entre photographie et peinture, comportait aussi une image emblématique de la fenêtre du premier étage, que Rewald reprit quelques années plus tard à son compte dans un de ses clichés, ultérieurement détourné en carte postale⁵⁹ (fig. 10.37 à 10.38). Le nom de Gerull-Kardas ne fut pourtant jamais mentionné par Rewald parmi ses prédécesseurs. Il est donc permis de supposer que si l'historien jugeait acceptable de se comparer à un peintre, il l'était beaucoup moins de signaler qu'il avait été devancé par un illustrateur d'articles touristiques.

La pratique du Gerull-Kardas se situait elle-même en porte-à-faux entre les qualifications artistique et commerciale, *L'Art vivant* étant aussi, à l'instar de *L'Amour de l'art*, un organe de promotion de la photographie d'art⁶⁰. Gerull-Kardas conférait d'ailleurs une certaine ambition esthétique à ses textes pour *L'Art vivant*, écrits à la première personne, qui prenaient la forme d'un itinéraire visuel dans les pas des peintres du XIX^e siècle. Ce protocole subjectif fut encore reproduit en 1936 lorsqu'il publia avec Jean Giono un véritable livre de photographies *Les Vraies Richesses*⁶¹. Il y décrivit sa série d'images comme une autre promenade à travers les modèles de Giono, les paysages et les personnages ayant inspiré l'œuvre littéraire, sur lesquels l'objectif de l'appareil s'assimilait à l'œil d'un lecteur-

⁵⁶ Walter Gerull-Kardas, « Les sujets de Vincent Van Gogh aujourd'hui », *L'Art vivant*, 1933, n° 176, p. 394-395 ; Walter Gerull-Kardas, « Chez Paul Cézanne à Aix », *L'Art vivant*, 1934, n° 180, p. 8-11. Signalons par ailleurs que peu avant l'ouverture de la rétrospective de 1937, le magazine *Life* consacra également un article aux motifs de Van Gogh, afin de tirer parti du succès de sa rétrospective itinérante sur le territoire américain. « The Van Gogh Exhibit : Most Successful One-Man Show in U.S. Art History Finally Closes », *Life*, 1937, vol. 2, n° 7, p. 32-35.

⁵⁷ Mireille Sacotte et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 521.

⁵⁸ Herbert Granville Fell, « In Cézanne's Country », *Apollo*, 1933, vol. 18, p. 268-270.

⁵⁹ Dès 1930, Erle Lorán avait lui aussi reproduit une vue prise depuis la fenêtre de l'atelier, mais sans inclure l'encadrement comme le firent Gerull-Kardas et Rewald. Ce motif de la fenêtre n'est bien sûr pas sans rappeler le discours que tinrent en 1932 les Niçois, lorsqu'ils apposèrent une plaque pour signaler l'immeuble où Renoir avait vécu dans leur ville. Voir *supra* p. 260.

⁶⁰ Sur l'importance de la photographie d'art dans *L'Art vivant*, voir la série d'articles de Jean Galloti « La photographie est-elle un art ? », qui y fut publiée entre 1929 et 1930, ainsi que Françoise Denoyelle, *Les usages de la photographie, 1919-1939, op. cit.*, p. 128-132. Sur la reconnaissance contemporaine de l'œuvre de Gerull-Kardas, voir Brio, « Un photographe allemand : Kardas », *L'Amour de l'art*, 1931, vol. 12, n° 9, p. 369.

⁶¹ Sur l'illustration photographique littéraire, voir Claire Bustarret, « Le livre et la photographie », dans Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrentiel : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986, p. 439-447.

spectateur, membre d'un trio aux côtés de l'écrivain et du photographe⁶². Ce principe commun aux photoreportages d'Aix-en-Provence ou Arles s'offrait ainsi comme un itinéraire de substitution, tant touristique que culturel, rythmé par des images potentiellement équivoques, à la fois commerciales et artistiques.

Cette valeur substitutive conférée par Gerull-Kardas à ses photographies était aussi au cœur d'une autre promenade contemporaine, celle de l'écrivain anglais Stephen Lucius Gwynn « Dans le pays de Monet⁶³ ». Auteur de plusieurs livres de voyage, Gwynn consacra en 1932 deux articles dans le magazine *Country Life* à la première étape du traditionnel itinéraire normand le long de la Seine, placée explicitement sous le patronage du peintre. Sur le modèle des précédentes excursions à Giverny, que l'échec de la donation de la maison de Monet n'avait pas permis d'institutionnaliser auprès du grand public, les publications de Gwynn ne proposèrent jamais de juxtapositions directes de tableaux et de photographies, mais privilégièrent une traditionnelle confrontation mentale. Le premier article introduisit une première peinture destinée à illustrer l'église de Vétheuil (fig. 10.39), et le second, consacré à la visite du jardin de Giverny, substitua de nouveau à une représentation photographique de la propriété des reproductions de tableaux (fig. 10.40). Faisant incidemment l'éloge des qualités artistiques du médium en contemplant le portrait du maître pris par Sacha Guitry, Gwynn exprimait clairement son vœu de réaliser un photoreportage dédié à la propriété. Ce désir était d'autant plus fort que le gendre de Monet, Theodore Butler, et la résidente des lieux, Blanche Hoschedé-Monet, prétendirent que de telles prises de vue n'avaient jamais été faites du vivant de l'artiste. Pour répondre à sa frustration et profiter de son privilège, Gwynn revint donc l'année suivante en compagnie d'un des principaux opérateurs de *Country Life*, Alfred E. Henson (fig. 10.41). Cinq photographies d'Henson parurent dans le magazine en 1933 et le recours, cette fois exclusif, au médium vit Gwynn longuement évoquer ses lacunes à représenter la beauté complexe d'un paradis, dont seules les œuvres de Monet pouvaient rendre compte⁶⁴ (fig. 10.42). Un an plus tard, douze clichés illustrèrent un livre toujours

⁶² Jean Giono et Walter Gerull-Kardas, *Les Vraies Richesses*, Paris, Grasset, 1936.

⁶³ Stephen Lucius Gwynn, « In Monet's Country : I - Vétheuil and Vernon », *Country Life*, 1932, vol. 72, n° 1874, p. 686-687 ; Stephen Lucius Gwynn, « In Monet's Country : II - Claude Monet's Garden », *Country Life*, 1932, vol. 72, n° 1876, p. 740-741. Le titre des articles de Gwynn succédait à celui d'Erle Loran, « Cézanne's Country », et précédait le photoreportage de Gerull-Kardas, « In Cézanne's Country », dans *Apollo*.

⁶⁴ Stephen Lucius Gwynn, « Claude Monet's Lily Garden », *Country Life*, 1933, vol. 74, n° 1916, p. 355-358. Le même argument fut exprimé dans une lettre de Stephen Lucius Gwynn à Blanche Hoschedé-Monet, datée du 31 janvier 1934 et relative à son livre publié un an plus tard : « Mais bien que les œuvres des impressionnistes et de Monet, surtout se prêtent fort difficilement à une reproduction photographique, combien plus vivants, même ainsi reproduits, sont les tableaux que les photographies, qui se trouvent dans cette brochure. » Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, peintre impressionniste, pas dans l'ombre, mais dans la lumière de Claude Monet*, Rouen, Lecerf, 1961, p. 88-89.

publié par *Country Life* à Londres et, au même moment, par Macmillan aux États-Unis⁶⁵ (fig. 10.43). Sans jamais recourir visuellement à la comparaison entre peinture et photographie, le texte de Gwynn invitait à de tels rapprochements, au point que l'un d'entre eux fut directement illustré par le *New York Times*⁶⁶ (fig. 10.44). La réception de l'ouvrage chez les historiens de l'art américains encouragea encore ces comparaisons⁶⁷. Rewald quant à lui ne tarda pas à manifester son intérêt pour les photographies d'Henson et en intégra deux, sans créditer leur auteur, dans l'un de ses articles pour *Art News* en 1943, aux côtés des siennes⁶⁸ (fig. 10.45). Tout en étant rivale, la littérature touristique en venait ici à faire l'objet d'un véritable détournement scientifique.

Sans s'ignorer totalement, les deux versants, profane et savant, d'une même pratique documentaire se côtoyaient, chacun au sein d'une place réservée, telle celle de John Rewald dans *L'Amour de l'art* et celle de Walter Gerull-Kardas dans *L'Art vivant*. Cette coexistence eut aussi lieu dans le numéro spécial que la revue *Beaux-arts* consacra à Cézanne lors de son centenaire de 1939, où Rewald et la photographe professionnelle Thérèse Le Prat se vouèrent respectivement aux résidences de Cézanne à Aix-en-Provence et Paris, sur deux colonnes distinctes⁶⁹ (fig. 9.30 à 9.31). À la même époque, les illustrations des demeures du maître rythmaient, de manière toujours inédite, la plupart des publications de l'historien. Dans *Beaux-arts*, Rewald s'en tint cependant à un strict travail de photoreportage, propre au monde de la presse⁷⁰. Par opposition, ce furent deux images parisiennes de Le Prat qui servirent, dans un ordonnancement profane, de comparatifs avec des tableaux, l'une d'entre elles introduisant en première page le numéro. La porosité entre ces deux mondes, celui de l'histoire professionnelle et du photoreportage, était ici flagrante.

⁶⁵ Stephen Lucius Gwynn, *Claude Monet and his garden, the story of an artist's paradise*, Londres, Country life, 1934.

⁶⁶ Edward Alden Jewell, « Claude Monet Created the Garden of His Paintings : Stephen Gwynn's Story Stresses the Human Element in the Impressionist's Garden at Giverny », *The New York Times*, 08/07/1934.

⁶⁷ A. Philip McMahon, « Review of Claude Monet and His Garden », *Parnassus*, 1935, vol. 7, n° 6, p. 30-31.

⁶⁸ John Rewald, « Monet, Solid Builder of Impressions : Proving by Photographs That Brilliant Draftsmanship Recorded the Form Under the Light », *op. cit.* Rewald signala l'ouvrage de Gwynn dans sa bibliographie critique, où il remarquait la richesse de son illustration, tout en notant l'inintérêt de son texte. John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973, p. 641.

⁶⁹ Raymond Cogniat, « Le 19 janvier 1839 naissait Cézanne... : À la découverte des demeures de l'artiste, à Paris et en Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 1 ; Pierre Imbourg, « Cézanne et ses logis... : ... À Paris », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3 ; John Rewald, « Cézanne et ses logis... : ... À Aix-en-Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3. Le fonds d'archives de Thérèse Le Prat, conservé à la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine à Montigny-le-Bretonneux, ne nous a pas permis d'en apprendre plus sur son travail à cette période. Il se focalise en effet sur sa production après la Seconde Guerre mondiale.

⁷⁰ Voir ainsi John Rewald et Léo Marchutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *op. cit.* ; Léo Marchutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" », *op. cit.* ; John Rewald et Léo Marchutz, « Cézanne et la Provence », *op. cit.* ; John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 161-164. (fig. 9.6, 9.7, 9.13, 8.56).

Au même moment où l'hebdomadaire de Georges Wildenstein se consacra aux demeures de Cézanne, le centenaire du maître suscita un projet comparable chez le directeur de presse Roger Baschet, pour son magazine de luxe *Plaisir de France*⁷¹. En février, Baschet sollicita à ce sujet l'aide de Marcel Provence, afin qu'il lui indiquât des noms de contributeurs potentiels et de photographes ayant réalisé des reportages sur la maison ou l'atelier du maître⁷². Provence désigna comme spécialiste Robert Rey, avec lequel il s'était lié depuis la cérémonie du 19 janvier, et se proposa lui-même d'écrire un texte consacré à l'atelier des Lauves et au Jas de Bouffan :

J'ai des photos inédites de « motifs », de la maison, du jardin et de tous les objets, sauf la pendule noire, qui lui ont servi pendant quarante ans, pour ses natures mortes. Je les avais prêtés à l'exposition de l'Orangerie. Ils n'ont jamais été photographiés, car je ne l'ai pas voulu. [...] Vous pourriez aussi faire photographier le Jas de Bouffan, maison des parents de Cézanne, et son tombeau au cimetière d'Aix⁷³.

En souhaitant s'associer à Rey et imiter les articles de Rewald, Provence envisageait plutôt une publication de nature, ou au moins d'apparence, scientifique. Dans sa réponse, il signala aussi à Baschet que, s'il avait toujours surveillé et empêché la diffusion photographique de ses collections, il avait cependant fait quelques mois plus tôt une exception en faveur de Thérèse Bonney⁷⁴. Provence rassura dans le même temps Baschet, en lui indiquant que le photoreportage de Bonney, destiné à la presse américaine, ne pourrait faire concurrence au sien. En août 1939, les prises de vue de Thérèse Bonney dans l'atelier d'Aix-en-Provence parurent simultanément dans l'édition américaine de *Vogue* et dans le magazine *Plaisir de France*, en marge d'un texte de Marcel Provence⁷⁵ (fig. 10.46 à 10.47). Dans les deux cas, il s'agissait d'introduire le lecteur dans un lieu attractif, que Marcel Provence qualifiait pourtant

⁷¹ *Plaisir de France*, lancé par le groupe de *L'Illustration* en 1934, tirait en 1939 à 45 000 exemplaires. Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française*, 3 : *De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 598.

⁷² Lettre de Roger Baschet à Marcel Provence, 13/02/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 15 « 1939 (II) », p. 81.

⁷³ Lettre de Marcel Provence à Roger Baschet, 15/02/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 15 « 1939 (II) », p. 87.

⁷⁴ Les photographies de Thérèse Bonney remonteraient à la fin de l'année 1938. Plusieurs furent en effet transmises à Marcel Provence le 25 janvier 1939. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 14 « 1939 (I) », p. 277. Rappelons que Thérèse Bonney réalisa aussi une série de photographies représentant Monet et sa propriété de Giverny en 1925, qui ne semblent pas avoir été publiées avant la Seconde Guerre mondiale. Voir Françoise Heilbrun, « Le patriarche de Giverny devant l'objectif », dans Marina Ferretti (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, [Exposition. Giverny, Musée des impressionnistes. 2009], Giverny / Milan, Musée des impressionnistes / 5 Continents, 2009, p. 31-37.

⁷⁵ « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118-119 ; Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 2-4. Marcel Provence avait cependant proposé à Roger Baschet de faire plutôt appel à son photographe aixois attiré, Hugo Ely. Lettre de Marcel Provence à Roger Baschet, 15/02/1939, Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 15 « 1939 (II) », p. 87.

dans *Plaisir de France* de « centre documentaire », tandis que *Vogue* en réservait l'entrée à une élite de « visiteurs exceptionnels ». Le lectorat américain de *Vogue* consommateur de culture française, auquel Thérèse Bonney destinait sa production photographique, était alors sensiblement comparable à la cible touristique que le cycle impressionniste de l'Orangerie tentait d'attirer à lui à la même période⁷⁶. Or, ce fut le magazine de mode qui, en se focalisant sur les *memorabilia* au détriment des vues d'ensemble, compara ici à deux reprises les objets de l'atelier avec des reproductions de natures mortes de Cézanne.

Les exemples de Gerull-Kardas dans *L'Art vivant*, de Gwynn dans *Country Life*, ou de Bonney dans *Vogue* et *Plaisir de France*, soulignent ainsi le rôle primordial du cadre de publication dans la distinction de pratiques communes à plusieurs groupes d'amateurs d'art.

Un autre cas, celui de Willy Maywald, témoigne quant à lui de l'ubiquité même du photoreporter professionnel, évoluant entre deux milieux théoriquement distincts : d'une part, celui de la photographie d'art et d'une revue comme *Verve* ; d'autre part, celui de la photographie commerciale des magazines comme *L'Art vivant* ou *Vogue*. En 1935, Maywald réalisa ses premières prises de vue dans le jardin de Renoir aux Collettes, et il séjourna ensuite chaque été à Cagnes-sur-Mer, lieu que fréquentaient à la fois les touristes de la Côte d'Azur et une colonie d'artistes. Les lieux de mémoire des maîtres du XIX^e siècle devinrent par la suite une part significative de sa production, et ses photoreportages consacrés aux jardins de Renoir et de Monet inaugurèrent la reconnaissance de son œuvre⁷⁷ (fig. 10.48 à 10.49).

Verve, fondée par l'ancien surréaliste Tériade, accueillit en mars 1938 les premiers « documents » de Maywald saisis dans les pas de Renoir et Van Gogh, à Cagnes et Auvers-sur-Oise, puis en novembre ses clichés de l'île de la Grande Jatte et de l'étang des nymphéas à Giverny⁷⁸ (fig. 10.50 à 10.51). Le caractère de *paragone* des œuvres de Maywald face à ses

⁷⁶ En 1929, Thérèse Bonney publia avec sa sœur Louise plusieurs guides illustrés de la capitale : *Buying Antique and Modern Furniture in Paris* ; *Guide to The Restaurants of Paris* ; *A Shopping Guide to Paris*. Voir Lisa Schlansker Kolosek, *L'invention du chic : Thérèse Bonney et le Paris moderne*, trad. Karin Blanc, Paris, Norma éd, 2002. Sur le ciblage publicitaire du cycle de l'Orangerie, voir *supra* p. 311-316.

⁷⁷ Les archives privées de Willy Maywald comptent un grand nombre de clichés exécutés aux Collettes chez les Renoir, avec lesquels le photographe entretenait des relations très amicales. Ce fonds conserve encore deux séries de photographies prises à Giverny, auquel Maywald eut probablement accès grâce à Michel Monet, dont la propre résidence fit aussi l'objet d'au moins deux prises de vue. Sur la carrière de Maywald, voir Cécile Bertran, *Willy Maywald et Cagnes : au-delà des clichés*, [Exposition. Cagnes-sur-Mer, Château-Musée Grimaldi. 2016], Cagnes-sur-Mer, Musées de la Ville de Cagnes-sur-Mer, 2016.

⁷⁸ Willy Maywald et Erwin Blumenfeld, « Renoir-Van Gogh », *Verve*, 1938, vol. 1, n° 2, p. 29-36 ; Willy Maywald, « De Seurat à Monet », *Verve*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 73-79. Ces deux publications signalent les contacts de Maywald avec le groupe surréaliste. Dans la première, ses clichés accompagnaient une photographie d'Erwin Blumenfeld ; dans la seconde, elles cohabitèrent avec des tirages de la collection de Brassai. Sur la

antécédents picturaux se trouva explicité au même moment, et dans la même revue, par le « Londres de Gustave Doré » photographié par Bill Brandt⁷⁹ (fig. 10.52). En tant que porte-parole de la création plastique, *Verve* pouvait aisément tirer parti de cette adaptation moderne de la traditionnelle rivalité entre les arts. Un an plus tard, d'autres images de Maywald illustrèrent cette fois des reportages touristiques, consacrés à Cagnes dans *L'Art vivant* et à Giverny dans *Vogue*⁸⁰ (fig. 10.53 à 10.54). Là où *Verve* avait publié dans une double page des vues plongeantes sur l'étang de nymphéas, rivalisant avec les compositions de Monet par l'absence de repères spatiaux et la densité du motif, *Vogue* rétablissait une accroche terrestre au bord de l'eau, et équilibrait encore cette image par un plan rapproché sur les allées d'iris. Le magazine retrouvait alors, par la coïncidence de leurs enjeux, le point de vue qui avait été celui de la brochure horticole de Georges Truffaut au début du siècle⁸¹.

Toutefois, au-delà du paysage, la revue d'art comme le magazine de mode offraient aussi au photographe professionnel, par la liberté de leur ton, un dépassement des limites que la communauté scientifique imposait au même moment à la comparaison entre photographie et peinture, au nom de sa crédibilité. Une première direction de cette inventivité se constitua autour du goût d'un large public pour les modèles d'artistes. Ces derniers apparaissaient déjà en creux dans la légende que *Verve* donna aux images de Maywald prises à la Grande Jatte et à Giverny. Le texte prolongeait en effet un témoignage de Marie Renard, ancien modèle des impressionnistes, et personnifiait la nature en « poseuse⁸² ». Ce thème permettait dès lors d'introduire au sein de la démarche comparative le tableau de figure et son modèle vivant, d'une manière bien plus libre que le recours aux photographies anciennes, privilégié par les

revue *Verve*, voir Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014, p. 161-163.

⁷⁹ Bill Brandt, « Le Londres de Gustave Doré retrouvé par Bill Brandt en 1938 », *Verve*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 107-114. La dernière photographie de cette série fut intentionnellement juxtaposée par l'éditeur de la revue à une reproduction de *La Desserte* de Matisse (1897 ; collection particulière), à laquelle elle faisait par surprise écho. Le Londres de Gustave Doré photographié par Bill Brandt fit encore l'objet d'une seconde publication en Angleterre, comprenant sept comparaisons de photographies et de gravures au lieu de trois. Bill Brandt, « Unchanging London », *Lilliput*, 1939, vol. 4, n° 5, p. 485-500.

⁸⁰ Jacques-Émile Blanche, « Renoir et Chéret », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 18-19 ; Willy Maywald, « Les jardins de Claude Monet à Giverny », *Vogue*, 1939, p. 55-56, 106. Les photographies de Maywald à Cagnes firent encore l'objet de plusieurs publications dans des magazines généralistes : « Cagnes, France : Stronghold of Artists », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 2, p. 42-43 ; « Le jardin de Renoir à Cagnes », *Werk*, 1944, vol. 31, n° 11, p. 336-339 ; « Sechs Photos von Wilhelm Maywald, Christian Staub und Sisi Bolliger », *Du*, 1946, vol. 6, n° 7, p. 13-18.

⁸¹ Le texte de *Vogue* consacré à la résidence de Monet renouait notamment avec la tradition de l'émulation horticole, inaugurée par *Fermes et châteaux* et *Jardinage*, en invitant son lectorat à imaginer des embellissements comparables à ceux du maître pour leur propre résidence campagnarde, et en lui prodiguant des conseils de jardinage. Voir *supra* p. 148-156.

⁸² Marie Renard, « Au temps des poseuses », *Verve*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 71 ; « “Les Poseuses” par Seurat », *Verve*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 72.

publications scientifiques. Ces parallèles avaient d'ailleurs connu quelques antécédents comme un portrait de Walther Halvorsen mettant en scène Renoir entre l'une de ses baigneuses et son modèle (fig. 10.55). Les années 1930 virent les opérateurs professionnels comme Maywald ou Erwin Blumenfeld s'engager dans ce type d'images, qui faisaient une nouvelle fois coïncider leurs intérêts artistiques et ceux des magazines généralistes⁸³ (fig. 10.56).

Par delà le recours à un modèle historique, une liberté créative leur offrait aussi la possibilité de renouer avec la longue tradition du tableau vivant, activité théâtrale encore appréciée par le grand monde des années 1930, et dont la presse de mode se plaisait à diffuser les images⁸⁴. En 1935, la « nuit d'art vivant », organisée par le comte et la comtesse de Beaumont et relatée dans un photoreportage de Horst P. Horst, incluait par exemple plusieurs tableaux vivants d'après Renoir, Manet et Bazille⁸⁵ (fig. 10.57). Deux ans plus tôt, à l'occasion de la rétrospective Renoir, le photographe de mode Paul O'Doyé proposa aux candidats du Conservatoire de Paris de reconstituer le célèbre tableau du maître pour la revue *Femina*⁸⁶ (fig. 10.58). Dans la même veine, James Gray et John F. O'Reilly aux États-Unis publièrent à partir de 1939 dans *Life* une série de portraits de l'étoile montante de la danse classique, Tamara Toumanova, en empruntant à Degas une caution picturale⁸⁷ (fig. 10.59). Ce fut encore dans cette tradition du tableau vivant, goûtée par la photographie de mode et oscillant entre une nature artistique et commerciale, que Willy Maywald inscrivit le prolongement de ses photoreportages⁸⁸. Ses déjeuners sur l'herbe mis en scène dans le jardin

⁸³ « Metropolitan Shows 62 Renoirs : French Impressionist's best work on view in New York », *Life*, 1937, vol. 3, n° 1, p. 44 ; « Gabrielle : Renoir's Famous Model Now Lives Quietly in Hollywood », *Life*, 1942, vol. 13, n° 5, p. 38, 40. Erwin Blumenfeld, qui avait collaboré à la première publication de Willy Maywald dans *Verve*, exécuta vers 1946 plusieurs photographies de Gabrielle Renard et, la même année, d'Yvette Guilbert, en reprenant les poses des œuvres de Renoir et de Toulouse-Lautrec. Dès 1937, il avait photographié Carmen Visconti, modèle de Rodin. Maywald photographia lui aussi Gabrielle Renard lors de ses séjours aux Collettes.

⁸⁴ La tradition des tableaux vivants a fait l'objet d'une abondante bibliographie. Dans le cadre étroit de cette note, nous ne renvoyons qu'aux titres généraux : Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, version revue et corrigée, enrichie d'une postface, Paris, Flammarion, 2015 ; Carole Halimi, « Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX^e- XXI^e siècles) », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Claude Lebensztejn, Université de Paris I, Paris, 2011 ; Julie Ramos (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Mare & Martin, 2014.

⁸⁵ « Une nuit d'art vivant », *Vogue*, 1935, p. 30-33. À l'occasion de la rétrospective Manet de 1932, le musée de l'Orangerie eut le projet d'organiser un bal où les costumes seraient « obligatoirement empruntés à des personnages de Manet ». Note manuscrite « Bal Manet au profit de la Caisse des musées nationaux », s.d., Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/15.

⁸⁶ « La Sortie du conservatoire », *Femina*, 1933, p. 40.

⁸⁷ « Speaking of Pictures : A Camera Mimics Degas' Paintings », *Life*, 1939, vol. 6, n° 16, p. 6-7, 9 ; « Eastman Nominates for the Picture Hall of Fame », *Life*, 1941, vol. 10, n° 25, p. 46-47.

⁸⁸ L'oscillation du tableau vivant entre art et commerce est en particulier visible dans l'adaptation que cette tradition connut dans trois photographies de John Rawlings, mettant en scène des mannequins posant avec des chapeaux imitant ceux des figures peintes par Renoir. « Hats in the Renoir Manner », *Vogue*, 1942, vol. 99, n° 2,

de Renoir à Cagnes assumaient par le choix du lieu une forte connotation impressionniste, mais se libéraient toutefois de tout référent pictural précis⁸⁹ (fig. 10.48).

Ce panorama de l'usage que firent les opérateurs professionnels des comparaisons entre peinture et photographie durant les années 1930 invite à repenser son opposition théorique avec la démarche mise en avant au même moment par les historiens. Plutôt que par le terme de différence, ces deux pratiques se dévisageaient en empruntant le vocabulaire de la concurrence, du reniement, du détournement, de la complémentarité, de la coexistence et du dépassement.

La topographie artistique, le savant en guide touristique

Il est toutefois impossible d'assimiler complètement les pratiques photographiques d'Erle Loran ou de John Rewald à celles des opérateurs de la presse illustrée contemporaine, la nécessaire crédibilité factuelle des premiers étant en particulier incompatible avec la liberté créative accordée aux seconds. Ces deux voies divergeaient encore sur un point fondamental : l'une était une activité professionnelle, là où le peintre et l'historien rejoignaient les rangs des voyageurs amateurs de photographie⁹⁰. Néanmoins, au-delà du compte rendu d'une expérience du motif, les publications savantes de Rewald livraient aussi un véritable équipement perceptif, un ensemble d'outils de visualisation composé de prises de vue et surtout de cartes des sites, destiné en même temps à orienter et encadrer l'œil du touriste. Elles agissaient dès lors comme un guide du regard⁹¹.

Pour mieux appréhender la coordination de ces deux outils, photographique et cartographique, il nous faut évoquer une autre origine de la comparaison entre photographie et peinture. En 1941, Raymond Lécuyer, photographe et journaliste auprès de *L'Illustration*, fit en effet valoir sa paternité sur cette pratique⁹². Sa réclamation eut lieu dans un numéro estival que la revue de voyages *Visages du monde* consacra aux « Peintres dans leur cadre », qui

p. 44-47. Sur l'usage de ce type de signes culturels dans la presse de mode, voir Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967, p. 243-244.

⁸⁹ Willy Maywald publia l'un de ses premiers déjeuners aux Collettes dans son article « Cagnes, France : Stronghold of Artists », *op. cit.* Signalons qu'en 1958-1959 Maywald photographia encore le tournage, dans le même environnement, du *Déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir.

⁹⁰ Notons cependant que le choix par Rewald d'un appareil Leica signale son souci quant à la qualité de ses prises de vue.

⁹¹ La place de la photographie dans la constitution d'un « regard touristique [*tourist gaze*] » a été largement évoquée par John Urry. Avec le rôle dominant donné au sens visuel au sein de l'expérience touristique à l'époque contemporaine, la photographie amateur en vint à amplifier, encadrer et finalement se substituer au voyage physique. John Urry et Jonas Larsen, *The tourist gaze 3.0*, Los Angeles, Londres, New Delhi, Sage, 2011, p. 155-188.

⁹² Sur Raymond Lécuyer, voir Éléonore Challine, *Une étrange défaite...*, *op. cit.*, p. 411-414, 466-470.

succédait à une précédente livraison spéciale sur les « Nouveaux pèlerinages littéraires⁹³ ». Dans sa contribution, Lécuyer plaçait l'origine de la photographie de motifs à Ville-d'Avray, où il séjourna en novembre 1931 et où il entreprit une série de clichés d'après des paysages de Camille Corot : « Depuis, des comparaisons du même ordre ont été essayées pour d'autres peintres — notamment sur les motifs choisis par Cézanne, dans les environs d'Aix.⁹⁴ » Lécuyer vantait en particulier les moyens d'analyse offerts par ses « photographies non truquées », en phase avec son idéal d'une photographie pure et documentaire, et ce quoiqu'il ait fait poser pour l'une d'entre elles un modèle, à la manière d'un tableau vivant, afin d'asseoir la comparaison souhaitée⁹⁵ (fig. 10.60).

Sans qu'il faille nécessairement faire de Lécuyer l'inventeur d'une pratique en réalité diffuse⁹⁶, il est vrai qu'au-delà même des motifs de Corot, ses articles publiés dans *L'Illustration* au cours des années 1920 jouèrent un rôle dans l'histoire des comparaisons entre photographie et peinture. Au sortir de la guerre, ce petit-neveu de George Sand commença en effet par consacrer ses photoreportages aux lieux de mémoire littéraires⁹⁷. Par ailleurs, au même moment, après avoir offert ses services comme guide touristique du vieux Paris, Lécuyer inaugura en 1926 une seconde série de chroniques dans *L'Illustration*, où ses propres prises de vues enregistrèrent cette fois les modifications de la capitale, en s'adossant systématiquement à une carte des lieux représentés⁹⁸. Ce type d'articles s'enrichit à la fin du mois d'octobre 1927, lorsque Lécuyer eut l'idée d'illustrer ces mêmes transformations urbaines en opposant ses clichés modernes aux vues anciennes conservées par la Société

⁹³ Dans le cadre de ce numéro spécial, deux articles illustrés de photographies furent consacrés à Monet et Renoir : Gaston Diehl, « Claude Monet à Giverny », *Visages du monde*, 1941, n° 74, p. 10-11 ; George Besson, « Renoir à Cagnes », *Visages du monde*, 1941, n° 74, p. 16-17.

⁹⁴ Raymond Lécuyer, « Corot à Ville-d'Avray », *Visages du monde*, 1941, n° 74, p. 8-9.

⁹⁵ Lécuyer employa notamment en 1931 l'expression « photographie pure » pour désigner l'avènement d'une nouvelle modernité du médium, qui selon lui était parvenu à affirmer sa spécificité documentaire en renonçant aux « funestes tripotages et tripatouillages de clichés ou d'épreuves ». Raymond Lécuyer, « Photographies d'aujourd'hui », *L'Illustration*, 1931, n° 4629, p. 371-374. Sur cette valeur documentaire, voir aussi Raymond Lécuyer, « Photographies du siècle dernier », *L'Illustration*, 1933, n° 4702, p. 433-434.

⁹⁶ La tradition des tableaux vivants composés d'après des œuvres de Corot est elle-même très riche. Voir par exemple : Albert Depreaux, « Limousin, a Bit of Old France where Past and Present Meet », *Vogue*, 1921, vol. 57, n° 12, p. 30-31, 74, 76, 80 ; « Bords d'étang de l'Île-de-France », *Jardinage*, 1927, n° 116, p. 14. Les photographies de Jean Jové, publiées dans *Vogue* en 1921, furent par la suite réutilisées comme cartes postales pour la série « Paysages de France ».

⁹⁷ L'une des premières publications de ce type à utiliser des photographies de Lécuyer fut l'article de Gaston Chéreau, « Cinquante ans après : George Sand et ses portraits littéraires », *L'Illustration*, 1926, n° 4339, p. 412-416. Lécuyer se consacra lui-même par la suite à une série particulière pour *L'Illustration*, consacrée aux demeures de grands écrivains. Il publia en 1949 son livre *Demeures inspirées et sites romanesques*.

⁹⁸ Raymond Lécuyer, « Sur les pentes de Montmartre », *L'Illustration*, 1926, n° 4366, p. 497-500 ; Raymond Lécuyer, « Un paysage des bords de Seine en péril », *L'Illustration*, 1927, n° 4377, p. 85-86.

française de photographie⁹⁹ (fig. 10.61). En 1933, il réitéra son protocole, en se fondant cette fois sur des aquarelles réalisées au début du siècle par Victor-Jean Nicolle et en installant son appareil « là même où l'artiste mit jadis son pliant¹⁰⁰ » (fig. 10.62). Les textes de Lécuyer invitaient ici à une lecture chronologiquement linéaire du photographique ancien au moderne, comme du pictural au photographique, dans la mesure où ils réagissaient à des destructions effectives ou potentielles du patrimoine urbain parisien, et parfois en particulier à celles de maisons d'écrivains¹⁰¹.

En miroir, le même scrupule savant de la chronologie des illustrations chez l'historien de l'impressionnisme l'amena à se montrer sensible à l'état de conservation du patrimoine naturel, que son geste photographique concourrait à instituer. En 1930, l'affaire du « Pin de Cézanne » vit une partie de la presse aixoise s'émouvoir de la menace qu'un agrandissement de la route du Tholonet faisait courir au motif emblématique du maître¹⁰² (fig. 10.9, 10.11 à 10.12, 10.15 à 10.18). Dans une lettre ouverte au maire Joseph Jourdan, Fernand Gouttenoire de Toury demanda alors son classement au titre des monuments historiques. Cinq ans plus tard, l'annonce d'une nouvelle transformation de la route du Tholonet conduisit madame Vieil-Noé-Tessier à envisager des moyens légaux pour protéger le domaine du Château noir et ses motifs¹⁰³. L'architecte Jean-Charles Moreux et John Rewald soutinrent sa demande de classement au titre des monuments historiques, mais la propriétaire préféra cependant faire appel au conservateur de la bibliothèque Méjanes Édouard Aude, qui proposait une mesure plus souple d'inscription à l'inventaire supplémentaire¹⁰⁴. En 1935, ce projet fut relayé d'une part dans *Beaux-arts* par le peintre Charles Picart Le Doux, qui séjournait cette année-là au Château noir pour y copier les motifs de Cézanne (fig. 10.7, 10.63), et d'autre part dans *Les*

⁹⁹ Raymond Lécuyer, « Les transformations de Paris enregistrées par la photographie », *L'Illustration*, 1927, n° 4423, p. 673-678.

¹⁰⁰ Raymond Lécuyer, « Paris sous Napoléon et Paris aujourd'hui », *L'Illustration*, 1933, n° 4727, p. 195-198. La fascination de Lécuyer pour ce type de comparaisons, destinées à enregistrer les transformations du temps, se poursuivit encore en 1945 dans sa célèbre *Histoire de la photographie*, où il confronta cette fois deux portraits des frères Lumière. Raymond Lécuyer, *Histoire de la photographie*, Paris, S.N.E.P. - Illustration, 1945, p. 239.

¹⁰¹ Voir par exemple Raymond Lécuyer, « La Maison de Balzac », *L'Illustration*, 1933, n° 4699, p. 350-353.

¹⁰² Sur cette affaire, voir les articles réunis par Marcel Provence. Office du tourisme, fonds Provence, Recueils d'articles composés par Marcel Provence, vol. 7 « 1930 », p. 222, 224, 227-229, 238, et vol. 8 « 1931 », p. 8-9.

¹⁰³ Durant le même été 1935, Marchutz raconta encore la colère de madame Vieil-Noé-Tessier qui découvrit qu'un de ses locataires avait arraché le lierre entourant un chêne près de la citerne du Château noir, et provoqué à ses yeux la destruction d'un motif de Cézanne. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 06/08/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

¹⁰⁴ Lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 16/05/1935, 31/05/1935, 05/06/1935, Paris, collection Antony Marschutz. Voir aussi les documents réunis par Jean-Charles Moreux dans le cadre de ce projet de classement, conservés à Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, fonds Moreux, 171 Ifa 3/3.

Nouvelles littéraires par Jean-Louis Vaudoier¹⁰⁵. Ces deux articles reproduisaient partiellement une lettre d'Édouard Aude au directeur général des Beaux-Arts, qui dressait la liste des toiles peintes par le maître sur le site menacé, en suivant celle fournie par la première publication de Marchutz et Rewald parue en janvier¹⁰⁶. Les comparaisons illustrées de cette dernière, explicitement citée, prouvaient selon Aude la valeur historique du domaine. Il joignit encore à sa lettre sept photographies, proches sans doute de celles de Rewald ou de celle que Vaudoier publia lui-même dans son article (fig. 10.64), afin d'attester de l'état préservé du paysage. Sa demande fut transmise par Georges Huisman à la commission départementale chargée d'examiner l'inscription du Château noir à la liste des sites et monuments naturels, plutôt qu'à celle des monuments historiques¹⁰⁷. Si le dossier resta par la suite ouvert, malgré une relance en 1945 lors de la vente aux enchères du domaine, son instruction indiquait toutefois la constitution progressive du site en patrimoine et le rôle que la comparaison entre photographie et peinture était dès lors appelée à jouer pour sa conservation¹⁰⁸.

Les nombreuses expériences touristiques de Rewald concoururent à construire sa propre sensibilité patrimoniale, mais seuls les grands aménagements urbains de Rome suscitèrent chez lui, à la fin de la décennie, un article pour *Marianne* où il stigmatisa la menace qu'ils faisaient courir à l'imagerie picturale de la ville¹⁰⁹. En ce sens, ses campagnes photographiques contemporaines sur les motifs peints par Ingres et Corot dans la capitale

¹⁰⁵ « Encore un site menacé », *Beaux-arts*, 1935, n° 137, p. 1 ; Jean-Louis Vaudoier, « Propos et Promenades », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 21/09/1935. Sur Vaudoier et ses contacts avec le milieu aixois, voir *supra* p. 295. Le séjour de Picart Le Doux au Château noir durant l'été 1935 est documenté par les lettres de Léo Marchutz à John Rewald, 07/07/1935, 15/07/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

¹⁰⁶ Lettre d'Édouard Aude à Georges Huisman, 28/05/1935, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 19890126/39. Outre Picart Le Doux, la demande d'Aude fut aussi soutenue par madame Charles Pomaret, originaire d'Aix et directrice de l'éminente revue artistique *La Renaissance*.

¹⁰⁷ Lettre de Georges Huisman à Louis Gaussorgues, 30/07/1935, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 19890126/39. Pour rappel, le premier site naturel au monde qui bénéficia d'une mesure de protection fut en 1861 la forêt de Fontainebleau. Le peintre Théodore Rousseau y défendit en particulier « les lieux qui sont pour les artistes des sujets d'études, des modèles reconnus de composition et de tableaux ». Sur ce sujet, voir en particulier l'article de Chantal Georgel, « La forêt de Fontainebleau : une nature monumentale, un monument naturel ? », *Perspective*, 2017, n° 1, p. 129-143. Par la suite, la protection des sites et monuments naturels d'intérêt général, au point de vue artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque, fut régie par la loi du 2 mai 1930, qui remplaça la première loi du 2 mai 1906 sur les sites et monuments naturels de caractère artistique.

¹⁰⁸ À titre indicatif, rappelons que l'ensemble formé par le pavillon, l'atelier et les terrains de l'ancienne propriété de Cézanne aux Lauves fut classé le 17 décembre 1942, à la demande de Marcel Provence. La propriété du Jas de Bouffan le fut à son tour le 16 mars 1943. La route du Tholonet surplombée par la Sainte-Victoire fut finalement classée le 30 mai 1959, sous le nom de « route de Cézanne ».

¹⁰⁹ « Dès à présent on peut affirmer avec quelque tristesse que la Rome qui attirait jadis Poussin et Goethe, Fragonard et Chateaubriand, Ingres et Stendhal, Corot et Zola, disparaît de plus en plus, et cela moins sous la marche lente du temps que sous la pioche rapide et impitoyable de nos contemporains. » John Rewald, « Rome sous la pioche », *Marianne*, 24/08/1938. Le rôle plus tardif que Rewald joua dans la protection de l'atelier des Lauves a été rappelé par Orfila. Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 224, note 35.

italienne se destinaient aussi à prévenir ce futur inconnu¹¹⁰. Les destructions de la Seconde Guerre mondiale ne firent par la suite que confirmer à ses yeux la précarité des sites picturaux, dont il avait déjà pu observer les altérations au cours de ses premières recherches¹¹¹. Dès 1930, celles-ci furent mentionnées par Erle Loran dans les légendes de ses prises de vue, que l'imagination de son lectorat était ainsi invitée à retoucher. Rewald quant à lui, adepte comme Lécuyer d'une photographie non retouchée, saisit le problème à bras-le-corps et, dès son premier séjour au Château noir, obtint de madame Vieil-Noé-Tessier l'autorisation d'abattre plusieurs arbres qui altéraient une perception jugée authentique des motifs¹¹². Par voie de conséquence, cependant, le développement parfois trop avancé de la végétation empêcha la possibilité même d'une prise de vue¹¹³.

Dès lors, les modifications entreprises par Rewald peuvent être envisagées comme de véritables restaurations, comparables à celle que l'historien réalisa sur le célèbre modèle en plâtre de *L'Amour* d'après Pierre Puget. Maintes fois représenté par Cézanne, il fut découvert décapité dans l'atelier des Lauves, dans l'état même où il avait été présenté par les premiers photoreportages consacrés au lieu à la fin des années 1920¹¹⁴. Rewald réalisa alors lui-même la restauration, qui lui permit de restituer au modèle cézannien son intégrité originale, avant de le photographier¹¹⁵. Les opérations similaires effectuées sur les sites entendaient de la même façon restituer leur valeur historique, sans laquelle leur sauvegarde, matérielle ou photographique, n'avait pas lieu d'être¹¹⁶. En dernière analyse, les altérations naturelles ou humaines affectaient directement le mécanisme de la comparaison entre photographie et peinture, dans la mesure où ils la rendaient possible ou non. Quoique Rewald se montrât plutôt attaché à publier ses images dans un ordre savant ou méthodique, ayant conscience que sa prise de vue intervenait après l'acte pictural, la photographie de motif n'avait pourtant de sens chez lui qu'à la condition qu'il présentât un état jugé originel, cézannien, en étant déjà dans le présent la pétrification du passé.

¹¹⁰ Sur les motifs photographiés par Rewald à Rome, voir John Rewald, « Corot Sources : The Camera Tells: His Italian Landscapes Seen in Photographs of a Century Later », *op. cit.* ; John Rewald, « Ingres and the Camera : Two Precisionists Look at Rome », *op. cit.*

¹¹¹ Voir en ce sens John Rewald, « Pissarro's Paris and His France. The Camera compares », *op. cit.*

¹¹² Lettres de John Rewald à Fritz Novotny, 08/08/1933, 16/09/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

¹¹³ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 02/02/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

¹¹⁴ Voir : Erle Loran, « Cézanne's Country », *op. cit.* ; ainsi que les photographies publiées par Finn Nagell-Erichsen dans *Aftenposten* en 1931, dans Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Marcel Provence, Tome 8 « Cézanne 1931 », f° 56-58.

¹¹⁵ Sur cette restauration, voir Bruno Ely, « L'Atelier au temps de Marcel Provence », dans *Atelier Cézanne : 1902-2002, le centenaire*, Arles / Aix-en-Provence, Actes Sud / Société Paul Cézanne, 2002, p. 79-117.

¹¹⁶ Sur la notion de valeur historique, voir Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, éd. corrigée et augmentée, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

Si les articles de Rewald prolongeaient donc ceux de Raymond Lécuyer en utilisant la photographie dans une logique semblable de conservation-restauration d'un patrimoine paysager, ils les rejoignaient aussi dans leur usage généralisé de la carte. Cette dernière, tout en participant aux côtés des photographies de l'aspect documentaire d'une publication scientifique, incarnait l'ambition initiale de l'historien, celle d'une stricte topographie artistique. Outre le peu de goût de Rewald pour l'interprétation théorique, son usage du médium à des fins cartographiques, que Laura Iamurri qualifie de minimaliste, s'écartait de l'emploi stylistique d'un Lionello Venturi, qui entendait caractériser à travers ses propres photographies la manière de peindre de chaque impressionniste¹¹⁷. Le premier article de Rewald sur le Château noir en 1935 se limitait quant à lui volontairement à une identification des lieux, une indexation de la peinture. Le terme de «topographie» y fut explicitement revendiqué par opposition aux travaux contemporains menés par son correspondant, l'historien autrichien Fritz Novotny, à partir des mêmes comparaisons¹¹⁸. Le mot apparut dès le mois de décembre 1933 dans une lettre de Rewald à Novotny, à laquelle il joignit le manuscrit d'une «première topographie», une «typologie des motifs du Château noir¹¹⁹». Une fois leur premier article accepté par René Huyghe, Marchutz, adepte d'interprétations plus théoriques de l'œuvre de Cézanne, s'inquiéta des coupes demandées par le directeur de *L'Amour de l'art*, qui risquaient de le limiter à «une contribution topographique [...] maigre, quoique nécessaire¹²⁰».

Dans ce cadre de travail initial, la carte tenait donc un rôle emblématique, qu'elle assumait encore dans les deux autres articles cosignés par Rewald et Marchutz, avant de ressurgir en 1946 dans l'*Histoire de l'impressionnisme*¹²¹ (fig. 9.6, 9.7, 9.13, 10.65). Une idée similaire fut aussi très tôt suggérée par Rewald à Novotny, lorsque, ayant été engagé comme collaborateur de l'historien autrichien, il lui proposa d'établir une carte des motifs «afin de

¹¹⁷ Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 253 ; Laura Iamurri, «Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia», *op. cit.* Sur Venturi, voir aussi Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011. L'approche minimaliste de Rewald le distinguait encore de l'interprétation idéologique et nationaliste de Germain Bazin. Voir Germain Bazin, «Tradition française : Cézanne et la montagne Sainte-Victoire», *op. cit.* Loran déclara aussi dans le même sens : «Vous remarquerez que Rewald, qui suivit mes pas à Aix, en faisant des photographies des motifs de Cézanne avec un bien meilleur équipement et une bien meilleure connaissance, avait un but clair et spécifique. [...] Mais il ne donne aucune explication quant à la signification de la comparaison entre les photographies et les motifs. Il présente simplement les motifs.» «Oral history interview with Erle Loran», 18/06/1981, Washington, Archives of American Art.

¹¹⁸ John Rewald et Léo Marchutz, «Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir», *op. cit.* Sur Novotny et Rewald, voir *supra* p. 341-342.

¹¹⁹ Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 07/12/1933, Paris, collection Antony Marschutz.

¹²⁰ Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 04/12/1934, Paris, collection Antony Marschutz.

¹²¹ Ce souci cartographique vit encore Rewald et Marchutz reprocher à la revue *Forum* d'avoir, parmi d'autres erreurs, inversé le nord et le sud en publiant leur second article sur le Jas de Bouffan. Lettre de Léo Marchutz à John Rewald, 24/10/1935, Paris, collection Antony Marschutz.

donner à la publication un sens pratique, afin que chaque personne intéressée puisse retrouver les lieux grâce à elle¹²² ». L’outil topographique eut dès lors la même emprise sur Novotny, qui conçut en parallèle à son travail une carte indexée des motifs de Cézanne, illustrée par des reproductions juxtaposées à des tirages photographiques recadrés¹²³. En 1935, en amont de son propre livre sur Cézanne, Novotny songeait encore à établir dans ses annexes une cartographie détaillée des sites cézanniens, sur le modèle de celle publiée par Rewald et Marchutz, et en collaboration avec eux¹²⁴. Ce projet, finalement réduit à une simple liste typologique des motifs, vit Novotny et Rewald échanger sur les enjeux d’une telle approche topographique : si Rewald avait dès 1933 doté la carte d’un « sens pratique » utile à tous, elle devait encore selon Novotny servir de « “guide” des motifs¹²⁵ ».

Cet usage équivoque, aussi bien intellectuel que pratique, explique sans doute que la topographie artistique ait été ignorée par les généalogistes de la géographie artistique, remise à l’honneur depuis quelques années¹²⁶. L’ancien apologiste de Cézanne, Émile Bernard, fit cependant allusion à son histoire singulière, lorsqu’il rencontra Erle Loran, venu lui présenter son travail sur les sites peints par le maître : « Quelqu’un a essayé de faire cela avec les motifs des paysages du Titien, mais rien n’en est ressorti¹²⁷. » Il semble en effet que le « pays de Titien » fut l’un des premiers à être exploré dès le XIX^e siècle par un chercheur de motifs, le Britannique Josiah Gilbert. En 1869, celui-ci illustra avec ses propres dessins son livre *Cadore, or Titian’s Country*, qui présentait à la fois la maison du maître italien et, selon l’auteur, les paysages de sa région natale qui l’avaient inspiré¹²⁸. Cet ensemble hybride,

¹²² Lettre de John Rewald à Fritz Novotny, 12/08/1933, Paris, collection Antony Marchutz.

¹²³ Agnes Blaha, « Léo Marchutz : a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *op. cit.*

¹²⁴ Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 12/07/1935, Paris, collection Antony Marchutz.

¹²⁵ Lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 07/08/1935, Paris, collection Antony Marchutz. Sur ce projet, voir aussi la lettre de Fritz Novotny à John Rewald, 28/07/1935, Paris, collection Antony Marchutz.

¹²⁶ Pour une histoire de la géographie artistique, voir : Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004 ; Thomas DaCosta Kaufmann, « The Geography of Art : Historiography, Issues, and Perspectives », dans Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme (dir.), *World art studies : exploring concepts and approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008, p. 167-182 ; Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l’histoire des sciences et des arts », *L’Espace géographique*, 2010, vol. 39, n° 3, p. 211-224. Voir aussi l’application de la cartographie au domaine littéraire dans Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, les Prairies ordinaires, 2008, p. 69-99.

¹²⁷ « Oral history interview with Erle Loran », 18/06/1981, Washington, Archives of American Art. La réticence de Bernard face à la photographie de motifs est à mettre en balance avec l’une des photographies prises par le peintre lors de ses séjours à Aix-en-Provence, que Rewald publia en parallèle à deux vues de Cézanne. William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 101.

¹²⁸ Josiah Gilbert, *Cadore, or Titian’s country*, Londres, Longmans, Green and Co, 1869. Sur cet ouvrage, voir notamment William Bainbridge, « Titian Country : Josiah Gilbert (1814–1893) and the Dolomite Mountains », *Journal of Historical Geography*, 2017, n° 56, p. 22-42.

mêlant histoire de l'art et littérature de voyage, dûment illustré par une carte (fig. 10.66), s'adressait aussi bien aux connaisseurs qu'aux touristes, dont le nombre dans cette même région était alors en pleine expansion¹²⁹.

L'entreprise de Gilbert fut poursuivie en France par l'historien Émile Michel. Dès 1890, ce dernier fit appel au dessin pour exposer cette fois visuellement une comparaison similaire entre peinture et motif, dans sa monographie consacrée au paysagiste hollandais Meindert Hobbema¹³⁰ (fig. 10.67). Par la suite, au printemps 1901, Michel tenta précisément de retrouver la démonstration de son prédécesseur en se rendant à son tour en Italie et en substituant cette fois au médium graphique sa pratique amateur de la photographie¹³¹. Il conclut cependant aux limites de la thèse de Gilbert, invalidée par les clichés de ses propres excursions, pris d'après des reproductions d'œuvres du Titien¹³². Ses recherches portèrent au même moment quelques fruits dans le cas du Giorgione, au sujet duquel il publia en 1907 le compte rendu de son séjour à Castelfranco. Ce dernier, introduit significativement par une vue de la statue de Giorgione par Augusto Benvenuti, reproduisit en effet une photographie de la ville qui, selon Michel, révélait l'emplacement de la célèbre *Tempête*¹³³ (fig. 10.68). Dans la même veine d'une littérature hybride, Michel publia encore en 1909 un ouvrage consacré à la forêt de Fontainebleau. Richement illustré, ce guide incluait, outre les vues de l'atelier de Millet et de son effigie sculptée par Henri Chapu, des photographies de sites remarquables, des œuvres signées par ses plus célèbres visiteurs et, occasionnellement, des comparaisons entre ces deux types d'images¹³⁴ (fig. 10.69 à 10.70).

En situant ainsi la photographie de motifs au sein d'une iconographie documentaire et topographique englobante, qui incluait d'autres lieux de mémoire, comme les monuments et

¹²⁹ « Bibliografia : "Le Cadore, la patrie du Titien" », *Bollettino del Club alpino italiano*, 1869, vol. 5, n° 16, p. 421-422.

¹³⁰ Émile Michel, *Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande*, Paris, Librairie de l'art, 1890, p. 28-29.

¹³¹ Notons qu'en 1921 Louis Hourticq étudia à son tour les paysages de la région natale du Titien en recourant de nouveau à un médium graphique, l'aquarelle. Louis Hourticq, « Titien à Pieve di Cadore », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1922, vol. 5, n° 9, p. 526-534 ; Louis Hourticq, « Titien à Pieve di Cadore (Partie II) », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1922, vol. 5, n° 10, p. 554-563.

¹³² Émile Michel, « Le Paysage chez les maîtres vénitiens », *Revue des deux mondes*, 1902, vol. 10, p. 808-844 ; Émile Michel, « Au Pays de Giorgione et de Titien (II) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, vol. 21, n° 123, p. 421-436.

¹³³ Émile Michel, « Au Pays de Giorgione et de Titien », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, vol. 21, n° 122, p. 321-336.

¹³⁴ Émile Michel, *La Forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art*, Paris, H. Laurens, 1909, planches 3 et 29. En l'absence de crédit photographique, il est tentant d'attribuer ces photographies à Émile Michel lui-même. Prolongeant son itinéraire jusqu'à Moret-sur-Loing, l'une des dernières illustrations du livre s'offrait encore comme un reflet des peintures de Sisley, de leurs reprises par Picabia et de l'industrie florissante, notamment à Fontainebleau, de la carte postale. *Ibid.*, planche 30. Voir *supra* p. 76-77, 133.

les ateliers, Michel livrait ici l'archétype d'un genre équivoque, qui allait être très précisément suivi par Erle Loran et par les photographes professionnels lors de leur séjour à Aix-en-Provence. Chez Rewald, l'héritage de cette tradition, liant le motif, le cadre de vie et l'effigie, le conduisit à multiplier à son tour les vues de façades et à privilégier les portraits photographiques anciens, plutôt que les monuments, ces derniers étant sans doute considérés par l'historien comme des altérations modernes indésirables à une immersion itinérante dans le monde visuel de Cézanne¹³⁵.

Quoi qu'il en soit, le détour par la tradition de la topographie artistique permet d'apprécier l'épaisseur historiographique des juxtapositions de Rewald, qui y introduisit le goût de sa décennie pour une photographie pure, et renversa l'ordonnement originellement fictif des termes de la comparaison visuelle. En effet, son approche fait clairement de ses publications les héritières d'une littérature ambivalente, d'une histoire de l'art qui se proposait aussi à travers la carte et la photographie de guider son lecteur dans de futurs itinéraires. En illustrant ses textes de ces outils perceptifs, Rewald attirait à son tour sur eux l'attention d'un public plus large que celui des savants.

Cet élargissement de l'audience se confirma avec l'adaptation simultanée de ce type d'équipement à la scénographie des expositions temporaires. Avant même que la rétrospective Van Gogh ne se dotât en 1937 d'un plan consacré aux voyages de l'artiste (fig. 10.71), un dispositif cartographique profusément illustré avait déjà connu son heure de gloire au début de la décennie, lors des manifestations organisées par le Touring Club de France à la galerie Saint-Lazare à partir de 1931. Soutenues par Raoul Dautry, directeur des Chemins de fer de l'État, ces expositions voulaient favoriser la décentralisation culturelle autant que le tourisme régional¹³⁶. L'une d'entre elles se consacra notamment aux sites pittoresques de la Normandie, et sa scénographie nous est partiellement connue grâce à un film promotionnel des actualités Gaumont. Cette manifestation s'organisait autour d'une grande carte de la

¹³⁵ L'exception dans les publications auxquelles Rewald collabora est à trouver dans le numéro spécial de *L'Amour de l'art* en 1936.

¹³⁶ Raoul Dautry, « Le rôle artistique des chemins de fer », *Beaux-arts*, 1931, n° 9, p. 5. Ces expositions sont notamment mentionnées par Catherine Fraixe dans un passage de sa thèse consacré au développement du tourisme culturel en région, où elle relie cette initiative aux circuits patrimoniaux publiés par la revue *Beaux-arts* de Georges Wildenstein, qui venait alors de se doter d'une agence de tourisme. Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l'histoire de l'art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d'Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011, p. 350-354. Sur Georges Wildenstein et la décentralisation culturelle, voir aussi *supra* p. 372-373.

région, illustrée par des reproductions des principaux monuments de chaque destination¹³⁷ (fig. 10.72).

Par la suite, l'adaptation d'un tel dispositif au patrimoine normand impressionniste eut lieu en 1937, l'année de la rétrospective Van Gogh, outre-Atlantique, dans la succursale new-yorkaise de Durand-Ruel. L'exposition « “Views on the Seine” by Monet, Pissarro, Renoir, Sisley » se concluait en effet, non loin des bustes de Paulin, par une grande carte de la Seine, permettant de suivre le long du fleuve les noms des villes « devenus synonymes de ce tournant de l'histoire de la peinture¹³⁸ ». Deux ans plus tard, la galerie Knoedler offrit à son tour au même public américain une manifestation « Views of Paris », dont le catalogue s'ornait au revers de sa couverture d'un fragment du célèbre *Plan de Turgot* dessiné par Louis Bretez et gravé par Claude Lucas entre 1734 et 1739. Cette manifestation prolongeait par ailleurs un thème déjà cher aux historiens des années 1930, celui du Paris impressionniste, auquel Rewald avait lui-même consacré son texte de 1937 « Paysages de Paris », en évoquant le plaisir d'une « promenade en illustre compagnie¹³⁹ ». En 1941, une imagerie semblable, impressionniste et parisienne, suscita à son tour chez le conservateur du musée Carnavalet, Jean-Louis Vaudoier, le même désir de flânerie, auquel il proposait comme substitut la déambulation dans une exposition : « Je rêve toujours de faire ici, une fois, cette exposition : “Paris et les Impressionnistes¹⁴⁰” ! »

En 1943, Wildenstein emboîta le pas de ses prédécesseurs galeristes, en choisissant pour sa part de tirer profit du goût américain pour la Normandie, et organisa à cette fin la manifestation « From Paris to the Sea Down the River Seine ». Le catalogue d'exposition en accordéon, orné de dessins bucoliques signés par le peintre Gerard Hordijk, offrait au visiteur la carte du cours de la Seine, en substituant au patrimoine monumental présenté à la gare Saint-Lazare en 1931 des reproductions d'œuvres et principalement des paysages impressionnistes (fig. 10.73). L'exposition, conçue comme la simulation d'une itinérance physique, montrait encore, en regard des tableaux, des photographies d'Ilse Bing illustrant les mêmes rives de la Seine. À l'instar des *Nymphéas*, l'impressionnisme révélait ici encore une fois, à l'occasion du second conflit mondial, son pouvoir distrayant, en s'offrant comme une

¹³⁷ *Paris-Exposition. À la Gare Saint-Lazare une exposition permet d'admirer les merveilles artistiques, les sites pittoresques de la Normandie*, 1932, Journal Actualité Gaumont, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 3251GJ 00003.

¹³⁸ Rosamund Frost, « The Seine of the Impressionists », *The Art News*, 1937, vol. 35, n° 17, p. 9-10.

¹³⁹ John Rewald, « Paysages de Paris », *op. cit.* Sur cet article, voir *supra* p. 355-357.

¹⁴⁰ Lettre de Jean-Louis Vaudoier à Georges Grappe, 18/02/1941, Los Angeles, Getty Center, Getty Research Institute, Georges Grappe papers, 860964, dossier 9. Souligné par l'auteur. Il s'agit ici d'une réaction de Vaudoier aux illustrations publiées par Georges Grappe dans son *Monet* de 1941.

promenade au sein de son imagerie euphémique. Ce voyage imaginaire le long du fleuve s'offrait alors comme une attraction, capable opportunément de détourner l'attention du visiteur de la réalité contemporaine de la guerre¹⁴¹.

Le régime de la docu-fiction et la tentation de l'incarnation

Photographies et cartes apparaissaient dès lors comme des outils fournis par l'historien pour équiper le regard du touriste, savant comme profane. Ils étaient les invitations à un voyage imaginaire, les arguments d'une fiction de la réalité, en miroir au détournement impressionniste et enchanteur du paysage naturel. Trois expériences semblables étaient ainsi offertes au spectateur sous la forme de trois dispositifs, la publication, l'exposition et le site, où chaque fois les dimensions documentaire et fictionnelle se chevauchaient.

Les comparaisons savantes entre photographie et peinture proposées par Rewald se fondaient sur l'idée communément admise de l'objectivité du médium et sur le rapport apparemment littéral et mécanique qu'il aurait entretenu avec le réel. Ce caractère illusionniste des travaux de Rewald, fondé en partie sur la photographie, fut critiqué dès 1960 par Ernst Gombrich, pour qui l'objectif de l'appareil était incomparable avec le fonctionnement physiologique de l'œil¹⁴². Au-delà de leur validité factuelle ou épistémologique, c'est bien le réalisme littéral des publications de Rewald, leur fonctionnement référentiel vis-à-vis de la réalité, qui demande à être analysé¹⁴³.

En plaçant la relation directe et univoque du motif et de l'œuvre au cœur de l'illustration de ses écrits, et en la rendant immédiatement intelligible pour le lecteur, Rewald

¹⁴¹ Voir en ce sens la préface d'Henri Focillon dans le catalogue *From Paris to the Sea Down the River Seine : An Exhibition for the Benefit of L'École Libre des Hautes Études*, [Exposition. New York, Wildenstein and Company. 1943], New York, s.n., 1943. Voir aussi le commentaire de Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Paris et les impressionnistes », *Élites françaises*, 1946, n° 10, p. 16-20.

¹⁴² Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, 6e éd. française, Paris, Phaidon, 2002, p. 55-78. Sur la critique de la méthode photographique de Rewald, voir aussi *infra* p. 424. Plus récemment, Jorgelina Orfila a souligné que Rewald, empruntant à la photographie son aura d'objectivité et de scientificité, concourut à la constitution d'un standard de vision commun, opposé à la subjectivité du regard du peintre. Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.* ; Jorgelina Orfila, « Works of Art as Images », *op. cit.*

¹⁴³ En invoquant la terminologie linguistique de Charles Peirce, et les conditions qui font de la photographie elle-même un processus de représentation, Jean Arrouye a parlé du fonctionnement du signe visuel chez Rewald en le dotant d'un double référent, les prises de vue incorporant à la fois le motif et le tableau cézannien. Jean Arrouye, « L'utopie topographique de John Rewald », dans *Colloque Rewald-Cézanne*, *op. cit.*, p. 127-137. Ce problème a été de nouveau formulé par Jorgelina Orfila en s'appuyant sur les travaux de William Mitchell pour décrire les travaux de Rewald à l'aide des concepts de « méta-images », qui désignent les œuvres d'art et les motifs, et d'« inter-images », leurs reproductions photographiques. Jorgelina Orfila, « Works of Art as Meta-Images : On the Use of Photographs for the Study of Art History », dans Carla Taban, *Meta- and inter-images in contemporary visual art and culture*, *op. cit.*, p. 43-59.

concourut à faire de cet étiquetage factuel l'image même de sa contribution à l'histoire de l'impressionnisme. Cette démarche s'apparente dès lors étroitement à celle que Rosalind Krauss a décrite comme une « méthodologie du nom propre », la réduction de l'œuvre à un « tableau vivant », à une étiquette portant le nom du lieu visité par le peintre¹⁴⁴. Encore faut-il remarquer que si Rewald envisageait l'histoire de l'art comme la démonstration d'une relation exclusive entre un signifiant pictural et un signifié réel, ce dernier n'était lui-même appréhendé dans ses écrits que par le truchement d'un substitut « indexical », photographique¹⁴⁵.

Pour Krauss, la « méthodologie du nom propre » désigne non seulement le caractère univoque assigné au mécanisme sémiotique de l'image, mais aussi, de façon plus générale, une manière de renvoyer toujours en dernière analyse à la personne de l'artiste et au récit dramatisé de son histoire. En l'occurrence, elle recoupait effectivement chez Rewald son intérêt central pour le genre biographique, auquel il s'agissait, de prime abord, de donner un cadre spatial. Dans sa thèse *Cézanne et Zola*, les comparaisons, non commentées par l'auteur, entre les photographies et les peintures apparaissaient encore exactement comme des « détails inutiles », des « effets de réel » au plein sens de la célèbre expression de Roland Barthes¹⁴⁶. L'illustration photographique concourait à un traitement stylistiquement réaliste d'un récit historique, d'une fiction documentaire et héroïque¹⁴⁷.

L'introduction de tels effets de réel confirmait la nature ambivalente de la démarche de Rewald. Elle signalait une filiation avec l'expérience de l'atelier des Lauves comme lieu d'exposition et attraction culturelle, lui-même l'héritier d'une tradition de dispositifs de réalités simulées, ou « sites de réalité » selon l'expression de Jonathan Crary¹⁴⁸. Cependant, si les publications de Rewald incorporaient l'attrait du grand public pour ce type de réalités simulées, il conférait aussi à la représentation du réel une fixité, apte à faire tableau, et à

¹⁴⁴ Rosalind E. Krauss, « In the Name of Picasso », *October*, 1981, vol. 16, p. 5-22. Cet article a été traduit en français dans Rosalind E. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 179-199.

¹⁴⁵ Sur la notion d'index, voir *supra* p. 177-178.

¹⁴⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 84-89 ; repris dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 179-187.

¹⁴⁷ Ce rôle de la photographie comme animation de la biographie d'artiste a aussi été noté par : Jorgelina Orfila, *Paul Cézanne and the Making of Modern Art History*, *op. cit.*, p. 209-276 ; Agnes Blaha, « Léo Marchutz : a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *op. cit.* Rappelons que Rewald donna plus tard pour but à son édition des lettres de Pissarro, la reconstitution sur une base documentaire d'un récit continu et d'intérêt général. Voir *supra* p. 363-364.

¹⁴⁸ Crary inclut sous le terme de « sites de réalité » différentes attractions visuelles du XIX^e siècle, certains lieux d'expositions, mais aussi plusieurs technologies comme le panorama ou encore le cinéma. Jonathan Crary, « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », *Grey Room*, 2002, n° 9, p. 7-25.

attirer sur lui l'intérêt du savant. L'appréhension comparée de la photographie et de la reproduction, comme celle du motif naturel et de la peinture, n'était jamais unilatérale. Si elle incorporait à l'œuvre un effet de réel à même de la rendre attractive, elle conférait en même temps au motif un effet pictural, une valeur d'art, que le geste trivial du touriste, en le photographiant à la suite du passage du peintre, corroborait. Tout en introduisant d'une part dans l'histoire de l'art le mécanisme d'une attraction visuelle, un effet de surprise et d'étonnement, elle invitait simultanément le regard du touriste à se faire contemplatif, à se parer de la distinction d'une attitude de visiteur de musées. En d'autres termes, l'approche du tableau par le motif nivelait deux expériences perceptives, la publication érudite et l'itinéraire touristique, en deux dispositifs mixtes d'attraction et de contemplation, où deux publics, savant et profane, pouvaient se côtoyer tout en étant à même de se différencier par leurs comportements de spectateurs.

Tout en produisant une attraction réaliste profane, la comparaison entre photographie et peinture restait pourtant lacunaire face à l'une des attentes primordiales du grand public en matière de spectacles de réalité, celle de l'animation¹⁴⁹. Cette problématique est notamment révélée par le quatrième dispositif auquel elle eut bientôt à s'adapter : le film et plus spécifiquement le genre moderne de la docu-fiction artistique.

En 1938, John Rewald livra dans *Marianne* l'unique critique cinématographique que nous lui connaissons, consacrée à *La Vie d'Émile Zola* de William Dieterle. Il y témoigna son intérêt pour ce type de films historiques, en exprimant des reproches qui visaient la crédibilité scientifique de cette fiction hollywoodienne :

Si les films historiques ont une raison d'être, c'est parce qu'ils nous rapprochent d'une époque du passé, nous en ressuscitant l'atmosphère, nous familiarisant avec ses personnages et nous faisant participer à des événements que les livres d'histoire n'arrivent pas toujours à évoquer avec une vie et une intensité suffisantes. Mais en aucun cas, et sous aucun prétexte, l'auteur d'un film historique n'a le droit de transformer, d'arranger, d'enjoliver son sujet pour lui donner un aspect plus « photogénique ». Et c'est le cas avec ce film¹⁵⁰.

La liberté artistique accordée à l'industrie cinématographique ne pouvait satisfaire aux exigences de Rewald, pour qui la fidélité de ce type de fictions à la réalité, élaborée par les historiens, devait être totale. Le film de Dieterle contenait pourtant certaines trouvailles réalistes, l'une des plus originales étant sans nul doute son utilisation du *Portrait de l'artiste à la palette* de Cézanne (1886-1887 ; Zurich, Fondation E. G. Bührle Collection ; FWN 499)

¹⁴⁹ Sur la notion de spectacle de réalité, nous renvoyons à Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.

¹⁵⁰ John Rewald, « Hollywood et Zola », *Marianne*, 02/02/1938.

sous la forme d'une reproduction retouchée pour mieux correspondre aux traits de l'acteur Vladimir Sokoloff (fig. 10.74).

En marge de ce type de fiction historique hollywoodienne, la fin des années 1930 vit la réinvention d'un genre documentaire, celle du film sur l'art, au sein de laquelle René Huyghe joua un rôle de premier plan en dirigeant lui-même un *Rubens et son temps* vers 1938-1939¹⁵¹. L'engouement suscité par ce type de courts-métrages se prolongea durant le conflit, et conduisit notamment entre 1945 et 1946 à la réalisation par Pierre Céria de *La Provence de Cézanne*.

Fils de peintre et ancien élève de l'école du Louvre, ce dernier adapta alors à l'écran le procédé emblématique de John Rewald¹⁵². De nouveau, il s'agissait d'une production mêlant les traditions touristiques et scientifiques, où la démarche comparative était incluse dans le cadre d'un reportage qui usait d'autres procédés narratifs visuels, comme les images des résidences de l'artiste, en particulier l'emblématique vue de la fenêtre de l'atelier des Lauves, ou celles de son monument commémoratif. Ces mêmes adjonctions, non systématiques chez l'historien, avaient cependant figuré dans certaines de ses publications et encore dans l'accrochage documentaire de la rétrospective du centenaire de Cézanne en 1939¹⁵³. En matière de comparaisons, la démarche de Céria suivait fidèlement celle de Rewald. Il fut d'ailleurs confronté aux mêmes altérations du paysage, qui lui imposèrent de renoncer à certains plans, ou de défricher des sites pour restaurer leur état cézannien¹⁵⁴. Les publications de Rewald servirent ici à proprement parler de guides, auxquels le réalisateur emprunta la très grande majorité d'une première série de juxtapositions entre motifs et paysages¹⁵⁵ (fig. 10.75).

¹⁵¹ Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, *L'Amour de l'art* consacra en 1949 un numéro spécial (n° 92-94) au genre documentaire du film sur l'art. Ce dernier a récemment fait l'objet de plusieurs travaux historiques, voir en particulier Valentine Robert, Laurent Le Forestier, et François Albera (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, [Actes de colloque. 2011. Lausanne, Université de Lausanne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015. Parmi les autres publications à son sujet, nous renvoyons aussi à : Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, et Christophe Viart (dir.), *Filmer l'acte de création*, [Actes de colloque. 2007. Rennes, Université de Rennes], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009 ; Patricia-Laure Thivat (dir.), *Biographies de peintres à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011. Notons incidemment que *Ceux de chez nous* de Sacha Guitry a souvent fait figure d'ancêtre de ces films d'art.

¹⁵² Il faut rappeler à ce sujet que dès 1936, la Paramount eut le projet de consacrer un documentaire à Paul Cézanne. Voir *supra* p. 338.

¹⁵³ Pour rappel, les résidences aixoises de Cézanne furent notamment présentées dans le numéro spécial du *Point* dirigé par Rewald en 1936, et firent l'objet de toute son attention dans sa contribution à *Beaux-arts* en 1939. Elles furent encore incluses, conjointement aux monuments, dans le numéro spécial de *L'Amour de l'art* publié à l'occasion de la rétrospective de l'Orangerie en 1936, avant d'être intégrées trois ans plus tard à la scénographie de l'exposition du centenaire, qui eut lieu au Salon des artistes indépendants, au musée des Beaux-Arts de Lyon et à la galerie Wildenstein de Londres.

¹⁵⁴ Jacques Sigurd, « Pierre Céria promène sa caméra parmi les choses et les sites qui inspirèrent Cézanne », *L'Écran français*, 1945, n° 21.

¹⁵⁵ De ce point de vue, le film de Céria s'offre comme une compilation des publications scientifiques de l'historien : John Rewald et Léo Marchutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *op. cit.* ; Léo

À une exception près, l'enchaînement des images suivait cependant un ordre profane, une chronologie fictive où le modèle précédait la peinture. Dans le prolongement des travaux de Rewald, Céria en soulignait aussi la limite en recourant lui-même systématiquement à des plans fixes sur les motifs. La première série s'achevait sur un simple panoramique horizontal montrant le port de l'Estaque, qui, tout en dépassant les limites de l'angle de vue du spectateur, n'en demeurait pas moins fixé au sol. Cette timide liberté de mouvement marquait donc la fin des comparaisons paysagères, qui ne ressurgissait par la suite qu'en conclusion du court-métrage.

Tout en étant l'émule direct de Rewald, Céria ne fut pourtant pas le premier à proposer de telles comparaisons au sein d'un film documentaire sur l'art. En effet, quelques années plus tôt, Marco de Gastyne avait déjà eu recours à ce procédé pour *L'École de Barbizon*, réalisé entre 1943 et 1944. À côté des composantes narratives classiques du reportage, les maisons-ateliers et les œuvres commémoratives, Gastyne introduisit plusieurs plans fixes de la forêt de Fontainebleau et ses environs, auxquels il comparait parfois, sans aucun souci d'exactitude, des reproductions de tableaux (fig. 10.76). Des effets réalistes similaires étaient aussi recherchés par l'usage de documents historiques, le livre de comptes de l'auberge Ganne ou une lettre de Jean-François Millet, assimilés à des accessoires placés entre les mains de comédiens chargés de les écrire ou de les lire¹⁵⁶ (fig. 10.77). *L'École de Barbizon* assumait en effet sans conteste le caractère fictionnel de sa mise en scène narrative, où les rôles des peintres et des modèles, tels ceux de *l'Angélu*s, avaient été distribués à des acteurs (fig. 10.78 à 10.79). Par ce choix délibéré, Gastyne entendait résoudre dans sa docu-fiction la problématique de l'animation, à laquelle Céria fut à son tour confronté quelques années plus tard¹⁵⁷.

Marchutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" », *op. cit.* ; John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *op. cit.* ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, *op. cit.* ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939. Dans trois cas, Céria recourut à une autre œuvre de comparaison, qui restait très similaire à celle utilisée par Rewald. Par ailleurs, Céria reprit encore partiellement l'une de ses comparaisons, en présentant le pistachier du Château noir, illustré par Rewald dans son premier article, mais sans donner d'œuvre de comparaison. En deux occasions, Céria proposa des comparaisons non publiées par Rewald, autour de motifs emblématiques et connus de l'historien : le grand pin et la citerne du Château noir. Dans un dernier cas, Céria voulut situer en Provence un tableau des collections nationales, *Les Peupliers* (1879-1880 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 142), une erreur d'identification que la documentation disponible en 1945 n'aurait pas pu prévenir.

¹⁵⁶ Le livre de comptes de l'auberge Ganne avait été notamment reproduit dans un article de Raymond Lécuyer, « À Barbizon, dans l'auberge des peintres romantiques », *L'Illustration*, 1938, n° 4981, p. 519-522. La lettre de Millet à Alfred Sensier avait été quant à elle publiée dans Alfred Sensier, *La vie et l'œuvre de J.-F. Millet*, Paris, A. Quantin, 1881, p. 146.

¹⁵⁷ Ce problème de science et de goût est ainsi rappelé par Gillo Dorfles : « Rien de plus pénible que de voir sur l'écran le personnage d'un peintre génial... même lorsque le cinéaste est Vincente Minnelli et l'interprète Kirk Douglas (*La vie passionnée de Vincent van Gogh*, 1956). » Gillo Dorfles, *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978, p. 203.

À mi-chemin de sa série de comparaisons paysagères, Céria introduisit une première intervention de l'acteur chargé de jouer Cézanne. La séquence alternait les plans sur le motif provençal, où la caméra mimait l'œil du peintre, et ceux montrant sa silhouette, pour s'achever sur la reproduction d'un tableau, résultant de l'acte pictural ainsi reconstitué. Cependant, à la différence de Marco de Gastyne, Pierre Céria décida de masquer systématiquement le visage de son acteur par de grands parasols, qui ne laissaient voir que son dos et ses mains (fig. 10.80). Le même artifice fut réitéré dans une seconde séquence animée qui, à la suite des comparaisons paysagères, montrait Cézanne se rendant en calèche à l'église. De nouveau, la présence physique du peintre n'était suggérée que par le mouvement de la caméra mimant son regard sur le réel et par des plans furtifs exposant une ombre ou un pied (fig. 10.81). Ce stratagème, par lequel Céria entendait maintenir en apparence le réalisme ou la pureté documentaire de son film, fut très apprécié de ses contemporains :

Pierre Céria a voulu fixer l'artiste au sol même de sa terre natale, sans tomber un seul instant dans le travers des vies romancées et reconstituées plus ou moins soigneusement à l'aide de quelque artiste savamment grimé pour tenir le rôle. [...]

Au surplus, Pierre Céria a réussi ce miracle de rendre permanente la présence du grand peintre bien que celui-ci n'apparaisse jamais dans le film. Durant quelques secondes, sous la silhouette d'un vieillard osseux, dissimulé derrière un parasol, on devine le héros du scénario¹⁵⁸.

La dissimulation du visage était en outre compensée par une galerie de portraits photographiques, montrant l'artiste à différents âges, procédé de fiction documentaire là encore commun aux publications scientifiques des années 1930¹⁵⁹.

Dans le même temps, l'introduction de ces séquences animées annonçait aussi le débordement de la démarche comparative qui, dans la suite du film de Céria, après l'arrivée à l'atelier des Lauves, glissait vers les natures mortes. Les vues du tournage de Robert Doisneau témoignent à ce sujet de l'effort du cinéaste pour reconstituer à partir des *memorabilia* de Marcel Provence les répliques exactes des compositions de Cézanne¹⁶⁰ (fig. 10.82, 10.83).

¹⁵⁸ René Barotte, « Un cinéaste va révéler Cézanne aux foules », *Quatre et trois*, 26/09/1946. Voir dans le même sens la déclaration de Céria : « Je n'ai pas voulu faire un film sur Cézanne lui-même, mais sur ce qui fut le décor de sa vie et sur sa peinture. J'ai évité l'homme dans la mesure du possible, et je me suis gardé de tout côté anecdotique ». Jacques Sigurd, « Pierre Céria promène sa caméra parmi les choses et les sites qui inspirèrent Cézanne », *op. cit.*

¹⁵⁹ Dès 1925, Léo Larguier avait déjà rythmé son *Dimanche avec Paul Cézanne* par une série de portraits photographiques du peintre. En 1936, le même procédé fut réitéré dans le numéro spécial de *L'Amour de l'art*, comme dans les illustrations du catalogue raisonné de Venturi et dans la monographie de Maurice Raynal. En 1939, Rewald l'utilisa à son tour dans la réédition de sa thèse, tandis qu'il reparut dans les expositions commémorant le centenaire du maître.

¹⁶⁰ Francine Deroudille nous a indiqué que Robert Doisneau, alors qu'il se rendait en 1945 à Aix-en-Provence pour photographier Blaise Cendrars, fit un détour par l'atelier de Cézanne où, par hasard, avait lieu au même moment le tournage du film de Pierre Céria. L'une de ses prises de vue fut par la suite reproduite dans l'article

Les mises en scène de Céria se distinguaient autant par leur exactitude que par leur artificialité des prises de vue de Rewald (fig. 8.76, 8.78), qui, par opposition, entretenaient visuellement une distance critique face aux reconstitutions faciles auxquelles pouvait se prêter le matériel de l'atelier.

Le débordement de Céria vers la composition artificielle de natures mortes se prolongea encore avec une série de plans sur les habitants d'Aix-en-Provence, suivie par la présentation de plusieurs tableaux de figures du maître, ces deux ensembles s'articulant autour de la comparaison d'une vieille femme coupant du bois et de la *Vieille au chapelet* (fig. 10.84). Ainsi, après avoir adapté le procédé scientifique de Rewald pour installer une crédibilité documentaire, Pierre Céria se permettait progressivement une prise de liberté avec la même méthode, afin de reconstituer à sa manière une fiction vivante. Cette créativité l'autorisait dès lors à dépasser le statisme inhérent à la démarche savante, pour retrouver l'animation de *L'École de Fontainebleau* de Marco de Gastyne, et proposer un véritable spectacle de réalité, satisfaisant les attentes du grand public du cinéma. Tout en mettant de nouveau en lumière la liberté créative accordée aux artistes, *La Provence de Paul Cézanne* soulignait la rivalité entre savant et profane. Seul un médium artistique et populaire, comme le cinéma, semblait effectivement pouvoir se permettre de transformer un effet de réel en véritable effet d'incarnation¹⁶¹.

Pour qu'un tel dépassement se produisît, l'usage du document devait pleinement devenir un art réaliste et fictionnel. Il devait s'assumer comme une mise en scène illusionniste, ce à quoi la bienséance scientifique rechignait. Or, comme l'a justement décrit Olivier Lugon, si les années 1930 furent celles d'un engouement autour de la notion polysémique de « documentaire », ce prestige fut en quelque sorte couronné par l'invention d'un « art du document¹⁶² ».

Le « style documentaire » de la photographie des années 1930 imprègne par exemple l'image de la palette de Renoir, photographiée par Emmanuel Sougez¹⁶³ (fig. 10.85). La

de Jacques Sigurd, « Pierre Céria promène sa caméra parmi les choses et les sites qui inspirèrent Cézanne », *op. cit.*

¹⁶¹ Cet effet d'incarnation du peintre prolonge ici l'« effet Pygmalion », l'incarnation de l'œuvre. Voir Dominique Païni, « Le complexe de Pygmalion (Sculpteur à l'écran) », dans Michel Frizot et Dominique Païni (dir.), *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture*, [Actes de colloque. 1991. Paris, Musée du Louvre], Paris, Louvre, Marval, 1993, p. 109-119 ; Victor Ieronim Stoichita, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

¹⁶² Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001, p. 17-50. Signalons que cet avènement d'un « art du document » fut contemporain de celui de l'« art de la présentation ». Voir *supra* p. 336.

¹⁶³ Sur Sougez, voir Juliette Lavie, « Emmanuel Sougez (1889-1972) : un photographe en prise avec son temps », thèse de doctorat, sous la dir. de Paul-Louis Rinuy, Université de Paris Nanterre, France, 2013.

présentation du *memorable* se fait ici d'autant plus documentaire, frontale, claire et statique, qu'elle contraste avec une seconde interprétation du même motif, cette fois anonyme, exécutée dans une manière dramatisée et esthétisée par l'éclairage (fig. 10.86). La première photographie de Sougez témoigne de la sorte de la conscience d'une manière documentaire. Elle fut publiée en 1938 dans l'album *Renoir* de la série « Les Maîtres », probablement à la demande de George Besson, son auteur et le directeur de cette collection pour le compte de la maison Braun¹⁶⁴. En effet, Besson avait alors à cœur d'inclure dans ses nombreuses entreprises éditoriales la cohorte des opérateurs dont il défendait l'œuvre dans ses critiques. Or, ce fut aussi par son intermédiaire qu'eut lieu à la même époque la véritable entrée de Rewald au sein de la photographie d'art.¹⁶⁵

Celle-ci se produisit en 1937, dans *Mieux vivre*, une autre série éditoriale imprimée par Braun dont l'écrivain assurait la direction artistique¹⁶⁶. Le numéro de mars 1937, consacré à la peinture, réunit alors aux côtés de Sougez et de plusieurs artistes photographes l'unique photographie profane que Rewald publia à notre connaissance¹⁶⁷ (fig. 10.87). Cette image présentait son ami Léo Marchutz dans la campagne aixoise. La silhouette de dos, probablement occupée à peindre un motif cézannien, offre un parallèle frappant avec le stratagème qu'employa quelques années plus tard Pierre Céria pour sa docu-fiction. La photographie montre en effet Rewald aux prises avec le même problème de l'incarnation, qu'il résolut grâce à la liberté créative d'un processus artistique et à celle de ton d'une revue de vulgarisation. En pratique, il usa d'un procédé réaliste similaire de dissimulation du visage, qui lui permettait de suggérer, derrière le dos du peintre anonyme, une réincarnation de Paul Cézanne. Cette image peut être aussi rapprochée d'un groupe de portraits privés que Rewald consacra à son ami, systématiquement photographié de dos, peignant en plein air à Aix-en-Provence, avec sur son chevalet une vue de la montagne Sainte-Victoire (fig. 10.88). Tout en composant une véritable séquence chronophotographique, la série accentuait d'autant l'idée d'une incarnation de Cézanne qu'elle mimait la conception des célèbres photographies du

¹⁶⁴ George Besson, *Renoir*, Paris, G. Braun, 1938.

¹⁶⁵ Sur le rapprochement entre Rewald et Besson, voir *supra* p. 354-355, 364, 378. Voir encore le projet de Rewald de publier l'un de ses articles dans la revue artistique *Minotaure*, *supra* p. 351-352.

¹⁶⁶ Cette revue, offerte par les laboratoires Fluxine pour promouvoir leur produit, la formule Jacquemaire n° 60, s'offrait, selon sa réclame, de « [rassembler] chaque mois les plus jolis documents photographiques parus sur un sujet choisi parmi les plus heureux de notre existence », afin de « rendre la vie plus douce, plus aimable, plus souriante, plus lumineuse et plus apaisante ». Besson dirigeait au même moment une autre revue de vulgarisation artistique, financée par le même laboratoire, *Ciels et sourires de France*. Sur ces deux revues, voir Chantal Duverget, *George Besson : critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, vol. 1, p. 143 ; Éléonore Challine, *Une étrange défaite...*, *op. cit.*, p. 415.

¹⁶⁷ Sougez publia dans ce numéro son interprétation en clair-obscur du motif de la palette du peintre. La même livraison comprenait aussi trois photographies de Renoir et de son atelier, que Besson avait déjà publiées auparavant.

maître prises par Ker-Xavier Roussel en 1906 et reproduites en 1936 par *L'Amour de l'art* dans une mise en page cinématographique¹⁶⁸ (fig. 2.54, 8.56).

La résurrection des morts apparaissait dès lors comme l'aboutissement idéal du régime de la docu-fiction, une tentation commune et implicite chez les usagers de la comparaison entre photographie et peinture¹⁶⁹. Pour Rewald, l'interprétation littérale de ce désir ne pouvait s'exprimer que dans le cadre permissif d'un périodique destiné au grand public, telle la revue *Mieux vivre*, ou encore le journal *Marianne*. Dans ce dernier, sa première contribution raconta l'un de ses voyages en Arles en ces termes :

Alors je me suis assis sur le banc malingre devant la maison, regardant vers les deux vieilles tours du mur d'enceinte. C'était là, précisément, la vue que Vincent avait de sa fenêtre. [...] Perdu dans mes idées, j'ai l'impression qu'une ombre vient de s'asseoir à mon côté, une ombre étrange et cependant si familière¹⁷⁰.

La silhouette obscure, qui apparut à Rewald dans un nuage de poussière, était bien sûr celle de Vincent Van Gogh. Ce fantôme, dont l'apparition avait été préparée par les précédents surgissements de motifs passés dans le présent, était annoncé au premier coup d'œil dans l'article par deux juxtapositions de photographies et de peintures, où Rewald assumait exceptionnellement l'ordre profane de la chronologie fictive, la photographie moderne précédant illusoirement la reproduction du tableau (fig. 10.89). Ces comparaisons ouvraient dès lors la voie vers une autre dimension du réel, dans laquelle l'historien assouvissait son fantasme de dialogue avec les morts¹⁷¹.

À l'opposé de la perception technologique que Rewald avait de cette démarche lorsqu'il la dota d'un inventeur, la comparaison entre photographie et peinture se révèle au contraire avoir été une pratique extrêmement diffuse, sans origine clairement déterminable. Les chevauchements permanents des littératures artistiques, scientifiques et industrielles à son

¹⁶⁸ Voir *supra* p. 333.

¹⁶⁹ Il s'agissait à nouveau d'un dernier écho au dispositif de l'atelier des Lauves, où la présence fantomatique du peintre impressionna vivement le collectionneur et historien Andrien Chappuis lors de sa visite : « je voyais Cézanne vivant, sortant de l'atelier et montant le chemin des Lauves. » Andrien Chappuis, « Reliques cézanniennes à Aix », *XX^e siècle*, 1938, n° 2, p. 20. Elizabeth Emery a elle aussi décrit, dans le cadre des maisons d'écrivains, ce désir de ramener les morts à la vie. Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France, 1881-1914*, trad. Jean Kempf et trad. Christine Kiehl, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, Laboratoire LLSETI, 2016, p. 243.

¹⁷⁰ John Rewald, « Rencontre avec Vincent », *Marianne*, 29/09/1937.

¹⁷¹ Ce dialogue avec Vincent Van Gogh est d'autant plus remarquable s'il est comparé au jugement sans appel que prononcera Rewald à la sortie de l'ouvrage de la médium Jane Roberts *The World View of Paul Cézanne*. Lettre de John Rewald à Erle Loran, 27/05/1978, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, boîte 2, dossier 20.

endroit ne permettent pas en effet de désigner qui en eut la primeur, d'indiquer un centre, une périphérie et la direction prise par un éventuel transfert de cette pratique documentaire.

Au regard de son environnement profane antérieur et immédiat, la position savante face au procédé comparatif ne se laisse pas non plus aisément cerner. Celui-ci conférerait au discours scientifique une aura, une visibilité et une attractivité, soit autant de caractères susceptibles d'attirer sur lui l'attention d'un large public. D'un autre point de vue, la transformation du propos intellectuel en guide touristique pouvait relever d'une « attention oblique » ou encore d'un « braconnage » de profanes sur le domaine de l'historien¹⁷². Il reste cependant tout aussi tentant de considérer chez le savant la même diagonale du regard, la même activité de détournement, portée cette fois sur le sens commun.

Dès lors, si elle se limite à une tradition savante, l'historiographie ne peut percevoir la place que tint l'un des hérauts d'une histoire scientifique de l'art au sein d'une culture visuelle qui la dépasse et où elle baigne. Cette perspective, loin de réduire son originalité, élargit au contraire les significations et les enjeux de son discours en l'imprégnant d'un sens commun, en le présentant comme une docu-fiction ou comme un art visuel de la réalité simulée.

¹⁷² Sur la notion d'« attention oblique », ou encore sur celle de « consommation nonchalante », voir Richard Hoggart, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise Garcias-Treuttel et trad. Jean-Claude Garcias, Paris, Éd. de Minuit, 1991. Sur l'image de la lecture comme « braconnage », voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien : I. Arts de faire*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1990.

Conclusion

Sans jamais sacrifier l'érudition, et avec un respect scrupuleux des faits, *l'Histoire de l'impressionnisme* se lit comme une fiction, dans laquelle les œuvres des peintres et leurs propres déclarations illustrent le récit passionnant de la révolte, de l'enthousiasme et du conflit, qui caractérisèrent le mouvement impressionniste¹.

En citant cette description promotionnelle, inscrite au revers de la jaquette de l'ouvrage de John Rewald, John House remarquait avec surprise l'emploi de termes comme « fiction » ou « récit passionnant² [*exciting story*] », qui soulignaient à ses yeux l'ambiguïté du réalisme documentaire de Rewald. Cet idéal narratif était pourtant bien celui que l'historien avait convoqué au moment de publier les lettres de Camille Pissarro. Il s'agissait alors de se rendre maître de la représentation du réel pour en livrer une lecture cohérente, continue, accessible à un large public. Celle-ci avait bien sûr à voir avec la tradition d'une dramaturgie de l'histoire impressionniste, fondée sur des ressorts narratifs, des lieux communs intelligibles pour tous, des paradoxes superficiels et inlassablement répétés, telles les oppositions entre révolutionnaire et classique ou succès et misère.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, le document s'était définitivement établi comme un outil de communication littéraire et scénographique entre l'historien et son public, comme en témoignait, outre l'ouvrage de Rewald, la section documentaire du musée des Impressionnistes inauguré au Jeu de Paume en 1947³ (fig. 11.1 à 11.3). Conçue par René Huyghe, celle-ci procédait directement de l'expérimentation de la rétrospective Van Gogh de 1937, que Huyghe entendait poursuivre « malgré les critiques faites le plus souvent par snobisme⁴ ». Ses quatre panneaux furent commandés à l'affichiste et typographe Raymond Gid. Ce dernier s'était signalé lors de l'Exposition universelle de 1937 tant comme illustrateur de la pédagogie, avec son décor du pavillon de l'Enseignement, que comme dessinateur de publicité, en obtenant la médaille d'or de l'affiche⁵. L'un des panneaux, intitulé « Les hommes », recomposait à partir de neuf portraits d'identité un panthéon photographique dans

¹ John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973.

² John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *Art History*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 369-375. Voir aussi *supra* p. 18-19.

³ Nous devons à Martha Ward de nous avoir fait connaître ces panneaux documentaires, dont elle présenta les images lors du colloque « Writing Impressionism Into and Out of Art History, 1874 to Today », qui se tint au Courtauld Institute of Art de Londres les 3 et 4 novembre 2017.

⁴ Lettre de René Huyghe à Grelier, 04/06/1947, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 2014479/44.

⁵ Le travail de Raymond Gid au Jeu de Paume est très brièvement évoqué dans Anne-Claude Lelieur, *Raymond Gid : affichiste et typographe*, [Exposition. Paris, Bibliothèque Forney. 1992], Paris, Agence culturelle de Paris, 1992, p. 39-40.

la tradition de l'ouvrage de Duret de 1906. D'un autre côté, un deuxième panneau, consacré à la « Topographie de l'impressionnisme », renouait avec le dispositif cartographique pour illustrer les sites visités par les maîtres du mouvement en Normandie, Bretagne, Île-de-France et Méditerranée, en écho aux cartes qui inauguraient et clôturaient l'*Histoire de l'impressionnisme* de Rewald⁶. Deux traditions documentaires de la première moitié du XX^e siècle se trouvaient ainsi réunies dans un édifice emblématique de l'identité de marque de la culture française sur le marché du tourisme international.

En 1960, la photographie de motifs ressurgit quant à elle lors de l'exposition « Claude Monet : Seasons and Moments » organisée par William Seitz au Museum of Modern Art de New York. Cette manifestation emblématique du « *Monet revival* » devait confirmer le nouveau patronage du maître de Giverny sur une tradition artistique non figurative, tel que Seitz l'avait annoncé dès 1956 et tel qu'il intégra la canonique *Histoire de l'impressionnisme* de Rewald, lors de sa troisième réédition en 1961⁷. Dans son catalogue, Seitz introduisit plusieurs parallèles avec des photographies anciennes et modernes des motifs de Monet en empruntant directement la démarche qui avait fait, trente ans auparavant, le succès des premières publications de Rewald (fig. 11.4). Il inclut encore dans le parcours de l'exposition six « magnifiques photographies en couleurs » exécutées devant le jardin d'eau de Giverny par le photographe et directeur artistique du magazine *Vogue*, Alexander Liberman⁸. Les photographies d'ateliers de ce dernier, publiées dans *Vogue* à partir de 1954, présentées au MoMA quelques mois avant l'exposition de Seitz, puis reproduites dans un ouvrage à part

⁶ Un troisième panneau, « Technique des impressionnistes », renvoie à un domaine d'expertise que nous n'avons pas pu développer dans la présente étude. Celui-ci fut cependant aussi une activité productrice d'images, et engendra des conflits de légitimités entre professionnels issus du monde des musées, historiens extérieurs et artistes. Nous renvoyons à ce sujet à Hadrien Viraben, « L'expertise technique comme enjeu professionnel et médiatique : Débats autour de *L'Olympia* d'Édouard Manet (1923, 1932) », dans Barbara Jouvès (dir.), *Réception critique de la restauration, XVIII^e-XX^e siècles*, [Actes de journée d'étude. 2016. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Paris, Éd. du GRHAM, 2017, p. 59-67.

⁷ William Chapin Seitz, « Monet and Abstract Painting », *College Art Journal*, 1956, vol. 16, n° 1, p. 34-46 ; William Chapin Seitz (dir.), *Claude Monet : seasons and moments*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art ; Los Angeles, Los Angeles County Museum. 1960], Garden City, Doubleday, 1960. Voir aussi John Rewald, *The history of impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1961, p. 562-564, 589. Cette entrée de Monet dans le fil historique de l'art abstrait se fit par le récit du célèbre épisode, jusqu'alors ignoré par les historiens de l'impressionnisme, selon lequel Kandinsky avait été marqué par l'exposition d'une *Meule* à Moscou en 1895. La redécouverte de cette anecdote fut le fait de William Seitz, cité ensuite par Rewald. Sur l'histoire de cette redécouverte, voir l'édition critique par Jean-Paul Bouillon de Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974, p. 250-252. Sur le « *Monet revival* », nous renvoyons de nouveau à Michael Leja, « The Monet Revival and New York School Abstraction », dans Paul Hayes Tucker, George T. M. Shackelford, et Maryanne Stevens, *Monet in the 20th century*, [Exposition. Boston, Museum of Fine Arts. 1998 ; Londres, Royal Academy of Arts. 1999], Londres / Boston / New Haven, Royal Academy of Arts / Museum of Fine Arts / Yale University Press, 1998, p. 98-108.

⁸ William Chapin Seitz (dir.), *Claude Monet, op. cit.*, p. 3.

entière, avaient alors conduit Liberman à un comparatisme similaire⁹ (fig. 11.5). La tradition savante de Rewald et celle profane de Willy Maywald se combinaient ici dans une nouvelle entreprise équivoque qui, par ailleurs, ambitionnait, en flattant le goût des critiques modernistes comme Clement Greenberg, d'intellectualiser un art définitivement devenu populaire¹⁰.

Qu'advint-il dès lors de la comparaison entre photographie et peinture dans la seconde moitié du XX^e siècle ? Son usage se maintint chez des historiens de l'art qui souhaitaient à présent connaître la culture visuelle d'un artiste ou d'une époque, et appréciaient les parallèles entre des images produites à une même date par des médias différents. Plusieurs démonstrations continuèrent à tirer parti de son effet visuel, de son habileté à faire vrai, en allant parfois à leur tour jusqu'à solliciter la créativité de l'historien¹¹. La photographie de motifs en particulier connut quant à elle une certaine postérité au sein des sommes documentaires que sont les catalogues raisonnés, mais aussi d'une littérature, toujours discrète, consacrée à la topographie artistique. Elle ne parvint cependant pas à s'établir comme un modèle méthodologique à part entière face aux réticences, exprimées notamment par Ernst Gombrich, à comparer et assimiler l'œil humain et l'objectif réputé mécanique de l'appareil¹².

Dans le cadre plus précis de l'historiographie impressionniste, il est paradoxal de constater que certains de ceux qui remirent en question l'héritage de John Rewald, et participèrent au projet de l'histoire sociale de l'art, poursuivirent cependant sa démarche emblématique. Un véritable retour au site, qualifié de « géographie de l'impressionnisme », se

⁹ Alexander Liberman, « Monet », *Vogue*, 1955, vol. 126, n° 1, p. 64-69, 106 ; Alexander Liberman, *The Artist in his Studio*, New York, The Viking Press, 1960, fig. 14-15. Ces images peuvent être comparées avec celles de Willy Maywald, publiées dans *Verve* avant la guerre. Voir *supra* p. 398. Les photographies d'ateliers d'Alexander Liberman furent présentées au MoMA d'octobre 1959 à janvier 1960.

¹⁰ Comme le rappelle Leja, Clément Greenberg voulut désamorcer cette équivoque en qualifiant astucieusement l'impressionnisme de peinture amateur, « *buckeye painting* », idéologiquement construite sur le modèle de l'art naïf et du primitivisme. Michael Leja, « The Monet Revival and New York School Abstraction », dans Paul Hayes Tucker, George T. M. Shackelford, et Maryanne Stevens, *Monet in the 20th century, op. cit.*, p. 98-108. Voir aussi *supra* p. 225.

¹¹ L'une des plus célèbres créations documentaires d'historiens est sans doute la célèbre photographie de Linda Nochlin *Buy My Bananas*. Lors des rencontres du College Art Association en 1972, l'historienne féministe organisa un panel intitulé « *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art* ». Pour son introduction, elle s'appuya sur un parallèle entre un tableau de Gauguin (1899 ; New York, The Metropolitan Museum of Art ; cat. raisonné 583) et une image photographique érotique *Achetez des pommes*, montrant une femme nue tenant un plateau de fruits au niveau de sa poitrine. En l'absence d'un équivalent masculin, Nochlin inventa elle-même une photographie, en s'inspirant de l'image féminine, et en faisant poser un modèle professionnel tenant un plateau de bananes au niveau de son sexe. Cette démonstration visuelle fut par la suite reprise dans Linda Nochlin, « *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art* », dans Thomas B. Hess et Linda Nochlin (dir.), *Woman as sex object : studies in erotic art, 1730-1970*, Londres, Allen Lane, 1973, p. 8-15.

¹² Sur l'argument de Gombrich, voir *supra* p. 411.

constitua en effet autour de Robert Louis Herbert et de ses deux élèves, Paul Hayes Tucker et Richard Robson Brettell. En 1979, les thèses de ces deux derniers, consacrées respectivement à *Monet à Argenteuil* et à *Pissarro et Pontoise*, furent de ce point de vue des ouvrages fondateurs, richement illustrés de plans et privilégiant le document photographique ancien, la carte postale, plutôt que les prises de vue modernes¹³.

Brettell en particulier formula une tradition de la comparaison entre photographie et peinture, où il dénombrait trois antécédents : John Rewald, William Seitz et enfin Leopold Reidemeister, auteur en 1963 d'un *Auf den Spuren der Maler der Ile de France*¹⁴ [*Sur les traces des peintres de l'Île-de-France*]. L'« orgie de comparaisons photographiques » de ses prédécesseurs n'avait cependant produit, selon Brettell, que des résultats « timides et peu concluants » pour caractériser les transformations apportées par l'artiste à son motif¹⁵. Ce premier comparatisme photographique avait été d'une part tenu en échec par la physiologie de l'œil, « la souplesse et la mobilité [du regard [du peintre] », incomparable à la mécanique de l'appareil photographique, à sa vision standardisée et non sélective. D'autre part, Brettell opposait encore à la photographie, tenue pour foncièrement objective comme chez Rewald, l'œil subjectif du peintre, le caractère socialement construit de son regard :

Nous structurons la réalité comme nous avons appris à le faire, occultant ce qui nous ennue et nous déplaît, privilégiant les formes associées à une tradition culturelle ou à une étape décisive de notre évolution psychologique. L'appareil photographique n'a pas de psyché comparable à la nôtre : il ne voit pas la réalité, ne l'interprète pas comme le fait l'être humain¹⁶.

Ce second argument était aussi le cœur de la thèse défendue par Brettell, comme de la réinterprétation de l'impressionnisme opérée par l'histoire sociale de l'art, en réaction au réalisme « indexical » de Rewald¹⁷. Brettell entendait en effet définir le « savoir-voir » du

¹³ Paul Hayes Tucker, *Monet à Argenteuil*, Paris, Éd. du Valhermeil, 1990 ; Richard Robson Brettell, *Pissarro et Pontoise : un peintre et son paysage*, trad. Solange Schnall, Paris, Éd. du Valhermeil, 1991. Par la suite, une étude plus générale a été encore consacrée à la géographie artistique des peintres impressionnistes. *A Day in the country : Impressionism and the French landscape*, [Exposition. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 1984 ; Chicago, Art Institute. 1984-1985 ; Paris, Grand Palais. 1985], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1984. Au sujet de la prédilection de Tucker et Brettell pour le document photographique ancien, notons que ce dernier loua spécifiquement Rewald pour avoir utilisé des cartes postales. Richard Robson Brettell, *Pissarro et Pontoise*, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴ Leopold Reidemeister, *Auf den Spuren der Maler der Ile-de-France, topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftsmalerei von Corot bis zu den Fauves*, Berlin, Propyläen Verlag, 1963. Reidemeister se dota dans son ouvrage, à l'instar de Brettell, d'une généalogie de prédécesseurs, tous historiens : Venturi, Rewald, Seitz et Mark Edo Trabault, pour ses travaux sur Van Gogh.

¹⁵ Richard Robson Brettell, *Pissarro et Pontoise*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁷ Sur le réalisme « indexical » de Rewald, voir *supra* p. 401-411.

peintre, à l'origine de la nature représentationnelle complexe du tableau, au-delà d'une stricte polarité, jugée frelatée, entre réalité et illusion¹⁸.

La même interprétation de l'acte de représentation impressionniste comme celui d'un réalisme simulé revint sous la plume de Robert Herbert, et notamment dans son ouvrage *Monet en Normandie* de 1994. Plans et cartes postales y étaient de nouveau associés à plusieurs photographies prises par l'auteur. À la lumière d'une nouvelle sociologie du tourisme, incarnée par Dean MacCannell, John Urry et James Buzard, Herbert entendit cette fois souligner le rôle de l'artiste impressionniste comme consommateur et coproducteur d'un « regard touristique¹⁹ ». À l'instar de son élève Brettell, Herbert mettait en exergue les différences entre la réalité peinte dans un paysage et celle du motif. Ces dernières devenaient le témoignage de l'expérience touristique de Monet qui, tout en fréquentant les sites balnéaires animés de la côte normande, cultivait dans ses œuvres le « regard romantique » d'un spectateur isolé sur une nature préservée. Pour reprendre les termes de Herbert, Monet alternait ainsi, selon les moments, l'attitude d'un touriste ordinaire, profitant des aménagements du site, et celle d'un « anti-touriste », cultivant sa solitude. Or, de manière significative, pour identifier cette attitude changeante, Herbert s'appuyait explicitement sur son expérience propre et partagée par le lecteur : « Pour comprendre l'art de Monet, il faut se souvenir que nous pouvons tous, comme lui et au cours d'une même journée, être un touriste et un contemplateur des beautés de la nature²⁰. »

Le couple du consommateur et du coproducteur de l'image touristique, proposé ici par Herbert, procédait directement de son précédent ouvrage majeur, *Impressionism : Art, Leisure and Parisian Society*, consacré à la représentation impressionniste des loisirs modernes²¹. En effet, la même duplicité du peintre y était observée dans ses rôles de spectateur et de producteur de distractions visuelles. Dès cette date, le constat de la participation de l'artiste à l'illusion du spectacle permettait à Herbert d'identifier une originalité de l'impressionnisme, en l'opposant aux visions moins littérales des mêmes activités fournies par le

¹⁸ Brettell prenait ici ses distances avec Tucker, qui « donne lui aussi au lecteur le sentiment que les tableaux de paysage sont ce qu'ils représentent et que si nous apprenons assez de choses sur ce qui est apparemment leur sujet, nous serons en mesure de les comprendre. » Richard Robson Brettell, *Pissarro et Pontoise*, op. cit., p. 5.

¹⁹ Robert Louis Herbert, *Monet en Normandie : peinture et sites balnéaires, 1867-1886*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1994, p. 1-7. Les ouvrages cités par Herbert étaient ceux de : Dean MacCannell, *The tourist : a new theory of the leisure class*, Berkeley, University of California Press, 1999 ; John Urry et Jonas Larsen, *The tourist gaze 3.0*, Los Angeles, Londres, New Delhi, Sage, 2011 ; James Buzard, *The beaten track : European tourism, literature, and the ways to culture, 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

²⁰ Robert Louis Herbert, *Monet en Normandie*, op. cit., p. 4.

²¹ Robert Louis Herbert, *L'impressionnisme : les plaisirs et les jours*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991.

postimpressionnisme et les avant-gardes du XX^e siècle. Par ailleurs, cette recherche invitait Herbert à recourir encore une fois, ou plutôt déjà, au pronom « nous » :

C'est pourquoi il nous arrive de nous tourner vers l'impressionnisme comme vers la peinture d'un âge d'or. Nous nous bousculons dans les expositions de peinture où l'on voit des personnes dans des cafés, en train de faire du canotage, de se promener dans des paysages paisibles justement parce que nous éprouvons le regret de ces périodes moins troublées. L'histoire ne nous touche fortement que lorsqu'elle nous est utile. L'impressionnisme joue encore un rôle important en cette fin du XX^e siècle parce que nous nous servons de ses thèmes, choisis dans l'univers des loisirs, et de ses surfaces brillamment colorées pour nous construire une histoire conforme à nos désirs²².

Pour Herbert, le réalisme euphémique de la peinture impressionniste, capable de susciter nostalgie et rêve, était la clé de la spécificité de son succès²³. Le réalisme fictionnel de Rewald avait lui-même contribué à la crédibilité de cet euphémisme impressionniste, en le dotant notamment d'effets de réel à travers ses comparaisons. Face à cette conception terre-à-terre ou littérale de la représentation, et tout en exprimant la nostalgie d'en avoir perdu la croyance, Herbert se livrait un autre réalisme, une écriture de la réalité crue des mécanismes sociaux et culturels d'une activité apparemment mimétique.

Or, sa démarche impliquait une redéfinition non seulement du rapport de l'historien au réel et à sa représentation, mais aussi de celui du savant au monde profane. Le « nous » de Herbert revient en effet comme un élément crucial, et il n'est pas aisé de comprendre à quelle communauté, scientifique ou plus large, l'historien faisait référence à travers lui. Le pronom pourrait en effet suggérer la reconnaissance de sa propre attention oblique sur le sens commun. Cette adhésion de l'historien à un goût qui le dépassait se faisait cependant en connaissance de cause. Le savant parvenait à une nonchalance renouvelée dans sa consommation de l'impressionnisme, en ce qu'il savait avoir affaire à un simulacre, là où le profane voyait encore une représentation²⁴.

Au moment de le conclure, ce travail apparaît à sa manière comme un reflet de l'histoire sociale de l'art sur l'historiographie impressionniste. Si Herbert voulut faire de Monet un anti-

²² *Ibid.*, p. 306.

²³ Les réflexions lancées par Herbert et l'histoire sociale de l'art ne pouvaient qu'aboutir à ces questions cruciales posées par Dombrowski, restées en partie sans réponse : d'une part, celle de la critique ou de la complaisance de l'impressionnisme face à la virtualité, la consommation et la culture industrielle ; d'autre part, celle de sa capacité à devenir l'incarnation de « la notion même d'art dans la culture populaire globalisée ». Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson, et André Dombrowski, « Impressionnisme(s) aujourd'hui », *Perspective*, 2011, n° 1, p. 509-522.

²⁴ Parmi les nombreux commentateurs de la notion de simulacre, nous privilégions ici la définition de l'historien de l'art Victor Ieronim Stoichita, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008, p. 11. : « Le simulacre est un *objet fait*, un "artefact", qui tout au plus peut produire un "effet de ressemblance", tout en masquant l'absence de modèle par une surenchère de sa propre "hyperréalité". »

touriste et un touriste, nous voudrions que notre lecteur garde de John Rewald l'image bicéphale d'un savant et d'un profane.

À côté de ce repli historiographique, il faut enfin évoquer brièvement le redéploiement des problématiques impressionnistes auquel invite selon nous le présent travail qui, en approfondissant l'inspiration sociologique de l'histoire de la réception, engage à envisager au sens large une histoire de la consommation des biens culturels²⁵.

Par opposition au réalisme littéral de Rewald, une autre littéralité plus triviale émerge de nos réflexions, celle d'une mise à nu de l'œuvre et de l'artiste²⁶. Si l'histoire sociale de l'art, qualifiée par Brettell d'« iconologie²⁷ », est parvenue à reconvoquer le sujet, par delà les ornières du formalisme moderniste, le savant reste encore aujourd'hui désemparé face à une œuvre aussi ordinaire que *Géraniums et chats*, tableau que Renoir présenta peut-être dans le cadre très indépendant de la septième exposition impressionniste²⁸ (fig. 11.6). Une approche herméneutique, qui voudrait déceler les significations sociales embarquées par une telle peinture, ne rendrait sans doute pas compte des mécanismes du regard superficiel face à la naïveté d'un sujet alliant des fleurs à des chatons, et non des chats comme pourrait le faire croire son titre. Retrouver une lecture en surface de l'œuvre pour comprendre son effet, et aller ainsi au bout du constat de la brillance et de la sensualité de sa matière, impliquerait, selon nous, de recourir à une culture visuelle triviale, comme à une généalogie des plaisirs visuels ordinaires. Elle nous demande aussi d'être mieux informés des pratiques picturales amateurs contemporaines sur lesquelles les artistes les plus indépendants, et en particulier les impressionnistes, portèrent sans doute un regard oblique.

En ce sens, conjointement à cette littéralité triviale, il s'agit d'envisager le seul loisir bourgeois que Herbert ne développe pas dans son ouvrage : la peinture en plein air elle-

²⁵ Nous ne développerons pas plus avant les enjeux de cette histoire de la consommation culturelle qui a connu une certaine faveur auprès des spécialistes de l'époque moderne. Voir par exemple Ann Bermingham et John Brewer (dir.), *The consumption of culture, 1600-1800 : image, object, text*, Londres, New York, Routledge, 1995.

²⁶ Cette autre littéralité peut se concevoir comme la célèbre mise à nu du conte d'Andersen *Les habits neufs de l'empereur*.

²⁷ Richard Robson Brettell, *Impressions, peindre dans l'instant : les impressionnistes en France, 1860-1890*, trad. Jean-François Allain, [Exposition. Londres, National Gallery. 2000-2001 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. 2001], Paris, Hazan, 2000, p. 236.

²⁸ James Rubin a exploré cependant le *corpus* des représentations impressionnistes d'animaux domestiques, en tentant, à la suite de l'histoire sociale de l'art, de la doter d'un sens symbolique ou « réaliste », c'est-à-dire d'en faire un élément de l'identité sociale du modèle ou de l'artiste. Dans l'ouvrage de Rubin, l'animal domestique doit révéler l'attitude de l'artiste non seulement devant son modèle, plus largement devant les hommes qu'il représente, et encore face à lui-même. James Henry Rubin, *Impressionist cats & dogs : pets in the painting of modern life*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2003.

même²⁹. À la suite des études récentes sur les stratégies de détournement artistique des formes populaires de créativité, comme celle de Claire Le Thomas consacrée au cubisme et au bricolage, et des histoires de la photographie vernaculaire, il s'agirait de mettre à jour une pratique récréative de la peinture³⁰. Cette dernière est d'autant plus liée à l'historiographie de l'impressionnisme, qu'elle le sauva aux yeux de Clement Greenberg³¹. À la manière du balancement que Herbert observait dans l'attitude de Monet en Normandie, parfois touriste parmi d'autres, parfois peintre « romantique » isolé, il est frappant de trouver la même dualité dans les représentations données par Monet de la pratique du plein air elle-même : tantôt celle d'un artiste mâle, indépendant et solitaire, dans le cas du *Manet peignant dans le jardin* (fig. 11.7) ; tantôt l'activité d'une femme, envisagée comme une occupation sociale et associée à d'autres loisirs d'extérieur réputés cultivés, telle la lecture dans *Suzanne Hoschedé lisant et Blanche Hoschedé peignant*³² (fig. 11.8). Si nous sommes aujourd'hui autorisés à parler d'art « pompier » sans craindre de mettre à bas les hiérarchies communément admises, le temps d'une nouvelle révision est peut-être venu.

²⁹ La figure du peintre amateur de plein air est très brièvement évoquée dans Anthea Callen, *The art of impressionism : painting technique and the making of modernity*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 2-5. En introduction de son dernier ouvrage, Callen évoque encore une conception de la peinture comme un artisanat féminin, par opposition à une pratique professionnelle masculine, mais ne revient plus ensuite sur cette question ni n'évoque le terme d'amateur. Anthea Callen, *The work of art : plein-air painting and artistic identity in nineteenth-century France*, Londres, Reaktion Books, 2015, p. 18.

³⁰ Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme : pratiques ordinaires de création et art savant*, Dijon, les Presses du réel, 2016. Voir aussi Claire Le Thomas, « Quand l'atelier se fait texte : les livres de travaux d'amateurs et les voies nouvelles de l'autodidaxie », dans Alain Bonnet, Juliette Lavie, Julie Noirot, et Paul-Louis Rinuy (dir.), *Art et transmission : l'atelier du XIX^e au XXI^e siècle*, [Actes de journée d'étude. 2009. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 161-174. Pour une définition générale de la photographie vernaculaire, voir notamment Clément Chéroux, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, le Point du jour, 2013. Voir aussi Clément Chéroux, « Une généalogie des formes récréatives en photographie : 1890-1940 », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, France, 2004.

³¹ Clement Greenberg, « "American-Type" Painting », *Partisan review*, 1955, vol. 22, n° 2, p. 179-196.

³² Sur cette distinction de genre, voir Anthea Callen, *The work of art*, *op. cit.*, p. 7-31. John Singer Sargent représenta plus systématiquement, mais non exclusivement, l'activité du peintre de plein air comme une activité pratiquée parmi d'autres distractions ou loisirs d'extérieur. Voir notamment ses trois portraits de : *Claude Monet peignant* (1885 ; Londres, Tate Collection ; cat. raisonné 153) ; *Dennis Miller Bunker peignant à Calcot* (1888 ; Chicago, Terra Foundation for American Art ; cat. raisonné 890) ; *Paul Helleu dessinant avec son épouse* (1889 ; Brooklyn, Brooklyn Museum of Art ; cat. raisonné 230).

Sources

Dans la mesure où ces informations pourraient servir des recherches futures, nous rendons compte ici de l'ensemble des sources d'archives qui ont été consultées durant la préparation de cette thèse.

Archives françaises

Aix-en-Provence, Archives municipales

1/D/37 - Délibérations du Conseil Municipal. 28.08.1908-21.06.1911

1/D/42 - Délibérations du Conseil Municipal. 18.04.1922-17.05.1925

K/4/Art./87 - Organisation d'expositions diverses. 1938-1963

M/1/Art./50 - Édifices communaux. Monuments publics. Monuments divers.
1859-1910

Aix-en-Provence, Atelier des Lauves, dépôt à l'Office de tourisme

Fonds Marcel Provence

Aix-en-Provence, Cité du Livre - Bibliothèque Méjanès

Fonds Joachim Gasquet

Argelès-sur-Mer, collection de Catherine Poulain-Gaffié

Bordeaux, Musée Goupil, Documentation

Bry-sur-Marne, Institut national de l'audiovisuel

Collection disponible sur : <http://www.ina.fr> (consulté le 20/07/2018).

Cagnes-sur-Mer, Archives municipales

1/D/11 - Délibérations du conseil municipal avant 1945 (1906-1945)

1/D/12 - Délibérations du conseil municipal avant 1945 (1906-1945)

1/D/13 - Délibérations du conseil municipal avant 1945 (1906-1945)

Castres, Archives municipales

Fonds Gaston Poulain

Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger-Quilliot

Fonds Paul Paulin

Évreux, Archives départementales de l'Eure

Collection de cartes postales, disponible sur :

<http://archives.eure.fr/search?preset=58&view=medias> (consulté le 20/07/2018)

Guéret, Archives départementales de la Creuse

Collection iconographique, disponible sur :

<https://archives.creuse.fr/s/7/iconotheque/> (consulté le 20/07/2018)

Le Tholonet, Archives municipales conservées à l'hôtel de Ville d'Aix-en-Provence

Lille, Palais des Beaux-Arts

Lyon, Archives municipales

099 WP 018 1. Exposition Cézanne 1939. Prêts. 1939

151 WP 020. Instruction publique, Beaux-arts. Organisation de l'exposition Cézanne. 1939

Maisons-Laffitte, Association Willy Maywald

Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône

Collection iconographique, disponible sur :

<http://ligeo.archives13.fr/archive/recherche/icono/n:75> (consulté le 20/07/2018)

Montigny-le-Bretonneux, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine

Fonds Bulloz

Fonds Eugène Druet

Fonds Thérèse Le Prat

Fonds L. Moreau

Montpellier, Archives municipales

F2/12 - Exposition 1927, 1925-1928

NC/1034 - Musée Fabre

NC/1041 - Musée Fabre

NC/1045 - Musée Fabre

NC/1046 - Musée Fabre

NC/1050 - Musée Fabre

Non numéroté - Exposition 1927, 1927

Montpellier, Musée Fabre

Fonds Azéma, disponible sur :

http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/ARCHIVES/Archives_privees/Archives_Azema (consulté le 20/07/2018)

Fonds Calvet, disponible sur :

http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/ARCHIVES/Archives_privees/Archives_Calvet (consulté le 20/07/2018)

Montrouge, Atelier Robert Doisneau

Nancy, Archives municipales
2 R 52 - Beaux-Arts. Musée de peinture et de sculpture
2 R 56 - Beaux-Arts. Musées de peinture, de sculpture et des arts décoratifs
Fonds Gustave Geffroy

Nice, Archives départementales des Alpes-Maritimes
Collection iconographique, disponible sur : <http://www.basesdocumentaires-cg06.fr/os-html/foto/home.html> (consulté le 20/07/2018)

Paris, Archives de Paris
Archives des commissaires-priseurs et du tribunal correctionnel de la Seine

Paris, Bibliothèque de l'Institut de France
Ms 4797-4831 - Journal et correspondance de Jacques-Émile Blanche
Ms 6280-6282 - Fonds Jacques-Émile Blanche
Ms 7027-7107 - Fonds Jacques-Émile Blanche

Paris, Bibliothèque Kandinsky
Fonds André Lhote

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle
4-COL-41 Fonds Guitry

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie
Legs Étienne Moreau-Nélaton
MFILM BOBINE-491 à 495 (R010958) - Archives de Camille Pissarro

Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits
Fonds Maurice Barrès NAF 28210
Fonds Marcel Guérin NAF 24839

Paris, collection Antony Marschutz

Paris, collection Philippe Piguet

Paris, Fondation Custodia

Paris, Institut National d'Histoire de l'Art
Archives 010 - André Joubin
Archives 016 - Roger Marx
Archives 043 - Pierre et Galiene Francastel
Archives 069 - Paul-André Lemoisne
Archives 080 - Louis Vauxcelles
Archives 086 - Sagot-Le Garrec (galerie)

Archives 094 - Claude Roger-Marx
Archives 117 - Robert Rey
Autographes 001-044 - Première série alphabétique
Autographes 059 - Édouard Manet (1853-1909)
Autographes 090-097 - Acquisitions de 1984 à 1993
Autographes 102 - Autographes divers
Autographes 112-120 - Autographes Roger Marx et Claude Roger-Marx
Autographes 140-203 - Nouvelles acquisitions

Paris, Institut national d'histoire de l'art, ancienne collection de la Bibliothèque centrale
des musées nationaux

Ms 0308 - Paul Jamot
Ms 0327 - Robert Rey
Ms 0446 - Lettres à François Thiébault-Sisson
Ms 0520, 0632 - Arsène Alexandre
Ms 0655, 0656 - Claude Monet
Ms 0675 - Lettres de Jacques-Émile Blanche à Paul-André Lemoisne
Ms 0676 - Lettres d'Ernest, Louis, Augustin Rouart et Julie Manet-Rouart à
Paul-André Lemoisne
Ms 0706 - Lettres d'Arsène Alexandre à Henri Rouart

Paris, Les Documents Cinématographiques

Paris, Lobster Films

Paris, Mobilier national

Paris, Musée Cognacq-Jay

Paris, Musée d'Orsay

Fonds Barbazanges (ODO 1996-52)

Fonds Bignou (ODO 1996-29)

Fonds Rosenberg (ODO 1996-34)

Fonds Vollard (MS 0421)

Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques

Paris, Musée Eugène Delacroix

Paris, Musée Marmottan

Fonds Monet

Fonds Rouart

Paris, Musée Nissim de Camondo

Paris, Musée Rodin

Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

Paris, Terra Foundation for American Art

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales

19890126/39 - Sous-direction des sites et des espaces protégés. Sites. Avis et rapports, dossiers classés par département et commune (1908-1973) - Bouches-du-Rhône

Sous-série AJ/16 – Académie de Paris

Sous-série AJ/52 – École nationale supérieure des Beaux-Arts

Sous-série F/21 – Beaux-Arts

101/AP(II) - Fonds Greffulhe (1566-1961)

173/AP - Fonds Berthier

424/AP - Fonds Joseph Paul-Boncour (1899-1966)

Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, anciennes archives des musées nationaux

Saint-Étienne, Archives municipales

9/C/2/45, Bulletin du conseil municipal de la ville de Saint-Étienne, 1924

Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives

Saint-Quentin-en-Yvelines, Archives départementales des Yvelines

166J - Fonds Maurice Denis

Versailles, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France

Fonds Jean-Gabriel Goulinat

Archives anglaises

Oxford, Ashmolean Museum of Art

Pissarro Family Collection

Archives américaines

Cambridge, Harvard Art Museums Archives

Dossier d'œuvre – Bazille, « Scène d'été »

Evanston, Northwestern University Library

J. Carson Webster (1905-1989) Papers

Farmington, Hill-Stead Museum

Los Angeles, Getty Center, Getty Research Institute

Georges Grappe papers, 1900-1946

M. Knoedler & Co. records, approximately 1848-1971, disponibles sur :
http://www.getty.edu/research/special_collections/notable/knoedler.html (consulté le 20/07/2018)

New Haven, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library

YCAL MSS 85. Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe Archive

New York, Metropolitan Museum of Art

Havemeyer Family Papers relating to Art Collecting, 1901-1922, disponible sur : <http://libmma.contentdm.oclc.org/cdm/> (consulté le 20/07/2018)

New York, The Museum of Modern Art

Archives des expositions, disponibles sur :
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/history> (consulté le 20/07/2018)

The Oral History Program in The Museum of Modern Art Archives, disponible sur :
<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/OralHistoryProgramf> (consulté le 20/07/2018)

New York, The Pierpont Morgan Library

Washington, Archives of American Art

August Jaccaci papers, 1889-1935

Carnegie Institute, Museum of Art records, 1883-1962, bulk 1885-1940, en partie disponible sur : <https://www.aaa.si.edu/collections/carnegie-institute-museum-art-records-7343> (consulté le 20/07/2018)

Elizabeth McCausland papers, 1838-1995, bulk 1920-1960, disponible sur :
<https://www.aaa.si.edu/collections/elizabeth-mccausland-papers-7839> (consulté le 20/07/2018)

Erle Loran papers, 1912-1999

Jacques Seligmann & Co. records, 1904-1978, disponible sur :
<https://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936> (consulté le 20/07/2018)

Lilla Cabot Perry photographs, [ca. 1889-1909]

Martin Birnbaum papers, 1862-1970

Mary Cassatt letters, 1882-1926

Oral history interview with Adelyn Dohme Breeskin, 1974 June 27

Oral history interview with Adelyn Dohme Breeskin, 1979 August 1-14

Oral history interview with Adelyn Dohme Breeskin, 1979 June 20

Oral history interview with Erle Loran, 1981 June 18

Oral history interview with Ernst Scheyer, 1977 March 30-April 27

Oral history interview with John Rewald, 1972 Nov. 16-1973 Feb. 8

René Gimpel papers, 1897-1957

Walt Kuhn Family Papers and Armory Show Records, 1859-1978, disponible sur : <https://www.aaa.si.edu/collections/walt-kuhn-kuhn-family-papers-and-armory-show-records-9172> (consulté le 20/07/2018)

Walter Pach Papers, 1880-1980, disponible sur : <https://www.aaa.si.edu/collections/walter-pach-papers-16128> (consulté le 20/07/2018)

Sources publiées – Catalogues de vente d'autographes

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2011-12-13. Paris, Salle des ventes Favart], 2011.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2012-06-28. Paris, Salle des ventes Favart], 2012.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2013-06-27. Paris, Salle des ventes Favart], 2013.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2014-05-20. Paris, Salle des ventes Favart], 2014.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2014-12-04. Paris, Salle des ventes Favart], 2014.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2015-11-26. Paris, Salle des ventes Favart], 2015.

Ader Nordmann, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Dessins. 2015-04-14. Paris, Salle des ventes Favart], Paris, Thierry Bodin, 2015.

Ader Nordmann, *Vente Sacha Guitry - Collection André Bernard*, [Vente. Autographes. 2011-11-17-2011-11-18. Paris, Salle des ventes Favart], 2011.

Aguttes, *Livres anciens et modernes - Timbres-poste, autographes, cartes postales anciennes, papiers anciens de collection*, [Vente. Autographes. 2013-06-12. Neuilly-sur-Seine, Hôtel des Ventes de Neuilly], 2013.

Alain Castor - Laurent Hara, *Vente de prestige*, [Vente. Autographes. 2013-12-11. Paris, Hôtel Drouot], 2013.

Alde, *Correspondance Élie Faure*, [Vente. Autographes. 2017-10-30. Paris, Hôtel Ambassador], 2017.

Alde, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2011-12-16. Paris, Salle Rossini], 2011.

Alde, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2015-05-29. Paris, Salle Rossini], 2015.

Alde, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2015-12-16. Paris, Salle Rossini], 2015.

Alde, *Lettres et manuscrits autographes : Collection d'un amateur sur la Révolution et l'Empire - Archives Gustave Kahn et autographes divers*, [Vente. Autographes. 2010-11-04-2010-11-05. Paris, Salle Rossini], 2010.

Alde, *Lettres & manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2008-05-06. Paris, Salle Rossini], 2008.

Alde, *Lettres & manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. 2009-10-20. Paris, Salle Rossini], 2009.

Alde, *Succession Léo Larguier*, [Vente. Autographes. 2006-10-04. Paris, Hôtel Drouot], 2006.

Artcurial, *Archives Claude Monet : correspondance d'artiste, collection Monsieur et Madame Cornebois*, [Vente. Autographes. 2006-12-13. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2006.

Artcurial Briest - Poulain - F. Tajan, *Livres et manuscrits modernes*, [Vente. Autographes. 2009-05-14. Paris, Hôtel Dassault], Paris, 2009.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Autographes de peintres, beaux-arts*, [Vente. Autographes. 2001-06-22. Paris, Hôtel Dassault], 2001.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Bibliothèque littéraire et poétique : Livres et manuscrits des XIX^e et XX^e siècles*, [Vente. Autographes. 2013-10-16. Paris, Hôtel Dassault], 2013.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livre d'artistes, livres modernes précieux et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2006-11-07. Paris, Hôtel Dassault], 2006.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livre et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2011-11-14. Paris, Hôtel Dassault], 2011.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livre et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2013-05-27-2013-05-28. Paris, Hôtel Dassault], 2013.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2010-06-15. Paris, Hôtel Dassault], 2010.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2011-05-09-2011-05-10. Paris, Hôtel Dassault], 2011.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2012-12-13. Paris, Hôtel Dassault], 2012.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits des XIX^e et XX^e siècles*, [Vente. Autographes. 2014-04-16. Paris, Hôtel Dassault], Paris, s.n., 2014.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres et manuscrits modernes*, [Vente. Autographes. 2015-06-07. Paris, Hôtel Dassault], 2015.

Artcurial Briest - Poulain - Le Fur - F. Tajan, *Livres précieux et rares : Manuscrits historiques, manuscrits de Maximilien Luce*, [Vente. Autographes. 2007-05-02. Paris, Hôtel Dassault], 2007.

Audap & Mirabaud, *Bibliothèque Robert Scipion et à divers*, [Vente. Autographes. 2012-11-07. Paris, Hôtel Drouot], 2012.

Audap & Mirabaud, *Vente : Livres anciens*, [Vente. Autographes. 2014-06-26. Paris, Hôtel Drouot], 2014.

Couton & Veyrac, *Tableaux, mobilier et objets d'art*, [Vente. Autographes. 2009-03-31-2009-04-01. Nantes, Hôtel des ventes], 2009.

De Baecque, *Art moderne & contemporain : partie du fonds d'atelier de Georges Manzana-Pissarro, montres*, [Vente. Dessins. 2016-06-13. Paris, Hôtel Drouot], Paris / Lyon, Cabinet Teisseire Pellerin / Alain Cano, Damien Voutay, 2016.

De Baecque & Associés, *Autographes, documents anciens, livres anciens et modernes*, [Vente. Autographes. Livres. 2016-07-07. Lyon, Hôtel des ventes], 2016.

De Baecque & Associés, *Autographes et documents*, [Vente. Autographes. 2011-05-11. Paris, Salle Rossini], 2011.

Delorme & Collin du Bocage, *Autographes, souvenirs historiques, bijoux, argenterie, objets d'art, mobilier*, [Vente. Autographes. 2011-06-15. Paris, Hôtel Drouot], 2011.

Delvaux, *Autographes, livres*, [Vente. Autographes. 2011-12-09. Paris, Hôtel Drouot], 2011.

Delvaux, *Autographes, livres*, [Vente. Autographes. 2015-12-04. Paris, Hôtel Drouot], 2015.

F.L. Auction, *Autographes & livres anciens et modernes*, [Vente. Autographes. 2015-11-23. Paris, Hôtel Drouot], 2015.

F.L. Auction, *Autographes & manuscrits*, [Vente. Autographes. 2014-04-23. Paris, Hôtel Drouot], 2014.

Gros & Delettrez, *Lettres et manuscrits autographes*, [Vente. Autographes. Livres. 2011-04-08. Paris, Hôtel Drouot], 2011.

Hantman's, *Pierre Auguste Renoir 1841-1919. Personal Artifacts and Archives Collection*, [Vente. Autographes. Livres. 2005-05-14. Washington, Rockville Elks Club], Washington, Hantman's, 2005.

Kapandji Morhange, *Bibliothèque littéraire Lucien Descaves*, [Vente. Autographes. 2009-07-07. Paris, Hôtel Drouot], 2009.

Mathias - Baron Ribeyre & Associés, Farrando SVV, *Autographes et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2010-01-30. Paris, Hôtel Drouot], 2010.

Pierre Bergé & associés, *Livres anciens et modernes - Autographes et manuscrits*, [Vente. Autographes. 2011-05-17. Paris, Hôtel Drouot], 2011.

Pierre Bergé & associés, *Vente autographes & manuscrits*, [Vente. Autographes. 2010-11-22. Paris, Hôtel Drouot], 2010.

Rossini, *Gravures, tableaux, dessins, sculptures : XIXe, modernes et contemporains*, [Vente. Autographes. 2015-12-01. Paris, Salle Rossini], 2015.

Thierry de Maigret, *Dessins et tableaux anciens, céramiques, sculptures, objets d'art et d'ameublement des XVII^{ème}, XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, tapisseries et tapis*, [Vente. Art. 2005-12-07. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 2005.

Archives de Camille Pissarro, [Vente. Autographes. 1975-11-21. Paris, Hôtel Drouot], Paris, M. Castaing, 1975.

Autographes et livres, [Vente. Autographes. 2000-05-24. Paris, Beaussant-Lefèvre], 2000.

Autographes et manuscrits, [Vente. Autographes. 2007-11-20. Paris, Piasa], 2007.

Autographes - Manuscrits - Photographies, [Vente. Autographes. 2014-09. Lyon, Galerie Manuscripta], 2014.

Books, [Vente. Autographes. 2007-11-29. Paris, Sotheby's], 2007.

Books, Autographs and Manuscripts, [Vente. Autographes. 2006-02-21. Dallas, Heritage Auctions], 2006.

Collection d'un amateur bibliophile, [Vente. Autographes. Paris, Christie's. 2012-10-30], 2012.

Dear Monsieur Monet, [Vente. Hong Kong, Christie's. 2017-11-26], 2017.

Ensemble de lettres autographes de Camille Pissarro à son fils Ludovic-Rodo Pissarro et de Ludovic Rodo-Pissarro à son père : eaux-fortes par Camille Pissarro... 200 tableaux par Ludovic-Rodo Pissarro (1878-1952)..., [Vente. Art. Autographes. 1974-10-04. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1976.

Fine Books and Manuscripts, [Vente. Autographes. New York, Sotheby's. 2012-06-15], 2012.

Fine Books and Manuscripts, Including Americana, [Vente. Autographes. New York, Sotheby's. 2013-12-05], 2013.

Fine Books & Manuscripts, [Vente. Autographes. New York, Sotheby's. 2011-12-13], 2011.

Fine Printed Books And Manuscripts, [Vente. Autographes. Londres, Christie's. 2014-05-29], 2014.

Fine Printed Books and Manuscripts Including a Selection From the Malcolm S. Forbes Jr. Churchill, [Vente. Autographes. Londres, Christie's. 2011-11-28], 2011.

Grand Format Autographs, [Vente. Autographes. 2006-10-13. Dallas, Heritage Auctions], 2006.

Grand Format Manuscripts, [Vente. Autographes. 2008-10-18. Dallas, Heritage Auctions], 2008.

Grand Format Rare Manuscripts, [Vente. Autographes. 2009-03-07. Dallas, Heritage Auctions], 2009.

Gravures, photographies, livres anciens et modernes, [Vente. Autographes. 2007-09-19. Nice, Boisgirard Antonini Nice], 2007.

Historical Manuscripts, [Vente. Autographes. 2012-04-11-2012-04-12. New York, Heritage Auctions], 2012.

Historical Manuscripts, [Vente. Autographes. 2014-10-08-2014-10-09. Beverly Hills, Heritage Auctions], 2014.

Importants livres anciens, livres d'artistes et manuscrits, [Vente. Autographes. Paris, Christie's. 2008-11-25], 2008.

Impressionist & Modern Art Day Sale, [Vente. Autographes. New York, Sotheby's. 2013-05-08], 2013.

L'Empire à Fontainebleau, [Vente. Autographes. 2012-12-02. Paris, Osenat], 2012.

Lettres autographes, photographies, fonds Guillou-Prévert, tableaux, sculptures, [Vente. Autographes. 2010-07-14. Bayeux, Bayeux Enchères], 2010.

Lettres, autographes, photographies, tableaux modernes et contemporains..., [Vente. Autographes. 2011-07-14. Bayeux, Bayeux Enchères], 2011.

Lettres et manuscrits autographes, [Vente. Autographes. 2001-12-17. Paris, Piasa], 2001.

Lettres et manuscrits autographes, [Vente. Autographes. 2008-11-20. Paris, Piasa], 2008.

Lettres et manuscrits autographes, [Vente. Autographes. 2008-03-20. Paris, Piasa], 2008.

Lettres et manuscrits autographes, [Vente. Autographes. 2011-12-06. Paris, Piasa], 2011.

Lettres et manuscrits autographes, dessins d'écrivains, [Vente. Autographes. 2002-07-02. Paris, Piasa], 2002.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 1999-04-15. Paris, Laurin-Guilloux-Buffetaud], 1999.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2004-10-19. Paris, Piasa], 2004.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2004-10-20. Paris, Piasa], 2004.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2005-11-22. Paris, Piasa], 2005.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2006-03-16. Paris, Piasa], 2006.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2006-06-19. Paris, Piasa], 2006.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2007-03-06. Paris, Piasa], 2007.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2007-06-11. Paris, Piasa], 2007.

Lettres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2009-03-23. Paris, Piasa], 2009.

Lettres et manuscrits autographes. Paul Valéry, [Vente. Autographes. 2007-12-13. Paris, Hôtel Drouot], 2007.

Lettres et manuscrits autographes, souvenirs historiques, [Vente. Autographes. 2006-11-21. Paris, Piasa], 2006.

Lettres & manuscrits (dessins et gravures, archives Zervos & divers), [Vente. Autographes. 1998-11-12. Paris, Laurin-Guilloux-Buffetaud], 1998.

Lettres, manuscrits et autographes, [Vente. Autographes. 2000-11-07. Paris, Piasa], 2000.

Lithographies - Design - Arts décoratifs du XX^e siècle, [Vente. Autographes. 2012-07-07. Cannes, Hôtel des ventes de Cannes], 2012.

Livres anciens et modernes, [Vente. Autographes. 2007-05-30. Paris, Beaussant-Lefèvre], 2007.

Livres anciens et modernes, [Vente. Autographes. 2012-11-11. Versailles, Versailles Enchères Perrin-Royère-Lajeunesse], 2012.

Livres anciens et modernes, autographes, gravures, [Vente. Autographes. 2013-09-27. Bruxelles, Ferraton], 2013.

Livres, autographes et photographies, [Vente. Autographes. 2004-01-28. Paris, Oger & Camper], 2004.

Livres, autographes, photographies, [Vente. Autographes. 2004-07-02. Paris, Beaussant-Lefèvre], 2004.

Livres et autographes, [Vente. Autographes. 2013-03-28. Paris, Cornette de Saint Cyr Paris], 2013.

Livres et manuscrits, [Vente. Autographes. Paris, Sotheby's. 2013-11-26], 2013.

Livres et manuscrits, [Vente. Autographes. Paris, Sotheby's. 2013-05-29], 2013.

Livres et manuscrits autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2004-04-01. Paris, Piasa], 2004.

Manuscripts, [Vente. Autographes. 2013-04-11. New York, Heritage Auctions], 2013.

Manuscripts Grand Format, [Vente. Autographes. 2011-12-08-2011-12-09. New York, Heritage Auctions], 2011.

Manuscripts Grand Format, [Vente. Autographes. 2013-10-18. New York, Heritage Auctions], 2013.

Manuscrits, [Vente. Autographes. 2011-06-21. Paris, Piasa], 2011.

Manuscrits et lettres autographes, [Vente. Autographes. 2003-03-27. Paris, Piasa], 2003.

Manuscrits et lettres autographes, documents historiques, [Vente. Autographes. 2003-05-28. Paris, Piasa], 2003.

Music and Continental Books and Manuscripts, [Vente. Autographes. 2010-06-09. Londres, Sotheby's], 2010.

Peintres en lettres : manuscrits et lettres d'artistes, [Vente. Autographes. Livres. 1991-06-05. Paris, Hôtel Drouot], Paris / Meudon, M. Castaing / P. Samuel, 1991.

Sarah Bernhardt et manuscrits - Première vacation, [Vente. Autographes. 2010-12-06. Paris, Piasa], 2010.

Succession de Mme L, bibliothèque du château de X, autographes, cartes postales, [Vente. Autographes. 2002-10-13. Bayeux, Bayeux Enchères], 2002.

Tableaux anciens et modernes, [Vente. Tableaux. Autographes. 2010-12-18. Marseille, Leclere-Maison de ventes], 2010.

The Unknown Renoir : The Man, The Husband, The Father, The Artist, [Vente. Autographes. 2013-09-19. New York, Heritage Auctions], 2013.

Vente internationale d'autographes et manuscrits, [Vente. Autographes. 2014-09-21. Londres, International Autograph Auctions], 2014.

Vente internationale d'autographes, lettres et manuscrits, [Vente. Autographes. 2015-03-28. Marbella, International Autograph Auctions], 2015.

Vente Postal 84 : Autographes et souvenirs, [Vente. Autographes. 2012-12-12. Londres, Fraser's Autographs], 2012.

Sources publiées – Catalogues de librairies

Maurice Imbert, *Adolphe Tabarant, 1863-1950*, [Catalogue de librairie], Paris, Librairie Mouvements, 2006.

Les Argonautes, *Catalogue « Marcel Proust »*, s.n., n. d.

Sources publiées – Descriptions de fonds d'archives

Melissa De Medeiros, « The document as voice : the Manet archive of the Pierpont Morgan Library », mémoire de master, Hunter College, City University of New York, New York, 2002.

Claire Tissot, *Archives Henri Focillon, 1881-1943*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1998.

Paul Rosenberg and Company : From France to America : Exhibition of documents selected from The Paul Rosenberg Archives, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 2010], New York, s.n., 2012.

Sources publiées – Correspondances

Janine Bailly-Herzberg (dir.), *Correspondance de Camille Pissarro*, Paris, PUF, Éd. du Valhermeil, 1980, 5 vol.

Dominique Bermann Martin et Bénédicte Giusti-Savelli (dir.), *Correspondance Jean Paulhan, André Lhote (1919-1961)*, Paris, Gallimard, 2009.

Augustin de Butler (dir.), *Renoir : Écrits, entretiens et lettres sur l'art*, Paris, les Éd. de l'Amateur, 2002.

Augustin de Butler (dir.), *Renoir : Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 2009.

Georges Clemenceau, *Correspondance, 1858-1929*, Paris, R. Laffont, Bibliothèque nationale de France, 2008.

Georges Clemenceau, *Lettres à une amie, 1923-1929*, Paris, Gallimard, 1970.

Georges-Paul Collet (dir.), *Correspondance André Gide - Jacques-Émile Blanche (1892-1939)*, Paris, Gallimard, 1979.

Georges-Paul Collet (dir.), *Correspondance François Mauriac - Jacques-Émile Blanche (1916-1942)*, Paris, B. Grasset, 1976.

Georges-Paul Collet (dir.), *Correspondance Jacques-Émile Blanche - Maurice Denis (1901-1939)*, Genève, Droz, 1989.

Georges-Paul Collet (dir.), *Jacques-Émile Blanche : Nouvelles lettres à André Gide (1891-1925)*, Genève, Droz, 1982.

Edgar Degas, *Lettres*, Paris, B. Grasset, 1997.

Caroline Durand-Ruel Godfroy (dir.), *Correspondance de Renoir et Durand-Ruel*, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1995, 2 vol.

Jeanne Fèvre, *Mon oncle Degas : Souvenirs et documents inédits*, Genève, P. Cailler, 1949.

Lorédana Harscoët-Maire, Neil McWilliam, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard : les lettres d'un artiste, 1884-1941*, Dijon, les Presses du réel, 2012.

Jean-Pierre Hoschedé, *Blanche Hoschedé-Monet, peintre impressionniste, pas dans l'ombre, mais dans la lumière de Claude Monet*, Rouen, Lecerf, 1961.

Jean-Claude Lebensztejn (dir.), *Paul Cézanne : Cinquante-trois lettres*, Paris, l'Échoppe, 2011.

Nancy Mowll Mathews (dir.), *Cassatt and her circle : Selected Letters*, New York, Abbeville Press, 1984.

Octave Mirbeau, *Correspondance avec Claude Monet*, Tusson, du Lérot, 1990.

Octave Mirbeau, *Correspondance générale*, Lausanne, Paris, l'Âge d'homme, 2002, 3 vol.

Bennard B. Perlman (dir.), *American artists, authors and collectors : the Walter Pach letters, 1906-1958*, Binghamton, State University of New York Press, 2003.

Marcel Proust, *Correspondance*, Paris, Plon, 1970, 21 vol.

Theodore Reff, « More Unpublished Letters of Degas », *The Art Bulletin*, 1969, vol. 51, n° 3, p. 281-289.

Theodore Reff, « Some Unpublished Letters of Degas », *The Art Bulletin*, 1968, vol. 50, n° 1, p. 87-94.

Maryse Renault-Garneau (dir.), *Correspondance Jacques-Émile Blanche - Jean Cocteau*, Paris, la Table ronde, 1993.

John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006.

Alain Rivière, Jean-Georges Morgenthaler, et Françoise Garcia (dir.), *La Peinture, le cœur et l'esprit : correspondance inédite (1907-1924), André Lhote, Alain-Fournier, Jacques Rivière*, Bordeaux, W. Blake, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 1986, 2 vol.

Georges Rouault et André Suarès, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1991.

Denys Sutton et Jean Adhémar, « Lettres inédites de Degas à Paul Lafond, et autres documents », *Gazette des beaux-arts*, 1987, n° 109, p. 159-180.

Denys Sutton (dir.), *Letters of Roger Fry*, Londres, Chatto and Windus, 1972, 2 vol.

Anne Thorold (dir.), *The letters of Lucien to Camille Pissarro, 1883-1903*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, 2 vol.

James Timothy Voorhies (dir.), *My dear Stieglitz : letters of Marsden Hartley and Alfred Stieglitz, 1912-1915*, Columbia, University of South Carolina Press, 2002.

Klára Wertheimer, « Aristide Maillol Levelei Rippl-Rónai Józsefhez », *Művészettörténeti Értesítő*, 1953, n° 1-2, p. 110-118.

Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, 5 vol.

Degas inédit, [Actes de colloque. 1988. Paris, Musée d'Orsay, École du Louvre], Paris, la Documentation française, 1989.

Lettres à Émile Bernard, de Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Odilon Redon... [et al.], Paris, Éd. du Sandre, 2008.

Sources publiées – Mémoires

- Jules Bernex, « Souvenirs sur Cézanne », *L'Art sacré*, 1956, n° 7-8, p. 22–31.
- Gaston Bernheim de Villers, *Petites histoires sur de grands artistes*, Paris, Bernheim-Jeune, 1940.
- Brassaï, *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964.
- Pierre Camo, « Le Destin d'une statue », *Arts*, 08/11/1946.
- Georges Charensol, *D'une rive à l'autre*, Paris, Mercure de France, 1973.
- Henry Dauberville, *La bataille de l'impressionnisme*, Paris, Bernheim-Jeune, 1967.
- Henry Dauberville, *Sacha Guitry : souvenirs*, Paris, Acropole, 1981.
- Maurice Denis, *Journal, 1884-1904*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957.
- Maurice Denis, *Journal, 1905-1920*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1957.
- Maurice Denis, *Journal, 1921-1943*, Paris, la Colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1959.
- Florent Fels, *Voilà*, Paris, A. Fayard, 1957.
- René Gimpel, *Journal d'un collectionneur : marchand de tableaux*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.
- Pierre Girieud, *Souvenirs d'un vieux peintre*, disponible sur : <http://www.pgirieud.asso.fr/souvenir/souv1.htm> (consulté le 24/07/2018).
- Élisabeth de Gramont, *Souvenirs du monde : de 1890 à 1940*, Paris, B. Grasset, 1966.
- Sacha Guitry, *Si j'ai bonne mémoire : et autres souvenirs*, Paris, Perrin, 2007.
- René Huyghe et Simon Monneret, *De l'art à la philosophie : réponses à Simon Monneret*, Paris, Flammarion, 1980.
- René Huyghe, *Une vie pour l'art : de Léonard à Picasso*, Paris, Éd. de Fallois, 1994.
- Frantz Jourdain, *Le Salon d'Automne*, éd. augmentée, Paris, les Arts et le Livre, 1928.
- Harry Kessler, *Das Tagebuch, Achter Band : 1923-1926*, Stuttgart, Cotta, 2009.
- Harry Kessler, *Das Tagebuch, Vierter Band : 1906-1914*, Stuttgart, Cotta, 2005.
- Ernst Erich Noth, *Erinnerungen eines Deutschen : Die französischen Jahre*, Bensheim, glotzi-Verl., 2011.
- Georges Pillement, *Journal*, Paris, Éd. « Visages du monde », 2003, 3 vol.
- Susan Elizabeth Ryan (dir.), *Somehow a past : the autobiography of Marsden Hartley*, Cambridge, MIT press, 1997.

- Marguerite de Saint-Marceaux, *Journal : 1894-1927*, Paris, Fayard, 2007.
- André Salmon, *Souvenirs sans fin. Deuxième époque (1908-1920)*, Paris, Gallimard, 1956.
- André Salmon, *Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908)*, Paris, Gallimard, 1955.
- André Salmon, *Souvenirs sans fin. Troisième époque (1920-1940)*, Paris, Gallimard, 1961.
- Gabriel Sarraute, *La Contrition de Joe Bousquet*, Mortemart, Rougerie, 1981.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Félix le Sibyllin. - Vadius et Trissotin, auteurs de manuels d'histoire de l'art », *Vendémiaire*, 1937, n° 201, p. 5.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Gustave Geffroy. - Félix Faure. - Art et Parlement », *Vendémiaire*, 1937, n° 199, p. 7.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : II. - Albert Dalimier et son terre-neuve. - Quelques cuistres. - Mirbeau et Van Gogh. - Le prophète Charles Morice. - Rodin et la rétrospective Carpeaux », *Vendémiaire*, 1937, n° 193, p. 6.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Jean Dolent le concis. - Félix le sibyllin. - Vadius et Trissotin, auteurs de manuels d'histoire de l'art », *Vendémiaire*, 1937, n° 200, p. 5.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Mirbeau et Van Gogh. - Charles Morice. - Le Sâr Péladan », *Vendémiaire*, 1937, n° 194, p. 6.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Naissance du Salon d'Automne et du "Gil Blas". - Le duumvirat Antonin Périvier - Paul Ollendorff. - Frantz Jourdain et son lieutenant Georges Desvallières tiennent le Salon d'Automne sur les fonts baptismaux. - Batailles au sein du premier Comité. - Albert Dalimier, sous-secrétaire d'État et son "terre-neuve". - Quelques cuistres. - Mirbeau et Van Gogh. - Le prophète Charles Morice. - Rodin à la rétrospective Carpeaux. - Maillol au "Comité du monument Cézanne" », *Vendémiaire*, 1937, n° 192, p. 7.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Rodin contre Carpeaux. - Le monument Paul Cézanne. - Théodore Duret », *Vendémiaire*, 1937, n° 196, p. 6.
- Louis Vauxcelles, « Petits mémoires d'un vieux critique : Théodore Duret. - Roger Marx. - Gustave Geffroy », *Vendémiaire*, 1937, n° 198, p. 4.
- Pan ! Dans l'œil ! : ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, nouv. éd. augmentée, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2009.

« Visites à Renoir et à Rodin : Extraits des carnets inédits de Jacques Félix Schnerb, 1907-1909 : Communiqués par M. et Mme Froté », *Gazette des beaux-arts*, 1983, vol. 101, n° 1371, p. 175-176.

Bibliographie

Catalogues raisonnés

Adelson Galleries, *Mary Cassatt : A New Catalogue Raisonné*, disponible sur : <http://www.marycassatt.com/> (consulté le 24/07/2018).

Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the graphic work*, 2e éd., Washington, Smithsonian Institution, 1979.

Adelyn Dohme Breeskin, *Mary Cassatt : a catalogue raisonné of the oils, pastels, watercolors, and drawings*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1970.

Jean Cailac, « The Prints of Camille Pissarro : A Supplement to the Catalogue by Loys Delteil », *The Print Collector's Quarterly*, 1932, vol. 19, n° 1, p. 75-86.

Pierre Calté, William A. Camfield, Beverley Calté, Candace Clements, et Arnauld Pierre, *Francis Picabia : catalogue raisonné, volume I : 1898-1914*, Bruxelles, Mercatorfonds, 2014.

Adrien Chappuis, *The Drawings of Paul Cézanne : a catalogue raisonné*, trad. Barbara Marchutz, Greenwich, New York Graphic Society, 1973, 2 vol.

Jean Cherpin, « L'œuvre gravé de Cézanne, pour le centième anniversaire de ses eaux-fortes », *Bulletin - Arts et livres de Provence*, 1972, n° 82.

Alain Clairet, Delphine Montalant, et Yves Rouart, *Berthe Morisot, 1841-1895 : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, trad. Jean-Alice Coyner, Montolivet, CÉRA-nrs éd., 1997.

Joseph S. Czestochowski et Anne Pinget, *Degas sculptures : catalogue raisonné of the bronzes*, Memphis, The Torch Press and International Arts, 2002.

Guy-Patrice Dauberville et Michel Dauberville, *Renoir : catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles*, Paris, Bernheim-Jeune, 2007, 5 vol.

François Daulte, *Alfred Sisley : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Durand-Ruel, 1959.

François Daulte, *Auguste Renoir, I : Figures : 1860-1890*, Lausanne, Durand-Ruel, 1971.

François Daulte, *Frédéric Bazille et les débuts de l'impressionnisme : catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, la Bibliothèque des arts, 1992.

Hélène Dechanet (dir.), *Francisco Bores : catálogo razonado, pintura / catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Madrid, Museo nacional centro de arte Reina Sofia, 2003, 2 vol.

Loÿs Delteil, *Le peintre graveur illustré (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, L. Delteil, 1906, 31 vol.

Walter Feilchenfeldt, Jayne Warman, et David Nash, *The Paintings of Paul Cézanne, an online catalogue raisonné*, disponible sur : <http://www.cezannecatalogue.com/> (consulté le 24/07/2018).

Christopher Gray et Gilles Kraemer, *Armand Guillaumin, de la lumière à la couleur*, [Exposition. Belfort, Musée d'art et d'histoire. 1997], Belfort, Musée d'art et d'histoire, 1997.

Paul-André Lemoisne, Philippe Brame, et Theodore Reff, *Degas et son œuvre : a supplement*, New York, Garland Pub., 1984.

Paul-André Lemoisne, *Degas et son œuvre*, Paris, P. Brame et C.M. de Hauke, aux Arts et métiers graphiques, 1946, 4 vol.

Jean-Jacques Luthi et Armand Israël, *Émile Bernard, instigateur de l'École de Pont-Aven, précurseur de l'art moderne : sa vie, son œuvre : catalogue raisonné*, Paris, Éditions des Catalogues raisonnés, 2014.

Sandra Orienti et Denis Rouart, *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, trad. Alain Veinstein, Paris, Flammarion, 1970.

Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, 3 vol.

John Rewald, *Degas's complete sculpture : catalogue raisonné*, San Francisco, A. Wofsy Fine Arts, 1990.

John Rewald, *Les Aquarelles de Cézanne : catalogue raisonné*, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion, 1984.

John Rewald, *The Paintings of Paul Cézanne : a catalogue raisonné*, New York, H. N. Abrams, 1996, 2 vol.

Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot : catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury, 1905, 4 vol.

Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1975, 2 vol.

Michel Schulman, *Frédéric Bazille, 1841-1870 : catalogue raisonné, peintures, dessins, pastels, aquarelles, sa vie, son œuvre, sa correspondance*, Paris, Éd. de l'Amateur, Éd. des Catalogues raisonnés, 1995.

Georges Serret et Dominique Fabiani, *Armand Guillaumin, 1841-1927, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Mayer, 1971.

Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.

Anne Thorold (dir.), *A Catalogue of the oil paintings of Lucien Pissarro*, Londres, Athelney Books, 1983.

Georges Turpin, *L'Œuvre gravé et lithographié de Jules Joëts*, Saint-Omer, impr. de Joly-Thuilliez, 1938.

Jean Valtat, *Louis Valtat : catalogue de l'œuvre peint 1869-1952*, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1977.

Daniel Wildenstein, *Claude Monet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Wildenstein Institute, 1974, 5 vol.

Daniel Wildenstein, *Monet : catalogue raisonné*, 2e éd. mise à jour, Cologne / Paris, Taschen / Wildenstein Institute, 1996, 4 vol.

Catalogues d'exposition

Hélène Adhémar, Anne Distel, et Sylvie Patin, *Hommage à Claude Monet : 1840-1926*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1980], Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1980.

Götz Adriani, *Cézanne, paintings*, [Exposition. Tübingen, Kunsthalle. 1993], Cologne / New York, DuMont Buchverl. / H.N. Abrams, 1993.

Paula Angermeier (dir.), *Charles Philip Kuntz, Marsden Hartley : arising and converging in Aix*, [Exposition. Greenville, Greenville County Museum of Art. 2014], Greenville, Greenville County Museum of Art, 2014.

Nadia Arroyo Arce (dir.), *André Lothe*, [Exposition. Madrid, Fundación MAPFRE ; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts. 2007], Madrid, Fundación MAPFRE. Instituto de cultura, 2007.

Quentin Bajac, *Tableaux vivants : fantaisies photographiques victoriennes, 1840-1880*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 1999], Paris, Réunion des Musées nationaux, 1999.

Francesca Bardazzi (dir.), *Cézanne in Florence : two collectors and the 1910 exhibition of impressionism*, [Exposition. Florence, Palazzo Strozzi. 2007], Milan, Electa, 2007.

Judith A Barter (dir.), *Mary Cassatt : Modern Woman*, [Exposition. Chicago, Art Institute, 1998-1999 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1999 ; Washington, National Gallery of Art. 1999], Chicago / New York, Art Institute / Harry N. Abrams, 1998.

Michel Bépoix (dir.), *Cézanne : mythe et pèlerins*, [Exposition. Aix-en-Provence, Galerie d'art-Espace 13. 2006], Arles, Actes Sud, 2006.

Ursel Berger et Jörg Zutter (dir.), *Aristide Maillol*, trad. Thomas de Kayser, [Exposition. Berlin, Georg-Kolbe Museum. 1996 ; Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts. 1996 ; Brême, Gerhard-Marcks Museum. 1996-1997 ; Mannheim, Städtische Kunsthalle. 1997], Paris / Lausanne, Flammarion / Musée des beaux-arts, 1996.

Cécile Bertran, *Willy Maywald et Cagnes : au-delà des clichés*, [Exposition. Cagnes-sur-Mer, Château-Musée Grimaldi. 2016], Cagnes-sur-Mer, Musées de la Ville de Cagnes-sur-Mer, 2016.

Laurence Bertrand Dorléac et Jacqueline Munck (dir.), *L'art en guerre : France, 1938-1947*, [Exposition. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris. 2012-2013], Paris, Paris musées, 2012.

Alain Bonnet (dir.), *L'artiste en représentation : images des artistes dans l'art du XIX^e siècle*, [Exposition. La Roche-sur-Yon, Musée municipal. 2012-2013 ; Laval, Musée du Vieux-Château. 2013], Lyon, Fage éd, 2012.

Jean-Paul Bouillon (dir.), *Maurice Denis (1870-1943)*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 2006-2007 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2007 ; Rovereto, Museo d'arte moderna e contemporanea. 2007], Montréal / Paris, Musée des Beaux-Arts de Montréal / Réunion des musées nationaux, 2006.

Katherine Mary Bourguignon (dir.), *Giverny impressionniste : une colonie d'artistes, 1885-1915*, [Exposition. Giverny, Terra foundation for American art, Musée d'art américain ; San Diego, Museum of Art. 2007], Giverny / Paris, Musée d'art américain, Terra foundation for American art / Réunion des musées nationaux, 2007.

Margot Th. Brandlhuber et Michael Buhrs, *In the temple of the self : the artist's residence as a total work of art : Europe and America 1800-1948*, [Exposition. Munich, Museum Villa Stuck. 2013-2014], Ostfildern / Munich, Hatje Cantz / Museum Villa Stuck, 2013.

Richard Robson Brettell, *Impressions, peindre dans l'instant : les impressionnistes en France, 1860-1890*, trad. Jean-François Allain, [Exposition. Londres, National Gallery. 2000-2001 ; Amsterdam, Rijksmuseum Vincent Van Gogh ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. 2001], Paris, Hazan, 2000.

Christian Briend et Alice Thomine-Berrada (dir.), *La vie des formes : Henri Focillon et les arts*, [Exposition. Lyon, Musée des Beaux-Arts. 2004], Gand, Snoeck, 2004.

Francesca Cagianelli (dir.), *Alfredo Müller : un ineffabile dandy dell'impressionismo*, [Exposition. Livourne, Granai di Villa Mimbelli. 2011], Florence, Polistampa, 2011.

Isabelle Cahn, *Cadres de peintres*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 1989], Paris, Réunion des musées nationaux, Flammarion, 1989.

Sophie Cazé, Philippe Dagen, et Gilles Heuré, *Léon Werth, le promeneur d'art*, [Exposition. Issoudun, Musée de l'Hospice Saint-Roch. 2010], Paris, V. Hamy, 2010.

Nicolas Cendo et Véronique Serrano (dir.), *L'Estaque : naissance du paysage moderne, 1870-1910*, [Exposition. Marseille, Musée Cantini. 1994], Paris / Marseille, Réunion des musées nationaux / Musées de Marseille, 1994.

Guy Cogeval et Marie-Paule Vial (dir.), *Le paysage en Provence : sous le soleil, exactement : du classicisme à la modernité (1750-1920)*, [Exposition. Marseille, Musée de la Vieille Charité. 2005 ; Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2005-2006], Montréal / Gand, Musée des Beaux-Arts / Snoeck, 2005.

Marjorie B. Cohn et Jean Sutherland Boggs (dir.), *Degas at Harvard*, [Exposition. Cambridge, Fogg Art Museum. 2005], Cambridge, Harvard University Art Museums, 2005.

Antoine Coron, *Les Éditions G.L.M. [Guy Lévis Mano] : bibliographie*, [Exposition. Paris, Bibliothèque nationale de France. 1981], Paris, Bibliothèque nationale de France, 1981.

Malcolm R. Daniel, Eugenia Parry, et Theodore Reff, *Edgar Degas photographe*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 1998-1999 ; Los Angeles, J. Paul Getty Museum. 1999 ; Paris, Bibliothèque nationale de France. 1999], Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999.

Cécile Debray (dir.), *L'abstraction américaine et le dernier Monet*, [Exposition. Paris, Musée de l'Orangerie. 2018], Paris, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2018.

Christian Derouet et Nadine Lehni (dir.), *Jeanne Bucher : une galerie d'avant-garde, 1925-1946, de Max Ernst à de Staël*, [Exposition. Strasbourg, Ancienne douane. 1994], Strasbourg / Genève, les Musées de la ville de Strasbourg / Skira, 1994.

Delphine Desveaux, Susana Gállego-Cuesta, et Françoise Reynaud (dir.), *Dans l'atelier : l'artiste photographié, d'Ingres à Jeff Koons*, [Exposition. Paris, Petit Palais. 2016], Paris, Paris-musées, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, 2016.

Thierry Dufrêne (dir.), *Pierre Francastel, l'hypothèse même de l'art*, [Exposition. Paris, Galerie Colbert. 2010], Paris, INHA, 2010.

Ann Dumas, Ives Colta, et Susan Alyson Stein, *The Private Collection of Edgar Degas*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 1997], New York, Metropolitan Museum of Art, H. N. Abrams, 1997.

Ann Dumas, *Inspiring Impressionism : the Impressionists and the Art of the Past*, [Exposition. Atlanta, High Museum of Art. 2007-2008 ; Denver, Denver Art Museum ; Seattle, Seattle Art Museum. 2008], Denver, Denver Art Museum, 2007.

Christophe Duvivier et Claude Cornu, *Gustave Loiseau, 1865-1935 : paysages d'Île-de-France et de Normandie*, [Exposition. Pontoise, Musée Pissarro. 2018], Paris, Somogy, 2018.

Céline Ernaelsteen et Alice Gandin (dir.), *En couleurs et en lumière : dans le sillage de l'impressionnisme, la photographie autochrome, 1903-1931*, [Exposition. Caen, Musée de Normandie. 2013], Paris, Skira Flammarion, 2013.

Marina Ferretti (dir.), *Le jardin de Monet à Giverny : l'invention d'un paysage*, [Exposition. Giverny, Musée des impressionnistes. 2009], Giverny / Milan, Musée des impressionnistes / 5 Continents, 2009.

Mia Fineman, *Faking it : manipulated photography before Photoshop*, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 2012-2013 ; Washington, National Gallery of Art ; Houston, Museum of Fine Arts. 2013], New York / New Haven, Metropolitan Museum of Art / Yale University Press, 2012.

Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 1994], Paris, Réunion des musées nationaux, 1994.

Pierre Georgel, *Orangerie 1934 : les « Peintres de la réalité »*, [Exposition. Paris, Musée de l'Orangerie. 2006-2007], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée de l'Orangerie, 2006.

Alain Girard, *Albert André, 1869-1954, peintre : un contemporain de toujours*, [Exposition. Vers-Pont-du-Gard, Site du Pont du Gard. 2011], Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, 2011.

Alain Girard, *Renoir et Albert André : une amitié, 1894-1919*, [Exposition. Bagnols-sur-Cèze. Musée Albert-André. 2004], Bagnols-sur-Cèze, Musée Albert-André, 2004.

Noëlle Giret et Noël Herpe (dir.), *Sacha Guitry : une vie d'artiste*, [Exposition. Paris, Cinémathèque française. 2007-2008], Paris, Gallimard, la Cinémathèque française, Bibliothèque nationale de France, 2007.

Michel Hilaire et Paul Perrin (dir.), *Frédéric Bazille, 1841-1870 : la jeunesse de l'impressionnisme*, [Exposition. Montpellier, Musée Fabre. 2016 ; Paris, Musée d'Orsay.

2016-2017 ; Washington, National Gallery of Art. 2017], Paris, Montpellier, Flammarion, M'O, Musée Fabre, 2016.

Anne Hélène Hoog (dir.), *La splendeur des Camondo : de Constantinople à Paris 1806-1945*, [Exposition. Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme. 2009-2010], Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Skira Flammarion, 2009.

John House et Françoise Cohen, *Boudin to Dufy : impressionist and other masters from the Musée des Beaux-Arts, Le Havre*, [Exposition. Hove, Hove Museum and Art Gallery ; Southampton, Southampton City Art Gallery. 1976], Aldershot / Hove / Southampton, Scolar press / Hove Museum and Art Gallery / Southampton City Art Gallery, 1996.

John House (dir.), *Impressionism for England : Samuel Courtauld as patron and collector*, [Exposition. Londres, Courtauld Institute Galleries. 1994], Londres, Courtauld Institute Galleries, 1994.

Leïla Jarbouai et Marine Kisiel (dir.), « *Degas, danse, dessin* » : *hommage à Degas avec Paul Valéry*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 2017-2018], Paris, Gallimard, M'O, 2017.

Kimberly Jones (dir.), *Degas/Cassatt*, [Exposition. Washington, National Gallery of Art. 2014], Washington, National Gallery of Art, 2014.

Aleth Jourdan, Dianne W. Pitman, et Didier Vatuone, *Frédéric Bazille et ses amis impressionnistes*, [Exposition. Montpellier, Musée Fabre. 1992 ; New York, Brooklyn Museum. 1992-1993], Paris / Montpellier, Réunion des musées nationaux / Musée Fabre, 1992.

Antoinette Le Normand-Romain, *Mémoire de marbre : la sculpture funéraire en France 1804-1914*, [Exposition. Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris. 1995], Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.

Mathilde Legendre et François Lespinasse, *L'École de Rouen : de l'impressionnisme au cubisme, soixante ans de modernité en Normandie*, [Exposition. Pont-Audemer, Musée Alfred Canel. 2008], Pont-Audemer, Musée Canel, 2008.

Anne-Claude Lelieur, *Raymond Gid : affichiste et typographe*, [Exposition. Paris, Bibliothèque Forney. 1992], Paris, Agence culturelle de Paris, 1992.

François Lespinasse, *École de Rouen : les peintres impressionnistes et postimpressionnistes*, [Exposition. Rueil-Malmaison, Atelier Grognard. 2011], Saint-Ouen-l'Aumône, Éd. du Valhermeil, 2011.

Marianne Mathieu et Dominique Lobstein (dir.), « *Impression soleil levant* » : *l'histoire vraie du chef-d'œuvre de Claude Monet*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2014-2015], Paris, Hazan, Musée Marmottan Monet, 2014.

Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur*, [Exposition. Paris, Musée Marmottan. 2017-2018], Vanves, Hazan, 2017.

Neil McWilliam, Laura Karp Lugo, Dominique Morelon, et Bogomila Welsh-Ovcharov (dir.), *Émile Bernard, au-delà de Pont-Aven*, [Exposition. Paris, Institut national d'histoire de l'art. 2012], Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2012.

Catherine Méneux (dir.), *Roger Marx, un critique aux côtés de Gallé, Monet, Rodin, Gauguin*, [Exposition. Nancy, Musée des Beaux-Arts. 2006], Nancy / Versailles, Ville de Nancy / Artlys, 2006.

Eliane O'Neill, *Marcel Arnaud : lumières du pays d'Aix*, [Exposition. Eguilles, Hôtel de ville. 1988], Eguille, Comité Arts et culture, 1988.

Édouard Papet, *Masques : de Carpeaux à Picasso*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 2008-2009 ; Darmstadt, Institut Mathildenhöhe ; Copenhague, Ny Carlsberg Glyptotek. 2009], Paris, Hazan, Musée d'Orsay, 2008.

Sylvie Patin, Susan Alyson Stein, et Gary Tinterow, *La collection Havemeyer, quand l'Amérique découvrait l'impressionnisme*, [Exposition. Paris, Musée d'Orsay. 1997-1998], Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

Sylvie Patry et Claudia Einecke (dir.), *Renoir au XX^e siècle*, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2009-2010 ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 2010 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2010], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2009.

Lori Pauli (dir.), *Acting the part : a history of staged photography*, [Exposition. Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada. 2006], Londres, Merrell, 2006.

Hélène Pinet (dir.), *Rodin et la photographie*, [Exposition. Paris, Musée Rodin. 2007-2008], Paris, Gallimard, Musée Rodin, 2007.

Jean-François Rebeyrotte (dir.), *La collection Ambroise Vollard du Musée Léon-Dierx : les donations de 1912 et 1947*, [Exposition. New Delhi, National Gallery of Modern Art. 1999 ; Mumbai, National Gallery of Modern Art. 1999 ; Singapour, Singapour Art Museum. 2000 ; Paris, Musée d'Orsay. 2000 ; Reims, Musée des Beaux-Arts. 2000-2001], Paris, Somogy, 1999.

Joseph J. Rishel et Katherine Sachs (dir.), *Cézanne and beyond*, [Exposition. Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 2009], Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 2009.

Anne Robbins, *Cézanne in Britain*, [Exposition. Londres, National Gallery. 2006-2007], Londres, National Gallery Company, 2006.

William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977.

Karin Sagner-Düchting (dir.), *Monet and Modernism*, [Exposition. Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. 2001-2002], Munich, Prestel, 2001.

Gabriel Sarraute, *Bazille, exposition organisée au profit du Musée de Montpellier*, [Exposition. Paris, Galerie Wildenstein. 1950], Paris, Wildenstein, 1950.

William Chapin Seitz (dir.), *Claude Monet : seasons and moments*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art ; Los Angeles, Los Angeles County Museum. 1960], Garden City, Doubleday, 1960.

Gail Stavitsky et Katherine Rothkopf (dir.), *Cézanne and American modernism*, [Exposition. Montclair, Montclair Art Museum. 2009-2010 ; Baltimore, Baltimore Museum of Art. 2010 ; Phoenix, Phoenix Art Museum. 2010], New Haven, Yale University Press, 2009.

Ann Temkin et Nora Lawrence, *Claude Monet : water lilies*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 2009-2010], New York, Museum of Modern Art, 2009.

Solange Thierry (dir.), *Au cœur de l'impressionnisme : la famille Rouart*, [Exposition. Paris, Musée de la vie romantique. 2004], Paris, Paris musées, 2004.

Paul Hayes Tucker, George T. M. Shackelford, et Maryanne Stevens, *Monet in the 20th century*, [Exposition. Boston, Museum of Fine Arts. 1998 ; Londres, Royal Academy of Arts. 1999], Londres / Boston / New Haven, Royal Academy of Arts / Museum of Fine Arts / Yale University Press, 1998.

A Day in the country : Impressionism and the French landscape, [Exposition. Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art. 1984 ; Chicago, Art Institute. 1984-1985 ; Paris, Grand Palais. 1985], Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1984.

After Whistler : the artist and his influence on American painting, [Exposition. Atlanta, High Museum of Art. 2003-2004 ; Détroit, Detroit Institute of Arts. 2004], New Haven, Londres, Yale University Press, 2003.

Alfred Sisley, poète de l'impressionnisme, [Exposition. Lyon, Musée des Beaux-Arts. 2002-2003], Paris / Lyon, Réunion des musées nationaux / Musée des beaux-arts de Lyon, 2002.

André Lhote (1885-1962), [Exposition. Valence, Musée de Valence. 2003], Paris, Réunion des musées nationaux, 2003.

Berthe Morisot, 1841-1895, [Exposition. Lille, Palais des Beaux-Arts. 2002 ; Martigny, Fondation Pierre Gianadda. 2002], Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1995-1996 ; Londres, Tate Gallery. 1996 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. 1996], Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

Claude Monet : 1840-1926, [Exposition. Paris, Grand Palais. 2010-2011], Paris, Réunion des musées nationaux, Musée d'Orsay, 2010.

Da Cézanne all'arte astratta : omaggio a Lionello Venturi, [Exposition. Vérone, Galleria comunale d'arte moderna. 1992 ; Rome, Galleria nazionale d'arte moderna. 1992], Milan, Mazzotta, 1992.

De Cézanne à Matisse : chefs-d'œuvre de la Fondation Barnes, [Exposition. Washington, National Gallery of Art. 1993 ; Paris, Musée d'Orsay. 1993-1994], Paris, Gallimard/Electa, Réunion des musées nationaux, 1993.

De Cézanne à Picasso : chefs-d'œuvre de la galerie Vollard, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 2006-2007 ; Chicago, Art Institute. 2007 ; Paris, Musée d'Orsay. 2007], Paris, Musée d'Orsay / Réunion des musées nationaux, 2007.

De Corot aux impressionnistes, donations Moreau-Nélaton, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1991], Paris, Réunion des musées nationaux, Bibliothèque nationale, 1991.

Degas, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1988 ; Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada. 1988 ; New York, Metropolitan Museum of Art. 1988-1989], Paris, Réunion des musées nationaux, 1988.

Donation Louise et Michel Leiris : collection Kahnweiler-Leiris, [Exposition. Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne. 1984-1985], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984.

Émile Bernard, 1868-1941, [Exposition. Paris, Musée de l'Orangerie. 2014-2015], Paris, M'O, Flammarion, 2014.

Gustave Loiseau et la Bretagne : 1865-1935, [Exposition. Pont-Aven, Musée de Pont-Aven. 2001], Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, 2001.

In perfect harmony : picture + frame, 1850-1920, [Exposition. Amsterdam, Van Gogh Museum ; Vienne, Kunstforum. 1995], Amsterdam / Zwolle, Van Gogh Museum / Waanders Uitgevers, 1995.

Jacques-Émile Blanche, peintre, 1861-1942, [Exposition. Rouen, Musée des Beaux-Arts. 1997-1998], Rouen / Paris, Musée des beaux-arts / Réunion des musées nationaux, 1997.

Jacques-Émile Blanche : peintre, écrivain, homme du monde, [Exposition. Évian-les-Bains, Palais Lumière. 2015], Milan, Silvana editoriale, 2015.

La Gloire de Victor Hugo, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1985-1986], Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1985.

L'École Marchutz, Aix, 25 ans : peintures, dessins, documents, [Exposition. Aix-en-Provence, Musée Granet. 2000-2001], Aix-en-Provence, Édition ville d'Aix-en-Provence, 2000.

Léo Marchutz : peintre et lithographe, 1903-1976, [Exposition. Aix-en-Provence ; Saint-Marc-Jaumegarde. 2013], Aix-en-Provence, Office de Tourisme Aix Pays d'Aix, 2013.

Les nymphéas avant et après, [Exposition. Paris, Musée de l'Orangerie. 1992-1993], Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

Louis Charlot, 1878-1951 : rétrospective, [Exposition. Autun, Musée Rolin. 2001], Autun, Musée Rolin, 2001.

Manet 1832-1883, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1983 ; New York, Metropolitan Museum of Art. 1983], Paris, Réunion des musées nationaux, 1983.

Monet's years at Giverny : beyond impressionism, [Exposition. New York, Metropolitan Museum of Art. 1977], New York, Metropolitan Museum of Art, 1978.

Paul Paulin : sculpteur impressionniste, [Exposition. Clermont-Ferrand, Musée des Beaux-Arts. 1983], Clermont-Ferrand, Les Musées, 1983.

Paul Rosenberg and Company : From France to America : Exhibition of documents selected from The Paul Rosenberg Archives, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 2010], New York, s.n., 2012.

Pissarro, [Exposition. Londres, Hayward Gallery. 1980-1981 ; Paris, Grand Palais. 1981 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1981], Paris, Réunion des musées nationaux, 1981.

Renoir, [Exposition. Londres, Hayward Gallery. 1985 ; Paris, Grand Palais. 1985 ; Boston, Museum of Fine Arts. 1985-1986], Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

Renoir et les familiers des Collettes, [Exposition. Cagnes-sur-Mer, Musée Renoir. 2008], Cagnes-sur-Mer, Conservation des musées, 2008.

Rétrospective Marcel Arnaud, [Exposition. Lourmarin, Château de Lourmarin. 1990], Lourmarin, Fondation de Lourmarin Robert Laurent-Vibert, 1990.

Sainte-Victoire, Cézanne, 1990, [Exposition. Aix-en-Provence, Musée Granet. 1990], Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Articles

Jean Adhémar, « Paul-André Lemoisne (1875-1964) », *Bulletin d'informations - Association des bibliothécaires français*, 1964, n° 45, p. 175-176.

Jean Adhémar, « Schnerb, Cézanne, Renoir », *Gazette des beaux-arts*, 1982, vol. 99, n° 1359, p. 147-152.

Theodor W. Adorno, « L'industrie culturelle », *Communications*, 1964, vol. 3, n° 1, p. 12-18.

Maurice Agulhon, « La "statuomanie" et l'histoire », *Ethnologie française*, 1978, vol. 8, 2/3, p. 145-172.

Maurice Agulhon, « Nouveaux propos sur les statues de "grands hommes" au XIX^e siècle », *Romantisme*, 1998, vol. 28, n° 100, p. 11-16.

Luc Alary, « L'art vivant avant l'art moderne : Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'"art vivant" en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1995, vol. 42, n° 2, p. 219-239.

François Albera, « De quoi Sacha Guitry est-il le nom ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2008, n° 54, p. 187-193.

Marianne Alphant, Hollis Clayson, Richard Thomson, et André Dombrowski, « Impressionnisme(s) aujourd'hui », *Perspective*, 2011, n° 1, p. 509-522.

Anne-Claude Ambroise-Rendu, « Du dessin de presse à la photographie (1878-1914) : Histoire d'une mutation technique et culturelle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1992, vol. 39, n° 1, p. 6-28.

Mark Antliff, « Cubism, Celtism, and the Body Politic », *The Art Bulletin*, 1992, vol. 74, n° 4, p. 655-668.

Louise Arizzoli, « Autochromes by Etienne Clémentel (1864-1936) : An enlightened approach to early color photography », *Études photographiques*, 2017, n° 35, disponible sur : <http://etudesphotographiques.revues.org/3613> (consulté le 24/07/2018).

Dana Arnold, « Art History : Contemporary Perspectives on Method », *Art History*, 2009, vol. 32, n° 4, p. 657-663.

Colin B. Bailey, « The Origins of the Barnes Collection, 1912—15 », *The Burlington Magazine*, 2008, vol. 150, n° 1265, p. 534-543.

William Bainbridge, « Titian Country : Josiah Gilbert (1814–1893) and the Dolomite Mountains », *Journal of Historical Geography*, 2017, n° 56, p. 22-42.

Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 84-89.

Sophie Basch, « Vers un nouveau classicisme ? : Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue "L'Occident" (1901-1914) face à l'antique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2007, vol. 107, n° 2, p. 449-468.

Michela Bassu, « Lionello Venturi e i luoghi di Cézanne », *Annali di critica d'arte*, 2014, n° 10, p. 79-89.

Germain Bazin, « Images, Mirages, Réalité », *L'Amour de l'art*, 1949, n° 37-38-39, p. 19-29.

Howard Saul Becker, « Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte », *Communications*, 2001, n° 71, p. 333-351.

Jules Belleudy, « J.-S. Schnerb : Peintre, Graveur et Écrivain », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1921, vol. 21, p. 29-36.

Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, trad. André Gunthert, 1996, n° 1, p. 6-39.

Mary Bergstein, « Lonely Aphrodites : On the Documentary Photography of Sculpture », *The Art Bulletin*, 1992, vol. 74, n° 3, p. 475-498.

Jean Bernard, « Portrait : Marthe de Fels, une âme des lettres », *Le Figaro*, 01/02/1988.

Edward L. Bernays, « Manipulating Public Opinion : The Why and The How », *American Journal of Sociology*, 1928, vol. 33, n° 6, p. 958-971.

Régis Bertrand, « Marcel Provence, historien et ethnographe de la Haute-Provence », *Bulletin - Académie de Moustiers*, 1990, n° 40, p. 40-42.

Jean-Marc Besse, « Approches spatiales dans l'histoire des sciences et des arts », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39, n° 3, p. 211-224.

Agnes Blaha, « Fritz Novotny and the new Vienna school of art history – an ambiguous relation », *Journal of Art Historiography*, 2009, n° 1, disponible sur : http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139126_en.pdf (consulté le 24/07/2018).

Agnes Blaha, « Léo Marchutz : a Painter in the Centre of Early Cézanne Research », *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 2011, vol. 3, n° 1, p. 60-70.

Andreas Blühm, « Displaying Van Gogh, 1886-1999 », *Van Gogh Museum Journal*, 1999, p. 62-83.

Robert Boardingham, « Cézanne and the 1904 Salon d'automne : "Un chef d'une école nouvelle" », *Apollo*, 1995, vol. 142, n° 404, p. 31-39.

Yves-Alain Bois, « Exposition : Esthétique de la distraction, espace de démonstration », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989, n° 29, p. 57-79.

Joëlle Bolloch, « Le "petit bottin" de Félix Pottin : les portraits d'artistes dans les albums publicitaires distribués par les magasins Félix Potin au début du XX^e siècle », *Quarante-huit/Quatorze*, 2011, n° 31, p. 24-53.

Alain Bonnet, « Le Peintre statufié : Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture du XIX^e siècle », *Revue de l'art*, 2008, n° 162, p. 21-31.

Nathalie Boulouch, « Antonin Personnaz ou l'aventure d'un autochromiste », *Histoire de l'art*, 1991, n° 13-14, p. 67-76.

Nathalie Boulouch, « The documentary use of the autochrome in France », *History of Photography*, 1994, vol. 18, n° 2, p. 143-145.

Pierre Bourdieu et Monique de Saint Martin, « Titres et quartiers de noblesse culturelle : Éléments d'une critique sociale du jugement esthétique », *Ethnologie française*, 1978, vol. 8, 2/3, p. 107-144.

Pierre Bourdieu, « Vous avez dit "populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, n° 46, p. 98-105.

Laure Boyer, « Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX^{ème} siècle », *Histoire de l'art*, 2003, n° 52, p. 45-55.

Norma Broude, « Degas's "Misogyny" », *The Art Bulletin*, 1977, vol. 59, n° 1, p. 95-107.

Norma Broude, « Mary Cassatt : Modern Woman or the Cult of True Womanhood? », *Woman's Art Journal*, 2000, vol. 21, n° 2, p. 36-43.

Anne-Pascale Bruneau, « Aux sources du post-impressionnisme. Les expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres », *Revue de l'art*, 1996, n° 113, p. 7-18.

Brigitte Buettner, « Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1995, n° 53, p. 57-77.

Christine Buignet et Arnaud Rykner, « Introduction : Tableau vivant et photographie mise en scène, interférences, transactions, transgressions », *Figures de l'art*, 2012, n° 22, p. 13-24.

Claire Bustarret, « Quand l'écriture vive devient patrimoine : Les manuscrits d'écrivains à l'Exposition de 1937 », *Culture & Musées*, 2010, n° 16, p. 159-176.

Isabelle Cabillic, « Jean-Gabriel Goulinat, chef de l'atelier de restauration des peintures des musées nationaux (1935 à 1971) », *Technè*, 2008, n° 27-28, p. 92-98.

Françoise Cachin, « The Impressionists on Trial : "The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and His Followers" by T.J. Clark », *The New York Review of Books*, trad. Mimi Kramer, 1985, vol. 32, n° 9, p. 24-28.

Isabelle Cahn, « Les cadres impressionnistes », *Revue de l'art*, 1987, n° 76, p. 57-59.

Marie Carbonnel, « Camille Mauclair ou la vigilance critique », *Romantisme*, 2003, vol. 33, n° 121, p. 81-91.

Éléonore Challine, « La critique photographique des années trente en France », *Revue française d'histoire des idées politiques*, 2014, n° 39, p. 27-39.

Éléonore Challine, « La mémoire photographique : Les commémorations de la photographie en France (1880-1940) », *Études photographiques*, 2010, n° 25, p. 42-69.

Éléonore Challine, « Quel lieu pour la documentation photographique à la fin du XIX^e siècle? Le cas du Musée des photographies documentaires de Paris (1894-1907) », *Transbordeur*, 2017, n° 1, p. 30-39.

Myriam Chermette, « Le succès par l'image? : Heurs et malheurs des politiques éditoriales de la presse quotidienne (1920-1940) », *Études photographiques*, 2007, n° 20, p. 84-99.

Yves Chevretil Desbiolles, « Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste », *Archives Juives*, 2008, vol. 41, n° 2, p. 101-117.

Marcelle Chirac, « Le souvenir de Marcel Provence », *Bulletin - Académie de Moustiers*, 1990, n° 40, p. 34-39.

Timothy James Clark et Françoise Cachin, « Painting of Modern Life », *The New York Review of Books*, 1985, vol. 32, n° 13, p. 44-45.

Timothy James Clark, « The conditions of artistic creation », *The Times Literary Supplement*, 24/05/1974.

Isabelle Collet, « "L'Histoire de l'art français" : Iconographie du décor de Maurice Denis au Petit Palais », *Les Cahiers d'histoire de l'art*, 2008, n° 6, p. 7-25.

Elie de Comminges, « George G. Barnard et l'achat des chapiteaux de Saint-Michel-de-Cuxa », *Annales du Midi*, 1981, vol. 93, n° 151, p. 71-82.

Douglas Cooper, « Le centenaire de l'impressionnisme », *Revue de l'art*, 1975, n° 28, p. 78-85.

Agathe Corre-Rivière, « André Lhote, Jacques Rivière, Alain-Fournier : un trio d'amis », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier*, 2007, n° 117, p. 162-188.

Guy Courtellemont, « Jules Gervais-Courtellemont (1863-1931) : Autochromist », *History of Photography*, 1996, vol. 20, n° 3, p. 255-257.

Saskia Cousin, « Le “tourisme culturel”, un lieu commun ambivalent », *Anthropologie et sociétés*, 2006, vol. 30, n° 2, p. 153-173.

Jonathan Crary, « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », *Grey Room*, 2002, n° 9, p. 7-25.

Pierre Daix, « Pourquoi refuser l'existence de l'art moderne ? », *Le Débat*, 1981, n° 15, p. 86-89.

Marcel Daloze, « Querelle de clocher à la Libre Esthétique : impressionnistes français et nationalisme belge », *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts de Belgique*, 1994, vol. 43-44, n° 1-4, p. 259-278.

Yvette Delsaut et Pierre Bourdieu, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1981, n° 40, p. 3-9.

Philippe Dubois, « De l'image-trace à l'image-fiction : Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours », *Études photographiques*, 2016, n° 34, disponible sur : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3593> (consulté le 24/07/2018).

Caroline Durand-Ruel Godfroy, « Un foyer pour l'impressionnisme. La collection privée de Paul Durand-Ruel », *L'Objet d'art. Hors-série*, 2014, n° 81, p. 27-31.

Caroline Elam, « “A More and More Important Work” : Roger Fry and The Burlington Magazine », *The Burlington Magazine*, 2003, vol. 145, n° 1200, p. 142-152.

Caroline Elam, « Benedict Nicolson : Becoming an Art Historian in the 1930s », *The Burlington Magazine*, 2004, vol. 146, n° 1211, p. 76-87.

Rachel Esner, « In the Artist's Studio with “L'Illustration” », *RIHA Journal*, 2013, n° 69, disponible sur : www.riha-journal.org/articles/2013/2013-jan-mar/esner-lillustration (consulté le 24/07/2018).

Rachel Esner, « Pourquoi l'atelier compte-t-il plus que jamais ? », *Perspective*, trad. Géraldine Bretault, 2014, n° 1, p. 7-9.

Ariette Farge, « Écrire l'histoire », *Hypothèses*, 2004, n° 7, p. 317-320.

Thomas Weston Fels, « Photography and Art History », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 285-290.

Dominique de Font-Réaulx, « Anonyme, Claude Monet devant sa maison de Giverny, L'Étang des nymphéas à Giverny et La Roseraie à Giverny », *Quarante-huit/Quatorze*, 2007, n° 24, p. 80-81.

Yves Gagneux, « Quel Balzac pour la Maison de Balzac ? », *L'Année balzacienne*, 2004, n° 5, p. 137-149.

David W. Galenson et Robert Jensen, « Careers and Canvases : The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », *NBER Working Papers*, 2002, n° 9123, disponible sur : <http://www.nber.org/papers/w9123> (consulté le 24/07/2018).

Jean-Luc Gall, « Photo/sculpture : L'invention de François Willème », *Études photographiques*, 1997, n° 3, p. 64-77.

Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1991, vol. 21, n° 71, p. 9-17.

Véronique Gautherin, « Rodin vu par Bourdelle : Les éléments d'une interprétation », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2001, n° 2, p. 66-81.

Chantal Georgel, « La forêt de Fontainebleau : une nature monumentale, un monument naturel ? », *Perspective*, 2017, n° 1, p. 129-143.

Thierry Gervais, « L'invention du magazine : La photographie mise en page dans "La Vie au grand air" (1898-1914) », *Études photographiques*, 2007, n° 20, p. 50-67.

Ken Gewertz, « Unique film of Impressionist Renoir at work is found at Department of Comparative Literature », *Harvard Gazette*, 19/07/2001.

Georges Girard, « Pour le 150^{me} [sic] Anniversaire de la Révolution : Chez Tabarant, poète [sic], journaliste, amateur d'art et historien de 89 », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 08/10/1938.

Lionel Gossman, « Anecdote and History », *History and Theory*, 2003, vol. 42, n° 2, p. 143-168.

Clement Greenberg, « "American-Type" Painting », *Partisan review*, 1955, vol. 22, n° 2, p. 179-196.

Jean-Dominique Guelfi, « Les dons de Vollard à la ville d'Aix, ou postface aux "Souvenirs d'un marchand de tableaux" », *Bulletin - Arts et livres de Provence*, 1972, n° 81, p. 24-28.

Pierre Guiral, « Quelques mots sur Marcel Provence », *Bulletin - Académie de Moustiers*, 1990, n° 40, p. 51.

André Gunthert, « Une illusion essentielle : La photographie saisie par la théorie », *Études photographiques*, 2016, n° 34, p. 32-51.

Marie-Hélène Guyonnet, « Une Provence “éternelle” : les musées félibréens », *Ethnologie française*, 2003, vol. 33, n° 3, p. 391-397.

Paul Haesaerts, « Art plastique et cinéma », *L'Amour de l'art*, 1949, n° 37-38-39, p. 33-40.

Paul Haesaerts, « Répertoire international des Films sur l'Art », *L'Amour de l'art*, 1949, n° 37-38-39, p. 92-94.

Anthony Hamber, « The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 135-161.

Anne Hammond, « Impressionist Theory and the Autochrome », *History of Photography*, 1991, vol. 15, n° 2, p. 96-100.

David T. Herbert, « Artistic and literary places in France as tourist attractions », *Tourism Management*, 1996, vol. 17, n° 2, p. 77-85.

David T. Herbert, « Literary places, tourism and the heritage experience », *Annals of Tourism Research*, 2001, vol. 28, n° 2, p. 312-333.

David T. Herbert, « The Promotion and Consumption of Artistic Places in France », *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 1996, vol. 87, n° 5, p. 431-441.

Michel Hoog, « Notes et documents : La direction des Beaux-Arts et les Fauves », *Art de France*, 1963, n° 3, p. 363-366.

Donald Horton et R. Richard Wohl, « Mass Communication and Para-Social Interaction : Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, 1956, vol. 19, n° 3, p. 215-229.

John House, « Impressionism and History : The Rewald Legacy », *Art History*, 1986, vol. 9, n° 3, p. 369-375.

John House, « Renoir's “Baigneuses” of 1887 and the Politics of Escapism », *The Burlington Magazine*, 1992, vol. 134, n° 1074, p. 578-585.

Laura Iamurri, « La tradizione, il culto del passato, l'identità nazionale : un'inchiesta sull'arte francese », *Prospettiva*, 2002, n° 105, p. 86-98.

Laura Iamurri, « Lionello Venturi e la storia dell'Impressionismo, 1932-1939 », *Studiolo*, 2007, n° 5, p. 77-95.

Laura Iamurri, « Lionello Venturi in esilio », *Ricerche di Storia dell'arte*, 2002, p. 56-69.

Laura Iamurri, « Sulle tracce dei pittori moderni : Lionello Venturi, John Rewald e la fotografia », *La Diana*, 2007, vol. 8-11, p. 123-127.

Shigemi Inaga, « Théodore Duret et le Japon », *Revue de l'art*, 1988, n° 79, p. 76-82.

Dominique Jacquot, « Paul Jamot (1863-1939) et l'histoire "nationale" de l'art », *Histoire de l'art*, 2000, n° 47, p. 29-41.

Anne Clark James, « Antonin Personnaz : Art Collector and Autochrome Pioneer », *History of Photography*, 1994, vol. 18, n° 2, p. 147-150.

Jonathan Kear, « Le Sang Provençal : Joachim Gasquet's Cézanne », *Journal of European Studies*, 2002, vol. 32, n° 125-126, p. 135-150.

Richard Kendall, « Degas's sculpture in the twenty-first century », *The Burlington Magazine*, 2012, vol. 154, n° 1309, p. 268-271.

Friedrich Kestel, « Walter Hege (1893–1955) : "Race Art Photographer" and/or "Master of Photography"? », *Visual Resources*, trad. Judith Supp, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 185-207.

Stefan Koldehoff, « The Wacker forgeries : a catalogue », *Van Gogh Museum Journal*, 2002, p. 139-149.

Stefan Koldehoff, « When myth seems stronger than scholarship : Van Gogh and the problem of authenticity », *Van Gogh Museum Journal*, 2002, p. 9-25.

Ludolf Kuchenbuch, « Sources ou documents ? : Contribution à l'histoire d'une évidence méthodologique », *Hypothèses*, 2004, n° 7, p. 287-315.

Katherine Marie Kuenzli, « Aesthetics and Cultural Politics in the Age of Dreyfus : Maurice Denis's "Homage to Cézanne" », *Art History*, 2007, vol. 30, n° 5, p. 683-711.

M.-G. de La Coste-Messelière, « Un prince amateur d'impressionnistes et chauffeur », *L'Œil*, 1969, n° 179, p. 18-27.

Anne Lafont, Mark Ledbury, Krista Thompson, Pierre Wat, et Olivier Weller, « L'histoire de l'art à l'aune de la fiction. Pour une extension du domaine de la recherche », *Perspective*, 2017, n° 1, p. 31-46.

Bertrand Larique, « Les débuts et déboires de l'organisation officielle du tourisme en France : l'expérience malheureuse de l'Office National du Tourisme (1910-1935) », *Entreprises et histoire*, 2007, n° 47, p. 73-92.

Enguerrand Lascols, « À la recherche de nouveaux modèles pour le Louvre. Le voyage dans les musées de René Huyghe », *Revue de l'art*, 2018, n° 199, p. 67-74.

Jean-Claude Lebensztejn, « Études cézanniennes », *Revue de l'art*, 2004, n° 144, p. 27-34.

Ralph Lieberman, « Thoughts of an Art Historian/Photographer on the Relationship of His Two Disciplines », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 209-238.

Nancy Locke, « Manet and his London critics », *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, n° 1293, p. 780-782.

Véronique Long, « Collections et intérieurs à Paris de 1850 à 1914 », *Hypothèses*, 2004, n° 7, p. 23-32.

James Lord, « Saving Cézanne's Studio », *Art in America*, 2002, p. 25-27.

Jesús Pedro Lorente, « Monuments devoted to artists in public spaces around museums : A nineteenth-century strategy to enhance the urban space of art districts », *RIHA Journal*, 2014, n° 99, disponible sur : www.riha-journal.org/articles/2014/2014-oct-dec/lorente-monuments (consulté le 24/07/2018).

Henri Loyrette, « L'impressionnisme quinze ans après », *Revue de l'art*, 1989, n° 86, p. 4-7.

Olivier Lugon, « La photographie mise en espace : Les expositions didactiques en Allemagne (1920-1930) », *Études photographiques*, 1998, n° 5, p. 97-118.

Olivier Lugon, « “Musées sans murs” et document : La spatialisation de la photographie dans les expositions des années 1950 », *Revue de l'art*, 2012, n° 175, p. 27-35.

Olivier Lugon, « “Photo-inflation”. La profusion des images dans la photographie allemande, 1925-1945 », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1994, n° 49, p. 91-113.

Lynceus, « Réflexions sur l'article de D. W. dans “Réalités” », *Bulletin de la société d'études pour la connaissance d'Édouard Manet*, 1967, n° 1, p. 25-26.

Brent Maddox, « Bunched Images Begetting Ideas », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 255-283.

Claire Maingon, « La collection Isaac de Camondo au Louvre (1914-1950) : le “musée” retrouvé », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2015, n° 4, p. 91-101.

Claire Maingon, « L'impressionnisme en scène : Historicité et historiographie d'un patrimoine impressionniste en Normandie », *Études normandes*, 2013, n° 1, p. 5-15.

Jeanne Marty et Susan Wester, « Documentation of Roman Architecture ; Special Projects of the Getty Center », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 239-254.

Jacques Mathey, « Manet : les vrais, les faux et les faux-faux », *Bulletin de la société d'études pour la connaissance d'Édouard Manet*, 1967, n° 1, p. 9-17.

Jacques Mathey, « Une palette dédicacée à Madame Henri Guérard », *Bulletin de la société d'études pour la connaissance d'Édouard Manet*, 1967, n° 1, p. 5-8.

Félicie de Maupeou, « Un geste artistique inédit : la mise en exposition des “Nymphéas” de Monet à l'Orangerie des Tuileries », *exPosition*, 2017, n° 3, disponible sur : <http://www.revue-exposition.com/index.php/articles3/de-maupeou-exposition-nympheas-monet-orangerie/%20> (consulté le 24/07/2018).

Yves Michaud, « Les photographies : reliques, images ou vrais-semblants ? », *Critique*, 1985, vol. 41, n° 459-460, p. 761-780.

Joseph Morsel, « Les sources sont-elles “le pain de l’historien” ? », *Hypothèses*, 2004, n° 7, p. 271-286.

Rodrigo Moynihan et Lawrence Gowing, « Notes on Impressionism and Abstract Painting », *The Burlington Magazine*, 1982, vol. 124, n° 954, p. 555-556.

Robert S. Nelson, « The Slide Lecture, or the Work of Art “History” in the Age of Mechanical Reproduction », *Critical Inquiry*, 2000, vol. 26, n° 3, p. 414-434.

Linda Nochlin, « The De-Politicization of Gustave Courbet : Transformation and Rehabilitation under the Third Republic », *October*, 1982, vol. 22, p. 65-78.

Christine Nougaret, « Les sources archivistiques. Production organique ou invention de l’archiviste ? », *Hypothèses*, 2004, n° 7, p. 331-339.

Jorgelina Orfila, « Works of Art as Images : On the Use of Site Photographs for the Study of Paul Cézanne’s Landscape Paintings », *International Journal of the Image*, 2012, vol. 2, n° 1, p. 1-11.

Michael R. Orwicz, « La vie posthume d’Édouard Manet : l’art national et la biographie artistique au début de la IIIe République », *Romantisme*, 1996, vol. 26, n° 93, p. 51-63.

Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé », *Cahiers du Musée national d’art moderne*, 1995, n° 53, p. 45-55.

Gavin Parkinson, « Positivism, Impressionism and Magic : modifying the modern canon in America and France from the 1940s », *Journal of Art Historiography*, 2017, n° 17, disponible sur : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/11/parkinson.pdf> (consulté le 24/07/2018).

Dominique Pasquier, « La “culture populaire” à l’épreuve des débats sociologiques, Sociology and “Popular Culture” », *Hermès*, 2005, n° 42, p. 60-69.

Michela Passini, « Microhistoire des processus de patrimonialisation. Les impressionnistes exposés à l’Orangerie », *Revue de l’art*, 2016, n° 191, p. 61-70.

Paul Perrin, « “Un éblouissement,” Renoir au Salon d’automne (1904-1912) », *Histoire de l’art*, 2011, n° 69, p. 125-134.

Sandra S. Phillips, « The Art Criticism of Walter Pach », *The Art Bulletin*, 1983, vol. 65, n° 1, p. 106-122.

Pierre Piazza, « La fabrique “bertillonienne” de l’identité », *Labyrinthe*, 2000, n° 6, p. 33-50.

Lucia Piccioni, « Les enjeux politiques de la réception de l'Impressionnisme dans l'Italie fasciste », *Revue de l'art*, 2013, n° 179, p. 35-40.

Arnauld Pierre, « La peinture est-elle un art ? Picabia et la photographie, les sources d'un problème », *Études photographiques*, 1998, n° 5, p. 119-140.

François Poncelet, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », *CeROArt*, 2008, n° 2, disponible sur : <https://ceroart.revues.org/565> (consulté le 24/07/2018).

Rodolphe Rapetti, « L'inquiétude cézannienne : Émile Bernard et Cézanne au début du XX^e siècle », *Revue de l'art*, 2004, n° 144, p. 35-50.

Theodore Reff, « Cézanne and Poussin », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1960, vol. 23, 1/2, p. 150-174.

Theodore Reff, « Reproductions and Books in Cézanne's Studio », *Gazette des beaux-arts*, 1960, vol. 56, p. 303-309.

Theodore Reff, « Review of The Paintings of Paul Cézanne, A Catalogue Raisonné », *The Burlington Magazine*, 1997, vol. 139, n° 1136, p. 798-802.

Marie-Clémence Régnier, « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires*, 2015, n° 16, p. 7-20.

Marie-Clémence Régnier, « Le spectacle de l'homme de lettres au quotidien : de l'intérieur bourgeois à l'intérieur artiste (1840-1903) », *Romantisme*, 2015, n° 168, p. 71-80.

John Rewald, « Should Hoving Be De-accessioned? », *Art in America*, 1973, n° 61, p. 25-30.

Georges Reynaud, « Les origines de Marcel Provence », *Bulletin - Académie de Moustiers*, 1990, n° 40, p. 43-50.

Geneviève Reynes, « Chevreul interviewé par Nadar, premier document audiovisuel (1886) », *Gazette des beaux-arts*, 1981, vol. 98, n° 1354, p. 154-184.

Joseph J. Rishel, « John Rewald 1912-1994 », *The Burlington Magazine*, 1994, vol. 136, n° 1094, p. 317-318.

Daniel Robbins, « Abbreviated Historiography of Cubism », *Art Journal*, 1988, vol. 47, n° 4, p. 277-283.

Anna Gruetzner Robins, « "Manet and the Post-Impressionists": a checklist of exhibits », *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, n° 1293, p. 782-793.

Hubert Roland, « Paul Colin et la réception de l'expressionnisme en Belgique francophone dans l'entre-deux-guerres », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, 2001, n° 20, p. 33-45.

Joseph Romano, « Connoisseurship and Photography : The Methodology of Mojmir Frinta », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. 163-183.

Charles Rosen et Henri Zerner, « Les limites de la révision », *Le Débat*, 1987, n° 44, p. 188-192.

Mark Roskill, « Early Impressionism and the Fashion Print », *The Burlington Magazine*, 1970, vol. 112, n° 807, p. 391-395.

Luc Ruiz, « Les Vies authentiques de peintres imaginaires de Beckford. L'imagination pittoresque à l'œuvre », *Recherches & Travaux*, 2006, n° 68, p. 15-27.

Agathe Salha, « Discours critique et fiction biographique dans les "Portraits imaginaires" de Pater et les "Vies imaginaires" de Schwob », *Recherches & Travaux*, 2006, n° 68, p. 29-39.

Agathe Salha, « Présentation », *Recherches & Travaux*, 2006, n° 68, p. 5-14.

Barbara E. Savedoff, « Looking at Art through Photographs », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1993, vol. 51, n° 3, p. 455-462.

Meyer Schapiro, « Nature of Abstract Art », *Marxist Quarterly*, 1937, vol. 1, n° 1, p. 77-98.

Thomas Schlessler, « Le point sur un outil, un fonds, une recherche. Le Fonds Druet-Vizzavona », *Nouvelles de l'INHA*, 2004, n° 17, p. 22-25.

Katia Schneller, « Sur les traces de Rosalind Krauss : La réception française de la notion d'index. 1977-1990 », *Études photographiques*, 2007, n° 21, p. 123-143.

Karsten Schubert, « Cézanne, Chappuis and the Limits of Connoisseurship », *The Burlington Magazine*, 2006, vol. 148, n° 1242, p. 612-620.

William Chapin Seitz, « Monet and Abstract Painting », *College Art Journal*, 1956, vol. 16, n° 1, p. 34-46.

Richard Shiff, « "Il faut que les yeux soient émus" : impressionnisme et symbolisme vers 1891 », *Revue de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, 1992, n° 96, p. 24-30.

Robert A. Sobieszek, « Sculpture as the Sum of Its Profiles : Francois Willeme and Photosculpture in France, 1859-1868 », *The Art Bulletin*, 1980, vol. 62, n° 4, p. 617-630.

Estelle Sohier, Olivier Lugon, et Anne Lacoste, « Les collections photographiques documentaires au tournant du xx^e siècle », *Transbordeur*, 2017, n° 1, p. 8-17.

Nicole Tamburini, « Les carnets du chanoine Gabriel Sarraute (1893-1991) : un homme d'église passionné d'art et proche des artistes de son temps », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2013, p. 297-323.

Marie Tchernia-Blanchard, « Charles Sterling (1901-1991) et la pratique de l'exposition temporaire : itinéraire d'un catalographe privilégié du musée du Louvre », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 2018, n° 12, disponible sur : <http://journals.openedition.org/cel/888> (consulté le 24/07/2018).

Pieter Jacobus Johannes van Thiel, « De Rembrandt-tentoonstelling van 1898 », *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1992, vol. 40, n° 1, p. 11-93.

Anne Thorold, « The Pissarro Collection in the Ashmolean Museum, Oxford », *The Burlington Magazine*, 1978, vol. 120, n° 907, p. 642-645.

Pierre Vaisse, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n° 40, p. 77-86.

Pierre Vaisse, « Le cas Mauclair », *Lendemain*, 2009, vol. 34, n° 133, p. 192-207.

Pierre Vaisse, « Les raisons d'un retour : Retrouvailles ou rupture ? », *Le Débat*, 1981, n° 10, p. 12-28.

Pierre Vaisse, « L'esthétique XIX^e siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, 1987, n° 44, p. 90-105.

Maurizia Vecchi, « Pierre Francastel e la sociologia dell'arte », *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 1974, n° 9, p. 137-145.

Richard Verdi, « Roger Fry's "Cézanne, a Study of His Development", 1927 », *The Burlington Magazine*, 2009, vol. 151, n° 1277, p. 544-547.

Hadrien Viraben, « Constructing a Reputation : Achille Segard's 1913 Biography of Mary Cassatt », *American Art*, 2017, vol. 31, n° 1, p. 98-113.

Hadrien Viraben, « Les monuments discrets aux maîtres de l'impressionnisme », *Sculptures*, 2016, n° 3, p. 73-79.

Gianinazzi Willy, « Régionalisme, dreyfusisme et nationalisme. Lettres d'Émile Durkheim et de Georges Sorel au poète Joachim Gasquet (1899-1911) », *Mil neuf cent*, 2008, n° 26, p. 143-162.

Paul Zumthor, « Document et monument : À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines*, 1960, n° 97, p. 5-19.

« Annexes : L'exposition "Écrire l'amitié autour de Fournier et Rivière" », *Bulletin des amis de Jacques Rivière et Alain-Fournier*, 2007, n° 117, p. 265-277.

« Cézanne and "The Burlington Magazine" », *The Burlington Magazine*, 1996, vol. 138, n° 1115, p. 67-68.

« Editorial : From Panopticon to Kaleidoscope : The Art Historical Photograph Collection in Transition », *Visual Resources*, 1990, vol. 7, n° 2-3, p. vii-ix.

« L'Impressionnisme : une révision », *Revue de l'art*, 1974, n° 25, p. 4-7.

« The shock of the old : “Manet and the Post-Impressionists” , 1910 », *The Burlington Magazine*, 2010, vol. 152, n° 1293, p. 779-779.

Livres

Matthew Affron et Mark Antliff (dir.), *Fascist visions : art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

Ian Aitken (dir.), *Encyclopedia of the documentary film*, New York, Routledge, 2006, 3 vol.

Catherine Ambroselli de Bayser et Marie-Cécile Forest, *George Desvallières et le Salon d'Automne*, Paris, Somogy, 2003.

Nella Arambasin, *Littérature contemporaine et « histoires » de l'art : récits d'une réévaluation*, Genève, Droz, 2007.

Carol M. Armstrong, *Odd man out : readings of the work and reputation of Edgar Degas*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

François de Asis et Antony Marschutz (dir.), *Léo Marchutz : peintre et lithographe, 1903-1976*, Marseille, Éd. Imbernon, 2006.

Nina Athanassoglou-Kallmyer, *Cézanne and Provence : the Painter and his Culture*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 2003.

Arlette Auduc, *Quand les monuments construisaient la Nation : le Service des monuments historiques de 1830 à 1940*, Paris, Comité d'histoire du Ministère de la culture, la Documentation française, 2008.

Michèle Auer, *Paul Nadar : le premier interview photographique Chevreul, Félix Nadar, Paul Nadar*, Neuchâtel, Paris, Ides et Calendes, 1999.

Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, Paris, la Dispute, 1999.

Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, « Cahiers du cinéma », Gallimard, Seuil, 1980.

Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Éd. du Seuil, 1993.

Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967.

Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, A. Michel, 1986.

Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010.

Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral, et Fernand Terrou (dir.), *Histoire générale de la presse française, 3 : De 1871 à 1940*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

Alice Bellony-Rewald, *John Rewald : histoire de l'art et photographie*, Paris, l'Échoppe, 2005.

Hans Belting, *La vraie image : croire aux images ?*, trad. Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, 2007.

Daniel Bénard et Bruno Guignard, *La carte postale : des origines aux années 1920*, Saint-Cyr-sur-Loire, A. Sutton, 2010.

Christopher E. G. Benfey et Karen Remmler (dir.), *Artists, intellectuals, and World War II : the Pontigny encounters at Mount Holyoke College, 1942-1944*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2006.

Pierre-Jean Benghozi et Christian Delage (dir.), *Une histoire économique du cinéma français, 1895-1995 : regards franco-américains*, trad. Jean-François Cornu, Paris, l'Harmattan, 1997.

Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain : 1750-1830 : essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, 1996.

Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 2003.

Ann Bermingham et John Brewer (dir.), *The consumption of culture, 1600-1800 : image, object, text*, Londres, New York, Routledge, 1995.

Edward L. Bernays, *Propaganda : comment manipuler l'opinion en démocratie*, trad. Oristelle Bonis, Paris, Zones, 2007.

Laurence Bertrand Dorléac, *Contre-déclin : Monet et Spengler dans les jardins de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2012.

Laurence Bertrand Dorléac, *Histoire de l'art : Paris, 1940-1944*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1986.

Dominique Blüher et François Thomas (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968 : de l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Erwin Blumenfeld, *My one hundred best photos*, trad. Philippe Garner et trad. Luna Carne-Ross, Londres, A. Zwemmer, 1981.

Maxime Boidy, *Les études visuelles*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

Jean-Paul Bouillon et Catherine Méneux (dir.), *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, nouv. éd. revue, corrigée et mise à jour, Paris, Hazan, 2010.

Jean-Paul Bouillon, Paul-Louis Rinuy, et Antoine Baudin, *L'art du XX^e siècle : 1900-1939*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996.

Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis*, Genève / Paris, Skira / Flammarion, 1993.

Jean-Paul Bouillon, *Maurice Denis : six essais*, Paris, Somogy, 2006.

Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, et Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, 2e éd., Paris, Éd. de Minuit, 1989.

Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, 2e éd. revue et augmentée, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éd. du Seuil, 2014.

Marguerite Bouvier, *Aristide Maillol*, Lausanne, Marguerat, 1945.

Hélène Braeuener, *Les peintres et l'Alsace : autour de l'impressionnisme*, Tournai, la Renaissance du Livre, 2003.

Richard Robson Brettell, *Pissarro et Pontoise : un peintre et son paysage*, trad. Solange Schnall, Paris, Éd. du Valhermeil, 1991.

François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, nouv. éd., Paris, Presses universitaires de France, 2012.

François Brunet, *La photographie : histoire et contre-histoire*, Paris, PUF, 2017.

Anna Brzyski (dir.), *Partisan canons*, Durham, Duke University Press, 2007.

Anthea Callen, *The art of impressionism : painting technique and the making of modernity*, New Haven, Yale University Press, 2000.

Anthea Callen, *The work of art : plein-air painting and artistic identity in nineteenth-century France*, Londres, Reaktion Books, 2015.

Agnès Callu, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940 genèse et fonctionnement*, Paris, École des chartes, H. Champion, 1994.

Keith Cameron et James Kearns (dir.), *Le champ littéraire, 1860-1900 : études offertes à Michael Pakenham*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1996.

Françoise Caussé, *La revue « L'Art sacré » : le débat en France sur l'art et la religion, 1945-1954*, Paris, Éd. du Cerf, 2010.

Michel de Certeau, Luce Giard, et Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien : II. Habiter, cuisiner*, nouv. éd. revue et augm, Paris, Gallimard, 1994.

Michel de Certeau, *La Culture au pluriel*, Paris, C. Bourgois, 1980.

Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien : I. Arts de faire*, nouv. éd., Paris, Gallimard, 1990.

Christophe Charle (dir.), *Le temps des capitales culturelles : XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

Clément Chéroux, *Vernaculaires : essais d'histoire de la photographie*, Cherbourg-Octeville, le Point du jour, 2013.

Marie-Emmanuelle Chessel, *La publicité : naissance d'une profession, 1900-1940*, Paris, CNRS éd, 1998.

Yves Chevrefils Desbiolles, *Les revues d'art à Paris, 1905-1940*, nouv. éd. mise à jour, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

Yves Chevrefils Desbiolles, *Waldemar-George critique d'art : cinq portraits pour un siècle paradoxal : essai et anthologie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Timothy James Clark, *The painting of modern life : Paris in the art of Manet and his followers*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

Annie Claustres (dir.), *Le tournant populaire des cultural studies : l'histoire de l'art face à une nouvelle cartographie du goût, 1964-2008*, trad. Françoise Jaouën, Dijon, les Presses du réel, 2013.

Évelyne Cohen, *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

Georges-Paul Collet, *Jacques-Émile Blanche : biographie*, Paris, Bartillat, 2006.

Alain Corbin (dir.), *L'avènement des loisirs, 1850-1960*, Paris, Flammarion, 2009.

David Cottington, *Cubism in the shadow of war : the avant-garde and politics in Paris, 1905-1914*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998.

Martine Courtois et Jean-Paul Morel, *Élie Faure : biographie*, Paris, Librairie Séguier, 1989.

Thomas Eugene Crow, *Modern art in the common culture*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1996.

James E. Cutting, *Impressionism and its canon*, Lanham, MD, University Press of America, 2006.

Philippe Dagen (dir.), *La Peinture en 1905 : l'« Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques » de Charles Morice*, Paris, Lettres modernes, 1986.

Pierre Daix, Alain Girard, et Valérie Pugin, *George Besson, 1882-1971 : itinéraire d'un passeur d'art*, Paris / Saint-Claude, Somogy / Musée de l'Abbaye-Donations Guy Bardone-René Genis, 2012.

Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1996.

France Debuissou, Catherine Chevillot, Chantal Georget, et Laurent Chastel, *À nos grands hommes : la sculpture publique française jusqu'à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Musée d'Orsay, Institut national d'histoire de l'art, 2004.

Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia, et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies : concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, 2 vol.

Christian Delporte, Claire Blandin, et François Robinet, *Histoire de la presse en France : XX^e-XXI^e siècles*, Paris, A. Colin, 2016.

Françoise Denoyelle, *Le marché de la photographie, 1919-1939*, Paris, Montréal, Éd. l'Harmattan, 1997.

Françoise Denoyelle, *Les usages de la photographie, 1919-1939*, Paris, Montréal, Éd. l'Harmattan, 1997.

Aldo De Poli, Marco Piccinelli, et Nicola Poggi, *Dalla casa-atelier al museo : la valorizzazione museografica dei luoghi dell'artista e del collezionista*, Milan, Ed. Lybra Immagine, 2006.

Christian Derouet (dir.), *Zervos et « Cahiers d'art »*, Paris, Centre Pompidou, 2011.

Arlette Despond-Barré, *Jourdain : Frantz, 1847-1935, Francis, 1876-1958, Frantz-Philippe, 1906-*, Paris, Éd. du Regard, 1988.

André Desvallées et François Mairesse (dir.), *Concepts clés de la muséologie*, Paris, Armand Colin, ICOM, 2010.

Anne Distel, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, Bibliothèque des arts, 1989.

Sara Dominici, *Travel marketing and popular photography in Britain, 1888-1939 : reading the travel image*, New York, Routledge, 2018.

Olivier Donnat, *Les Français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Éd. la Découverte, 1994.

Michael Doran (dir.), *Conversations avec Cézanne*, trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1978.

Gillo Dorfles, *Le Kitsch : un catalogue raisonné du mauvais goût*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1978.

Bruno Durand, *Le cyprès et l'olivier*, Cavaillon, Mistral, 1975.

Chantal Duverget, *George Besson : critique d'art et collectionneur (1882-1971)*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, 2 vol.

Paul Edwards, *Soleil noir : photographie & littérature des origines au surréalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Modris Eksteins, *Solar dance : Van Gogh, forgery, and the eclipse of certainty*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

James Elkins (dir.), *Photography theory*, New York, Routledge, 2007.

Elizabeth Emery, *Le photojournalisme et la naissance des maisons-musées d'écrivains en France, 1881-1914*, trad. Jean Kempf et trad. Christine Kiehl, Chambéry, Université Savoie Mont-Blanc, Laboratoire LLSETI, 2016.

Rachel Esner, Sandra Kisters, et Ann-Sophie Lehmann (dir.), *Hiding, Making, Showing Creation : The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

Bruno Fabre, *L'art de la biographie dans « Vies imaginaires » de Marcel Schwob*, Paris, H. Champion, 2010.

Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

Gilles Ferréol et Gilles Vieille-Marchiset (dir.), *Loisirs, sports et sociétés : regards croisés*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2008.

Henri Feyt et Jean-Marc Pontier, *Marcel Arnaud : peintre de Provence, 1877-1956*, Aix-en-Provence, Edisud, 1990.

Elda Fezzi, *Tout l'œuvre peint de Renoir : période impressionniste, 1869-1883*, trad. Simone Darses, Paris, Flammarion, 1985.

Antony Fiant et Roxane Hamery (dir.), *Le court métrage français de 1945 à 1968 (2) : Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Caroline Fieschi, *Photographier les plantes au XIX^e siècle : la photographie dans les livres de botanique*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2008.

Michael C. Fitzgerald, *Making modernism : Picasso and the creation of the market for twentieth-century art*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1996.

Kate Flint (dir.), *Impressionists in England : the critical reception*, Londres, Routledge ; K. Paul, 1984.

Jean-Marie Floch, *Sémiotique, marketing et communication : sous les signes, les stratégies*, 3e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2002.

Joan Fontcuberta, *Le baiser de Judas : photographie et vérité*, trad. Claude Bleton, trad. Jacqueline Gerday et trad. Claude de Frayssinet, Arles, Actes Sud, 2005.

Dominique de Font-Réaulx, *Dans l'atelier*, Paris / Milan, Musée d'Orsay / 5 continents, 2005.

Dominique de Font-Réaulx, *Peinture et photographie : les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.

Michel Foucault, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994, 4 vol.

Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1992.

Luc Fraisse (dir.), *Le manuscrit littéraire : son statut, son histoire, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, ADIREL, 1998.

Pierre Francastel, *Art & technology in the nineteenth and twentieth centuries*, trad. Randall Cherry, New York / Cambridge, Zone Books / MIT Press, 2000.

Henri Frère, *Conversations de Maillol*, Genève, P. Cailler, 1956.

Yves Gagneux, *Reliques et reliquaires à Paris : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, les Éd. du Cerf, 2007.

Maia Wellington Gahtan (dir.), *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2014.

Dario Gamboni, *La plume et le pinceau : Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éd. de Minuit, 1989.

Herbert Julius Gans, *Popular culture and high culture : an analysis and evaluation of taste*, New York, Basic books, 1999.

Malcolm Gee (dir.), *Art criticism since 1900*, Manchester New York, Manchester University Press, 1993.

Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting : aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland Pub, 1981.

Gustave Geffroy et Lilla Cabot Perry, *Claude Monet : sa vie, son œuvre ; suivi de Souvenirs sur Claude Monet, 1899-1909*, Paris, Macula, 1980.

Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la III^e République : le système des beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Chantal Georgel (dir.), *Jacques Doucet : collectionneur et mécène*, Paris, Les Arts décoratifs, 2016.

Thierry Gervais, *La fabrique de l'information visuelle : photographies et magazines d'actualité*, Paris, Textuel, 2015.

Alain Girard, *La peinture en héritage : Albert André et Jacqueline George-Besson*, Pont-Saint-Esprit, Conseil général du Gard, Musée d'art sacré du Gard, 2006.

Jean Girou, *Sculpteurs du Midi : Bourdelle, Maillol, Despiau, Dardé, Malacan, Costa, Parayre, Iché*, Paris, Floury, 1938.

Marie Gispert (dir.), *La critique d'art au « Mercure de France » : 1890-1914*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2003.

Romy Golan, *Modernity and nostalgia : art and politics in France between the wars*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1995.

Ernst Hans Gombrich, *L'art et l'illusion : psychologie de la représentation picturale*, trad. Guy Durand, 6e éd. française, Paris, Phaidon, 2002.

Anne-Marie Goulinat, *Jean-Gabriel Goulinat : sa vie, sa carrière*, Paris, Carrefour des lettres, 1974.

Christopher Gray, *Armand Guillaumin*, Chester, Pequot press, 1972.

Christopher Green, *Art in France : 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000.

Christopher Green, *Cubism and its enemies : modern movements and reaction in French art 1916-1928*, New Haven, Yale University Press, 1987.

Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, et Sandy Nairne (dir.), *Thinking about exhibitions*, Londres, Routledge, 1996.

Claude Grignon et Jean-Claude Passeron, *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.

Gabriele Guercio, *Art as existence : the artist's monograph and its project*, Cambridge, MIT Press, 2006.

André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie : des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.

Chantal Guyot-de Lombardon et Magali Jouannaud-Besson, *Marie et Joachim Gasquet : deux écrivains de Provence à l'épreuve du temps : une biographie littéraire*, Aix-en-Provence, Académie d'Aix éd, 2011.

Anthony J. Hamber, « *A higher branch of the art* » : *photographing the fine arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach publishers, 1996.

George Heard Hamilton, *Manet and his critics*, New Haven, Yale University Press, 1954.

John Hannavy (dir.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, Londres, Routledge, Taylor & Francis, 2007, 2 vol.

June Ellen Hargrove, *Les Statues de Paris : la représentation des grands hommes dans les rues et sur les places de Paris*, trad. Marie-Thérèse Barrett, Anvers / Paris, Fonds Mercator / A. Michel, 1989.

Francis Haskell et Nicholas Penny, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, trad. François Lissarrague, éd. abrégée, Paris, Hachette, 1999.

Francis Haskell, *De l'art et du goût, jadis et naguère*, trad. Jacques Chavy, trad. Louis Evrard et trad. Marie-Geneviève de La Coste-Messelière, Paris, Gallimard, 1989.

Francis Haskell, *La difficile naissance du livre d'art*, trad. Marie-France de Paloméra et trad. Marie Lionnard, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

Francis Haskell, *La norme et le caprice : Redécouvertes en art : Aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1993.

Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 2002.

Charles W. Haxthausen (dir.), *The two art histories : the museum and the university*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Nathalie Heinich, *La gloire de Van Gogh : essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

Harald Hendrix (dir.), *Writers' houses and the making of memory*, New York, Routledge, 2008.

Emmanuelle Hénin, François Lecercle, et Lise Wajeman (dir.), *La théorie subreptice : les anecdotes dans la théorie de l'art (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2012.

Robert Louis Herbert, *L'impressionnisme : les plaisirs et les jours*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 1991.

Robert Louis Herbert, *Monet en Normandie : peinture et sites balnéaires, 1867-1886*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1994.

Robert Louis Herbert, *Nature's workshop : Renoir's writings on the decorative arts*, New Haven, Yale University Press, 2000.

Thomas B. Hess et Linda Nochlin (dir.), *Woman as sex object : studies in erotic art, 1730-1970*, Londres, Allen Lane, 1973.

Gilles Heuré, *L'insoumis : Léon Werth (1878-1955)*, Paris, V. Hamy, 2006.

Jacques Hillairet, *Dictionnaire historique des rues de Paris*, 2e éd., Paris, Éd. de Minuit, 1964, 2 vol.

Richard Hoggart, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. Françoise Garcias-Treuttel et trad. Jean-Claude Garcias, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

Michel Hoog, *Musée de l'Orangerie : « Les nymphéas » de Claude Monet*, 3e éd. mise à jour, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

Max Horkheimer et Theodor Wiesengrund Adorno, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, trad. Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Gallimard, 1974.

John House, *Impressionism : paint and politics*, New Haven, Yale University Press, 2004.

John House, *Monet : nature into art*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1986.

Laura Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011.

Alain Jaspard, *Florent Fels ou L'amour de l'art : biographie*, Paris, l'Harmattan, 2013.

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1990.

Robert Jensen, *Marketing modernism in fin-de-siècle Europe*, Princeton, Princeton University, 1994.

Ludmilla J. Jordanova, *The look of the past : visual and material evidence in historical practice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

Virginie Journiac, *Le dernier Renoir : les années azuréennes*, Nice, les Éd. de Nicéphore, 2013.

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques : 1918-1945 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.

Dominique Kalifa, *La culture de masse en France, 1 : 1860-1930*, Paris, Éd. la Découverte, 2001.

Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Paris, Hermann, 1974.

Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a geography of art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

Richard Kendall, Richard Thomson, Anna Gruetzner, et Anthea Callen, *Degas 1834-1984*, Manchester, Department of History of Art and Design, Manchester Polytechnic, 1985.

Tsukasa Kōdera et Yvette Rosenberg (dir.), *The mythology of Vincent van Gogh*, Tokyo / Amsterdam, Philadelphie, TV Asahi / J. Benjamins, 1993.

Lisa Schlansker Kolosek, *L'invention du chic : Thérèse Bonney et le Paris moderne*, trad. Karin Blanc, Paris, Norma éd, 2002.

Rosalind E. Krauss, *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, trad. Jean Kempf et trad. Marc Bloch, Paris, Macula, 1991.

Rosalind E. Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

Ernst Kris et Otto Kurz, *La légende de l'artiste : un essai historique*, trad. Laure Cahen-Maurel, Paris, Éd. Allia, 2010.

Udo Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris, 1993.

Bernard Lahire, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, la Découverte, 2006.

François Lalliard, *La fortune des Wagram : de Napoléon à Proust*, Paris, Perrin, 2002.

Bruce Laughton, *The Euston Road School : a study in objective painting*, Aldershot, Scolar Press, 1986.

Bertrand Lavédrine et Jean-Paul Gandolfo, *L'autochrome Lumière : secrets d'atelier et défis industriels*, Paris, CTHS, 2009.

Marc Le Bot, *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*, Paris, Klincksieck, 1968.

Ségolène Le Men (dir.), *La bibliothèque de Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

Ségolène Le Men, *Monet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2010.

Antoinette Le Normand-Romain, *Rodin et le bronze : catalogue des œuvres conservées au Musée Rodin*, Paris, Réunion des musées nationaux, Musée Rodin, 2007, 2 vol.

Claire Le Thomas, *Racines populaires du cubisme : pratiques ordinaires de création et art savant*, Dijon, les Presses du réel, 2016.

Jean-Claude Lebensztejn, *Études cézanniennes*, Paris, Flammarion, 2006.

Andrew Mark Ledbury (dir.), *Fictions of art history*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2013.

Fred Leeman, *Émile Bernard (1868-1941)*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013.

Jacques Legros, *Les secrets de monsieur Truffaut*, Paris, Tallandier, 2004.

François Lospinasse, *L'École de Rouen*, Rouen, Lecerf, 1995.

Steven Zalman Levine, *Monet and his critics*, New York, Londres, Garland Pub., 1976.

Mary Tompkins Lewis (dir.), *Critical readings in impressionism and post-impressionism : an anthology*, Berkeley, University of California Press, 2007.

Eunice Lipton, *Alias Olympia : a woman's search for Manet's notorious model*, New York / Toronto / New York, C. Scribner's Sons / Maxwell Macmillan Canada / Maxwell Macmillan International, 1992.

Dominique Lobstein, *Dictionnaire des indépendants 1884-1914*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2003, 3 vol.

Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form with diagrams and photographs of his motifs*, 3e éd., Berkeley, University of California Press, 2006.

Henri Loyrette, *Degas*, Paris, Fayard, 1991.

Nina Lübbren et David Crouch (dir.), *Visual culture and tourism*, Oxford, Berg, 2003.

Françoise Lucbert, *Entre le voir et le dire : la critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Townsend Ludington, *Marsden Hartley : the biography of an American artist*, Boston, Little, Brown, 1992.

Olivier Lugon (dir.), *Exposition et médias : photographie, cinéma, télévision*, Lausanne Paris, l'Âge d'homme, 2012.

Olivier Lugon, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

Sylvie Maignan, *René-Jean, critique d'art et bibliothécaire*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2005.

Claire Maingon, *L'âge critique des salons, 1914-1925 : l'école française, la tradition et l'art moderne*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2014.

Elizabeth Crooks Mansfield (dir.), *Art history and its institutions : foundations of a discipline*, Londres, Routledge, 2002.

Alexandre Maral, *Sculptures : la galerie du Musée Granet*, Aix-en-Provence / Paris, Musée Granet / Somogy, 2003.

Antony Marschutz et Bruno Soum, *Regards sur Cézanne*, Paris, Antony Marschütz, 2015.

Antony Marschutz, *Léo Marschütz : son amitié avec Henry Pearlman*, Paris, Antony Marschütz, 2015.

Carl Marschütz, *Souvenirs de ma vie...*, Paris, Antony Marschütz, 2014.

Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Livre concurrencé : 1900-1950*, Paris, Promodis, 1986.

Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir.), *Le Temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque*, Paris, Promodis, 1985.

Nancy Mowll Mathews, *Mary Cassatt : a life*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1998.

Jacques Mathey, *Graphisme de Manet*, Paris, F. de Nobele, 1961, 3 vol.

Jacques Mathey, *Identification d'œuvres ayant fait partie de la succession de Madame veuve Édouard Manet*, Paris, Librairie des Quatre-Chemins-Editart, 1964.

Neil McWilliam, Catherine Méneux, et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris, INHA, 2014, disponible sur : <http://journals.openedition.org/inha/4825> (consulté le 24/07/2018).

Neil McWilliam, Constance Moréteau, et Johanne Lamoureux (dir.), *Histoires sociales de l'art : une anthologie critique*, Dijon, les Presses du réel, 2016, 2 vol.

Stephen W. Melville (dir.), *The lure of the object*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art : autour de Roger Marx, 1859-1913*, Rennes / Paris, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2008.

Jean-Pierre Meylan, *La « Revue de Genève » : miroir des lettres européennes, 1920-1930*, Genève, Droz, 1969.

Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as art critic*, Munich, Prestel-Verlag, 1973.

Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, Paris, R. Laffont, 1987, 2 vol.

Jean Montagnier, *De la lettre missive en droit privé, étude de doctrine et de jurisprudence*, 2e éd., mise au courant des décisions les plus récentes, Paris, A. Rousseau, 1907.

Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Méaux, et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

Gaëlle Morel (dir.), *Les espaces de l'image*, Montréal, Le Mois de la photo, 2009.

Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres : modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, trad. Étienne Dobenesque, Paris, les Prairies ordinaires, 2008.

Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, nouv. éd., Paris, Éd. de Minuit, 1989.

Hans Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*, trad. Ann Hindry, nouv. éd., Paris, Macula, 1982.

Marie-Chantal Nessler et Françoise Royer, *Théodore Duret : entre négoce de cognac et critique d'art*, Saintes, le Croît vif, 2010.

Julia Noordegraaf, *Strategies of display : museum presentation in nineteenth-and twentieth century visual culture*, Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 2004.

Pierre Nora (dir.), *La Nation : Héritage, historiographie, paysages*, Paris, Gallimard, 1986.

Pierre Nora (dir.), *La Nation : La gloire, les mots*, Paris, Gallimard, 1986.

John Philip O'Neill (dir.), *Barnett Newman : selected writings and interviews*, Berkeley, University of California Press, 1990.

Michael R. Orwicz, *Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994.

Pascal Ory, *La belle illusion : culture et politique sous le signe du Front populaire, 1935-1938*, Paris, CNRS éditions, 2016.

Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, trad. Marthe Teyssèdre et trad. Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 2014.

Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

Michela Passini, *L'œil et l'archive : une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, la Découverte, 2017.

Henri Perruchot, *La vie de Manet*, Paris, Hachette, 1959.

John Durham Peters et Peter Simonson (dir.), *Mass communication and American social thought : key texts, 1919-1968*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Dominique Pety, *Poétique de la collection au XIX^e siècle : du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010.

Michel Picard, *Bali : tourisme culturel et culture touristique*, Paris, l'Harmattan, 1992.

Philippe Piguet, *Monet et Venise*, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Herscher, 2008.

Hélène Pinet, *Rodin sculpteur et les photographes de son temps*, Paris, Ph. Sers, 1985.

Anne Pingeot et Geneviève Bresc-Bautier, *Sculptures des jardins du Louvre, du Carrousel et des Tuileries*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1986, 2 vol.

Anne Pingeot, *Degas, sculptures*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

Guillaume Pinson, *Fiction du monde : de la presse mondaine à Marcel Proust*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2008.

Griselda Pollock, *Mary Cassatt : painter of modern women*, Londres, Thames & Hudson, 1998.

Vincent Pomarède, *Etienne Moreau-Nélaton : un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, S.I., V. Pomarède, 1988.

Eugène Pouillet, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation*, 3e éd., refondue et mise au courant de la législation, de la doctrine et de la jurisprudence, Paris, Marchal et Billard, 1908.

Donald Preziosi (dir.), *The art of art history : a critical anthology*, 2e éd., Oxford, Oxford University Press, 2009.

Julie Ramos (dir.), *Le tableau vivant ou l'image performée*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Mare & Martin, 2014.

David Raynal, *La bande à Picasso : Maurice Raynal*, Rennes, Éd. « Ouest France », 2008.

Gerald Reitlinger, *The economics of taste : the rise and fall of picture prices 1760-1960*, New York, Hacker Art Books, 1982, 3 vol.

Oscar Reuterswärd, *Monet, en konstnärshistorik*, Stockholm, A. Bonnier, 1948.

John Rewald et Richard Shiff (dir.), *Joachim Gasquet's Cézanne : a memoir with conversations*, trad. Christopher Pemberton, Londres, Thames and Hudson, 1991.

John Rewald, *Cézanne and America : dealers, collectors, artists and critics, 1891-1921*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

John Rewald, *Félix Fénéon : l'homme qui désirait être oublié*, trad. Alice Bellony-Rewald, Paris, l'Échoppe, 2010.

John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, nouv. éd., entièrement refondue rev. et augm., Paris, A. Michel, 1986.

John Rewald, *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, 3e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1978.

John Rewald, *Studies in impressionism*, New York, H. N. Abrams, 1986.

John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.

John Rewald, *The History of Impressionism*, 4e éd., New York, The Museum of Modern Art, 1973.

Alois Riegl, *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*, trad. Daniel Wiczorek, éd. corrigée et augmentée, Paris, Éd. du Seuil, 2013.

Denys Riout (dir.), *Les écrivains devant l'impressionnisme : A. Silvestre, P. Burty, J.-A. Castagnary...*, Paris, Macula, 1995.

Joseph J. Rishel, *The Henry P. McIlhenny collection*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, 1987.

Georges-Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

Helene E. Roberts (dir.), *Art history through the camera's lens*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995.

Régine Robin (dir.), *Masses et culture de masse dans les années trente*, Paris, les Éd. ouvrières, 1991.

Jean-François Rodriguez, *La réception de l'impressionnisme à Florence en 1910 : Prezzolini et Soffici maîtres d'œuvre de la « Prima esposizione italiana dell'impressionismo francese e delle colture di Medardo Rosso »*, Venise, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1994.

Chris Rojek et John Urry (dir.), *Touring cultures : transformations of travel and theory*, Londres, New York, Routledge, 1997.

Chris Rojek, *Fame attack : the inflation of celebrity and its consequences*, Londres, Bloomsbury Academic, 2012.

Chris Rojek, *Presumed intimacy : para-social relationships in media, society and celebrity culture*, Cambridge, Polity Press, 2016.

Ruggiero Romano (dir.), *Enciclopedia Einaudi*, Turin, G. Einaudi, 1977, 16 vol.

Jocelyne Rotily, *Au sud d'Eden : des Américains dans le Sud de la France, années 1910-1940*, Marseille, Association culturelle France-Amérique, 2006.

Louis Rouart, *Ernest Rouart, 1874-1942*, Mâcon, impr. de Protat frères, 1956.

James Henry Rubin, *Impressionist cats & dogs : pets in the painting of modern life*, New Haven, Londres, Yale University Press, 2003.

Mireille Sacotte et Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Dictionnaire Giono*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Georges Salles, *Le regard*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992.

Pierre Sanchez, *Dictionnaire des Indépendants. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1920-1950*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2008, 3 vol.

Pierre Sanchez, *Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945). Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2006, 3 vol.

Pierre Sanchez, *Les expositions de la Galerie Berthe Weill, 1901-1942 et de la Galerie Devambez, 1907-1926. Répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2009.

Pierre Sanchez, *Les expositions de la Galerie Eugène Druet. Répertoire des artistes exposants et liste de leurs œuvres, 1903-1938*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2009.

Pierre Sanchez (dir.), *Les expositions de la Galerie Georges Petit, 1881-1934. Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres*, Dijon, l'Échelle de Jacob, 2011, 4 vol.

Delphine Saurier, *La fabrique des illustres : Proust, Curie, Joliot et lieux de mémoire*, Paris, Éd. Non standard, 2013.

Claude Schvalberg, *Dictionnaire de la critique d'art à Paris, 1890-1969*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Vanessa R. Schwartz, *Spectacular realities : early mass culture in fin-de-siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.

Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2009, disponible sur : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html> (consulté le 24/07/2018).

Maurice Sérullaz (dir.), *Encyclopédie de l'impressionnisme*, Paris, Somogy, 1974.

Richard Shiff, *Cézanne et la fin de l'impressionnisme : étude sur la théorie, la technique et l'évaluation critique de l'art moderne*, trad. Jean-François Allain, Paris, Flammarion, 1995.

Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre : l'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale*, trad. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991.

Anne Sinclair, *21, rue La Boétie*, Paris, B. Grasset, 2012.

Catherine de Smet, *Vers une architecture du livre : Le Corbusier, édition et mise en pages, 1912-1965*, Baden, L. Müller, 2007.

Patricia Sorel, *Plon : le sens de l'histoire, 1833-1962*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Lee Sorensen, *Dictionary of Art Historians*, disponible sur : <http://www.dictionaryofarthistorians.org/> (consulté le 24/07/2018).

Catherine M. Soussloff, *The absolute artist : the historiography of a concept*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota press, 1997.

Mary Anne Staniszewski, *The power of display : a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MIT Press, 1998.

Henri Stein (dir.), *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz et de D. Jordell, [3] : [Tome XXVIII-XXXII]*, Paris, E. Champion, 1922, 6 vol.

Victor Ieronim Stoichita, *L'effet Pygmalion : pour une anthropologie historique des simulacres*, Genève, Droz, 2008.

Matthew Sturgis, *Walter Sickert : a life*, Glasgow, HarperCollins, 2005.

Brandon Taylor, *Art for the nation : exhibitions and the London public, 1747-2001*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999.

Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éd. du CTHS, 1998.

Patricia-Laure Thivat (dir.), *Biographies de peintres à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

Bertrand Tillier, *Vues d'ateliers : une image de l'artiste de la Renaissance à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2014.

George Trembley, *Marcel Schwob, faussaire de la nature*, Genève, Droz, 1969.

Sylvie Triaire, Marie Blaise, et Marie-Ève Thérenty (dir.), *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2004.

Paul Hayes Tucker, *Monet à Argenteuil*, Paris, Éd. du Valhermeil, 1990.

Beverly Hamilton Twitchell, *Cézanne and formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1987.

John Urry et Jonas Larsen, *The tourist gaze 3.0*, Los Angeles, Londres, New Delhi, Sage, 2011.

Loïc Vadelorge, *Rouen sous la IIIe République : politiques et pratiques culturelles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire : Le legs Caillebotte*, Paris, Ophrys, 2014.

Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

Hélène Valance, *Nuits américaines : l'art du nocturne aux États-Unis, 1890-1917*, Paris, PUPS, 2015.

Stefano Valeri, *Lungo le vie del giudizio nell'arte : i materiali dell'Archivio di Lionello Venturi nella Sapienza Università di Roma*, Rome, Campisano, 2014.

Louis Vauxcelles, *Le fauvisme*, Paris, Éd. Olbia, 1999.

Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1978.

Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant : Phryné, l'orateur et le peintre*, version revue et corrigée, enrichie d'une postface, Paris, Flammarion, 2015.

Lynne Warren (dir.), *Encyclopedia of twentieth-century photography*, Londres, Routledge, 2006, 3 vol.

Matthias Waschek (dir.), *Relire Focillon*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

Pierre Wat (dir.), *Portraits d'ateliers : un album de photographies fin de siècle*, Grenoble / Paris, ELLUG, Université Stendhal-Grenoble, MSH Alpes / INHA, 2013.

Harrison Colyar White et Cynthia Alice White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, 2009.

Daniel Wildenstein et Yves Stavridès, *Marchands d'art*, Paris, Plon, 1999.

Kitty Zijlmans et Wilfried Van Damme (dir.), *World art studies : exploring concepts and approaches*, Amsterdam, Valiz, 2008.

Michael F. Zimmermann (dir.), *The Art Historian : National Traditions and Institutional Practices*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2003.

Atelier Cézanne : 1902-2002, le centenaire, Arles / Aix-en-Provence, Actes Sud / Société Paul Cézanne, 2002.

Bon à tirer : Ambroise Vollard, éditeur, Londres, Emanuel Von Baeyer, 2008.

Catalogue général de la librairie française : continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz, [2] : [Tome XII-XXVII], Paris, Librairie Nillson [puis] P. Lamm [puis] D. Jordell, 1892, 16 vol.

Cézanne à Auvers-sur-Oise, Cergy-Pontoise, Éd. du Valhermeil, 2006.

Cézanne au Musée d'Aix, Aix-en-Provence, Musée Granet, 1984.

Château-Noir 1933-1937 : Une communauté artistique allemande en Provence, 2e éd., Paris, Antony Marschütz, 2016.

Croquis-dessin : les carnets du Châteaunois : premier carnet, 1932, deuxième carnet, 1939, Paris, Antony Marschütz, 2014.

Degas in the Norton Simon Museum, New Haven, Yale University Press, 2009.

Henri Focillon, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.

Histoire du Louvre, Paris, Fayard, Louvre éditions, 2016, 3 vol.

I. Peintures provenant de la succession de Mme Veuve Éd. Manet... Dessins, aquarelles, peintures modernes... II. Appartenant à divers amateurs. Dessins, aquarelles, gouaches, peintures..., [Vente. Art. 1964-06-05. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1964.

Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales, Paris, Ministère de la culture, Comité d'histoire, 1995.

Le Musée Granet, Aix-en-Provence, Paris / Aix-en-Provence, Réunion des musées nationaux, Fondation BNP Paribas / Musée Granet, 2007.

Léo Marchutz : quelques amitiés : Elias Canetti, Pierre-Jean Jouve, André Masson, Fernand Pouillon, Lionello Venturi, Paris, Antony Marschütz, 2015.

Le siècle de la presse : 1830-1939, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

Les marchands d'art en France : XIX^e et XX^e siècles, Paris, Éd. de la Différence, 1998.

Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996.

Marcel Arnaud, peintre provençal (1877-1956) : Tableaux, aquarelles gouachées, pastels, [Vente. Art. 1971-11-05. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1971.

Mélanges en hommage à Françoise Cachin, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2002.

Mensonge, mauvaise foi, mystification : les mésaventures du pacte fictionnel, Paris, J. Vrin, 2004.

Provenant de la succession de Mme veuve Édouard Manet. Livres dédicacés et documents, dessins et tableaux, meubles et objets... estampes modernes... tableaux modernes..., [Vente. Livres. Art. 1964-04-20. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1964.

The New English : a history of the New English art club, Londres, Royal academy of art, 2006.

Un fou de patrimoine : Marcel Provence, Barcelonnette, Sabença de la Valeia, 1995.

Actes de colloque et de journée d'étude

Jean-Yves Andrieux et Patrick Harismendy (dir.), *Initiateurs et entrepreneurs culturels du tourisme : 1850-1950*, [Actes de colloque. 2010. Saint-Brieuc], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Jean-Yves Andrieux et Patrick Harismendy (dir.), *Pension complète ! : tourisme et hôtellerie, XVIII^e-XX^e siècle*, [Actes du colloque international. 2014. Saint-Brieuc, Université Rennes 2], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

Claire Barbillon, Philippe Durey, et Uwe Fleckner (dir.), *Ingres, un homme à part ? : entre carrière et mythe, la fabrique du personnage*, [Actes de colloque. 2006. Paris, École du Louvre ; Rome, Académie de France à Rome], Paris, École du Louvre, 2009.

Dominique Blüher et Philippe Pilard (dir.), *Le court métrage documentaire français de 1945 à 1968 : créations et créateurs*, [Actes de colloque. 2004. Rennes, Université de Rennes], Rennes / Paris, Presses universitaires de Rennes / Agence du court métrage, 2009.

Alain Bonnet, Juliette Lavie, Julie Noirot, et Paul-Louis Rinuy (dir.), *Art et transmission : l'atelier du XIX^e au XXI^e siècle*, [Actes de journée d'étude. 2009. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Françoise Cachin, Henri Loyrette, et Stéphane Guégan (dir.), *Cézanne aujourd'hui*, [Actes de colloque. 2007. Paris, musée d'Orsay], Paris, Réunion des musées nationaux, 1997.

Pierre Albert Castanet, Frédéric Cousinié, et Philippe Fontaine (dir.), *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, [Colloque Normandie impressionniste. 2010. Rouen], Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Christophe Charle (dir.), *Capitales européennes et rayonnement culturel : XVIII^e-XX^e siècle*, [Table ronde franco-italienne. Paris, Institut d'histoire moderne et contemporaine. Rome, École française de Rome. 2002], Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2004.

Jacqueline Christophe, Denis-Michel Boëll, et Régis Meyran (dir.), *Du folklore à l'ethnologie*, [Actes de colloque. 2003. Paris, Musée national des arts et traditions populaires], Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

Frédéric Cousinié (dir.), *L'impressionnisme, du plein air au territoire*, [Colloque Normandie impressionniste. 2010. Rouen], Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013.

Annamaria Ducci, Alice Thomine-Berrada, et Ranieri Varese (dir.), *Focillon e l'Italia*, [Actes de colloque. 2004. Ferrare], Firenze, Le lettere, 2007.

Benjamin Foudral et Olivier Schuwer (dir.), *Le Christ refiguré (1848-1939)*, [Actes de journée d'étude. 2015. Paris, INHA], disponible sur : <http://124revue.hypotheses.org/journees-detudes/le-christ-refigure> (consulté le 24/07/2018).

Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, et Christophe Viart (dir.), *Filmer l'acte de création*, [Actes de colloque. 2007. Rennes, Université de Rennes], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Michel Frizot et Dominique Païni (dir.), *Sculpteur-photographe, photographie-sculpture*, [Actes de colloque. 1991. Paris, Musée du Louvre], Paris, Louvre, Marval, 1993.

Rossella Froissart Pezone et Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, [Actes de colloque. 2008. Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Gérard Gengembre, Yvan Leclerc, et Florence Naugrette (dir.), *Impressionnisme et littérature*, [Colloque Normandie impressionniste. 2010. Rouen], Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2012.

June Ellen Hargrove et Neil McWilliam (dir.), *Nationalism and French visual culture, 1870-1914*, [Actes de colloque. 2002. Washington, National Gallery of Art], Washington, National Gallery of Art, 2005.

Charles W. Haxthausen (dir.), *The two art histories : the museum and the university*, New Haven, Yale University Press, 2002.

Cecilia Hurley et Claire Barbillon (dir.), *Le catalogue dans tous ses états*, [Actes de colloque. 2012. Paris, École du Louvre], Paris, École du Louvre, 2015.

Barbara Jouves (dir.), *Réception critique de la restauration, XVIII^e-XX^e siècles*, [Actes de journée d'étude. 2016. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Paris, Éd. du GRHAM, 2017.

Bertrand Lavédrine, *Genres et usages de la photographie*, [Actes du 132^e congrès national des sociétés historiques et scientifiques. 2007. Arles], Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2009.

Sécolène Le Men et Aline Magnien (dir.), *La statuaire publique au XIX^e siècle*, [Actes de journée d'étude. 2000. Paris, Université de Paris X-Nanterre], Paris, Centre des monuments nationaux, Monum, Éd. du Patrimoine, 2005.

David Martens, Jean-Pierre Montier, et Anne Reverseau (dir.), *L'écrivain vu par la photographie : formes, usages, enjeux*, [Actes de colloque. 2014. Cerisy-la-Salle], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

Neil McWilliam, Catherine Méneux, et Julie Ramos (dir.), *L'art social en France, de la Révolution à la Grande guerre*, [Actes de colloque. 2011. Paris, Institut national d'histoire de l'art], Rennes / Paris, Presses universitaires de Rennes / Institut national d'histoire de l'art, 2014.

Michele Nicolaci, Matteo Piccioni, et Lorenzo Riccardi (dir.), *In corso d'opera : Ricerche dei dottorandi in Storia dell'Arte della Sapienza*, [Actes de journée d'étude. 2014. Rome, Università degli Studi di Roma « La Sapienza »], Rome, Campisano, 2015.

Dominique Poulot (dir.), *La biographie d'artistes*, [Congrès national des sociétés historiques et scientifiques. 134. 2009. Bordeaux], Paris, Éd. du CTHS, 2012.

Roland Recht, Philippe Sénéchal, Claire Barbillon, et François-René Martin (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, [Actes de colloque. 2004. Paris, Institut national d'histoire de l'art, Collège de France], Paris, la Documentation française, 2008.

Valentine Robert, Laurent Le Forestier, et François Albera (dir.), *Le film sur l'art : entre histoire de l'art et documentaire de création*, [Actes de colloque. 2011. Lausanne, Université de Lausanne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Carla Taban, *Meta- and inter-images in contemporary visual art and culture*, [« 9th International Conference on Word and Image ». 2011. Montréal], Leuven, Leuven University Press, 2013.

Matthias Waschek (dir.), *Les vies d'artistes*, [Actes de colloque. 1993. Paris, Musée du Louvre], Paris, Musée du Louvre, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996.

Pierre Wat (dir.), *Henri Focillon*, [Actes de colloque. 2004. Paris, Institut national d'histoire de l'art ; Lyon, Musée des Beaux-Arts], Paris, Éd. Kimé, INHA, 2007.

Pyra Wise, « Sur une note de régie elliptique de Proust : les Saint-Marceaux et les nymphéas de Monet », São Paulo, Université de São Paulo, 2010, disponible sur : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=577687> (consulté le 24/07/2018).

Colloque Rewald-Cézanne, [Actes de colloque. 1996. Aix-en-Provence], Aix-en-Provence, Les Amis du musée Granet et de l'œuvre de Cézanne, 1997.

Degas inédit, [Actes de colloque. 1988. Paris, Musée d'Orsay, École du Louvre], Paris, la Documentation française, 1989.

De main de maître : l'artiste et le faux, [Actes de colloque. 2004. Paris, Musée du Louvre], Paris, Hazan, Musée du Louvre, 2009.

La Critique d'art en France : 1850-1900, [Colloque international d'histoire de l'art. 1987. Clermont Ferrand], Saint-Etienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1989.

La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire : l'œuvre et l'influence de Pierre Francastel, [Actes de colloque. 1974. Paris], Paris, Denoël Gonthier, 1976.

L'atelier d'artiste et sa muséification. Au-delà de la magie du lieu, [Actes de journée d'étude. 2015. Paris, Musée national Eugène Delacroix], Paris, Musée national Eugène Delacroix, 2015.

Le statut de l'auteur dans l'image documentaire : signature du neutre, [Actes de colloque. 2005. Paris, Jeu de Paume], Paris, Éd. du Jeu de paume, 2006.

Maintien de l'ordre et polices : en France et en Europe au XIX^e siècle, [Actes de colloque. 1983. Paris, Nanterre], Paris, Créaphis, 1987.

Travaux universitaires

Brice Ameille, « L'impressionnisme et la peinture ancienne », thèse de doctorat, sous la dir. de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV, Paris, 2015.

Michela Bassu, « Cézanne. Son art, son œuvre : nascita di un catalogo ragionato e di una fortuna critica », thèse de doctorat, sous la dir. de Stefano Valeri, Università degli Studi di Roma « La Sapienza », Rome, 2016.

Agnes Blaha, « Der Wiener Kunsthistoriker Fritz Novotny und die wissenschaftliche Rezeption Paul Cézannes », thèse de doctorat, sous la dir. de Hans Aurenhammer, Université de Vienne, Vienne, 2009.

Jean-Roch Bouiller, « Définir et juger l'art moderne : les écrits d'André Lhote (1885-1962) », thèse de doctorat, sous la dir. de Françoise Levailant, Université de Paris I, Paris, 2004.

Nathalie Boulouch, « La photographie autochrome en France (1904-1931) », thèse de doctorat, sous la dir. de José Vovelle, Université de Paris I, Paris, 1994.

Marie Camus, « “La vie et l'œuvre de Vincent Van Gogh”, Paris, 1937. Construction, contextualisation et ambitions d'une rétrospective », mémoire de recherche, sous la dir. de Michela Passini, École du Louvre, Paris, 2014.

Lara Cavallo, « La redécouverte de Frédéric Bazille (1841-1870) lors de la Centennale de l'Exposition Universelle de 1900 et de la Rétrospective du Salon d'Automne de 1910 », mémoire d'étude, sous la dir. d'Alice Thomine, Paul Perrin, École du Louvre, Paris, 2015.

Éléonore Challine, « Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945) », thèse de doctorat, sous la dir. de Michel Poivert, Université de Paris I, Paris, 2014.

Fabienne Chaullet, « L'Exposition internationale du surréalisme de 1938 », thèse de doctorat, sous la dir. d'Andrzej Turowski et Valérie Dupont, Université de Bourgogne, Dijon, 2014.

Clément Chéroux, « Une généalogie des formes récréatives en photographie : 1890-1940 », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, France, 2004.

Victor Claass, « Julius Meier-Graefe contre l'impressionnisme », thèse de doctorat, sous la dir. de Barthélémy Jobert, Université de Paris IV, Paris, 2017.

Bernard Crochet, « Histoire de la Galerie Druet et de ses archives photographiques : catalogue sommaire de quelques clichés pris par Druet et ses assistants, identifiés et répertoriés », mémoire de recherche approfondie, sous la dir. de Jean Adhémar et Hubert Landais, École du Louvre, Paris, 1972.

Anne Elizabeth Dawson, « “Idol of the moderns” : Renoir’s critical reception in America, 1904-1940 », thèse de doctorat, Brown University, Providence, 1996.

Clémentine Delplancq, « Armand Bloch (1866-1932), sculpteur, “rénovateur” de la sculpture sur bois ? », mémoire de recherche, sous la dir. de Catherine Chevillot, Anne Pinget et Ophélie Ferlier, École du Louvre, Paris, 2012.

Caroline Fieschi, « Photographie et botanique en France de 1839 à 1914 », thèse de doctorat, École nationale des chartes, Paris, 1995.

Catherine Fraixe, « Art français ou art européen ? : l’histoire de l’art moderne en France », thèse de doctorat, sous la dir. d’Éric Michaud, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2011.

Marie Garet, « Jacques-Ernest Bulloz : Maison artistique d’éditions photographiques et de vulgarisation par l’image », mémoire d’étude, sous la dir. de Françoise Heilbrun et Hélène Pinet, École du Louvre, Paris, 2006.

Thierry Gervais, « L’illustration photographique : naissance du spectacle de l’information (1843-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Prochasson et d’André Gunthert, École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2007.

Yvonne Guoin, « André Lhote, un individualiste du cubisme : les années 1910 à 1920 », thèse de doctorat, sous la dir. de Serge Lemoine, Université de Paris IV, France, 1996.

Carole Halimi, « Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XX^e- XXI^e siècles) », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Claude Lebensztejn, Université de Paris I, Paris, 2011.

Benjamin David Harvey, « Formalism’s first affair : What Roger Fry made of Paul Cezanne », thèse de doctorat, sous la dir. de Carol Mavor, The University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2002.

Shigemi Inaga, « Théodore Duret (1838-1927) : Du journaliste politique à l’historien d’art japonisant : Contribution à l’étude de critique artistique dans la deuxième moitié du XIX^e et au début du XX^e siècle », thèse de doctorat, sous la dir. d’Anne-Marie Christian, Université de Paris VII, Paris, 1988.

Béatrice Joyeux-Prunel, « “Nul n’est prophète en son pays...” ou la logique avant-gardiste : l’internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Charle, Université de Paris I, Paris, 2005.

Jill Anderson Kyle, « Cézanne and American painting, 1900 to 1920 », thèse de doctorat, University of Texas, Austin, 1996.

Jacques Lanfranchi, « Statues de Paris : les statues de grands hommes élevées à Paris, des lendemains de la Révolution à 1940 », thèse de doctorat, sous la dir. d’Andrew McClellan, Université de Paris I, Paris, 1979.

Juliette Lavie, « Emmanuel Sougez (1889-1972) : un photographe en prise avec son temps », thèse de doctorat, sous la dir. de Paul-Louis Rinuy, Université de Paris Nanterre, France, 2013.

Francine Lenne, « Louis Gillet, écrivain d’art, 1876-1943 », thèse de doctorat, sous la dir. de Jacques Robichez, Université de Paris IV, Paris, 1982.

Sarah Linford, « Le symbolisme et la Troisième République : la tradition comme avant-garde, 1871-1915 », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007.

Chiao-Mei Liu, « Cézanne : La série de Château noir », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Claude Lebensztejn, Université de Paris I, Paris, 1998.

Véronique Long, « Mécènes des deux mondes : les collectionneurs-donateurs du musée du Louvre et de l’Art Institute Chicago, 1879-1940 », thèse de doctorat, sous la dir. de Christophe Charle, Université de Paris I, Paris, 2003.

Félicie de Maupeou, « Claude Monet et l’exposition », thèse de doctorat, sous la dir. de Frédéric Cousinié et Ségolène Le Men, Université de Rouen/Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Rouen/Paris, 2013.

Catherine Méneux, « Roger Marx (1859-1913), critique d’art », thèse de doctorat, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 2007.

Philippe Mouron, « Le droit d’exposition des œuvres graphiques et plastiques », thèse de doctorat, sous la dir. de Hervé Isar, Université Paul Cézanne - Aix-Marseille 3, Aix-en-Provence, 2011.

Saskia Ooms, « Catalogue raisonné de l’œuvre photographique de Maurice Denis (1896-1919) », thèse de doctorat, sous la dir. de Serge Lemoine et Jan Baetens, Université de Paris IV, Paris, 2009.

Jorgelina Orfila, « Paul Cézanne and the Making of Modern Art History », thèse de doctorat, sous la dir. de June Hargrove, University of Maryland, College Park, 2007.

Katia Papandreopoulou, « Camille Mauclair (1872-1945), critique et historien de l'art : "Une leçon de nationalisme pictural" », thèse de doctorat, sous la dir. de Éric Darragon, Université de Paris I, Paris, 2013.

Paul Perrin, « Renoir au Salon d'Automne (1904-1920) : étude de ses participations et de leur réception par la presse artistique française contemporaine », mémoire d'étude, sous la dir. de Catherine Chevillot et Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2008.

Paul Perrin, « "Renoir, peintre du nu" : aspects de la réception critique des nus féminins de Pierre Auguste Renoir, de 1870 aux années 1930 », mémoire de recherche, sous la dir. de Sylvie Patry, Anne Roquebert et Isabelle Gaëtan, École du Louvre, Paris, 2010.

Patricia Plaud-Dilhuit, « Gustave Geffroy, critique d'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Denise Delouche, Université Rennes 2, Rennes, 1987.

Anne-Françoise Ponthus, « Autour de la "Société Nouvelle" : un réseau artistique et amical à Paris au début du vingtième siècle (1900-1914) », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, 2006.

Marie-Clémence Régnier, « Vies encloses, demeures écloses : Le grand écrivain français en sa maison-musée (1879-1937) », thèse de doctorat, sous la dir. de Françoise Mélonio et Florence Naugrette, Université de Paris IV, Paris, 2017.

Marie-Claire Rodriguez, « La Rétrospective monographique, le goût et l'histoire : analyse du regard porté sur Claude Monet en France au travers des expositions de 1931, 1980 et 2010 », mémoire de recherche, sous la dir. de Cécilia Hurley Griener, Sylvie Patry, École du Louvre, Paris, 2011.

Gabriel Sarraute, « Catalogue de l'œuvre de Frédéric Bazille », mémoire de recherche approfondie, sous la dir. de Jean Cassou et Bernard Dorival, École du Louvre, Paris, 1948.

Laure-Caroline Semmer, « Cézanne au XX^e siècle : une réception critique de Paul Cézanne », thèse de doctorat, sous la dir. de Philippe Dagen, Université de Paris I, Paris, 2004.

Fabienne Stahl, « Les décorations religieuses de Maurice Denis (1870-1943) entre les deux guerres », thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Paul Bouillon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2009.

Marie Tchernia-Blanchard, « Le Style comme civilisation : Charles Sterling (1901-1991), historien de l'art », thèse de doctorat, sous la dir. de Pierre Sesmat et François-René Martin, Université de Lorraine, Nancy, 2016.

Sabine Thiriou, « Le Peintre Alfred Lombard », mémoire de maîtrise, sous la dir. de Bruno Foucart, Université de Paris IV, Paris, 1987.

Alexandra Davis Weiss, « The artist-as-celebrity : Picturing artistic fame in “Vanity Fair”, “Vogue”, and “Harper’s Bazaar” magazines, 1921-1951 », thèse de doctorat, sous la dir. de Michael Leja, University of Pennsylvania, Philadelphie, 2012.

Monographies consacrées à l'impressionnisme et publiées en France entre 1900 et 1939

Un premier corpus de références a été constitué, en amont de cette thèse, à partir de l'annexe bibliographique fournie par Rewald dans les différentes éditions de son *Histoire de l'impressionnisme*. Il y a ensuite été adjoint le contenu des bibliographies publiées dans des ouvrages de référence, les catalogues raisonnés et les catalogues d'exposition les plus récents. Cette base de données a été encore nourrie à partir de recherches systématiques dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale de France, le *Catalogue général de la librairie française*, le *Catalogue général des ouvrages en langue française*, et le *Répertoire d'art et d'archéologie* mis en ligne par l'Institut national d'histoire de l'art. Par ailleurs, des dépouillements ont aussi été réalisés au sein des périodiques indexés par le « Répertoire de cent revues francophones d'histoire et de critique d'art dans la première partie du XX^e siècle » de l'INHA. D'autres références bibliographiques, issues de dépouillements ponctuels ou de découvertes fortuites, sont encore venues alourdir notre *corpus* bibliographique. À titre d'information, ce dernier, consacré à la réception de l'impressionnisme entre 1900 et 1945, compte plus de 2 000 entrées pour les articles de périodiques français, ainsi qu'environ 1 500 entrées pour le domaine anglo-américain. En raison de ses dimensions et dans la mesure où il n'a pas été possible de vérifier l'ensemble de ses références, cet ensemble bibliographique n'a pas pu être reproduit en l'état.

Le *corpus* qui est présenté dans cette annexe constitue le cœur de cette base de travail. Il rassemble l'ensemble des ouvrages monographiques consacrés à l'impressionnisme et publiés en France entre 1900 et 1939, en se limitant volontairement aux références données par John Rewald, complétées par quelques monographies omises par ce dernier et dont les titres signalent qu'elles sont explicitement dévolues à ce sujet.

Afin de constituer un ensemble utile, cohérent, systématique et complet, il a fallu renoncer à inclure les catalogues d'exposition et de vente, que Rewald commente par ailleurs peu dans son propre ouvrage. Sont toutefois mentionnés les albums publiés par la galerie Bernheim-Jeune à l'occasion de leurs expositions, en supplément de leurs catalogues.

Les titres sont ici classés en suivant l'ordre chronologique de la première édition française. Sont précisées en outre pour chaque référence les rééditions postérieures et les

traductions qui ont pu être identifiées. En raison de son cadre de classement, cette liste n'inclut pas les rééditions d'ouvrages publiés pour la première fois en français avant 1900.

Chaque référence est accompagnée d'une liste de recensions critiques et d'extraits publiés dans la presse entre 1900 et 1939. Ces derniers ont été identifiés au cours de nos recherches et sont parfois issus de dépouillements de revues artistiques françaises (*Art et décoration*, *Beaux-arts*, *Cahiers d'art*, *Formes*, *Gazette des beaux-arts*, *La Chronique des arts et de la curiosité*, *L'Amour de l'art*, *La Revue de l'art ancien et moderne*, *L'Art décoratif*, *L'Art et les artistes*, *L'Art vivant*, *Mercure de France*) et anglophones (*Apollo*, *Art and Progress*, *College Art Journal*, *Parnassus*, *Studio* pour la période 1900-1925, *The American Magazine of Art*, *The Art Bulletin*, *The Burlington Magazine*).

Le cas échéant, chaque titre est aussi associé au numéro et à la catégorie du cadre de classement que Rewald lui assigna dans son *Histoire de l'impressionnisme* en 1946. Est ensuite transcrit le commentaire que l'historien en fit. Les mentions entre crochets signalent les modifications apportées à ces critiques dans la dernière édition de 1973.

Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 2, The Artist's Own Writings : « For letters to Boudin see G. Cahen : Eugène Boudin, sa vie et son œuvre, Paris, 1900. »

André Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme*, Paris, H. Floury, 1900.

Recensions critiques :

« Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1900, vol. 8, n° 9, p. 3-4.

Rewald 1946 [1973] :

General [50] : [« A small, scholarly pamphlet, written in defence of the impressionist movement, based on a thorough documentation and accompanied by a bibliography which lists the publications on (mostly early articles) and exhibitions of Monet, Pissarro, Renoir, Degas, Cézanne, Sisley, Morisot, Guillaumin, Boudin, Caillebotte, Cassatt, and Zandomenighi. This is apparently the first bibliography of this kind. »]

Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris, H. Floury, 1902.

Rééditions françaises : Paris, E. Fasquelle, 1906 ; Paris, Bernheim-Jeune, 1919 ; Paris, Bernheim-Jeune, 1926 ; Paris, s.n., 1929.

Traductions allemandes : Berlin, Cassirer, 1910.

Traductions japonaises : Ars, 1921.

Traductions anglaises : New York, Crown, 1937.

Recensions critiques :

Roger Marx, « Bibliographie. - “Edouard Manet et son œuvre” par Théodore Duret », *Gazette des beaux-arts*, 1902, vol. 28, n° 545, p. 427-432.

Yvanhoé Rambosson, « Publications d’Art », *Mercure de France*, 1902, vol. 43, n° 154, p. 797-805.

Paul Vitry, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1905, vol. 17, n° 1, p. 3-5.

L. L., « Bibliographie. Livres d’art », *L’Art et les artistes (Supplément illustré)*, 1906, n° 13, p. XXIII-XXIV.

François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1906, vol. 19, n° 6, p. 4-6.

Charles Morice, « Art moderne : Manet : la collection Faure dans les galeries Durand-Ruel et nouveau livre de M. Th. Duret (Fasquelle, éditeur) - Exposition d’œuvres de MM. Odilon Redon, Ph Zilcken (galeries Durand-Ruel), Agard, Beaufrère, Dervaux, Desvallières, Mlle Elen, MM. Crasse-Mick, Francis Jourdain (galerie B. Weill), Louis Cabié (galerie E. Crombac) - Cent Dessins de M. Ch. Huard (Eug. Rey, libraire) - “Décorateurs et Artisans” - Memento - Une rectification », *Mercure de France*, 1906, vol. 60, n° 210, p. 283-287.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1906, n° 19, p. 155.

L’Imagier [Adolphe Tabarant], « L’Œuvre d’art : Arts féminins. - Chasse et Vénérie. - Les bustes de Jo Davidson. - Expositions diverses. - De Manet à Renoir : 2 livres », *L’Œuvre*, 22/06/1919.

Rewald 1946 [1973] :

Manet, Witness Accounts

Manet 17 [23], Biographies : « A biography based on the author’s long friendship with Manet. [See also 21a.] »

[Manet, Reproductions]

Jules Laforgue, *Mélanges posthumes : Pensées et paradoxes, Pierrot fumiste, Notes sur la femme, L’art impressionniste, L’art en Allemagne, Lettres*, Paris, Éd. du « Mercure de France », 1903 (Œuvres complètes ; 3).

Rééditions françaises : Paris, Éd. du « Mercure de France », 1919 ; Paris, Éd. du « Mercure de France », 1923.

Rewald 1946 [1973] :

General [56] : « Contains a chapter on impressionism, a “physiologic esthetic explanation of the impressionist formula,” [Contains a chapter with an excellent “physiologic esthetic explanation of the impressionist formula,”] written in connection with an impressionist exhibition [at Gurlitt’s] in Berlin, 1883. [For a translation see : Selected Writings by Jules Laforgue, New York, 1956.] See also Dufour, M. : Une philosophie de l’impressionnisme, étude sur l’esthétique de Jules Laforgue, Paris, 1904 [, and F. Forsca : Jules Laforgue et la Gazette des Beaux-Arts, *Gazette des Beaux-Arts*, Feb. 1961]. »

Théodore de Wyzewa, *Peintres de jadis et d’aujourd’hui : les peintres et la vie du Christ, la peinture primitive allemande, la peinture suisse, quelques figures de femmes peintres, deux préraphaélites, Puvis de Chavannes, P.-A. Renoir*, Paris, Perrin, 1903.

Recensions critiques :

Émile Dacier, « Bibliographie », *La Revue de l’art ancien et moderne*, 1903, n° 75, p. 483-484.

« Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1903, vol. 14, n° 7, p. 8-10.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1904, n° 29, p. 243-244.

Rewald 1946 [1973] :

[General 55 : « Chapters on Morisot and Renoir. »]

Camille Maclair, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904.

Rééditions françaises : Paris, P. Ollendorff, 1923.

Traductions anglaises : Londres / New York, Duckworth / E.P. Dutton, 1903.

Recensions critiques :

Émile Dacier, « L'Impressionnisme. À propos d'un livre récent », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1903, vol. 14, n° 81, p. 506-509.

Gabriel Mourey, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1903, vol. 14, n° 8, p. 8-9.

Yvanhoé Rambosson, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1904, vol. 49, n° 170, p. 542-547.

Samuel Rocheblave et Charles Saunier, « [Littérature et Beaux-Arts]. - Livres et périodiques. - Beaux-Arts : Académie royale de peinture : conférences inédites, par M. André Fontaine ; L'œuvre de Morel-Ladeuil, sculpteur-ciseleur, par Léon Morel ; François Rude, sculpteur : ses œuvres et son temps, par L. de Fourcaud ; L'Impressionnisme, par Camille Maclair », *Revue universelle*, 1904, vol. 4, n° 113, p. 362-364.

Louis Vauxcelles, « Écrivains d'Art : L'«Impressionnisme», par Camille Maclair », *Gil Blas*, 21/07/1904.

« Livres illustrés », *La Revue de Paris*, 1904, vol. 6, p. 897-900.

« "Impressionism" : Extracts from the Work of Camille Maclair : III - Concluded », *Academy Notes*, 1906, vol. 2, n° 7, p. 101-104.

« "Impressionism" : Extracts from the Work of Camille Maclair : II - Continued », *Academy Notes*, 1906, vol. 2, n° 6, p. 95-96.

« "Impressionism" : Extracts from the Work of Camille Maclair », *Academy Notes*, 1906, vol. 2, n° 5, p. 78-80.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1923, n° 42, p. 118-128.

Rewald 1946 [1973] :

General [57] : « The first study on the subject translated into English ; it has unquestionably contributed much to the appreciation of impressionism, yet its author was not precisely ordained to be the champion of the movement. As art critic of the *Mercure de France* he had published many articles of a pretentious character, launching insolent attacks on all the great contemporary painters. He saw in neo-impressionism a *trifling technique*, referred to Gauguin's art as *colonial*, spoke of the *gangsterism* of Lautrec, poured out his scorn for Cézanne, and treated Pissarro with contempt. At the same time he admired Böcklin, Hodler, Carrière, etc. But when the painters were finally rewarded with recognition, and when most of those he slandered had died, Maclair did not scruple to add his voice to the general expressions of admiration. It must be admitted, however, that he remained at least faithful to his opinions concerning Cézanne and never ceased to consider him a poor provincial artist stricken with incompetence and ambition. [See also 53, 88, 100.]

Under the Vichy government, Maclair, once more a turncoat, wrote a book on the Jews in art, denouncing Pissarro among others. After the liberation of France, he was condemned to "national unworthiness."

Maclair's book offers short chapters on the historic background and the theories of the movement, followed by studies on Manet, Monet, Degas, Renoir, and a chapter entitled: "The minor impressionists, Pissarro, Sisley, Cézanne, Morisot, Cassatt, Caillebotte, Lebourg, Boudin." There follow studies on modern illustrators (where Raffaëlli is preferred to Lautrec), on neo-impressionism (comprising not only Seurat and Signac but also Denis, Vuillard, Bonnard, Gauguin, etc.) and a final chapter on the merits and "faults" of impressionism.

The original French text was published as : *L'impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, 1904, ill. »

General [100] : « Reprint of the 1904 edition [57]. »

Robert de La Sizeranne, *Les Questions esthétiques contemporaines*, Paris, Hachette, 1904.

Recensions critiques :

Émile Dacier, « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1904, n° 85, p. 319-320.

Yvanhoé Rambosson, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1904, vol. 51, n° 173, p. 539-546.

« Reviews », *The Studio*, 1904, vol. 32, n° 137, p. 266-271.

Rewald 1946 [1973] :

[General 61 : « Chapter II : “Le bilan de l'Impressionnisme.” »]

Georges Lanoë-Villène, *Histoire de l'école française de paysage, depuis Chintreuil jusqu'à 1900 (avec des notes, un appendice et un index alphabétique des principaux paysagistes du XIXe siècle)*, Nantes, Société française d'éditions, 1905.

Recensions critiques :

Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 1907, vol. 68, n° 244, p. 720-725.

Rewald 1946 [1973] :

General [64]

Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.

Rééditions françaises : Paris, H. Floury, 1919 ; Paris, H. Floury, 1922 ; Paris, H. Floury, 1939 (Anciens et modernes ; 15).

Traductions anglaises : Londres / Philadelphie, G. Richards / J. B. Lippincott, 1910 ; Londres / Philadelphie, G. Richards / J. B. Lippincott, 1912.

Recensions critiques :

D., « Bibliographie. Livres d'art », *L'Art et les artistes (Supplément illustré)*, 1906, n° 20, p. XXV-XXVII.

Louis Vauxcelles, « La Vie des impressionnistes : Sur un livre de M. Duret », *Gil Blas*, 04/11/1906.

Roger Marx, « Bibliographie. - “Histoire des impressionnistes”, par Théodore Duret », *Gazette des beaux-arts*, 1907, n° 597, p. 258-262.

François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1907, vol. 21, n° 1, p. 6-7.

« Reviews and notes », *The Studio*, 1910, vol. 49, n° 204, p. 165-167.

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Le Salon des Humoristes. - Les Peintres du “Paris Moderne”. - À travers les galeries. - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 13/03/1923.

R. C., « Livres reçues », *Beaux-arts*, 1939, n° 342, p. 5.

Rewald 1946 [1973] :

General [65] : « The author's pamphlet of 1878, considerably expanded. This is not a history of the movement but a collection of chapters devoted to Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Morisot, Cézanne, Guillaumin. Though this book – long the standard work on the subject – contains biographical information and personal recollections, it seems today somewhat disappointing in view of the fact that the author, an intimate friend of the painters since before 1870, was the one person from whom a complete eye-witness account might have been expected. Duret fails to give vivid portraits of the painters and makes little or no use of the numerous letters he received from them. According to Tabarant (*Autour de Manet, L'Art Vivant*, Aug. 15, 1928) who first published many of the documents in Duret's possession, Duret

did not know how to evaluate properly either irrefutable facts or original documents [(see also 121)]. Insufficient bibliography, no index, illustrated.

An English edition, augmented with a chapter on Manet has been published under the title : *Manet and the French Impressionists*, Philadelphia-London, 1910, 40 halftone ill. and original etchings. No bibl., no index. »

Monet 5, *The Artist's Own Writings* : « Several letters to Duret are published in T. Duret : *Manet and the French Impressionists*, Philadelphia, London, 1910 [letters to Duret in 45]. »

Monet, *Witness Accounts*

Monet 24 [45], *Biographies* : « A chapter on Monet based chiefly on the author's long association with the painter. »

[Monet, *Studies of Style*]

Morisot, *Biographies*

Morisot 10 [17], *Studies of Style* : « Chapter on Morisot ».

Pissarro 11 [17], *Witness Accounts* : « Chapter on Pissarro »

Sisley 7 [9], *Biographies* : « The chapter on Sisley offers a condensed biography of him. There exists no complete biography of the artist. For other biographical details see [2 and] Venturi's introduction to (3) [7]. »

Sisley, *Reproductions*

Loÿs Delteil, *Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, Paris, L. Delteil, 1906, 31 vol.

[vol. 9 Edgar Degas, 1919 ; vol. 17 Camille Pissarro, Alfred Sisley, Auguste Renoir, 1923]

Recensions critiques :

Claude Roger-Marx, « La Gravure », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 12, p. 792.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1924, vol. 169, n° 615, p. 779-784.

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : L'exposition Claude Monet. - Quelques livres sur l'art », *L'Œuvre*, 08/01/1924.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 6 [2], *Œuvre Catalogues* : « A catalogue of Degas' 66 prints. [See also 5 and 127.] »

[Degas, *Reproductions*]

Pissarro 2 [1], *Œuvre Catalogues* : « Pissarro's very important graphic work comprises 194 etchings, aquatints, and lithographs, some of which are reproduced here in various states. Richly ill. See also Hind, A. M. : *Camille Pissarro's graphische Arbeiten und Lucien Pissarro's Holzschnitte nach seines Vaters Zeichnungen*, *Die graphischen Künste*, 1908 [3a, 8, 26, and 27]. »

Pissarro, *Reproductions*

Renoir 6 [4], *Œuvre Catalogues* : « Listing of Renoir's 55 etchings, lithographs, etc., profusely ill. [See also 6 and 6a.] »

Renoir, *Reproductions*

Sisley 1, *Œuvre Catalogues* : « Catalogue of the few prints by Sisley. [See also 2a.] »

André Fontainas, *Histoire de la peinture française au XIXème siècle (1801-1900)*, Paris, Éd. du « Mercure de France », 1906.

Rééditions françaises : Paris, Éd. du « Mercure de France », 1922.

Recensions critiques :

L. M., Émile Dacier, R. G., et A. M., « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1906, n° 114, p. 237-240.

Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 1906, vol. 62, n° 217, p. 123-128.

« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1906, n° 97, p. 9.

Louis Vauxcelles, « Les Livres d'art : "Histoire de la peinture française au XIXe et au XXe siècles" par André Fontainas », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 4, p. 536.

Rewald 1946 [1973] :

General [66] : « An excellent study of the impressionists and their predecessors is followed by an informative chapter on the official art of the same period. New expanded edition (1801-1920), Paris, 1922. »

Camille Mauclair, *Trois crises de l'art actuel*, Paris, E. Fasquelle, 1906.

Recensions critiques :

Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 1906, vol. 63, n° 223, p. 450-453.

Louis Vauxcelles, « La Vie artistique : La Crise de l'art actuel », *Gil Blas*, 12/09/1906.

« Bibliographie. Livres d'art », *L'Art et les artistes (Supplément illustré)*, 1906, n° 18, p. XXVIII-XXX.

Rewald 1946 [1973] :

[Cassatt 23a, Studies of Style : « Chapter on Cassatt. »

Pierre-Louis Moreau, *Le Musée d'art, galerie des chefs-d'œuvre et précis de l'histoire de l'art au XIXe siècle, en France et à l'étranger*, Paris, Larousse, 1906.

Recensions critiques :

A. M., P. A., Jean Guiffrey, et Émile Dacier, « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, n° 121, p. 317-320.

« Bibliographie. Livres d'art », *L'Art et les artistes (Supplément illustré)*, 1907, n° 24, p. XXIV-XXVI.

Rewald 1946 [1973] :

General [49]

Georges Grappe, *Edgar Degas*, Paris, Librairie artistique et littéraire, 1909 (L'Art et le beau. 3^e année ; 1).

Traductions anglaises : Londres, Adelphi Terrace, 1909 (The international art series).

Recensions critiques :

François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1909, vol. 25, n° 4, p. 4.

Charles Morice, « Art moderne », *Mercure de France*, 1909, vol. 78, n° 282, p. 365-369.

Rewald 1946 [1973] :

[Degas 46, Studies of Style
Degas, Reproductions]

J.-C. Holl, *Après l'impressionnisme*, Paris, Librairie du XXe siècle, 1910.

Recensions critiques :

Jean Schlumberger, « "Après l'impressionnisme", par J.-C. Holl (Librairie du XXe siècle) », *La Nouvelle revue française*, 1910, n° 13, p. 128-129.

« Bibliographie », *L'Art et les artistes*, 1910, n° 58, p. 189-192.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1913, n° 5, p. 39-40.

Rewald 1946 [1973] :

[General 73 : « In spite of its title, this pamphlet is more concerned with the impressionists than with their successors. »]

Manet : trente-cinq tableaux de la collection Pellerin, Paris, Bernheim Jeune, 1910.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 108, Exhibition Catalogues : « Preface by T. Duret, 9 good plates. »]

Cennino Cennini, *Le livre de l'art ou Traité de la peinture*, trad. Victor Mottez, nouv. éd. augm. de 17 chapitres nouvellement traduits, précédée d'une lettre d'Auguste Renoir, et d'une préface inédite du traducteur, suivie de notes et d'éclaircissements sur la fresque, par Victor Mottez, Paris, Bibliothèque de « l'Occident », 1911.

Rééditions françaises : Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922.

Recensions critiques :

Pierre-Auguste Renoir, « Mon cher Mottez (lettre de Renoir à Henry Mottez) », *L'Occident*, 1910, n° 103, p. 235-242.

Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : À Auguste Renoir, sur Cennino Cennini », *Comœdia*, 01/07/1911.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 8 [38], *The Artist's Own Writings* : « An important letter to Mottez has been published as introduction to a translation of *Le Livre d'Art* de Cennino Cennini, Paris, 1911. »

Émile Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, A. Messein, 1912 (Société des Trente ; 3).

Rééditions françaises : Paris, À la Rénovation esthétique, 1921 ; Paris, À la Rénovation esthétique, 1924 ; Paris, R. G. Michel, 1925 ; R. G. Michel, 1926.

Recensions critiques :

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1912, vol. 99, n° 367, p. 643-646.

Les Autres, « Les Arts : Souvenirs sur Paul Cézanne », *Gil Blas*, 14/07/1912.

Louis Vauxcelles, « Les Arts : À propos de Cézanne », *Gil Blas*, 30/07/1912.

« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1912, n° 180, p. 1.

Émile Bernard, « Les villes et les campagnes. - La Maison de Cézanne (extrait des Souvenirs sur Paul Cézanne, Paris, La Rénovation esthétique) », *La Douce France*, 1921, n° 34, p. 307-311.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 5 [15], *Witness Accounts* : « The author, a painter who had already published an article [a short study] on Cézanne in 1892, met the artist in 1904 and subsequently corresponded with him [(see 3)]. His recollections are somewhat colored by his efforts to justify his own art [work] through utterances by Cézanne. On Cézanne's opinion concerning Bernard, see his letters to his son in (2) [3]. [Bernard later criticized Cézanne (see 43).] Ill., no index. »

Jacques-Émile Blanche, *Essais et portraits*, Paris, Dorbon aîné, 1912 (Les Bibliophiles fantaisistes).

Recensions critiques :

Henri Ghéon, « Deux livres de peintres : Les "Essais et Portraits" de M. Jacques-Émile Blanche, les "Théories" de M. Maurice Denis », *La Nouvelle revue française*, 1912, n° 45, p. 537-543.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1912, vol. 98, n° 364, p. 868-872.

Les Autres, « Les Arts : Essais et Portraits », *Gil Blas*, 09/05/1912.

Louis Vauxcelles, « Les Arts : Écrits de peintres », *Gil Blas*, 02/08/1913.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 12 [20], Witness Accounts : « Notes on Manet later reprinted in : Propos de peintre, de David à Degas, Paris, 1919. »

Maurice Denis, *Théories, 1890-1910 : du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, 2e éd., Paris, Bibliothèque de « l'Occident », 1912.

Rééditions françaises : Paris, Bibliothèque de « l'Occident », 1913 ; Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1920.

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : Récapitulations », *Comœdia*, 13/07/1912.

Henri Ghéon, « Deux livres de peintres : Les "Essais et Portraits" de M. Jacques-Émile Blanche, les "Théories" de M. Maurice Denis », *La Nouvelle revue française*, 1912, n° 45, p. 537-543.

« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1912, n° 179, p. 1-2.

Louis Vauxcelles, « Les Arts : Écrits de peintres », *Gil Blas*, 02/08/1913.

Rewald 1946 [1973] :

General [79] : « Reprints of a number of article, among them some on Gauguin and Cézanne, both of whom the author had known. An important document on the conceptions of the post-impressionist generation among the leaders of which Denis, for some time, occupied a prominent place. [See also 97 and M. Denis : Journal (1884-1943), 3 v., Paris 1957-1959. »]

Cézanne, Witness Accounts : « See also (22) [For M. Denis' recollections see 34] ».

Cézanne 22 [34], Studies of Style : « Chapter on Cézanne [, written in 1907, whom the artist-author had met in Aix shortly before his death. See also Denis' : Journal v. I, 1884-1904, Paris, 1957 ; v. II, 1905-1920, Paris, 1957 ; v. III, 1921-1943, Paris, 1959]. »

Louis Hourticq, *Manet*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912 (L'Art de notre temps).

Traductions anglaises : Philadelphie / Londres, J. B. Lippincott / W. Heinemann, 1912 (French artists of our day).

Recensions critiques :

Ch.-Guil. Janneau et Les Autres, « Les Arts : Les églises de France - Sauve qui peut - Le banquet Guillaumin - Les œuvres sérieuses des humoristes - On pille - Au Salon d'Automne - Aux Indépendants - Bibliographie », *Gil Blas*, 03/12/1911.

François Monod et J. G., « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1911, vol. 30, n° 12, p. 4-6.

« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1911, n° 162, p. 2.

Émile Dacier, « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1912, n° 182, p. 397-400.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1912, n° 32, p. 258-259.

« Bibliographie », *L'Art et les artistes*, 1912, n° 84, p. 283-288.

H. H. C., « Review of "Puvis de Chavannes". "Gustave Courbet". "Edouard Manet" », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1913, vol. 23, n° 123, p. 176.

« Review of "Edouard Manet : French Artists of Our Day Series" », *Art and Progress*, 1913, vol. 4, n° 7, p. 979.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 22 [40], Studies of Style : « 48 ill. chronologically arranged, accompanied by a running commentary [by J. Laran and G. Le Bas]. No bibl., no index. [English edition, Philadelphia-London, 1912]. »

[Manet, Reproductions]

Paul-André Lemoisne, *Degas*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912 (L'Art de notre temps).

Recensions critiques :

- Louis Hourticq, « E. Degas », *Art et décoration*, 1912, vol. 32, n° 10, p. 97-113.
« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1912, n° 183, p. 1-2.
« Bibliographie », *L'Art et les artistes*, 1912, n° 92, p. 96.
« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1912, n° 32, p. 258-259.
Émile Dacier, Gédéon Huet, et N. R., « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1913, n° 190, p. 77-80.
François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1913, vol. 33, n° 1, p. 4-5.
Paul-André Lemoisne, « Silhouettes et Portraits. - E. Degas », *Les Tendances nouvelles*, 1912-1914, n° 57, p. 1365-1368.

Rewald 1946 [1973] :

- Degas, Witness Accounts
Degas 30 [47], *Studies of Style* : « 48 plates, chronologically arranged, accompanied by a running commentary which occasionally contains information supplied by Degas, whom the author knew. Short bibl., no index. »
[Degas, Reproductions]

Julius Meier-Graefe, *Auguste Renoir*, trad. A.-S. Maillat, Paris, H. Floury, 1912, 203 p.

Traductions allemandes : Munich, R. Piper, 1911 ; Munich, R. Piper, 1920 ; Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1929.

Recensions critiques :

- « "Auguste Renoir" par J. Meier Graefe (H. Floury) », *La Nouvelle revue française*, 1912, n° 41, p. 894-896.
François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1913, vol. 33, n° 2, p. 6.
Julius Meier-Graefe, « Silhouettes et Portraits. - A. Renoir », *Les Tendances nouvelles*, 1912-1914, n° 58, p. 1395-1397.
Julius Meier-Graefe, « Silhouettes et Portraits. - A. Renoir », *Les Tendances nouvelles*, 1912-1914, n° 61, p. 1488-1492.
Julius Meier-Graefe, « Silhouettes et Portraits. - A. Renoir (suite) », *Les Tendances nouvelles*, 1912-1914, n° 59, p. 1424-1426.
Julius Meier-Graefe, « Silhouettes et Portraits. - A. Renoir (suite) », *Les Tendances nouvelles*, 1912-1914, n° 62, p. 1518-1522.
Julius Meier-Graefe, « Silhouettes et Portraits. - A. Renoir (suite) », *Les Tendances nouvelles*, 1914, n° 63, p. 1559-1561.
Jean Cassou, Maurice Raynal, Will Grohmann, et Christian Zervos, « Les livres », *Cahiers d'art*, 1928, n° 10, p. 453.
Gordon Craig, G. R. H., M. J., M. Chamot, K. P., H. F., A. E. Wortham, Kineton Parkes, et W. A. Thorpe, « Book reviews », *Apollo*, 1929, vol. 9, p. 176-190.
François Fosca, « Un livre sur Renoir », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 1, p. 29.
Louis Réau, « Bibliographie. - "Renoir" (par Julius Meier-Graefe) », *Gazette des beaux-arts*, 1929, n° 795, p. 179.

Rewald 1946 [1973] :

- [Renoir, Witness Accounts]
Renoir 36 [78], *Studies of Style* : « A study based on the author's acquaintance with Renoir. The illustrations are not always correctly dated. [See also 67.] »
Renoir, Reproductions

Claude Monet : « Venise », Paris, Bernheim-Jeune, 1912.

Recensions critiques :

Octave Mirbeau, « Les “Venise” de Claude Monet », *L'Art moderne*, 1912, n° 22, p. 167-168.

François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1912, vol. 32, n° 7, p. 9-10.

Rewald 1946 [1973] :

[Monet 82, Reproductions : « Some ill. »]

Georges Grappe, *Claude Monet*, Paris, Librairie artistique internationale, 1912 (L'Art et le beau).

Antonin Proust, *Édouard Manet : souvenirs*, Paris, H. Laurens, 1913 (Écrits d'amateurs et d'artistes).

Traductions allemandes : Berlin, Cassirer, 1917 ; Berlin / Leipzig, Cassirer / Druck von O. Schmidt, 1929.

Recensions critiques :

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [1] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 1, p. 35-40.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [2] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 2, p. 81-84.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [3] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 3, p. 135-144.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [4] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 4, p. 211-214.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [5] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 5, p. 256-261.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [6] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 6, p. 322-326.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [7] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 7, p. 360-364.

Antonin Proust, « Erinnerungen an Edouard Manet, [8] », *Kunst und Künstler*, 1912, vol. 11, n° 8, p. 410-413.

Louis Dimier, « Chronique Artistique », *L'Action française*, 23/03/1913.

François Monod, « Bibliographie », *Art et décoration. Supplément*, 1913, vol. 34, n° 10, p. 4-6.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1913, n° 10, p. 77-78.

« Bibliographie », *L'Art décoratif (supplément)*, 1913, n° 189, p. 1-2.

Émile Mâle, J. F., Émile Dacier, et N. R., « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, n° 204, p. 237-240.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 9 [21], Witness Accounts : « The author, who met Manet at college and again at Couture's and who later turned to politics, presents his recollections in a more or less coherent way. He is not always reliable, errs in dates, follows the artist's career only intermittently and, above all, does not fully understand Manet's art (he even takes time out to write on Meissonier and other “masters”). Yet his book [, expanded from his : *Souvenirs de Manet*, *Revue Blanche*, 1897,] offers occasionally useful information. »

40 tableaux de Renoir, Paris, Bernheim-Jeune, 1913.

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : Billet à Renoir », *Comœdia*, 22/03/1913.

Octave Mirbeau, « Renoir », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1913, n° 3, p. 107-110.

Louis Vauxcelles, « Les Arts : À propos de Renoir », *Gil Blas*, 04/04/1913.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 28 [50], Witness Accounts : « Mirbeau's introduction is followed by 58 interesting excerpts from writings by A. Wolff, Burty, Castagnary, Huysmans, Geffroy, Mellerio, Signac, Fontainas, Denis, Pach, Maus, Bonnard, etc. 40 good ill., chronologically arranged. »

Renoir, Reproductions

Achille Segard, *Mary Cassatt : un peintre des enfants et des mères*, Paris, P. Ollendorff, 1913.

Recensions critiques :

Philippe-Emmanuel Glaser, « Petite Chronique des Lettres », *Le Figaro*, 28/11/1913.

André Maurel, « Bibliographie : "Mary Cassatt" par Achille Segard », *L'Homme libre*, 01/12/1913.

« Les Livres d'Étrennes », *Le Temps*, 26/12/1913.

Royal Cortissoz, « Matters of Art : Miss Mary Cassatt - Hitherto Unpublished Facts Relating to Her Work and Personality - A Rare Portrait of Her - Old French Paintings - Ignacio Zuloaga », *New York Tribune*, 18/01/1914.

Gustave Kahn, « Art : Exposition Claude Monet (Galerie Durand-Ruel) - Exposition Eva Gonzalès (Galerie Bernheim-Jeune) - Exposition Berthe Morizot (Galerie Manzi et Joyant) - Exposition Hans Ekegardh (Galerie Montaigne) - Exposition d'Espagnat et Marque (Galerie Guillemonat) - La Société Nouvelle (Galerie Georges Petit) - Exposition Jean Lefort, Exposition Michel Cazin, Exposition Fernand Maillaud, Exposition Gumery (Georges Petit) - Exposition Thiesson (Galerie Vildrac) », *Mercure de France*, 1914, vol. 109, n° 405, p. 186-190.

La Palette, « Les Arts : Un peintre des enfants et des mères », *Gil Blas*, 06/01/1914.

Jean Alcide Picard, « Literary Section / Notes Littéraires », *The Lotus Magazine*, 1914, vol. 5, n° 5, p. 355-356.

Paul Reboux, « Quelques livres : Octave - Mary Cassatt - Les Méteurs - Jeanne, la petite mère - Journal d'un Viennois - Les Pacifiques », *Le Journal*, 02/06/1914.

« Bibliographie », *L'Art et les artistes*, 1914, n° 112, p. 254-256.

« Reviews and notices », *The Studio*, 1914, vol. 61, n° 253, p. 339-341.

« The Fine Arts : Mary Cassatt: New Light on "A Painter of Children and Mothers" in a Book Just Published in France », *Boston Evening Transcript*, 22/01/1914.

« Neue Bücher », *Kunst und Künstler*, 1916, vol. 14, n° 9, p. 466-472.

Rewald 1946 [1973] :

Cassatt 5 [15], Biographies : « Although the author interviewed the artist, he offers little precise information (and this often relegated to footnotes); his book consists mostly of lyrical commentaries. 38 good ill., chronologically arranged. Appendix with list of exhibitions and private collections and bibl., no index. »

Cassatt, Reproductions

Octave Mirbeau, Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914.

Recensions critiques :

Marcel Provence, « Les Arts : La Colline des Fauves », *Gil Blas*, 21/02/1914.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 44 [96], Reproductions : « 49 good ill. in black and white and color. »

Roger Marx, *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1914.

Recensions critiques :

Émile Dacier, J. F., et Louis Gielly, « Bibliographie », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, n° 208, p. 77-80.

Paul Jamot, « Bibliographie. - "Maîtres d'hier et d'aujourd'hui" par Roger Marx », *Gazette des beaux-arts*, 1914, n° 686, p. 166-167.

Rewald 1946 [1973] :

Morisot 7 [9], Biographies : « Chapter on Morisot. »

Charles Morice, *Quelques maîtres modernes : Whistler, Pissarro, Fantin-Latour, Constantin Meunier, Paul Cézanne*, Paris, A. Messein, 1914 (Société des Trente ; 13).

Rewald 1946 [1973] :

[Cézanne 38, Studies of Style : « Chapter on Cézanne. »]

Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914.

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1919 ; Paris, G. Crès, 1924 (Artistes d'hier et d'aujourd'hui).

Traductions anglaises : New York, N. L. Brown, 1923 ; Londres, Bretano's, 1924 ; New York, Crown, 1937.

Traductions allemandes : Munich, K. Wolff, 1921.

Traductions russes : Saint-Pétersbourg, Izd-vo Leningradsogo oblasnogo soiuza sovetskikh pisatelei, 1934.

Recensions critiques :

Le Diable boiteux, « Échos : Souvenirs », *Gil Blas*, 18/11/1913.

Les Autres, « Les Arts : Le souvenir de Paul Cézanne », *Gil Blas*, 23/09/1913.

Les Autres, « Les Arts : Souvenirs sur Cézanne », *Gil Blas*, 03/09/1913.

Louis Vauxcelles, « Les Arts : Violons d'Ingres », *Gil Blas*, 14/09/1913.

Ambroise Vollard, « Les Arts : Cézanne et Émile Zola », *Gil Blas*, 03/12/1913.

Guillaume Apollinaire, « Les Arts », *Paris-journal*, 30/06/1914.

Ambroise Vollard, « Cézanne et M. Chocquet », *Les Soirées de Paris*, 1914, n° 25, p. 307-308.

Ambroise Vollard, « Cézanne et Zola (suite) », *L'Occident*, 1914, n° 138, p. 177-181.

Ambroise Vollard, « Les Arts : Cézanne à Aix », *Gil Blas*, 29/04/1914.

Ambroise Vollard, « Cézanne et Zola », *L'Occident*, 1914, n° 137, p. 141-146.

Ambroise Vollard, « Les Arts : Un portrait de Cézanne », *Gil Blas*, 20/03/1914.

Émile Bernard, « Sur Paul Cézanne », *Mercure de France*, 1915, vol. 111, n° 414, p. 403-408.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1915, vol. 111, n° 416, p. 755-759.

Pierre Mille, « En passant : Celui qui ne réalisait pas », *Le Temps*, 22/06/1915.

« Reviews and Notices », *The Studio*, 1915, vol. 66, n° 273, p. 218-221.

Royal Cortissoz, « Paul Cézanne and the Cult for His Paintings : Works by Him in Two Exhibitions at Present in New York, and a Book About Him by a Fervent Supporter », *New York Tribune*, 09/01/1916.

Ambroise Vollard, « Cézanne and Zola », *The Soil*, trad. Enrique Cross, 1916, vol. 1, n° 1, p. 13-14.

Roger Fry, « "Paul Cézanne" by Ambroise Vollard: Paris, 1915 », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1917, vol. 31, n° 173, p. 52-61.

Job, « Menus propos : Un peintre impressionniste », *Journal de Genève*, 21/04/1917.

Auguste Marguillier, « Bibliographie. - "Cézanne" (A. Vollard), "Van Gogh" (Th. Duret) », *Gazette des beaux-arts*, 1917, n° 692, p. 386-388.

H. V., « Un livre sur Cézanne », *Gazette de Lausanne*, 04/06/1917.

Ambroise Vollard, « Cézanne's Studio », *The Soil*, 1917, vol. 1, n° 3, p. 102-111.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1919, p. 229.

Alan Burroughs, « Ambroise Vollard, Sensible Biographer », *The Arts*, 1923, vol. 4.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1924, vol. 175, n° 632, p. 531-535.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 49, p. 396-400.

A. Philip McMahon, « Review of Cézanne ; Degas », *Parnassus*, 1937, vol. 9, n° 5, p. 37.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 3 [9], Witness Accounts : « The first biography of Cézanne, written by his dealer, it is mostly anecdotal and now antiquated except for the part that relates the author's personal experiences with the artist, whom he knew during the last ten years of the painter's life. Some details on the years 1860-70 were communicated by Guillet, who knew Cézanne intimately during that period, but the author neither quotes him directly nor acknowledges his collaboration. Appendix I features excerpts from contemporary criticisms. Ill, index.

[For an early review see : R. Fry, *Burlington Magazine*, 1917 ; reprinted in *Vision and Design*, London.] »

Degas : Quarante-dix-huit reproductions signées par Degas (peintures, pastels, dessins et estampes), Paris, A. Vollard, 1914.

Réditions françaises : Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1918.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 43 [85], Reproductions : « 98 reproductions in black and white after paintings, pastels, drawings and prints. Before printing these, Vollard submitted the photographs to Degas who signed them. The plates are mediocre. »

Edmond Jaloux, *Fumées dans la campagne*, Paris, la Renaissance du livre, 1918.

Réditions françaises : Paris, Plon-Nourrit, 1925 ; Lyon, H. Lardanchet, 1925 (Bibliothèque du bibliophile. Jeunes ; 3) ; Paris, Arthème Fayard, 1929 (Le Livre de demain ; 77).

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 7 [10], Witness Accounts : « also : Souvenirs sur Paul Cézanne, *L'Amour de l'Art*, 1920. »

Paul Lafond, *Degas*, Paris, H. Floury, 1918, 2 vol.

Rewald 1946 [1973] :

Degas, Witness Accounts

Degas 22 [32], Biographies : « A study of Degas' life and art written by a friend of the artist. Richly ill. The black and white, and color plates in the second volume are superior to those in the first, but all are assembled without order. No bibl., no index. »

Degas, Reproductions

Ambroise Vollard, *Tableaux, pastels et dessins de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, A. Vollard, 1918, 2 vol.

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir 1, Œuvre Catalogues : « This essential publication is very scarce ; a second edition - photographically reproducing the first - has been issued in limited numbers. »

Renoir, Reproductions]

Albert André, *Renoir*, Paris, G. Crès, 1919 (Cahiers d'aujourd'hui).

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1923 (Cahiers d'aujourd'hui); Paris, G. Crès, 1928 (Cahiers d'aujourd'hui).

Recensions critiques :

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « L'Œuvre d'art : Arts féminins. - Chasse et Vénérie. - Les bustes de Jo Davidson. - Expositions diverses. - De Manet à Renoir : 2 livres », *L'Œuvre*, 22/06/1919.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1919, p. 229.

« Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1919, vol. 36, n° 213, p. 12.

Maurice Raynal, « Les livres d'art (Robert Rey : Gauguin ; Albert André : Renoir) », *L'Esprit nouveau*, 1922, n° 18.

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Avant la clôture des galeries. - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 10/07/1923.

B. B., Kineton Parkes, H. E. W., et S. B., « Book reviews », *Apollo*, 1929, vol. 9, p. 370-382.

Gaston Varenne, François Fosca, et P. M., « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 5, p. 197-200.

« Les Livres d'art ancien et contemporain », *Cahiers d'art*, 1929, n° 4, p. XVIII-XX.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir, *The Artist's Own Writings*

Renoir 21 [58], *Witness Accounts* : « A valuable record of numerous conversations with the artist, whom the author knew intimately during his last years. The 116 good halftone plates of the second edition are chronologically arranged, but not all dates are correct. »

Renoir, *Reproductions*

Gustave Coquiot, *Paul Cézanne*, Paris, P. Ollendorff, 1919.

Recensions critiques :

« Reviews », *The Studio*, 1920, vol. 80, n° 331, p. 122.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 15 [21], *Biographies* : « Containing no firsthand material, this rambling book has become completely obsolete through more recent publications. »

Henri de Régner, *L'Art moderne et quelques aspects de l'art d'autrefois : cent-soixante-treize planches d'après la collection privée de MM. J. & G. Bernheim-Jeune*, Paris, Bernheim-Jeune, 1919, 2 vol.

Rewald 1946 [1973] :

General [87] : « 2 vol. with 173 good but undated ill. after works by Cézanne, Manet, Renoir, etc., from the Bernheim-Jeune collection. Interesting quotations from various authors. »

Camille Mauclair, *L'art indépendant français sous la Troisième République (peinture, lettres, musique)*, Paris, la Renaissance du livre, 1919 (Bibliothèque internationale de critique ; 23).

Rewald 1946 [1973] :

General [88] : « Studies on painting, literature and music between 1890 and first World War. [See also 57.] »

Ambroise Vollard, *La Vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, A. Vollard, 1919.

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1920 (Artistes d'hier et d'aujourd'hui).

Traductions allemandes : Berlin, B. Cassirer, 1924.

Traductions anglaises : New York, A. A. Knopf, 1925.

Traductions russes : Saint-Petersbourg, Izd-vo Leningradksogo oblasnogo soiuza sovetskikh khudozhnikov, 1934.

Recensions critiques :

Émile Bernard, « Bibliographie. - René Boylesve, par Maxime Revon. - Renoir, par Ambroise Vollard. - Nocturne de Printemps, par Roger-Ducasse. - La rythme, la musique et l'éducation, par E. Jacques-Dalcroze. - Nocturne pour piano, par E. Rey-Andreu. - Qu'est-ce que la danse par Jean d'Udine », *La Douce France*, 1921, n° 35, p. 393-395.

George Besson, « Livres : "Renoir", par Ambroise Vollard - "L'Enfant qui meurt", par Binet-Valmer - "Le Mobilier", par Émile Sedeyn - "Caserne", par René Arcos - "Vagabondages", par Gustave Coquirot », *Les Cahiers d'aujourd'hui*, 1921, n° 5, p. I-VII.

Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1921, vol. 40, n° 237, p. 8.

André Lhote, « "Renoir", par Ambroise Vollard (Crès) », *La Nouvelle revue française*, 1921, n° 95, p. 227-230.

Ambroise Vollard, « Renoir et l'Impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1921, vol. 2, n° 2, p. 47-53.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1921, vol. 2, n° 12, p. 403.

« L'Actualité », *L'Art et les artistes*, 1921, vol. 3, n° 19, p. 410-418.

Gustave Kahn, « Art », *Mercur de France*, 1922, vol. 155, n° 572, p. 497-501.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir, *The Artist's Own Writings*

Renoir 19 [51], *Witness Accounts* : « The best of Vollard's books, based on an acquaintance with Renoir of over 20 years. The painter's friends, however, claim that Renoir, a dry joker, enjoyed surprising his biographer with misleading or paradoxical statements and that many of the conversations recorded by Vollard do not give the painter's real views. See G. B. (Besson) : Renoir, Paris Ambroise Vollard, *Les Cahiers d'Aujourd'hui*, July 1921. »

[Renoir, *Biographies*]

Renoir, *Reproductions*

Jacques-Émile Blanche, *Propos de peintre*, Paris, E. Paul, 1919-1928, 3 vol.

Recensions critiques :

Florent Fels, « Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1928, n° 95, p. 940.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Les propos de M. Jacques-Émile Blanche », *Journal des débats politiques et littéraires*, 06/11/1928.

François Fosca, P. M., et G. T., « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 1, p. 39-40.

Gustave Kahn, « Art », *Mercur de France*, 1919, vol. 135, n° 512, p. 719-723.

« Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1919, p. 244.

Rewald 1946 [1973] :

General [86] : « Contains three important chapters of recollections on Manet, Renoir, Degas. No ill., no index. »

Degas 19 [20], *Witness Accounts*

Degas, *Reproductions*

Monet, *Witness Accounts*

Monet 31 [65], *Studies of Style* : « The chapter on Monet also contains some reminiscences of him. »

Renoir 25 [52], Witness Accounts : « Ch. “De Cézanne à Renoir.” »

Émile Bernard, *Tintoret, Greco, Magnasco, Manet*, Paris, A. Messein, 1920 (Société des Trente ; 17).

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 41, Studies of Style]

Paul Colin, *Notes pour servir à l'étude de l'impressionnisme*, Paris, G. Crès, 1920.

Rewald 1946 [1973] :

[General 93]

Henri Hertz, *Degas*, Paris, F. Alcan, 1920 (Art et esthétique).

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1920, vol. 38, n° 225, p. 8.

« Review of “Degas” by Henri Hertz », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1920, vol. 37, n° 213, p. 322-323.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1922, vol. 155, n° 572, p. 497-501.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 49, Studies of Style : « Mediocre ill. »

Albert Letellier, *Des classiques aux impressionnistes : aperçu des controverses sur le dessin, la couleur et les valeurs*, Paris, Goupil, 1920.

Rewald 1946 [1973] :

General [91] : « Written in defense of official art, this book makes a poor attempt to “crush” impressionism with a hodgepodge of quotations and a garrulous pseudo-erudition. »

Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 32 [60], Studies of Style : « With 48 good ill., chiefly of little-known works. »

Monet, Reproductions

Élie Faure, *Histoire de l'Art : L'Art moderne*, Nouv. éd. augm. avec gravures et tableaux synoptiques, Paris, G. Crès, 1921.

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1924, 514.

Traductions anglaises : New York / Londres, Harper & Brothers, 1921-1930 ; Garden City, Garden City publishing, 1937.

Traductions espagnoles : Madrid, Renacimiento, 1924-1928.

Recensions critiques :

Jacques-Émile Blanche, « La Semaine artistique : “L'Art moderne”, par M. Élie Faure », *Comœdia*, 09/02/1921.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les livres d'art. - Histoire de l'art IVe vol. : L'Art Moderne (Élie Faure) », *L'Esprit nouveau*, 1921, n° 9, p. 1077-1079.

- « Bibliographie », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 1921, n° 8, p. 62-64.
 Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1922, vol. 41, n° 245, p. 6.
 « Review of History of Art », *The American Magazine of Art*, 1925, vol. 16, n° 12, p. 680.
 « Review of Modern Art, Volume IV, History of Art, The Development of Man as Revealed by Art, an Outline of Civilization », *The American Magazine of Art*, 1925, vol. 16, n° 7, p. 394-395.
 Gertrude Ackerman Rothschild, « Review of A History of Art ; History of Art ; History of Art ; Art through the Ages », *The Art Bulletin*, 1928, vol. 10, n° 3, p. 292-294.
 Pierre du Colombier et Dr. J. B., « Les Livres », *Beaux-arts*, 1939, n° 345, p. 3.
 Robert Gallerand, « Les Livres : Une nouvelle édition de "L'Histoire de l'art" d'Élie Faure », *Prométhée*, 1939, n° 6, p. 225.
 Pierre du Colombier, « Les Lettres », *Beaux-arts*, 1941, n° 23, p. 2.

Rewald 1946 [1973] :

General [96] : « Excellent English translation by Walter Pach, New York, 1924. Deals only briefly with impressionism but devotes penetrating studies on Cézanne and to Renoir. Ill., index, and a summary historical chart. »

François Fosca, *Degas*, Paris, A. Messein, 1921 (Société des Trente ; 21).

Recensions critiques :

- Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1921, vol. 40, n° 236, p. 8.
 « L'Actualité », *L'Art et les artistes*, 1921, vol. 3, n° 19, p. 410-418.
 Charles du Bos, « Remarques sur Degas », *La Revue critique des idées et des livres*, 1922, vol. 34, n° 200, p. 262-277.

Rewald 1946 [1973] :

[Degas 50, Studies of Style : « No ill. »]

Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.

Rééditions françaises : Paris, Bernheim-Jeune, 1926.

Traductions allemandes : Berlin, Cassirer, 1930.

Recensions critiques :

- Jacques-Émile Blanche, « Gasquet "L'Animateur" », *Comœdia*, 13/05/1921.
 Joachim Gasquet, « Cézanne à l'atelier », *L'Amour de l'art*, 1921, vol. 2, n° 10, p. 330-335.
 « Le courrier de la Presse : Cézanne - Claude Monet - Notre loi Pacca », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 2, p. 51-56.
 Curt Glaser, « Das Cézanne-Buch Joachim Gasquets, [1] », *Kunst und Künstler*, 1926, vol. 25, n° 8, p. 286-290.
 Curt Glaser, « Das Cézanne-Buch Joachim Gasquets, [2] », *Kunst und Künstler*, 1926, vol. 25, n° 9, p. 325-330.
 Georg Biermann, « Review of "Cézanne", by Joachim Gasquet », *Der Cicerone*, 1927, p. 393.
 Joachim Gasquet, « Aus dem Leben Cézannes », *Kunst und Künstler*, trad. Elsa Glaser, 1928, vol. 27, n° 7, p. 276-283.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 4 [14], Witness Accounts : « The author, a poet of distinction, was the son of a school friend of Cézanne's and knew the painter during his last years. He succumbs frequently to the tendency to report Cézanne's utterances in a style of his own which—beautiful as it may be—does not always appear truthful. In three

chapters of more or less imaginary conversations with Cézanne on the “motif,” in the Louvre, and at the artist’s studio, he apparently quotes freely, partly [mostly] from memory or notes, partly [occasionally] from letters written to him by Cézanne which have since been lost [, published in 4]. In spite of its shortcomings this book provides the most lively account of Cézanne offered by a contemporary. Richly ill., no index. [See also 19.] »

Cézanne, Reproductions

Tristan Klingsor, *La Peinture*, Paris, F. Rieder, 1921 (L’art français depuis vingt ans).

Recensions critiques :

« L’Actualité », *L’Art et les artistes*, 1921, n° 22, p. 118-128.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1922, vol. 155, n° 572, p. 497-501.

Auguste Marguillier, « Bibliographie. - “L’art français depuis vingt ans - L’architecture” (par Henri-Marcel Magne), “Le travail du métal” (par Henri Clouzot), “Le mobilier” (par Emile Sedeyn), “La peinture” (Tristan-L. Klingsor), “Les décorateurs du livre” (par Charles Saunier), “La décoration théâtrale” (par Léon Moussinac), “Maîtres de l’art moderne - Renoir” (par François Fosca), “Gauguin” (par Robert Rey), “Gauguin et le groupe de Pont-Aven, documents inédits” (par Charles Chassé) », *Gazette des beaux-arts*, 1923, n° 740, p. 254-256.

Rewald 1946 [1973] :

[General 95 : « Chapter on : “L’Académisme et l’Impressionnisme.” »]

Georges Rivière, *Renoir et ses amis*, Paris, H. Floury, 1921.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 18 [57], Witness Accounts : « Written by a lifelong friend of the painter, this book offers the best, most detailed and most vivid record of Renoir and his entourage. By far the most rewarding book on the subject. Richly ill., no bibl., no index. »

[Renoir, Biographies]

Renoir, Reproductions

Élie Faure, *Renoir : facsimilés d’après vingt-et-un dessins, aquarelles et pastels de toutes les époques*, Paris, G. Crès, 1921.

Traductions allemandes : Munich, R. Piper, 1920.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 47 [95], Reproductions : « 2 Marées Gesellschaft Portfolios, each with 20 superb plates after drawings, pastels and watercolors. »

Maurice Denis, *Nouvelles Théories sur l’art moderne, sur l’art sacré : 1914-1921*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1922.

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1922, vol. 41, n° 246, p. 10.

Rewald 1946 [1973] :

General [97] : « Contains chapters on impressionism, Cézanne, and Renoir. [See also 79.] »

Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, G. Crès, 1922.

Recensions critiques :

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : À travers les galeries. - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 05/12/1922.

Pinturricchio [Louis Vauxcelles], « Le Carnet des ateliers : Pour la "Maison des Artistes" - Monet et l'"Olympia" - Le "Sport dans l'Art" », *Le Carnet de la semaine*, 1922, n° 389, p. 9.

Edith Valerio, « Claude Monet, at Eighty-Two, Indifferent to His Success », *The New York Times*, 24/12/1922.

Louis Vauxcelles, « Les Livres d'art : "Claude Monet" par Gustave Geffroy », *L'Amour de l'art*, 1922, vol. 3, n° 11, p. 368.

Gustave Kahn, « Revue de la quinzaine. Art. G. Geffroy : "Claude Monet, sa vie, son temps, son œuvre" », *Mercure de France*, 1923, vol. 161, n° 591.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 11 [16], Witness Accounts : « [Cézanne did the author's portrait. For a description of Cézanne at Monet's see also Mary Cassatt's letter quoted by A. D. Breeskin : *The Graphic Work of Mary Cassatt*, New York, 1948, and in 24, p. 166. See also 4.] »

Monet, The Artist's Own Writings : « Letters to Geffroy are quoted in (22) [46 [...] Many letters written to Monet are quoted in 46]. »

Monet, Witness Accounts

Monet 22 [46], Biographies : « The author, one of the painter's most intimate friends, had access to Monet's private papers. His rambling book contains a great wealth of documents, letters addressed to Monet by his painter friends, generous quotations from early press clippings and narrations of various episodes which Monet confided to his biographer whose publication appeared while he was still alive. Unfortunately the book is edited without great care ; the author apparently neglected doing any research of his own or even classifying the material obtained from Monet, nor does he seem to have consulted the latter in order to clarify many obscure points. His book therefore is not as authoritative as it ought to be and various flagrant errors indicate that Monet may not himself have read the text before it went to press. Extensive bibl., index. The de luxe edition has excellent illustrations. »

[Monet, *Studies of Style*]

Pissarro 6, The Artist's Own Writings : « For letters to Monet see Geffroy, G. : *Claude Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, 1922, vol. II. »

Georges Lecomte, *Camille Pissarro*, Paris, Bernheim-Jeune, 1922.

Recensions critiques :

« Livres », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1922, n° 22, p. 519.

« Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1922, vol. 3, n° 12, p. 407.

Rewald 1946 [1973] :

Pissarro 10 [18], Witness Accounts : « The first chapter gives an excellent description of Pissarro's physical appearance and of his character. The last chapter excerpts long passages from letters to Mirbeau. Although the author knew Pissarro intimately over a period of 20 years, he offers very little biographical data or information about the painter's artistic conceptions. Good ill., no bibl., no index. »

Pissarro, Reproductions

Xavier Roux, *Cézanne, ses devanciers en théories*, Paris, Lethielleux, 1922 (Les Artistes et les peintres).

Recensions critiques :

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Un "Salon des Échanges". - Expositions particulières. - Quelques livres », *L'Œuvre*, 01/04/1922.

Histoire générale de l'art français de la Révolution à nos jours, Paris, Librairie de France, 1922-1925, 3 vol.

Recensions critiques :

Louis Vauxcelles, « Claude Monet », *L'Amour de l'art*, 1922, vol. 3, n° 8, p. 230-236.

« L'Actualité », *L'Art et les artistes*, 1922, n° 29, p. 401-408.

Rewald 1946 [1973] :

General [98] : « Good chapters on impressionism in general and on the individual painters. Richly ill. No index, no bibl. »

Henri Rivière, *Les Dessins de Degas, reproduits en fac-similé*, Paris, Demotte, 1922-1923, 2 vol.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 41 [86], Reproductions : « A large album of excellent reproductions in black and white and in color printed by Demotte. »

Georges Duthuit, *Renoir*, Paris, Stock, 1923 (Les Contemporains ; 26).

Recensions critiques :

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Les "Cent Dessins". - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 18/09/1923.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 7, p. 632.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 44, p. 200-208.

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir 99, Reproductions : « 15 small, extremely poor ill. »]

François Fosca, *Renoir*, Paris, F. Rieder, 1923 (Maîtres de l'art moderne).

Rééditions françaises : Paris, F. Rieder, 1924 (Maîtres de l'art moderne).

Traductions anglaises : New York, Dodd, Mead, 1924 (Masters of modern art) ; Londres, J. Lane, 1925, 62 p. (Masters of modern art).

Recensions critiques :

Étienne Avenard et Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1923, vol. 43, n° 258, p. 8.

L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : Avant la clôture des galeries. - Quelques livres d'art », *L'Œuvre*, 10/07/1923.

Auguste Marguillier, « Bibliographie. - "L'art français depuis vingt ans - L'architecture" (par Henri-Marcel Magne), "Le travail du métal" (par Henri Clouzot), "Le mobilier" (par Emile Sedeyn), "La peinture" (Tristan-L. Klingsor), "Les décorateurs du livre" (par Charles Saunier), "La décoration théâtrale" (par Léon Moussinac), "Maîtres de l'art moderne - Renoir" (par François Fosca), "Gauguin" (par Robert Rey), "Gauguin et le groupe de Pont-Aven, documents inédits" (par Charles Chassé) », *Gazette des beaux-arts*, 1923, n° 740, p. 254-256.

Claude Roger-Marx, « Quelques ouvrages de critique : "Gauguin", par Robert Rey, "Renoir", par François Fosca (Rieder) ; "Quelques peintres" par Léon Werth (Crès) ; "Van Gogh" par Coquiott (Ollendorff) ; "Picasso" par Raynal, "Derain" par Élie Faure, "Daumier" par Fontainas (Crès) », *La Nouvelle revue française*, 1923, n° 122, p. 629-632.

Paul Vitry, « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1923, n° 13, p. 207.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 7, p. 632.

Tancred Borenius, P. G. K., et Dorothy Dudley Short, « Book reviews », *Apollo*, 1925, vol. 1, p. 177-184.

Théodore Reinach, « Bibliographie : “Maîtres de l’art moderne - Gauguin” (par Robert Rey) - “Renoir” (par François Fosca), “Dictionnaire des miniaturistes sur émail” (par Henri Clouzot) », *Gazette des beaux-arts*, 1926, n° 765, p. 192.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 44 [82], *Studies of Style* : « Accompanied by 40 mediocre plates, undated and arranged without order. »

Tristan Klingsor, *Cézanne*, Paris, F. Rieder, 1923 (Maîtres de l’art moderne).

Rééditions françaises : Paris, F. Rieder, 1928 (Maîtres de l’art moderne) ; Paris, F. Rieder, 1933 (Maîtres de l’art moderne).

Traductions anglaises : New York, Dodd, Mead, 1924 (Masters of modern art) ; Londres, J. Lane, 1925 (Masters of modern art).

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1923, vol. 44, n° 264, p. 8.

L’Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Expositions : L’exposition Claude Monet. - Quelques livres sur l’art », *L’Œuvre*, 08/01/1924.

Claude Roger-Marx, « “Cézanne”, par Élie Faure (Crès), Tristan Klingsor (Ferenczi) et André Salmon (Stock) », *La Nouvelle revue française*, 1924, n° 127, p. 505-506.

Georges Wildenstein et Paul Vitry, « Publications d’art : Monographies d’artistes », *Beaux-arts*, 1924, n° 2, p. 30-31.

Tancred Borenius, « Book reviews », *Apollo*, 1925, vol. 1, p. 245-248.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 45 [97], *Reproductions* : « 40 plates. »

Renoir, peintre du nu, Paris, Bernheim-Jeune, 1923.

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir, Witness Accounts]

Renoir 46 [98], *Reproductions* : « 40 fair plates, some in color. The brief foreword contains some recollections of the painter. »

Georges Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, H. Floury, 1923.

Recensions critiques :

« L’Actualité et la curiosité », *L’Art et les artistes*, 1923, n° 41, p. 81-88.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 14 [22], *Biographies* : « The author, a life-long friend of Renoir and father-in-law of Cézanne’s only son, has little new information to offer. Ill., no index. (See also the same author’s : *Cézanne*, Paris, 1936 ; poor ill., no index.) »

André Salmon, *Cézanne*, Paris, Stock, 1923 (Les Contemporains ; 25).

Recensions critiques :

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Livres d’art », *L’Amour de l’art*, 1923, vol. 4, n° 7, p. 632.

Claude Roger-Marx, « “Cézanne”, par Élie Faure (Crès), Tristan Klingsor (Ferenczi) et André Salmon (Stock) », *La Nouvelle revue française*, 1924, n° 127, p. 505-506.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 44, p. 200-208.

Élie Faure, *P. Cézanne*, Paris, G. Crès, 1923 (Cahiers d'aujourd'hui).

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1926.

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Livres et Revues », *Art et décoration. Chronique*, 1923, vol. 44, n° 263, p. 8.

Claude Roger-Marx, « "Cézanne", par Élie Faure (Crès), Tristan Klingsor (Ferenczi) et André Salmon (Stock) », *La Nouvelle revue française*, 1924, n° 127, p. 505-506.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 24 [42], *Studies of Style* : « 59 ill., no index. (See also the same author's : Cézanne, New York, 1913. No ill., no index.) »

Cézanne, Reproductions

Jacques-Émile Blanche, *Manet*, Paris, F. Rieder, 1924 (Maîtres de l'art moderne).

Rééditions françaises : Paris, F. Rieder, 1928 (Maîtres de l'art moderne).

Traductions anglaises : New York, Dodd, Mead, 1925 (Masters of modern art) ; Londres, J. Lane, 1925 (Masters of modern art).

Recensions critiques :

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 7, p. 632.

Percy Colson, « Book reviews », *Apollo*, 1925, vol. 2, p. 182-184.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 668, p. 501-506.

Léon Rosenthal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, n° 1, p. 38-39.

Paul Vitry, « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1925, n° 1, p. 14-15.

Paul Vitry, Georges Wildenstein, Seymour de Ricci, et Arthur Hoérée, « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1925, n° 4, p. 62-64.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1925, n° 53, p. 137-148.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 43, *Studies of Style* : « Introduction with 40 mediocre plates. »]

Manet 27 [79], Reproductions : « 40 good but small ill. »

Gustave Coquiote, *Degas*, Paris, P. Ollendorff, 1924.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 26 [34], *Biographies* : « More verbiage than information, accompanied by an insufficient list of Degas' "principal" works, assembled without any dates. Mediocre ill., no index, no bibl. »

Édouard des Courières, *Armand Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1924.

Recensions critiques :

« L'Actualité », *L'Art et les artistes*, 1921, vol. 3, n° 16, p. 291-298.

« [Échos]. - Guillaumin, par Édouard des Courières », *Le Cousin Pons*, 1924, n° 106.

Rewald 1946 [1973] :

[Guillaumin 6]

Théodore Duret, *Renoir*, Paris, Bernheim Jeune, 1924.

Traductions anglaises : New York, Crown, 1937.

Recensions critiques :

« Femmes de Renoir », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 4, p. 86-91.

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir, Witness Accounts
Renoir 70, Biographies : « A biography based on the author's long friendship with Renoir. 60 fair to poor halftone ill., 8 mediocre color plates. »
Renoir, Reproductions]

Marc Elder, *À Giverny, chez Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1924.

Recensions critiques :

Marc Elder, « Claude Monet au travail », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 18, p. 416-418.

Marc Elder, « Claude Monet à table », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 12, p. 263-265.

Marc Elder, « À Giverny, chez Claude Monet », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 11, p. 237-240.

Rewald 1946 [1973] :

Monet, The Artist's Own Writings
Monet 18 [32], Witness Accounts : « A series of interviews pertaining mostly to the painter's youth and to his last years, the period of his *Waterlilies*. Ill. »
Monet, Reproductions

Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son œuvre*, 3e éd., Paris, G. Crès, 1924, 2 vol. (Artistes d'hier et d'aujourd'hui).

Recensions critiques :

Jean-Gabriel Goulinat, « "Claude Monet, sa vie, son œuvre" par Gustave Geffroy », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 05/07/1924.

William A. Drake, « Foreign Language Art Books : Claude Monet and Impressionism - A Monograph on E. T. Turnerelli - A German History of Art », *The Art News*, 1925, vol. 24, n° 7, p. 9, 12.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 10 [39], The Artist's Own Writings : « Some letters to Monet appear in v. II. »

Paul Jamot, *Degas*, Paris, Éd. de la « Gazette des beaux-arts », 1924.

Recensions critiques :

Émile Dacier, « [Chroniques. Les Livres]. Un nouveau livre sur Degas », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1924, n° 258, p. 150-152.

Le Curieux, « Le Carnet d'un Curieux », *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, 1924, n° 8, p. 458-466.

R. R. T., « Review of "Degas" by Paul Jamot », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1924, vol. 45, n° 259, p. 202.

Paul Vitry, « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1924, n° 13, p. 205-206.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 50, p. 35-36.

« Les livres. Degas », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 13, p. 296-297.

« Échos. - Degas, par Paul Jamot », *Le Cousin Pons*, 1924, n° 103.

Raymond Bouyer, « Degas “Peintre classique et vrai”, d’après un livre récent », *Gazette des beaux-arts*, 1925, vol. 11, n° 753, p. 43-49.

Rewald 1946 [1973] :

Degas, Biographies

Degas 28 [51], *Studies of Style* : « An excellent study of Degas’ evolution. 88 good halftone plates, chronologically arranged and accompanied by detailed commentaries. Also a list of exhibitions in which Degas participated, with titles of the works shown. Short bibl., no index. »

[Degas, Reproductions]

Camille Mauclair, *Claude Monet*, Paris, F. Rieder, 1924 (Maîtres de l’art moderne).

Rééditions françaises : Paris, F. Rieder, 1927 (Maîtres de l’art moderne).

Traductions anglaises : New York, Dodd, Mead, 1924 (Masters of modern art) ; Londres, J. Lane, 1925 (Masters of modern art).

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1925, vol. 47, n° 277, p. 6.

W. K., « Book reviews », *Apollo*, 1925, vol. 1, p. 366-369.

Michel Puy, « Publications d’Art », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 640, p. 234-238.

Léon Rosenthal, « Les Livres d’art », *L’Amour de l’art*, 1925, vol. 6, n° 1, p. 38-39.

Paul Vitry, « Publications d’art », *Beaux-arts*, 1925, n° 1, p. 14-15.

« L’Actualité et la curiosité », *L’Art et les artistes*, 1925, n° 53, p. 137-148.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 27 [47], Biographies : « Chiefly lyrical comments, contains no firsthand information. 40 undated ill. not chronologically arranged, short bibl. A new edition has appeared recently in France. »

Monet, Reproductions

Adolphe Tabarant, *Pissarro*, Paris, F. Rieder, 1924 (Maîtres de l’art moderne).

Traductions anglaises : New York, Dodd, Mead, 1925 (Masters of modern art) ; Londres, J. Lane, 1925 (Masters of modern art)

Recensions critiques :

« Pissarro », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 22, p. 512-513.

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1925, vol. 47, n° 277, p. 6.

Gustave Kahn, « Art », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 668, p. 501-506.

Jean Prévost, « “Pissarro”, par Tabarant », *La Nouvelle revue française*, 1925, n° 140, p. 955.

Léon Rosenthal, « Les Livres d’art », *L’Amour de l’art*, 1925, vol. 6, n° 1, p. 38-39.

Paul Vitry, « Publications d’art », *Beaux-arts*, 1925, n° 1, p. 14-15.

« L’Actualité et la curiosité », *L’Art et les artistes*, 1925, n° 56, p. 248-256.

Rewald 1946 [1973] :

Pissarro, *The Artist’s Own Writings* : « For letters to Murer and Duret see (14). »

Pissarro 14 [21], Biographies : « An excellent and well documented study based mainly on private papers of Eugène Murer as well as on information apparently supplied by the artist’s family. Quotations from letters to Murer and Duret. 40 good plates, no index. [Concerning Murer see also 13.] »

Pissarro, Reproductions

Paul-Jean Toulet, *Notes d'art*, Paris, le Divan, 1924 (Les Quatorze ; 4).

Recensions critiques :

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 640, p. 234-238.

Rewald 1946 [1973] :

[Monet 61, *Studies of Style* : « Short chapter on Monet. »]

Ambroise Vollard, *Degas : 1834-1917*, 10e édition, Paris, G. Crès, 1924 (Artistes d'hier et d'aujourd'hui).

Traductions anglaises : New York, Greenberg, 1927 ; Londres, Allen & Unwin, 1928 ; New York, Crown, 1937.

Traductions allemandes : Berlin, Cassirer, 1925.

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1924, vol. 46, n° 276, p. 7-8.

Léon Rosenthal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1924, vol. 5, n° 12, p. 423-424.

Ambroise Vollard, « Degas jugé par Renoir », *L'Amour de l'art*, 1924, vol. 5, n° 3, p. 75-76.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 51, p. 68-76.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1925, vol. 177, n° 640, p. 234-238.

A. Philip McMahon, « Review of Cézanne ; Degas », *Parnassus*, 1937, vol. 9, n° 5, p. 37.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 18 [21], *Witness Accounts* : « A series of unrelated and often poor anecdotes which – at times – offer a better insight into Vollard than into Degas. The most disappointing among the author's books of recollections, it is of little help to the student. Poor ill., no index. »

Gustave Coquiote, *Renoir*, Paris, A. Michel, 1925.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir, *The Artist's Own Writings* : « Letters to Roger Marx, Eugène and Julie Manet, and A André are quoted in (31) [71]. »

Renoir 31 [71], *Biographies* : « Another disappointing book by this author who likes to speak about himself as much as about his subject. 32 ill. and an inadequate attempt at cataloguing Renoir's work. No bibl., no index. »

[Renoir, Reproductions]

Florent Fels, *Claude Monet*, Paris, Éd. de la « Nouvelle Revue française », 1925 (Les Peintres français nouveaux ; 22).

Recensions critiques :

Léon Rosenthal et Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, n° 8, p. 349.

« Ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1925, n° 17, p. 38.

« Les livres : Claude Monet », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 15, p. 338.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 38 [83], Reproductions : « 28 small and poor ill. The introduction quotes some of Monet's statements. »

Florent Fels, *Propos d'artistes*, Paris, la Renaissance du livre, 1925.

Recensions critiques :

Jean-Gabriel Goulinat, « Ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1925, n° 22, p. 37-38.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 21a, Witness Accounts : « Short interview with Duret concerning Manet ; see also 23. »

Monet 27a, The Artist's Own Writings : « Short interview with Monet. »
Monet, Witness Accounts]

Armand Fourreau, *Berthe Morisot*, Paris, F. Rieder, 1925 (Maîtres de l'art moderne).

Traductions anglaises : Londres, J. Lane, 1925 (Masters of modern art) ; New York, Dodd, Mead, 1925 (Masters of modern art).

Recensions critiques :

Marcel Aubert, Paul Vitry, et R. S., « Publications d'art », *Beaux-arts*, 1925, n° 6, p. 95-96.

Henri de Régner, « La Vie littéraire : "La Vie de sainte Claire d'Assise" par Camille Mauclair (1 vol., Piazza). - "Histoire de la miniature féminine française", du même auteur (1 vol., Albin Michel). - "Berthe Morisot", par A. Fourreau (1 vol., Rieder). - "Des peintres maudits", par Gustave Coquiot (1 vol., Delpeuch). - "David Teniers", par Léon Bocquet (1 vol., Nilsson) », *Le Figaro*, 11/03/1925.

Léon Rosenthal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, n° 3, p. 129-130.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1925, n° 56, p. 248-256.

« Book reviews », *Apollo*, 1926, vol. 3, p. 302-305.

Rewald 1946 [1973] :

Morisot, The Artist's Own Writings

Morisot 5 [10], Biographies : « A serious and well-documented study based on documents and information provided by Morisot's family (her brother, Tiburce, and her daughter, Mme Ernest Rouart). 40 ill. »

Morisot, Reproductions

Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne : souvenirs*, Paris, L'Édition, 1925.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne, The Artist's Own Writings

Cézanne 6 [17], Witness Accounts : « A charming account of the author's frequent visits to Cézanne while he did his military service in Aix, 1901-1902. Augmented by some utterances of Cézanne's, as transcribed by his son [of Cézanne's statements as transcribed by his son and by Camoin's recollections] See also (8). [The author has added nothing to the initial account in two subsequent publications : Paul Cézanne ou le drame de la peinture, Paris, 1936, and : Cézanne ou la lutte avec l'ange de la peinture, Paris, 1947.] »

Léon Rosenthal, *Manet, aquafortiste et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1925.

Recensions critiques :

Malo Renault, « Manet, Aquafortiste et Lithographe », *A.B.C. Magazine d'art*, 1926, n° 21, p. 257-258.

Léon Rosenthal et Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1926, vol. 7, n° 10, p. 345-346.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1926, n° 64, p. 177-180.

Henri Focillon, « Manet et blanc et noir, d'après un livre récent », *Gazette des beaux-arts*, 1927, vol. 16, n° 782, p. 337-346.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 21 [44], *Studies of Style* : « [An exhaustive study, some ill. On Manet's graphic work see also 3, 8, and 8a.] »

Gino Severini, *Édouard Manet*, Rome / Paris, Éd. de « Valori Plastici » / G. Crès, 1925 (Les Artistes nouveaux).

Rewald 1946 [1973] :

[Manet, Reproductions : « 33 small and mediocre reproductions. »]

Joachim Gasquet, *Cézanne : 24 phototypies*, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea, 1926 (Les albums d'art Druet ; 1).

Recensions critiques :

André Girodie, « Ouvrages sur l'art », *L'Art vivant*, 1927, n° 52, p. 149-150.

H. E. Wortham, Kinton Parkes, et H. F., « Book reviews », *Apollo*, 1928, vol. 8, p. 281-298.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 43 [98], Reproductions : « An Album d'art Druet with rather poor black and white ill. »

Georges Lecomte, *Guillaumin*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926.

Rewald 1946 [1973] :

[Guillaumin 7]

Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, 2 vol.

Recensions critiques :

Adolphe Tabarant, « Les livres », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1926, n° 23, p. 363-365.

Rewald 1946 [1973] :

Manet, *The Artist's Own Writings* : « Most of Manet's important letters to his family and friends [(he did not express himself much in letters)] are quoted at length in (15) [25] ».

Manet 15 [25], *Biographies* : « An extremely careful and excellent presentation of all data concerning Manet with abundant quotations from letters and other documents. The author's careful exploration of source material practically renders all previously published biographies obsolete. Profusely ill., with excellent photogravures. In appendix a catalogue and photographs of the Manet exhibition. Paris, 1884. Extensive index, no bibl. »

Manet, Reproductions

Morisot 2, *The Artist's Own Writings* : « Some letters concerning Manet are quoted in Moreau-Nélaton, E. : *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926. »

Renoir, *The Artist's Own Writings* : « A letter to Manet is quoted in Moreau-Nélaton, E. : *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926. »

Florent Fels, *Claude Monet : 24 phototypies*, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea, 1927 (Les albums d'art Druet ; 7).

Recensions critiques :

Gaston Pulings, « Les Livres d'art », *L'Art vivant*, 1927, n° 70, p. 940.

H. E. Wortham, Kineton Parkes, et H. F., « Book reviews », *Apollo*, 1928, vol. 8, p. 281-298.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 37 [84], Reproductions : « 24 plates (Album d'art Druet). »

François Fosca, *Claude Monet*, Paris, l'Artisan du livre, 1927 (Cahiers de la quinzaine. 18^e série ; 3).

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Gimmi. - A. Fabre. - Kaminski. - Idées du temps », *Le Figaro*, 17/10/1927.

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1927, vol. 52, n° 310, p. 2-4.

Pierre Humbourg, « Le livre d'art », *L'Art vivant*, 1927, n° 63, p. 627-628.

Gustave Kahn, « Art : Exposition C.-J. Maks, galerie Durand-Ruel - Exposition Othon Friesz, galerie Granoff - Exposition Bibat, galerie Artiste et Artisan - Exposition Gaston de Villers, galerie Bernheim-jeune - François Fosca : "Claude Monet", Cahiers de la Quinzaine - Georges Lecomte : "Raffaëlli", Maître de l'Art moderne, Rieder », *Mercure de France*, 1927, vol. 197, n° 697, p. 163-167.

Louis Réau, « Bibliographie. - "Le style Empire. Architecture et décors intérieurs" (par Paul Marmottan), "A. G. Perret et l'architecture du béton armé" (par Paul Jamot), "Claude Monet" (par François Fosca) », *Gazette des beaux-arts*, 1927, n° 782, p. 360-361.

René-Jean, « En marge de quelques livres : L'éclipse des phares », *Comœdia*, 21/07/1927.

Léon Rosenthal, Gaston Varenne, Raymond Regamey, Raymond Geiger, Marie Dormoy, François Fosca, Pierre du Colombier, M. Morand-Verel, et Auguste Bréal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1927, vol. 8, n° 9, p. 342-348.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1927, n° 79, p. 355-360.

Paul Fierens, « Les Petites Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 10/01/1928.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1928, vol. 202, n° 714, p. 705-709.

Rewald 1946 [1973] :

[Monet, Biographies

Monet 64, Studies of Style : « Study of the life and work of Monet, with bibl. and summary list of his major works, some ill. »]

Louis Gillet, *Trois variations sur Claude Monet*, Paris, Plon, 1927.

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « La Vie artistique : Gimmi. - A. Fabre. - Kaminski. - Idées du temps », *Le Figaro*, 17/10/1927.

René Schwob, François Fosca, Pierre du Colombier, et Auriant, « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1930, vol. 11, n° 9, p. 399-400.

Rewald 1946 [1973] :

[Monet 63, Studies of Style : « No ill. »]

Georges Rouault, *Souvenirs intimes : G. Moreau, Léon Bloy, Cézanne, Ch. Baudelaire, Renoir, Daumier, J.-K. Huysmans, Degas*, Paris, Galerie des peintres-graveurs E. Frapier, 1927.

Rewald 1946 [1973] :

[Degas 21a, Witness Accounts : « The artist met Degas through his teacher, Moreau. »]

Gustave Geffroy, *Sisley*, Paris, G. Crès, 1927 (Cahiers d'aujourd'hui).

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1928, vol. 53, p. 4.
Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1928, vol. 202, n° 714, p. 705-709.

Adolphe Basler, Charles Kunstler, François Fosca, Raymond Régamey, Léon Dordore, J. A., Pierre du Colombier, et Léon Rosenthal, « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 2, p. 77-80.

Rewald 1946 [1973] :

[Sisley, Witness Accounts]
Sisley 10 [21], Reproductions : « 60 good halftone plates, assembled without order. The author knew Sisley but his text consists chiefly of lyrical comments. »

François Fosca, *Degas : 24 phototypies*, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea, 1927 (Les albums d'art Druet ; 6).

Recensions critiques :

H. E. Wortham, Kineton Parkes, et H. F., « Book reviews », *Apollo*, 1928, vol. 8, p. 281-298.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 47 [87], Reproductions : « 24 mediocre plates (Album d'art Druet). »

Émile Zola, *Les Œuvres complètes*, Paris, F. Bernouard, 1927-1929, 51 vol.

Rewald 1946 [1973] :

[Cézanne 7, Witness Accounts : « Numerous letters to Cézanne and their mutual friends. See also Zola : Mes Haines ; Œuvres complètes, Paris, 1928, which contains "Mon Salon" with a dedication to Cézanne. »

Manet 14, Witness Accounts : « Zola, E. : Edouard Manet, étude biographie et critique, Paris, 1867. Reprinted in Mes Haines, Œuvres complètes, Paris, 1928, together with other writings by Zola on Manet and with notes and commentaries by M. Le Blond. See also : Emile Zola – Salons, recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et R. J. Niess, Geneva-Paris, 1959. »]

Adolphe Basler, *Pierre-Auguste Renoir*, 5e éd, Paris, Éd. de la « Nouvelle Revue française », 1928 (Les Peintres français nouveaux ; 32).

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir 101, Reproductions : « 29 small, poor ill., short excerpts from various texts. »]

Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928 (Nobles vies, grandes œuvres ; 14).

Traductions anglaises : Garden City, Doubleday, Doran, 1930.

Recensions critiques :

« Clemenceau Recalls Monet's Vagaries », *The New York Times*, 14/08/1927.

Georges Clemenceau, « Claude Monet », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 03/11/1928.

Georges Clemenceau, « Révolution de cathédrales », *L'Art vivant*, 1928, n° 93, p. 825-826.

Georges Clemenceau, « Claude Monet : II Les Nymphéas du jardin d'eau », *L'Illustration*, 1928, n° 4469, p. 478-479.

Georges Clemenceau, « Claude Monet : Claude Monet peintre », *L'Illustration*, 1928, n° 4468, p. 437-441.

Georges Clemenceau, « Claude Monet et la lumière », *Comœdia*, 19/10/1928.

« Les livres », *Cahiers d'art*, 1928, n° 8, p. 357-358.

Adolphe Basler, Charles Kunstler, François Fosca, Raymond Régamey, Léon Dordore, J. A., Pierre du Colombier, et Léon Rosenthal, « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 2, p. 77-80.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 19 [36], Witness Accounts : « Through written by one of Monet's closest friends, this book contains little firsthand information, offering instead a panegyric of his last works. Excellent English translation by George Boas, New York, 1930. [See also 43.] »

Florent Fels, *E. Manet : 24 phototypies*, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea, 1928 (Les albums d'art Druet ; 14).

Recensions critiques :

B. B., Kinton Parkes, H. E. W., et S. B., « Book reviews », *Apollo*, 1929, vol. 9, p. 370-382.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 28 [80], Reproductions : « An Album d'art Druet with 24 mediocre plates. »

Albert Flament, *La vie de Manet*, Paris, Plon, 1928 (Le Roman des grandes existences ; 18).

Recensions critiques :

Florent Fels, « Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1928, n° 95, p. 940.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1928, n° 92, p. 102-108.

« Les livres », *Cahiers d'art*, 1928, n° 8, p. 357-358.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1929, vol. 209, n° 733, p. 223-226.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 26, Biographies]

Henri Focillon, *La peinture aux XIXe et XXe siècles : du Réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928 (Manuels d'histoire de l'art).

Recensions critiques :

François Monod, « L'Actualité et la curiosité : Les "Nymphéas" de Monet à l'Orangerie des Tuileries - À travers les expositions - Échos des arts - Les Livres », *L'Art et les artistes*, 1927, vol. 15, n° 78, p. 316-324.

Adolphe Basler, Charles Kunstler, François Fosca, Raymond Régamey, Léon Dordore, J. A., Pierre du Colombier, et Léon Rosenthal, « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 2, p. 77-80.

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1929, vol. 55, p. 4-6.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1929, n° 96, p. 244-252.

Rewald 1946 [1973] :

General [113] : « Contains a short chapter on impressionism with paragraphs devoted to the individual painters. »

Bazille 4 [8], Studies of Style

Charles Kunstler, *Paul-Émile Pissarro*, Paris, Girard et Bunino, 1928.

Recensions critiques :

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1929, vol. 214, n° 750, p. 697-702.

Rewald 1946 [1973] :

Pissarro, Witness Accounts : « Some recollections are contained in C. Kunstler's book on the artist's son Paulémile, Paris, 1928. »

Édouard Manet, *Lettres de jeunesse 1848-1849 : voyage à Rio*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1928.

Recensions critiques :

Florent Fels, « Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1929, n° 110, p. 582.

François Fosca, Gaston Varenne, et Pierre du Colombier, « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 3, p. 118-120.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 4 [10], The Artist's Own Writings : « A number of letters written by Manet at the age of 17 while sailing as apprentice between Rio de Janeiro and Le Havre. »

Leo Stein, *A. Renoir : 24 phototypies*, Paris, Librairie de France, F. Sant'Andrea, 1928 (Les albums d'art Druet ; 13).

Recensions critiques :

B. B., Kinton Parkes, H. E. W., et S. B., « Book reviews », *Apollo*, 1929, vol. 9, p. 370-382.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 53 [102], Reproductions : « An Album d'art Druet with 24 poor plates. »

Léon Werth, *Claude Monet*, Paris, G. Crès, 1928 (Les Cahiers d'aujourd'hui).

Recensions critiques :

Léon Deshairs, « Les Livres », *Art et décoration. Chronique*, 1928, vol. 53, p. 4.

Rewald 1946 [1973] :

Monet 35 [85], Reproductions : « 67 good halftone plates after paintings and drawings, dated and chronologically arranged ; also some photographs of Monet. »

George Besson, *Auguste Renoir*, Paris, G. Crès, 1929 (Les Artistes nouveaux).

Rééditions françaises : Paris, G. Crès, 1932 (Les Artistes nouveaux).

Recensions critiques :

B. B., Kineton Parkes, H. E. W., et S. B., « Book reviews », *Apollo*, 1929, vol. 9, p. 370-382.

René Chavance, « Bibliographie », *Art et décoration. Chronique*, 1929, vol. 56, p. XI-XII.

Florent Fels, « Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1929, n° 108, p. 508.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 22 [59], Witness Accounts : « Some recollections of Renoir, 32 fair ill. chronologically arranged. See also the same author's : Arrivée de Matisse à Nice - Matisse et quelques contemporains, *Le Point*, July 1939, and : Renoir à Cagnes, *Les Cahiers d'aujourd'hui*, Nov. 1920. »

Renoir, Reproductions

Marthe de Fels, *La Vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929 (Vies des hommes illustres ; 33).

Recensions critiques :

René Chavance, « Bibliographie », *Art et décoration. Chronique*, 1929, vol. 56, p. XI-XII.

François Fosca et P. M., « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 9, p. 342-344.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1929, vol. 216, n° 755, p. 455-460.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres. - "La vie de Claude Monet" (par Marthe de Fels), "Some modern sculptors" (par Stanley Casson) », *Gazette des beaux-arts*, 1930, n° 805, p. 65.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1930, n° 103, p. 138-144.

Rewald 1946 [1973] :

Monet, The Artist's Own Writings : « [letters to Charpentier in 48] »

Monet 23 [48], Biographies : « To date the best and most discriminating biography of Monet, intelligently conceived, and presenting the documents most effectively. Contains a list of Monet's principal works in France and abroad, but without giving the dates for these works. Short bibl., no index. »

Jean Guiffrey (dir.), *La Peinture au Musée du Louvre*, Paris, L'Illustration, 1929, 2 vol.

Recensions critiques :

L. R., « Bibliographie. - "La peinture au Musée du Louvre" (par Jean Guiffrey), "Lancret" (par Georges Wildenstein), "Ferdinand Hodler" (par Loosli), "Documents d'Art : Céramique française au Musée du Louvre" (par Ballot), "La Manufacture de la Savonnerie du quai de Chaillot" (par Louis Braquenié et Jean Magnac) », *Gazette des beaux-arts*, 1924, n° 752, p. 374-375.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1924, n° 51, p. 68-76.

« Publications d'art », *Beaux-arts*, 1924, n° 10, p. 159.

Jean-Gabriel Goulinat, « Ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1925, n° 18, p. 36.

Théodore Reinach, « Bibliographie. - "La Peinture au Musée du Louvre" (par Jean Guiffrey). - I. Ecole française (par Paul-André Lemoisne) - 2. Ecole anglaise (par Marcel Nicolle) », *Gazette des beaux-arts*, 1925, n° 761, p. 313-314.

Léon Rosenthal, « Les Livres d'art », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, n° 1, p. 38-39.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1925, n° 56, p. 248-256.

P. V., « Publications relatives aux musées de France. - "La peinture au Musée du Louvre. École française XVIIIe siècle", par Louis Gillet, "XIXe siècle" (3e partie), par Paul Jamot », *Bulletin des musées de France*, 1929, n° 4, p. 88.

Gaston Varenne, François Fosca, et P. M., « Bibliographie », *L'Amour de l'art*, 1929, vol. 10, n° 5, p. 197-200.

« Bibliographie », *Art et décoration. Chronique*, 1929, vol. 55, p. 13-14.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1929, n° 96, p. 244-252.

Rewald 1946 [1973] :

General [114] : « Catalogue of the most important works from the Camondo, May, Dihau, Moreau-Nélaton and other collections, combining biographical notes with analyses of the various paintings. This catalogue does not list the important collections which later entered the Louvre, such as those of Caillebotte, Kœchlin and Personnaz [, Personnaz, and Gachet ; for these see 226 and 227]. »

Lettres illustrées de Edouard Manet, Paris, M. Legarrec, 1929.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 7 [11], *The Artist's Own Writings* : « Excellent facsimiles of 22 letters written around 1880 and more interesting for their charming watercolor illustrations than for their text. A new edition was published in New York : *Manet, Letters with Aquarelles*, 1944. »

Manet, Reproductions

Daniel Halévy, *Pays parisiens*, Paris, E. Paul, 1929 (Portrait de la France ; 27).

Rééditions françaises : Paris, B. Grasset, 1932.

Rewald 1946 [1973] :

[Degas 24, *Witness Accounts* : « Recollections. See also 30 and 99. »]

Claude Roger-Marx, *Camille Pissarro*, Paris, Éd. de la « Nouvelle Revue française », 1929 (Les Graveurs français nouveaux).

Recensions critiques :

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1929, vol. 214, n° 750, p. 697-702.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1929, n° 97, p. 280-288.

« Les ouvrages d'art », *L'Art vivant*, 1929, n° 104, p. 338.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1929, n° 96, p. 244-252.

Charles Kunstler, *Camille Pissarro*, Paris, G. Crès, 1930 (Les Artistes nouveaux).

Recensions critiques :

Jean d'Auray, « Les livres. "Camille Pissarro" par M. Charles Kunstler », *Havre-Éclair*, 27/02/1930.

M. C., H. F., Huntley Carter, K. P., F. M. K., C. K. Jenkins, Constance Jenkins, Kineton Parkes, S. B., et Thomas Muchall-Viebrook, « Book reviews », *Apollo*, 1930, vol. 11, p. 369-382.

Christian Zervos, « Les Expositions à Paris et ailleurs », *Cahiers d'art*, 1930, n° 1, p. 52-54.

Rewald 1946 [1973] :

[Pissarro, *Studies of Style*]

Pissarro 19 [33], *Reproductions* : « 32 good though small illustrations, chronologically arranged, preceded by a short biographical and critical text. »

Eugenio d'Ors, *Paul Cézanne*, trad. Francisco Amunátegui, Paris, *Chroniques du jour*, 1930.

Traductions espagnoles : Madrid, s.n., 1925.

Traductions anglaises : New York, E. Weyhe, 1936 ; Londres, A. Zwemmer, 1936.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 26 [46], *Studies of Style* : « Richly ill. »
Cézanne, Reproductions

Edith Valerio, *Mary Cassatt*, Paris, G. Crès, 1930 (Les Artistes nouveaux).

Recensions critiques :

Alexandre Anissimov et Camille Schuwer, « Les livres d'art ancien et contemporain », *Cahiers d'art*, 1930, n° 7, p. 389-392.

W. L. H., H. F., K. P., C. K. Jenkins, H. Granville Fell, Kineton Parkes, et S. B., « Book reviews », *Apollo*, 1931, vol. 13, p. 118-129.

Edith Valerio, « A Shelf of New Book: Mary Cassatt (review) », *The International studio*, 1931, vol. 98, n° 405, p. 66.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1932, n° 128, p. 316-324.

Rewald 1946 [1973] :

Cassatt 14 [35], Reproductions : « 32 photogravures after paintings, pastels, drawings, and prints with no indication of dates, measurements, or owners. »

Charles Léger, *Claude Monet*, Paris, G. Crès, 1930 (Les Artistes nouveaux).

Recensions critiques :

Leonhard Adam, « Livres d'art ancien et moderne », *Cahiers d'art*, 1930, n° 2, p. 108-111.

M. C., H. F., Huntley Carter, K. P., F. M. K., C. K. Jenkins, Constance Jenkins, Kineton Parkes, S. B., et Thomas Muchall-Viebrook, « Book reviews », *Apollo*, 1930, vol. 11, p. 369-382.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1930, vol. 224, n° 780, p. 680-685.

L'atelier de Renoir, Paris, Bernheim-Jeune, 1931, 2 vol.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 1 [3], *Œuvre Catalogues* : « Two volumes, profusely illustrated, reproducing in chronological order all the works found in Renoir's studio after the painter's death. »

Renoir, Reproductions

Jacques-Émile Blanche, *Les Arts plastiques*, Paris, Éd. de France, 1931 (La Troisième république, 1870 à nos jours ; 8).

Recensions critiques :

Cd., « Menus propos : Les arts plastiques », *Journal de Genève*, 26/06/1931.

H. F., W. L. H., W. A. Propert, M. J., et K. P., « Book reviews », *Apollo*, 1931, vol. 14, p. 232-237.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1931, vol. 231, n° 799, p. 188-193.

René-Jean, « Soixante années d'Art plastique vues par Jacques-Émile Blanche », *Comœdia*, 23/08/1931.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres : "Boilly" (par Mabelle de Poncheville), "L'art romantique" (par Louis Réau), "La vie d'Ingres" (par Jacques Fouquet), "Eugène Delacroix" (par Raymond Régamey), "Le Père Corot" (par Léo

Larguier), "Corot" (par René-Jean), "Gustave Doré" (par Édouard Tromp), "Manet" (par Charles Léger), "Les arts plastiques. La Troisième République" (par Jacques-Émile Blanche), "Bourdelle au Musée Simu" (par O. Han), "Lettres à Rodin" (par Rainer Maria Rilke), "Forain" (Charles Kunstler), "Félix Vallotton" (par Fegdal), "Eugène Carrière, essai critique" (par Jean-Paul Dubray), "Derain" (par Adolphe Basler), "Chronique du jour. Pour ou contre André Derain" (par Waldemar George), "Maurice Utrillo" (par Adolphe Basler), "La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle" (par Robert Rey)», *Gazette des beaux-arts*, 1932, n° 835, p. 57-60.

Jacques Guenne, « Renoir et Poussin », *L'Art vivant*, 1933, n° 176, p. 391.

Rewald 1946 [1973] :

General [115] : « In a chapter on impressionism the author gives some personal recollections on the period in general as well as on some of the painters. [See also 86.] »

Marcel Guérin (dir.), *Lettres de Degas*, Paris, B. Grasset, 1931 (Les Cahiers verts ; 7).

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « Courrier des lettres : Les lettres de M. Degas et les Lettres et M. Degas », *Le Figaro*, 19/07/1931.

Jacques-Émile Blanche, « Degas intime », *Le Figaro*, 26/07/1931.

Daniel Halévy, « Lettres inédites de Degas », *La Revue de Paris*, 1931, vol. 3, p. 396-413.

Orion, « Carnet des lettres, des sciences et des arts : Sur Degas », *L'Action française*, 25/07/1931.

Henri de Régner, « La vie littéraire : "Lettres de Degas", 1 vol. (Les Cahiers verts). - "La Doulou", par Alphonse Daudet, 1 vol. (Fasquelle) », *Le Figaro*, 21/07/1931.

René-Jean, « Les lettres de Degas et ce qu'elles révèlent sur la véritable nature de ce misanthrope », *Comœdia*, 23/07/1931.

« On publie des "Lettres" de Degas », *Comœdia*, 09/07/1931.

« Documents et souvenirs : Lettres inédites de Degas », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 16/05/1931.

« Lettres inédites de Degas », *Le Figaro*, 09/05/1931.

Jacques-Émile Blanche, « Portrait de Degas et recueil de ses lettres », *L'Art vivant*, 1932, n° 164, p. 453.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 8, *The Artist's Own Writings* : « 193 letters (1872-1910), 17 ill., chiefly after excellent photographs of the artist, no index. A new and more complete edition is now being prepared by M. Guérin ; it will contain among others the few letters to Durand-Ruel published by L. Venturi : *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939. 9 recently discovered letters will be published separately by M. Guérin. An English edition is now being prepared in London. [More complete edition, Paris, 1945. Further, hitherto unpublished letters are included in the English edition, Oxford, 1947. Neither book is complete.] »

[Degas, Reproductions]

Marcel Guérin, *Dix-neuf portraits de Degas, par lui-même, précédés de deux portraits de Degas enfant*, Paris, M. Guérin, 1931.

Recensions critiques :

Jacques-Émile Blanche, « Portrait de Degas et recueil de ses lettres », *L'Art vivant*, 1932, n° 164, p. 453.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 46 [89], Reproductions

Charles Léger, *Édouard Manet*, Paris, G. Crès, 1931 (Les Artistes nouveaux).

Recensions critiques :

H. Granville Fell, H. F., et K. P., « Book reviews », *Apollo*, 1932, vol. 15, p. 129-133.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres : “Boilly” (par Mabilie de Poncheville), “L’art romantique” (par Louis Réau), “La vie d’Ingres” (par Jacques Fouquet), “Eugène Delacroix” (par Raymond Régamey), “Le Père Corot” (par Léo Larguier), “Corot” (par René-Jean), “Gustave Doré” (par Édouard Tromp), “Manet” (par Charles Léger), “Les arts plastiques. La Troisième République” (par Jacques-Emile Blanche), “Bourdelle au Musée Simu” (par O. Han), “Lettres à Rodin” (par Rainer Maria Rilke), “Forain” (Charles Kunstler), “Félix Vallotton” (par Fegdal), “Eugène Carrière, essai critique” (par Jean-Paul Dubray), “Derain” (par Adolphe Basler), “Chronique du jour. Pour ou contre André Derain” (par Waldermar George), “Maurice Utrillo” (par Adolphe Basler), “La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle” (par Robert Rey) », *Gazette des beaux-arts*, 1932, n° 835, p. 57-60.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 45, Studies of Style]

Robert Rey, *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle : Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, [Thèse principale pour le doctorat ès lettres, Présentée à la Faculté des lettres de l’Université de Paris], Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1931.

Recensions critiques :

Germain Bazin et René Huyghe, « Les Livres », *L’Amour de l’art*, 1932, vol. 13, n° 7, p. 255-256, V-VI.

Suzanne Laroche, « Livres d’art », *L’Art vivant*, 1932, n° 158, p. 166.

Michel Puy, « Publications d’Art », *Mercure de France*, 1932, vol. 240, n° 828, p. 669-675.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Livres : “Boilly” (par Mabilie de Poncheville), “L’art romantique” (par Louis Réau), “La vie d’Ingres” (par Jacques Fouquet), “Eugène Delacroix” (par Raymond Régamey), “Le Père Corot” (par Léo Larguier), “Corot” (par René-Jean), “Gustave Doré” (par Édouard Tromp), “Manet” (par Charles Léger), “Les arts plastiques. La Troisième République” (par Jacques-Emile Blanche), “Bourdelle au Musée Simu” (par O. Han), “Lettres à Rodin” (par Rainer Maria Rilke), “Forain” (Charles Kunstler), “Félix Vallotton” (par Fegdal), “Eugène Carrière, essai critique” (par Jean-Paul Dubray), “Derain” (par Adolphe Basler), “Chronique du jour. Pour ou contre André Derain” (par Waldermar George), “Maurice Utrillo” (par Adolphe Basler), “La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle” (par Robert Rey) », *Gazette des beaux-arts*, 1932, n° 835, p. 57-60.

Louis Hauteccœur, « Bulletin historique : Histoire de l’art du XVe siècle à nos jours », *Revue historique*, 1933, vol. 171, p. 352-384.

Rewald 1946 [1973] :

General [116] : « Important studies on Renoir, Cézanne, Gauguin and Seurat, of which the last mentioned is particularly rich in new material. »

Cézanne 24a [47], Studies of Style : « Important chapter on Cézanne. »

[Renoir 87, Studies of Style : « Important chapter on Renoir, ill. »

Renoir, Reproductions]

Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique*, Paris, F. Aubier, 1931.

Recensions critiques :

Arsène Alexandre, « Courrier des lettres : Une “Catalographie”. - La querelle du “Goncourt” », *Le Figaro*, 08/11/1931.

F. L., « À propos de la “catalographie” de Manet », *L'Œuvre*, 28/07/1931.

Le Liseur, « Le Carnet du liseur. - Les Livres », *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1931, n° 783, p. 487-488.

« Manet catalogué », *L'Intransigeant*, 19/10/1931.

« Un livre sur Manet », *L'Œuvre*, 25/08/1931.

« Une histoire “catalographique” de Manet », *L'Œuvre*, 27/01/1931.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 2 [1], Œuvre Catalogues : « A valuable attempt to unite œuvre catalogue and biography. Unfortunately, this book, published before (1), is not illustrated. Extensive bibl. [See also 4.] »

Manet, The Artist's Own Writings

Paul Colin, *Édouard Manet*, Paris, H. Floury, 1932 (Art et Artistes français).

Rééditions françaises : Paris, H. Floury, 1937 (Anciens et modernes ; 12).

Recensions critiques :

René Huyghe, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 6, p. 219-220.

Paul Jamot, « La poésie de Manet », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 5, p. 149-152.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1932, n° 129, p. 351-360.

« Livres d'art ancien et moderne », *Cahiers d'art*, 1932, n° 8-10, p. 398.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Manet », *Journal des débats politiques et littéraires*, 08/08/1933.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1934, n° 145, p. 211-216.

J. B., « Bibliographie : “Geschichtliche Voraussetzungen der Entstehung einer christlichen Kunst” (par Werner Weisbach), “Almanach des Arts. I. Année de l'Exposition” (par Eugenio d'Ors et Jacques Lassaingne), “Les origines de la croisée d'ogives” (par Elie Lambert), “Centres de style de la sculpture nègre africaine” (par Carl Kjerfve), “La sculpture et Rodin” (par Antoine Bourdelle et Claude Aveline), “Claus Sluter” (par Aenne Liebreich), “Manet” (par Paul Colin) », *Gazette des beaux-arts*, 1937, n° 890, p. 197-199.

J.-G. T., « Livres d'Art », *Marianne*, 08/12/1937.

Le Liseur, « [Le Carnet du Bibliophile et du Liseur]. - Les Livres. - Les Revues et les Journaux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1938, n° 378, p. 344-348.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 19 [28], Biographies : « [A list of Manet's work in public collections,] 96 fair plates, bibl., no index. »

Manet, Reproductions

Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet : l'œuvre de l'artiste en quatre-cent quatre-vingt phototypies*, Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1932, 2 vol. (L'Art français).

Recensions critiques :

Marie-Louise Bataille, « Avant l'exposition Manet à l'Orangerie : Le Centenaire d'Édouard Manet », *Beaux-arts*, 1932, n° 5, p. 14.

René Huyghe, Germain Bazin, Gabriel Rouchès, et A. H., « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 8, p. 292, II, V-VIII.

Paul Jamot, « Manet », *La Revue de Paris*, 1932, n° 11, p. 595-617.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Manet », *Journal des débats politiques et littéraires*, 08/08/1933.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 1 [2], Œuvre Catalogues : « The catalogue lists 546 paintings and pastels (no watercolors and drawings) including a number of doubtful works and fakes, designated as such. Detailed notes give all desirable information on every work. A long introduction by P. Jamot examines the evolution of Manet's style. It is followed by a genealogy of the artist's family, by an iconography of Manet, by descriptions of Manet quoted from the writings of A. Proust, Bazire, Zola, Mallarmé, Moore, de Nittis, etc. An extremely detailed chronological chart with numerous direct quotations from documents is particularly valuable. Excellent index. The 487 illustrations unfortunately are not chronologically and are make it extremely difficult to follow Manet's development. Extensive bibl. [Revised edition is in preparation by D. Rouart ; see also 6.] »

Manet, The Artist's Own Writings

[Manet, Biographies]

Manet, Studies of Style : « P. Jamot has published a series of articles on Manet listed in the bibl. of (1) [2]. See also his introduction to (1) [2]. »

Manet, Reproductions

Gaston Poulain, *Bazille et ses amis*, Paris, la Renaissance du Livre, 1932.

Recensions critiques :

« Beaux-Arts : Nouvelles au fusain : Petit courrier », *Comœdia*, 07/10/1927.

Jean Cassou, « Chronique artistique : Manet, après l'exposition. - "Bazille et ses amis", par Gaston Poulain. - "Art populaire", 2 vol. publiés par l'Institut International de coopération intellectuelle », *La Revue hebdomadaire*, 1931, vol. 11, n° 45, p. 105-109.

Pierre Chardon, « Le Peintre héroïque », *L'Action française*, 17/11/1932.

René Chavance, « Un livre d'art : Bazille et ses amis », *La Liberté*, 14/08/1932.

Noël Clément-Janin, « À travers l'actualité : Frédéric Bazille », *Le Moniteur du Centre*, 12/09/1932.

Pierre du Colombier, « Aux débuts de l'impressionnisme », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 27/08/1932.

Raoul Davray, « Les Livres qu'il faut avoir lus », *L'Éclair*, 02/07/1932.

Philippe Diolé et B. G. G., « Les Livres », *Beaux-arts*, 1932, n° 8-9, p. 24.

Raymond Escholier, « Les Arts : Frédéric Bazille : Peintre languedocien », *La Dépêche*, 09/08/1932.

Charles Fegdal, « Frédéric Bazille (1841-1870) », *La Semaine à Paris*, 1932, n° 529, p. 7-8.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Frédéric Bazille », *Journal des débats politiques et littéraires*, 12/07/1932.

Michel Florisoone, « Les Livres d'art », *La Nouvelle revue des jeunes*, 1932, p. 1091-1095.

René Huyghe, Germain Bazin, Gabriel Rouchès, et A. H., « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 8, p. 292, II, V-VIII.

Charles Kunstler, « Les Arts : Bazille (1841-1870) », *Ric et Rac*, 1932, n° 174, p. 5.

M.-A. L., « Gaston Poulain. "Bazille et ses amis" (La Renaissance du Livre) », *La Vie*, 1932.

Georges Lecomte, « Hommes et choses : Que les temps ont changés ! », *La Dépêche*, 31/10/1932.

Camille Mauclair, « Courrier des arts : Félix Trutat – Frédéric Bazille », *Le Figaro*, 12/07/1932.

Rose Pierre, « Un peintre montpelliérain : F. Bazille et ses Amis », *Marseille libre*, 23/09/1932.

Gaston Poulain, « Un précurseur : Le peintre Frédéric Bazille devant Aigues-Mortes et la lumière languedocienne », *Comœdia*, 25/06/1932.

Gaston Poulain, « Frédéric Bazille et la "Vue de Village" », *L'Éclair*, 20/06/1932.

René-Jean, « Un livre sur Frédéric Bazille », *Le Petit Provençal*, 16/08/1932.

René-Jean, « Autour de Bazille : La jeunesse de Claude Monet école de misère », *Comœdia*, 30/07/1932.

Paul Romane-Musculus, « Frédéric Bazille », *Le Semeur*, 1932, p. 24-29.

Albert Sauzède, « Une œuvre de justice à l'égard d'un initiateur de l'impressionnisme : Frédéric Bazille », *Journal de Genève*, 08/08/1932.

Paul Sentenac, « Sur le peintre méridional Frédéric Bazille », *Sud*, 1932, n° 90, p. 12-13.

Paul Sentenac, « Le Carnet d'un Curieux », *La Renaissance*, 1932, n° 7-8-9, p. 147-151.

Fabien Sollar, « Bibliographie », *Art et décoration. Les Échos d'art*, 1932, vol. 61, p. VII-VIII.

Fortunat Strowski, « De l'art de vivre en ménage, et d'un grand peintre : Louis Lefebvre "La Touche de feu" ; Lina Leroux "La Chanson de toujours" ; Lucy et Paul de Samie "Volupté" ; François de Bondy "Somis" ; Gaston Poulain "Bazille et ses amis" », *Le Quotidien*, 1932.

The Art Expert, « In the World of Art : Man Who Created the Modern Poster : Jules Chéret's Exquisite Designs - Worthy Follower of Watteau - "Butterfly" Pastels », *Daily Mail*, 01/10/1932.

Louis Vauxcelles, « Carnet des ateliers : Bazille et ses Amis », *Le Carnet de la semaine*, 1932, n° 892, p. 21.

Jules Vèran, « Frédéric Bazille peintre montpelliérain », *L'Éclair*, 14/09/1932.

Jules Vèran, « Entre nous : Pour nos jardins et promenades », *Comœdia*, 13/09/1932.

Jules Vèran, « La Vie Parisienne : La jeunesse douloureuse de Claude Monet. – Ses séjours au Havre. – Un jeune artiste qui avait du cœur », *Le Petit Havre*, 02/08/1932.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], M., et J. D., « De quelques ouvrages », *La Revue mondiale*, 1932, p. 79.

« La sélection des ouvrages d'art de l'Association de l'École du Louvre », *Comœdia*, 08/10/1932.

« Un livre sur Frédéric Bazille », *Le Mois*, 1932, p. 244-246.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1932, n° 130, p. 28-36.

« Le Livre de la Semaine », *Le Charivari*, 1932, n° 324, p. 21.

« Sur Frédéric Bazille », *Paris-midi*, 19/07/1932.

« Un voyage du peintre Bazille à Rouen, à Honfleur et au Havre en 1864 », *Journal de Rouen et du département de la Seine-Inférieure*, 21/06/1932.

« MM. Fernand Lot, Gaston Poulain et Eugène Dabit reçoivent les bourses de la Fondation Blumenthal pour la littérature : Pour la première fois la critique d'art se voit décerner une bourse », *Comœdia*, 03/06/1932.

Rewald 1946 [1973] :

Bazille, Œuvre Catalogues : « A list of Bazille paintings, 44 in number, as well as drawings, lost works, etc., is contained in (1). This list (which is not complete) does not give dimensions. No ill. »

Bazille, The Artist's Own Writings : « A great number of letters by Bazille to his family are quoted in (1). »

Bazille 1 [5], Biographies : « This book is of prime importance not only for the study of Bazille but for the beginnings of impressionism. It is based on letters written by Bazille to his family as well as received by him from Monet and Renoir. The importance of these documents cannot be overestimated. Unfortunately, they have not been edited with sufficient care. Several letters seem inaccurately dated, many have not been copied completely – but even more disturbing is the fact that they have been either badly deciphered, quoted in an article by the same author (5 [19]), present noticeable variations in syntax and expression. For list of works see above [A list of works in appendix]. No index, no bibl., no ill. »

Monet 3 [19], The Artist's Own Writings : « For letters to Bazille see G. Poulain : Bazille et ses amis, Paris, 1932 [, and F. Daulte : Frédéric Bazille et son temps, Genova, 1952]. »

Renoir 9 [40], *The Artist's Own Writings* : « contains excerpts from Renoir's important letters to Bazille, written in the '60s. [See also F. Daulte : Frédéric Bazille et son temps, Geneva, 1960.] »

Robert Rey, *Choix de 64 dessins de Édouard Manet*, Paris, New York, G. Braun, 1932 (Dessins et peintures des maîtres du XIX siècle à nos jours. 2e série ; 3).

Recensions critiques :

René Huyghe et Germain Bazin, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, n° 5, p. VII-VIII.

« Bibliographie », *Art et décoration. Les Échos d'art*, 1932, vol. 61, p. IX.

Assia Rubinstein, « Bibliographie - Livres. - "Choix de soixante-quatre dessins d'Édouard Manet" (par Robert Rey), "Paul Cézanne. Briefe. Erinnerungen" (par Hans Graber) », *Gazette des beaux-arts*, 1933, n° 844, p. 316.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 23 [84], Reproductions : « 64 good ill. of drawings. »

Monique Angoulvent, *Berthe Morisot*, Paris, A. Morancé, 1933.

Recensions critiques :

« "Berthe Morisot". Thèse soutenue par Mlle Monique Angoulvent (M. Robert Rey, professeur) », *Bulletin des musées de France*, 1932, n° 8, p. 137-139.

Philippe Diolé, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1933, n° 23, p. 5.

René-Jean, « À propos d'un récent ouvrage : L'artiste Berthe Morisot est l'objet d'une étude due à une jeune fille consciencieuse », *Comœdia*, 21/08/1933.

René Huyghe et Germain Bazin, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1934, vol. 15, n° 2, p. II-III.

Rewald 1946 [1973] :

Morisot, *Œuvre Catalogues* : « A list of 663 paintings, pastels, watercolors and drawings, and of their owners, is featured in (6). The works are dated, but dimensions are not always given. »

Morisot, *The Artist's Own Writings*

Morisot 6 [11], *Biographies* : « [Preface by R. Rey.] Although somewhat amateurishly written, this book is valuable for its documents, its catalogue of Morisot's work, its bibl. and its good ill., chronologically arranged. No index. [Most of the material has since reappeared in 5 ; the list of paintings, pastels, ect., has been rendered obsolete by 1.] »

Morisot, Reproductions

Claude Roger-Marx, *Renoir*, Paris, H. Floury, 1933 (Anciens et modernes).

Rééditions françaises : Paris, H. Floury, 1937 (Anciens et modernes).

Recensions critiques :

Jacques Guenne, « Renoir et Poussin », *L'Art vivant*, 1933, n° 176, p. 391.

René Huyghe, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1933, vol. 14, n° 10, p. 8*.

Michel Puy, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1933, vol. 248, n° 851, p. 442-448.

Claude Roger-Marx, « Renoir », *Mercure de France*, 1933, vol. 244, n° 840, p. 567-593.

Fabien Sollar, « Bibliographie », *Art et décoration. Les Échos d'art*, 1933, vol. 62, p. XI.

Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Un livre sur Renoir », *L'Œuvre*, 25/07/1933.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 32 [72], Biographies : « Mediocre ill., short bibl., no index. »
Renoir, *Studies of Style*

Waldemar-George [Georges Jarocinski], *Manet et la Carence du spirituel*, Paris, Éd. des Quatre Chemins, 1933.

Recensions critiques :

Jean Cassou, « Chronique artistique : Manet, après l'exposition. - "Bazille et ses amis", par Gaston Poulain. - "Art populaire", 2 vol. publiés par l'Institut International de coopération intellectuelle », *La Revue hebdomadaire*, 1931, vol. 11, n° 45, p. 105-109.

Pierre d'Espezel, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1932, n° 3, p. 6.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Les Beaux-Arts : Manet et la carence du spirituel », *Comœdia*, 21/06/1932.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1932, n° 131, p. 63-72.

« Les Beaux-Arts : La Palette de Bazille au musée de Montpellier », *Comœdia*, 21/06/1932.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Manet », *Journal des débats politiques et littéraires*, 08/08/1933.

Rewald 1946 [1973] :

[Manet 46, *Studies of Style*]

Georges Rivière, *Cézanne, le peintre solitaire*, Paris, H. Floury, 1933 (Anciens et modernes).

Rééditions françaises : Paris, H. Floury, 1936 (Anciens et modernes).

Recensions critiques :

Philippe Diolé, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1933, n° 14, p. 5.

Rewald 1946 [1973] :

[voir Georges Rivière, *Le Maître Paul Cézanne*, Paris, H. Floury, 1923.]

Albert André, *Degas*, Paris, G. Braun, 1934 (Galerie d'estampes ; 3).

Recensions critiques :

George Besson, « Publications d'Art », *Mercure de France*, 1934, vol. 255, n° 873, p. 620-625.

Pierre d'Espezel, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1934, n° 78, p. 2.

Waldemar-George [Georges Jarocinski], Michel Florisoone, et René Huyghe, « Un livre, des livres... », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 4, p. 145-148.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 42 [90], Reproductions : « 30 excellent plates in black and white after drawings and pastels. »

George Besson, *La peinture française au XIXe siècle*, Paris, G. Braun, 1934, 3 vol. (Les Maîtres ; 6-8).

Recensions critiques :

Pierre d'Espezel, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1934, n° 101, p. 2.

René Huyghe et Germain Bazin, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1934, vol. 15, n° 10, p. III-IV.

Rewald 1946 [1973] :

[General 124 : « Small book with good ill. from Puvis de Chavannes to Vuillard. »]

Georges Rivière, *Monsieur Degas, bourgeois de Paris*, Paris, H. Floury, 1935 (Anciens et modernes).

Rééditions françaises : Paris, H. Floury, 1938 (Anciens et modernes)

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie - Livres. - “Rembrandt” (par André de Hevesy), “Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst” (par Fritz Schmalenbach), “Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure” (par André Blum), “Dalou (1838-1092), L'homme. L'œuvre” (par Henriette Caillaux), “Mr. Degas, bourgeois de Paris” (par Georges Rivière) », *Gazette des beaux-arts*, 1935, n° 867, p. 316-318.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1935, n° 159, p. 358-360.

John Rewald, René Huyghe, et Germain Bazin, « Chronique des Livres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 197.

Paul-André Lemoisne, « Degas », *Beaux-arts*, 1937, n° 219, p. A-B.

Rewald 1946 [1973] :

[Degas, Witness Accounts]

Degas 24 [36], Biographies : « Although the author knew Degas, he has nothing new to offer and sees the artist mostly through the eyes of Renoir who was a lifelong friend of Rivière. 71 mediocre ill., no bibl., no index. »

[Degas, Reproductions]

Adolphe Tabarant (dir.), *Une correspondance inédite d'Édouard Manet : les lettres du Siège de Paris 1870-1871*, Paris, Éd. du « Mercure de France », 1935.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 6 [12], The Artist's Own Writings

René Huyghe, *Cézanne*, Paris, Plon, 1936 (Éditions d'histoire et d'art).

Recensions critiques :

Louis Chéronnet, « Les Arts : Autour de Cézanne », *L'Intransigeant*, 19/07/1936.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1936, n° 181, p. 2.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Cézanne (I) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 07/07/1936.

Jacques de Laprade, « À l'Orangerie », *Beaux-arts*, 1936, n° 177, p. 1-2.

Jacques Mathey, « Cézanne et la critique », *Le Crapouillot*, 1936, p. 3-4.

Claude Roger-Marx, « Les Visages de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 04/10/1936.

Jacques Vallery-Radot, « Chronique artistique : Notre Cézanne », *La Revue hebdomadaire*, 1936, vol. 7, n° 27, p. 107-112.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : “Cézanne” (par Maurice Raynal), “Cézanne” (par Élie Faure), “Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture” (par Léo Larguier), “Cézanne” (par René Huyghe), “Cézanne et Zola” (par John Rewald), “Cézanne” (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

« Le coupe-papier », *Sept*, 1936, n° 125, p. 12.

« L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1936, n° 169, p. 354-360.

Le Liseur, « Le Carnet du liseur. - Les Livres. - Les Revues et les Journaux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1937, n° 375, p. 299-304.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 23 [49], Studies of Style : « [Ill. See also Huyghe, R. and Rewald, J. : Cézanne, special issue of *L'Amour de l'Art*, May 1936. Offers a chronological chart and a study of Cézanne's evolution by Huyghe, as well as an iconography of Cézanne ; richly ill.] »

[Cézanne, Reproductions]

Léo Larguier, *Cézanne ou le Drame de la peinture*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

Recensions critiques :

Georges Charenso, « Trente ans après », *Le Matin*, 31/05/1936.

Louis Chéronnet, « Les Arts : Autour de Cézanne », *L'Intransigeant*, 19/07/1936.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1936, n° 181, p. 2.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Cézanne (I) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 07/07/1936.

Henri Pourrat, « Paul Cézanne, par Léo Larguier (Denoël et Steele) », *La Vie intellectuelle*, 1936.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Cézanne" (par Élie Faure), "Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture" (par Léo Larguier), "Cézanne" (par René Huyghe), "Cézanne et Zola" (par John Rewald), "Cézanne" (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

Rewald 1946 [1973] :

[voir Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne : souvenirs*, Paris, L'Édition, 1925.]

Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, Éd. de Cluny, 1936 (Initiation à l'art moderne).

Recensions critiques :

Louis Chéronnet, « Les Arts : Autour de Cézanne », *L'Intransigeant*, 19/07/1936.

Jacques de Laprade, « À l'Orangerie », *Beaux-arts*, 1936, n° 177, p. 1-2.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Cézanne" (par Élie Faure), "Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture" (par Léo Larguier), "Cézanne" (par René Huyghe), "Cézanne et Zola" (par John Rewald), "Cézanne" (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

« Actualité graphique », *Arts et métiers graphiques*, 1936, n° 53, p. 58-63.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 36 [99], Reproductions : « 119 good though small ill., 4 color plates. »

John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936.

Rééditions françaises : Paris, A. Michel, 1939.

Recensions critiques :

Francis Ambrière, « Les Lettres : Cézanne et Zola en Sorbonne », *L'Intransigeant*, 27/05/1936.

George Besson, « Notes de lectures : Cézanne et Zola », *L'Humanité*, 05/07/1936.

Anthony Blunt, « Review of "Cézanne et Zola" by John Rewald », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 69, n° 405, p. 291-292.

Georges Charenso, « Trente ans après », *Le Matin*, 31/05/1936.

Louis Chéronnet, « Les Arts : Autour de Cézanne », *L'Intransigeant*, 19/07/1936.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1936, n° 181, p. 2.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Cézanne (I) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 07/07/1936.

John Rewald, René Huyghe, et Germain Bazin, « Chronique des Livres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 197.

Claude Roger-Marx, « Les Visages de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 04/10/1936.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Cézanne" (par Élie Faure), "Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture" (par Léo Languier), "Cézanne" (par René Huyghe), "Cézanne et Zola" (par John Rewald), "Cézanne" (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

« Carnet anecdotique, biographique et documentaire », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1936, n° 22, p. 18-28.

Paul Chadourne, « Livres d'Art », *Marianne*, 04/08/1937.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

Armand Lunel, « "Cézanne et Zola", par John Rewald (Sedrowski) », *La Nouvelle revue française*, 1937, n° 280, p. 139.

« Carnet anecdotique, biographique et documentaire », *Bulletin de la Société littéraire des amis d'Émile Zola*, 1938, n° 24, p. 23-28.

George Besson, « Les lettres et les arts : Cézanne, par John Rewald », *Ce soir*, 26/04/1939.

Pierre du Colombier, « Le Centenaire de Cézanne », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 24-27.

Pierre du Colombier et R. C., « Les Livres sur l'art », *Beaux-arts*, 1939, n° 342, p. 5.

Denise Le Blond-Zola, « Jeunesse de deux hommes de génie : La vérité sur l'amitié de Cézanne et de Zola », *Ce soir*, 17/05/1939.

John Rewald, « Cézanne et ses logis... : ...À Aix-en-Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3.

C. T., « Livre d'Art », *Marianne*, 28/06/1939.

« Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, par John Rewald », *Beaux-arts*, 1939, n° 329, p. 8.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne, Witness Accounts : « Emile Zola has used some of Cézanne's traits for his characterization of the painter Claude Lantier in : L'Œuvre ; see 13 [24 and General Bibliography 23]. »

Cézanne 13 [24], Biographies : « The most complete biography of Cézanne with special emphasis on his thirty-year friendship with Zola, based on numerous new documents, letters, interviews, etc. An English edition is now in preparation under the title : Cézanne. Ill., extensive bibl., index. [This volume has since been supplemented by 4.] »

Monet 4, The Artist's Own Writings : Some letters to Zola are quoted in Rewald, J. : Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, Paris, 1939, as well as in the present volume. »

Pissarro 7, The Artist's Own Writings : « For letters to Zola and Huysmans see Rewald, J. : Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola, Paris, 1939. »

Samuel-Élie Rocheblave, *La Peinture française au XIXe siècle*, Paris, Hyperion, 1936.

Traductions anglaises : Paris / New York, Hyperion / French and European Publications, 1936 ; Londres, Commodore Press, 1936.

Recensions critiques :

« Extrait de "La Peinture française" au XIXe siècle par S. Rocheblave, éditions Hyperion : Renoir, "La Balançoire" », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 10.

J. B., « Bibliographie. - "Rubens" (par Paul Jamot), "Du baroque" (par Eugenio d'Ors), "Vulgar story, the romantic career of James Tissot (1836-1902)" (par James

Laver), "La peinture française au XIXe siècle" (par S. Rocheblave)», *Gazette des beaux-arts*, 1937, n° 885, p. 188-190.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1937, n° 212, p. 8.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'art français », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 5, p. 43-44.

« Review of "French Painting of the Nineteenth Century" by S. Rocheblave », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1937, vol. 71, n° 412, p. 50-51.

Rewald 1946 [1973] :

General [149] : « A Hyperion picture book with badly selected illustrations and particularly poor color plates. Inadequate text and insufficient bibl. »

Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Paris, A. Vollard, 1936.

Rééditions françaises : Paris, Gallimard, 1938.

Recensions critiques :

Paul Valéry, « Chez Degas », *La Nouvelle revue française*, 1934, n° 244, p. 46-53.

Paul Valéry, « À propos de Degas », *La Nouvelle revue française*, 1935, n° 265, p. 481-494.

Paul-André Lemoisne, « Degas », *Beaux-arts*, 1937, n° 219, p. A-B.

Paul Valéry, « Degas raconté par Paul Valéry », *Beaux-arts*, 1937, n° 219, p. B.

J. B., « Bibliographie. - "Degas, Danse, Dessin" (par Paul Valéry) », *Gazette des beaux-arts*, 1938, n° 899, p. 133.

George Besson, « Le marchand de couleurs : Degas, Danse, Dessin », *Ce soir*, 20/10/1938.

Jean Prévost, « [Notes : Essais et témoignages :] "Degas Danse Dessin", par Paul Valéry (Éditions de la N. R. F.) », *La Nouvelle revue française*, 1938, n° 300, p. 489-491.

Paul Valéry, « À propos de Degas (II) », *La Nouvelle revue française*, 1938, n° 295, p. 569-595.

Paul Valéry, « À propos de Degas », *La Nouvelle revue française*, 1938, n° 294, p. 353-369.

André Lhote, « Les Arts : Cézanne et la lenteur », *La Nouvelle revue française*, 1939, n° 307, p. 710-715.

André Lhote, « Degas et Valéry », *La Nouvelle revue française*, 1939, n° 304, p. 133-142.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 12 [29], *Witness Accounts* : « Souvenirs de M. Ernest Rouart (p. 160-173) and Souvenirs de Berthe Morisot, notés par elle sur un carnet (p. 146-148) published in (29). »

Degas 29 [56], *Studies of Style* : « Subtle considerations on art in general and on Degas in particular, whom the author knew and about whom he gives some reminiscences. To these are added recollections of E. Rouart and [notes by] Berthe Morisot, see (12) [29]. [English editions New York, 1948, 1960.] »

Morisot 1 [3], *The Artist's Own Writings* : « Notes on Degas are reproduced in P. Valéry : *Degas, Danse, Dessin*, Paris, 1938. [For an English translation see P. Valéry : *Degas - Manet - Morisot*, New York, 1960, which also contains translations of 7 and 25.] »

Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, 2 vol.

Recensions critiques :

Lauri Eglinton, « Dr. Venturi Gives Lively Interview On Recent Visit : The Distinguished Italian Scholar Visits American Collections to Gather Valuable Material for Monograph on Cézanne », *The Art News*, 1935, vol. 33, n° 14, p. 3-4.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Le “Cézanne” de M. Lionello Venturi », *Journal des débats politiques et littéraires*, 27/10/1936.

Paul Fierens, « Les Livres d'art : Ouvrages sur Cézanne », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 24/10/1936.

Paul Fierens, « Causerie artistique : Cézanne (I) », *Journal des débats politiques et littéraires*, 07/07/1936.

A. Philip McMahon, « Review of Cézanne, Son Art - Son Œuvre », *Parnassus*, 1936, vol. 8, n° 5, p. 33-34.

H. R., « Review of “Cézanne : Son Art-Son œuvre” by Lionello Venturi », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 69, n° 404, p. 238.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : “Cézanne” (par Maurice Raynal), “Cézanne” (par Élie Faure), “Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture” (par Léo Larguier), “Cézanne” (par René Huyghe), “Cézanne et Zola” (par John Rewald), “Cézanne” (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

André Fontainas et Waldemar-George [Georges Jarocinski], « Une enquête de “Beaux-Arts” : Que pensez-vous de l'exposition Van Gogh ? », *Beaux-arts*, 1937, n° 243, p. 1-2.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

John Rewald, « À propos du Catalogue raisonné de l'œuvre de Paul Cézanne et de la chronologie de cette œuvre », *La Renaissance*, 1937, n° 3-4, p. 53-56.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 1, Œuvre Catalogues : « 2 v. (text and plates) with 1619 ill. after Cézanne's paintings, watercolors, drawings and prints (plus 15 photographs) ; also a list of still unpublished works. The descriptive catalogue is preceded by an excellent and authoritative study of Cézanne's evolution [, but the dating of many works has since been questioned (on this subject see 51, 62, and various exhibition catalogues assembled at the end of this section).] An exhaustive bibliography lists 561 publications. The index unfortunately is limited to present owners.

[For reproductions of drawings and watercolors neither catalogued nor reproduced by Venturi, see 3 (French edition), 55, 70, 71, 101, and 112.]

A new, revised and augmented edition is now being planned. This book is indispensable for the study of Cézanne. [A new catalogue raisonné of Cézanne's paintings and watercolors is being prepared by J. Rewald ; a similar catalogue of his drawings is being readied for publication by A. Chappuis. See also 84.] »

Cézanne, Studies of Style

Cézanne, Reproductions

Élie Faure, *Cézanne*, Paris, G. Braun, 1936 (Les Maîtres).

Recensions critiques :

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1936, n° 181, p. 2.

Georges Wildenstein, « Bibliographie - Cézanne : “Cézanne” (par Maurice Raynal), “Cézanne” (par Élie Faure), “Paul Cézanne ou le Drame de la Peinture” (par Léo Larguier), “Cézanne” (par René Huyghe), “Cézanne et Zola” (par John Rewald), “Cézanne” (par Lionello Venturi) », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 16, n° 880, p. 134-136.

« Les Arts : Une exposition Cézanne à Paris », *La France de l'Est*, 07/09/1936.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.

Georges Grappe, *Degas*, Paris, Plon, 1936 (Éditions d'histoire et d'art).

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie. - “Carl Buckhard. Der Bildhauer und Maler” (inconnu), “Degas” (par George Grappe), “Félix Vallotton et ses amis” (par Hey Hahnloser-

- Buhler), « Parlons peinture » (par André Lhote)», *Gazette des beaux-arts*, 1937, n° 885, p. 190-191.
- F. Chadeyras, « Chronique des livres », *Revue comtadine*, 1937, p. 19-20.
- Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1937, n° 216, p. 7.
- W. Constant, « Georges Grappe. - Degas », *La Revue des auteurs et des livres*, 03/1937.
- Paul Fierens, « Causerie artistique : Brunelleschi et la coupole de Florence », *Journal des débats politiques et littéraires*, 05/02/1937.
- Michel Florisoone, « Les livres d'art », *Marianne*, 17/03/1937.
- René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.
- Jean-Gabriel Lemoine, « Lettres & Arts : À propos d'un livre de Degas », *L'Écho de Paris*, 07/04/1937.
- Camille Mauclair, « Degas », *Le Jour*, 01/04/1937.
- Louis Paillard, « La vie artistique : De Constantin Guys à Degas », *La République du Var*, 30/01/1937.
- Louis Paillard, « La vie artistique : De Constantin Guys à Degas », *Le Petit journal*, 21/01/1937.
- L. S., « "Degas" de Georges Grappe (Plon) », *Courrier royal*, 06/02/1937.
- G. T., « "Degas", par Georges Grappe (Plon, éd.) », *La Ville de Paris*, 29/10/1937.
- « Le Carnet du lecteur. - Les Livres », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1937, n° 377, p. 207-210.
- « Georges Grappe, "Degas" », *Revue des lectures*, 1937.
- « Bibliographie », *L'Illustration*, 1937, n° 4907, p. XX, XXV-XXVI.
- « Courrier littéraire », *L'Ami du peuple*, 18/03/1937.
- « "Le "Degas" de Georges Grappe..." », *La Vie*, 1937.
- « Bibliographie », *Panurge*, 12/02/1937.
- « 21. - Clôture de la session... », *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 03/02/1937.
- « Bibliographie », *Le Golf*, 01/02/1937.
- « [Recension] Grappe (Georges). Degas », *Toute l'édition*, 1937.
- « Historien d'art justement réputé... », *Almanach du combattant*, 1938.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 45 [91], Reproductions

Ambroise Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, Paris, A. Michel, 1937.

Traductions anglaises : Londres, Constable, 1936.

Recensions critiques :

- Douglas Cooper, « Review of "Recollections of a Picture Dealer" by Ambrose Vollard; Violet M. MacDonald », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 68, n° 396, p. 153-154.
- R. R. T., J. G. N., H. F., C. K. Jenkins, E. A., R. B., et B. G., « Book reviews », *Apollo*, 1936, vol. 23, p. 281-285.
- Michel Florisoone et René Huyghe, « Les Livres », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 9, p. 311-314.
- René Huyghe, « Ouvrages sur l'impressionnisme », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 3, p. 102-103.
- Georges Charensol, « M. Ambroise Vollard nous parle des souvenirs d'un marchand de tableaux », *Beaux-arts*, 1938, n° 263, p. 1, 6.
- Le Liseur, « [Le Carnet du Bibliophile et du Liseur]. - Les Livres. - Les Revues et les Journaux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1938, n° 378, p. 344-348.
- J.-E. Pouterman, « Les Livres d'Ambroise Vollard », *Arts et métiers graphiques*, 1938, n° 64, p. 45-56.
- Ambroise Vollard, « Tradition et Traditions », *Beaux-arts*, 1938, n° 278, p. 1-2.
- « L'Actualité et la curiosité », *L'Art et les artistes*, 1938, n° 186, p. 245-252.
- « Les Livres », *Art et décoration*, 1938, vol. 67, n° 4, p. 147-148.

Louis Vauxcelles, « Ambroise Vollard, curieux homme », *Beaux-arts*, 1939, n° 343, p. 1-2.

Rewald 1946 [1973] :

General [129] : « Slightly expanded French edition : Souvenirs d'un marchand de tableaux, Paris, 1937. Though he was in a position to add considerably to our knowledge of most of the impressionists whom he had known more or less intimately since around 1895, the author has contented himself mainly with gossip which makes good reading but offers practically no important information. Ill., index. »

Michel Florisoone, *Renoir*, Paris, Hyperion, 1937.

Traductions : Paris, French and European Publications / Hyperion, 1938 ; Londres, W. Heinemann, 1938.

Recensions critiques :

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 291, p. 5.

Douglas Cooper, « Review of "Renoir" by Michel Florisoone », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1938, vol. 73, n° 426, p. 137-138.

« Renoir et la tradition, par Michel Florisoone », *Beaux-arts*, 1938, n° 276, p. 6.

« Extrait de "Renoir" par M. Florisoone, éditions Hypérion », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 8.

« Renoir. - Mlle Thérèse Bérard (Coll. Mme Thurnyssen). Extrait de : Michel Florisoone, "Renoir". Édition Hypérion, Paris. », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 1, p. 33.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir, *Studies of Style*

Renoir 45 [105], Reproductions : « 120 fair black and white ill., 8 poor color plates, not chronologically arranged. Bibl. (Hyperion) »

Pierre Francastel, *L'impressionnisme : les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Paris, les Belles Lettres, 1937 (Publications de la Faculté des lettres de Strasbourg. 2e série ; 16).

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie : "800 devises de cadrans solaires" (par Charles Boursier), "Forma orbis romani" (par Andrien Blanchet), "Byzance" (par Sir Galahad), "La peinture d'autels et de rétables en Pologne, au temps des Jagellons" (par Michel Valicki), "Un Mécène bordelais, Nicolas Beaujon" (par André Masson), "L'impressionnisme, les origines de la peinture moderne" (par Pierre Francastel), "Die deutsche Tracht in Wandel der Kahrhunderte" (par Eva Nienholdt), "Guide pratique des bibliothèques de Paris" (par Emile Leroy), "Alice au pays des merveilles" (par Lewis Carroll), "Martin Rico y Ortega in the Collection of the Hispanic Society of America" (par Elizabeth du Gué Trappier), "Jean I Berain, dessinateur de la chambre et du cabinet du Roi (1640-1711)" (par Roger-Armand Weigert) », *Gazette des beaux-arts*, 1937, n° 892, p. 318-320.

Pierre du Colombier, « Les Livres d'art », *Beaux-arts*, 1938, n° 263, p. 6.

Rewald 1946 [1973] :

General [133] : « The author fancies that there may be observed a sudden change in style in the works of Monet, Pissarro, Sisley, and Renoir about 1875. Consequently he places the beginning of impressionism at this period, connecting it with the scientific discoveries of Helmholtz and Chevreul. Overemphasizing the role of science, the author also greatly exaggerates the importance of Duranty's writings ; moreover he confounds impressionism and divisionism. 12 insufficient ill.

[See also the same author's *Peinture et Société*, Paris, 1951, 1965 ; *Études et sociologie de l'art*, Paris, 1952 ; *La réalité figurative*, Paris, 1965 (important chapter on impressionism). See also 171.] »

Camille Mauclair, *Degas*, Paris, Hyperion, 1937.

Traductions anglaises : Londres, W. Heinemann, 1937.

Recensions critiques :

- R. B., « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 270, p. 8.
- « Degas, par Camille Mauclair », *Beaux-arts*, 1938, n° 262, p. 6.
- « Extrait de “Degas” par C. Mauclair, éditions Hypérion », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 4.

Rewald 1946 [1973] :

Degas 48 [92], Reproductions : « Fair black and white ill., poor color plates. (Hyperion). »

Fritz Novotny, *Cézanne*, trad. Antoinette Nordmann, Vienne, Paris, Phaidon, 1937.

Traductions anglaises : Vienne / Londres, Phaidon / G. Allen & Unwin, 1937.

Recensions critiques :

- « Paul Cézanne, par Fritz Novotny », *Beaux-arts*, 1937, n° 261, p. 5.
- T. L. B., J. G. N., E. A., M. A., S. C., H. F., et J. L. N., « Book reviews », *Apollo*, 1938, vol. 28, p. 259-262.
- A. Philip McMahon, « Review of Cezanne ; The Impressionists ; The Disasters of War », *Parnassus*, 1938, vol. 10, n° 5, p. 30.
- H. R., « Review of “Sandro Botticelli” by Lionello Venturi ; “Cézanne” by Fritz Novotny ; “The Impressionists” by Wilhelm Uhde », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1938, vol. 72, n° 419, p. 97.

Rewald 1946 [1973] :

[Cézanne 100, Reproductions : « This Phaidon book presents an excellent choice of 126 good black and white and color plates, chronologically arranged. »]

John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937.

Traductions allemandes : Erlenbach, E. Rentsch, 1939.

Recensions critiques :

- « Lettres de jeunesse de Cézanne à Émile Zola : Lettres et dessins inédits de Cézanne », *Verve*, 1937, vol. 1, n° 1, p. 109-110.
- « Points from Letters », *The Times*, 17/06/1937.
- « Académie d'Aix », *Le Mémorial d'Aix*, 16/05/1937.
- « Échos », *Le Mémorial d'Aix*, 16/05/1937.
- « Les livres d'art ancien et moderne », *Cahiers d'art*, 1937, n° 6-7, p. 234-236.
- George Besson, « Le marchand de couleurs : La correspondance de Cézanne », *Ce soir*, 06/02/1938.
- Paul Chadourne, « Lettres de Cézanne », *Marianne*, 19/01/1938.
- Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 267, p. 5.
- Douglas Cooper, « Review of “Cézanne : Correspondance” by Jean Rewald ; Paul Cézanne », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1938, vol. 72, n° 423, p. 309-310.
- Ernst Erich Noth, « Au Pays de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 13/03/1938.
- Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Cézanne et sa correspondance », *L'Œuvre*, 20/02/1938.
- « Chronique locale », *Le Mémorial d'Aix*, 19/06/1938.
- « Les Lettres de Cézanne, publiées par John Rewald », *Beaux-arts*, 1938, n° 264, p. 5.
- Pierre du Colombier, « Le Centenaire de Cézanne », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 24-27.

« Publications Received », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1939, vol. 75, n° 438, p. ix-x.

Herbert Read, « Review of “Paul Cézanne : Letters” by John Rewald; Marguerite Kay; Paul Cézanne », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1942, vol. 80, n° 467, p. 52.

Assia Rubinstein, « Bibliography. - “Mythology of being” (par André Masson), “More details from pictures in the National Gallery” (par Kenneth Clark), “Paul Cézanne letters” (par John Rewald) », *Gazette des beaux-arts*, 1943, n° 911, p. 61-62.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 2 [3], *The Artist's Own Writings* : « More than 200 letters : ill., index. Original French edition : Paul Cézanne, Correspondance, Paris, 1937 [illustrated exclusively with works not reproduced in 1]. »

[Cézanne, Reproductions]

Wilhelm Uhde, Ludwig Goldscheider (col.), *Les Impressionnistes*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Phaidon, 1937, 132 p.

Traductions anglaises : Vienne / New York, Phaidon / Oxford University Press, 1937 ; Vienne / Londres, Phaidon / Allen & Unwin, 1937.

Traductions allemandes : Vienne, Phaidon, 1937.

Recensions critiques :

T. L. B., J. G. N., E. A., M. A., S. C., H. F., et J. L. N., « Book reviews », *Apollo*, 1938, vol. 28, p. 259-262.

A. Philip McMahon, « Review of Cezanne ; The Impressionists ; The Disasters of War », *Parnassus*, 1938, vol. 10, n° 5, p. 30.

H. R., « Review of “Sandro Botticelli” by Lionello Venturi ; “Cézanne” by Fritz Novotny ; “The Impressionists” by Wilhelm Uhde », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1938, vol. 72, n° 419, p. 97.

Rewald 1946 [1973] :

General [136] : « A Phaidon picture book with excellent black and white illustrations and some color plates. Two thirds of the reproductions represent works of Manet and the rest are unequally divided among the impressionists. Even more confusing is the fact that the illustrations are not arranged chronologically. »

John Rewald, *Edgar Degas*, Paris, G. Braun, 1937 (Les Maîtres).

Recensions critiques :

Michel Florisoone, « Les livres d'art », *Marianne*, 19/05/1937.

René Huyghe, « Ouvrages sur l'art français », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 5, p. 43-44.

Maurice Bérard, *Renoir à Wargemont*, Paris, Larose, 1938 (Maîtres du XIXe siècle).

Recensions critiques :

Georges Wildenstein, « Bibliographie. - “French painting and the nineteenth century” (par James Laver et Michael Sevier), “Maîtres du XIXe siècle, Renoir à Wargemont” (par Maurice Bérard), “La danse de Carpeaux” (par Paul Vitry), “Letters to Emile Bernard” (par Vincent Van Gogh), “Châteaux et Manoirs de France” (par Ernest de Ganay), “Le Château de Chantilly” (par Henri Malo), “Les dimanches de la rue Jacob” (par Léo Larguier) », *Gazette des beaux-arts*, 1938, n° 902, p. 333-335.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir, *The Artist's Own Writings*
Renoir 27 [60], *Witness Accounts* : « A very brief introduction, accompanied by 35 good illustrations of works done by Renoir in Wargemont ; also facsimile of a letter by Renoir. [See also 65.] »
Renoir, *Reproductions*

George Besson, *Renoir*, Paris, G. Braun, 1938 (Les Maîtres).

Recensions critiques :

Pierre du Colombier, « Les Livres sur l'art », *Beaux-arts*, 1939, n° 325, p. 8.

Rewald 1946 [1973] :

[Renoir 104, *Reproductions* : « 60 small but good ill. (Coll. des Maîtres). »]

Adrien Chappuis, *Dessins de Paul Cézanne*, Paris, Éd. des Chroniques du jour, 1938 (XXe siècle).

Recensions critiques :

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 287, p. 6.

Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Autour de Cézanne », *L'Œuvre*, 24/07/1938.

D. L., « Review of "Dessins de Paul Cézanne" by Adrien Chappuis », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1939, vol. 74, n° 432, p. 149.

Paul-Henri Michel, W. Kern, et Pierre Courthion, « Chroniques du jour : Les Livres », *XXe siècle*, 1939, n° 5-6.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 35 [101], *Reproductions* : « 48 well-reproduced drawings among which are several not illustrated in (1), and 4 color plates. »

Robert Rey, *Manet*, Paris, Hyperion, 1938.

Traductions anglaises : Londres, W. Heinemann, 1938.

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie. - "Manet" (par Robert Rey) », *Gazette des beaux-arts*, 1938, n° 902, p. 328.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 299, p. 4.

L'Ermite du Luxembourg, « L'Intermédiaire des artistes », *Beaux-arts*, 1938, n° 303, p. 2.

« Manet, par Robert Rey », *Beaux-arts*, 1938, n° 302, p. 8.

« Extrait de "Manet" par R. Rey, éditions Hypérion », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 3.

« Extrait de "Manet" par R. Rey, éditions Hypérion », *L'Amour de l'art*, 1938, vol. 19, n° 8.

Rewald 1946 [1973] :

Manet 26 [85], *Reproductions* : « The plates are arranged without order; the captions were written without consultation of (1) [2], which is not even listed in the bibl. Fair ill., some color plates [(Hyperion)]. »

Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, B. Grasset, 1938.

Recensions critiques :

Germaine Beaumont, « En écoutant... », *Le Matin*, 04/09/1938.

Georges Charenso, « Livres d'étrennes », *Le Matin*, 18/12/1938.

P. I., « Quand M. Ambroise Vollard s'écrie : A bas les brimades ! », *Beaux-arts*, 1938, n° 282, p. 1.

Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Autour de Cézanne », *L'Œuvre*, 24/07/1938.

« M. Ambroise Vollard au Club du Faubourg », *Beaux-arts*, 1938, n° 280, p. 4.

Rewald 1946 [1973] :

[voir Ambroise Vollard, *Degas : 1834-1917*, 10e édition, Paris, G. Crès, 1924.]

[voir Ambroise Vollard, *La Vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, A. Vollard, 1919.]

[voir Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914.

Gerstle Mack, *La Vie de Paul Cézanne*, trad. Nancy Bouwens, Paris, Gallimard, 1938 (Les Contemporains vus de près. 2e série ; 7).

Traductions anglaises : New York, A.A. Knopf, 1935 ; Londres, J. Cape, 1935.

Recensions critiques :

William King, C. K. Jenkins, T. B., J. G., Jan Gordon, R. W. S., et R. B., « Book reviews », *Apollo*, 1935, vol. 22, p. 352-357.

Erle Loran, « Review of Paul Cézanne », *The American Magazine of Art*, 1935, vol. 28, n° 12, p. 767-770.

John Pope-Hennessy, « Review of "Paul Cézanne" by Gerstle Mack », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1936, vol. 68, n° 396, p. 151-152.

John Rewald, René Huyghe, et Germain Bazin, « Chronique des Livres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 197.

L'Acheteur de peinture, « Sous le Microscope : Textes inédits : Cézanne, "douanier Rousseau" de la poésie », *Micromégas*, 1937, n° 5, p. 4.

Pierre du Colombier, « Les Livres », *Beaux-arts*, 1938, n° 292, p. 5.

Adolphe Tabarant, « Livres et revues : Autour de Cézanne », *L'Œuvre*, 24/07/1938.

Georges Wildenstein, « Bibliographie. - "La vie de Paul Cézanne" (par Gerstle Mack) », *Gazette des beaux-arts*, 1938, n° 899, p. 133.

« Livres d'art ancien et moderne », *Cahiers d'art*, 1939, n° 1-4, p. 104.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 12 [23], Biographies : « The best biography in English, excellently written, with a chronological outline, condensed bibl., 48 ill. and an exhaustive index. »

Germain Bazin, *Renoir*, Paris, A. Skira, 1939 (Les Trésors de la peinture française. XIXe siècle ; 8).

Traductions anglaises : Londres, A. Zwemmer, 1939 (Masterpieces of French Painting).

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie. - "Gauguin" (par John Rewald), "Galerie d'estampes Matisse" (par Cl. Roger-Marx), "Renoir" (par Germain Bazin) », *Gazette des beaux-arts*, 1939, n° 904, p. 126.

« Renoir, par Germain Bazin », *Beaux-arts*, 1939, n° 322, p. 4.

Pierre du Colombier, « Livres sur l'Art », *Beaux-arts*, 1940, n° 358, p. 86.

Rewald 1946 [1973] :

Renoir 49 [106], Reproductions : « Portfolio with 8 excellent color plates. »

Pierre Francastel, *Monet, Sisley, Pissarro*, Paris, A. Skira, 1939 (Les Trésors de la peinture française. XIXe siècle ; 13).

Rewald 1946 [1973] :

Monet 34 [86], Reproductions : « Portfolio with some excellent color plates [(Skira)]. »

Pissarro 21 [35], Reproductions : « A few excellent color plates. »

Sisley 11 [24], Reproductions : « A few excellent color plates [(Skira)]. »

André Lhote, *Traité du paysage*, Paris, H. Floury, 1939 (Écrits d'artistes).

Rewald 1946 [1973] :

General [140] : « Ill. »

Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, A. Skira, 1939 (Les Trésors de la peinture française. XIXe siècle ; 9).

Recensions critiques :

J. B., « Bibliographie. - "Die bildende Kunst in Oesterreich, Gotische Zeit" (par Karl Ginhart), "Cézanne" (par Maurice Raynal), "Vincent Van Gogh" (par J. B. de la Faille), "El arte nocturno de Victor Delhez" (par Fernando Diez de Medina) », *Gazette des beaux-arts*, 1939, n° 906, p. 261-262.

Pierre du Colombier, « Livres sur l'Art », *Beaux-arts*, 1940, n° 358, p. 86.

Rewald 1946 [1973] :

Cézanne 37 [102], Reproductions : « Album of 8 good color plates. »

John Rewald, *Camille Pissarro au Musée du Louvre*, Paris, Bruxelles, Marion, 1939 (Les Reproductions en couleurs des tableaux des musées du monde ; 3).

Traductions anglaises : Londres, Collins, 1939 (Reproductions in Colour of Paintings in the Museums of the World ; 3).

Recensions critiques :

Pierre du Colombier, « Livres sur l'Art », *Beaux-arts*, 1940, n° 358, p. 86.

Rewald 1946 [1973] :

Pissarro 20 [34], Reproductions : « 10 good color plates accompanied by brief comments. »

Adolphe Tabarant, *Manet*, Paris, A. Skira, 1939 (Les Trésors de la peinture française. XIXe siècle ; 12).

Traductions anglaises : Paris / New York, A. Skira / French and European Publications, 1939 (Masterpieces of French painting. XIX century ; 12) ; Londres, A. Zwemmer, 1939 (Masterpieces of French painting).

Rewald 1946 [1973] :

Manet 25 [86], Reproductions : « Portfolio with 8 excellent color plates. »

Ludovic-Rodo Pissarro et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1939, 2 vol.

Recensions critiques :

« Personal », *The Times*, 28/08/1930.

Charles Théophile, « Pissarro », *Marianne*, 24/04/1940.

Rewald 1946 [1973] :

Pissarro 1 [2], Œuvre Catalogues : « One volume of text, listing 1664 paintings, gouaches, détrempe, and paintings on porcelain as well as pastels (no watercolors or drawings), is accompanied by a volume of plates with 1632 excellent

illustrations. This book is absolutely indispensable for the study of Pissarro's work. The catalogue has been most carefully prepared by the artist's son, Ludovic Rodo, and is preceded by an important critical study of Pissarro's art by Venturi. Many of catalogue notices include quotations from letters and other documents concerning the specific work. An extensive bibliography, chronologically arranged, lists over 500 publications. The index of collectors, unfortunately, is limited to owners at the time of publication. [A supplement is planned.] »

Pissarro, *The Artist's Own Writings*

[Pissarro, *Biographies*]

Pissarro, *Studies of Style*

Pissarro, *Reproductions*

Raymond Cogniat, *Cézanne*, Paris, P. Tisné, 1939.

Recensions critiques :

« Livres d'Art », *Marianne*, 16/08/1939.

Paul Jamot, *Degas*, Paris, A. Skira, 1939 (Les Trésors de la peinture française. XIXe siècle ; 11).

Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, 2 vol.

Recensions critiques :

A. Philip McMahon, « Review of Les Archives de L'impressionnisme », *Parnassus*, 1939, vol. 11, n° 6, p. 30.

« Livres d'Art », *Marianne*, 16/08/1939.

Robert J. Goldwater, « Review of Les Archives de l'Impressionnisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres. Mémoires de Paul Durand Ruel. Documents », *The Art Bulletin*, 1940, vol. 22, n° 2, p. 111-113.

Rewald 1946 [1973] :

General [141] : « Two volumes indispensable for the study of impressionism. They feature 213 letters by Renoir, 411 by Monet, 86 by Pissarro, 16 by Sisley, 31 by Mary Cassatt, 27 by Degas, and a number of letters by other artists, all written to Durand-Ruel, chiefly after 1881, as well as some letters to Octave Maus ; also a few letters by Paul Durand-Ruel, and his memoirs. (Most letters written to Durand-Ruel before 1881 are lost and even for the later period these archives are not absolutely complete since some documents have found their way into private collections.) [On Durand-Ruel see also 155 and 241.]

Vol. II contains condensed catalogues of the eight impressionist exhibitions. An appendix offers excerpts, complete reprints, or short reports of writings on impressionism published between 1863 and 1880 ; these are limited to serious studies only and do not include any of the violent attacks directed against the artists [(for these see 232)]. Authors quoted extensively are Zola, Astruc, Silvestre, Burty, Pothey, Rivière, Edmond Renoir.

Venturi's long introduction traces the story of the Durand-Ruel Galleries and follows the development of Monet, Pissarro, Sisley, and Renoir. It lists the first collectors of impressionist paintings, analyzes the comments of contemporary critics and rounds out the information provided by the documents. Few ill., no bibl. ; index. »

Cassatt, *The Artist's Own Writings* : « 31 letters to Durand-Ruel are reproduced by L. Venturi : *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris-New York, 1939, v. 2. »

Monet 1 [20], *The Artist's Own Writings* : « Contains 411 letters to Durand-Ruel (1876-1926) and 6 to O. Maus. [The most important group of Monet's letters.] »

Monet, *Studies of Style* : « See Venturi's Introduction to 1 [20] ».

Pissarro 4 [7], *The Artist's Own Writings* : « The second volume includes 86 letters written to Durand-Ruel between 1881 and 1903, as well as 16 letters to O. Maus. »

Pissarro, *Studies of Style*

Renoir 7 [43], *The Artist's Own Writings* : « 212 letters to Durand-Ruel, written between 1881 and 1919, are featured in v. I. Among these letters in Renoir's "Manifesto on the importance of irregularity in the arts" (partly translated in Goldwater, R. and Treves, M. : *Artists on Art*, New York, 1945). Vol. II of the Archives contains 9 letters to O. Maus. »

Renoir, *Studies of Style* : « See also Venturi's introduction to (7) [43] ».

Sisley 3 [7], *The Artist's Own Writings* : « Vol. 2 features 16 letters to Durand-Ruel (1887-1891) and 5 letters to O. Maus (1887-1897). [The archives of the Galeries Durand-Ruel in Paris contain further letters by the artist.] »

Sisley, *Studies of Style*

Figures

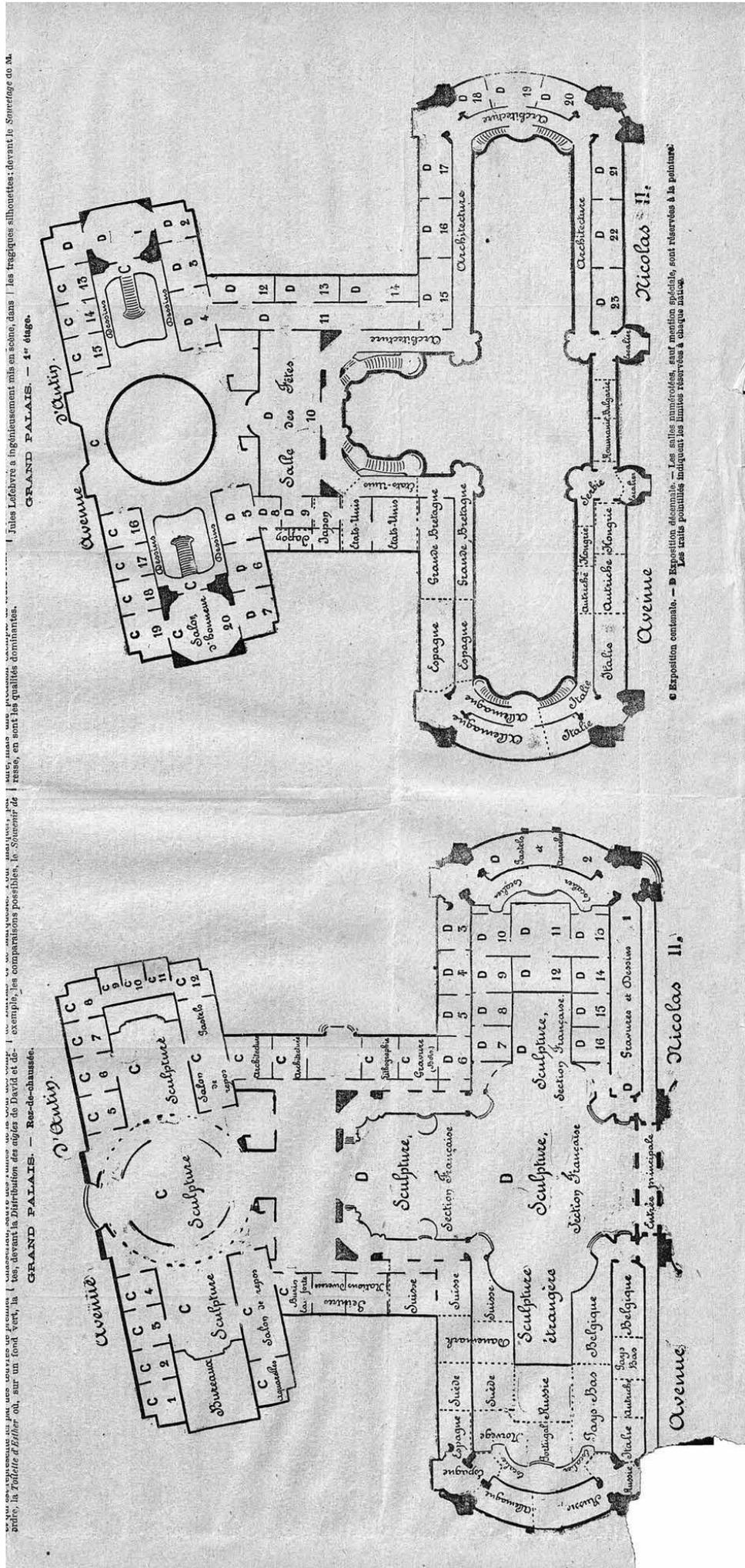


Figure 1.1 : Plan des salles du Grand Palais consacrées aux expositions centennale et décennale de l'art français, ainsi qu'aux différentes sections étrangères, lors de l'Exposition universelle de 1900, reproduit dans François Thiébaul-Sisson, « Les Expositions d'art des deux palais des Champs-Élysées », *Le Temps*, 01/05/1900.

D - Exposition décennale ; C - Exposition centennale



Figure 1.3 : L. Moreau, *Vue de la salle 20, salon d'honneur, de l'Exposition centennale, 1900*, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0751

Tableaux exposés, de gauche à droite, de haut en bas :

Alfred Pierre Agache, *La roue de la Fortune*, 1885, huile sur toile, 298 x 252 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts [cat. no 4]; Jean-Charles Cazin, *Judith, le départ*, 1883, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue [cat. no 85]; Jean-Charles Cazin, *L'Orage*, 1876, huile sur toile, 89,5 x 166,5 cm, Paris, musée d'Orsay [cat. no 84]; Alfred Roll, *Halte-à-là!*, 1875, huile sur toile, 365 x 295 cm, tableau détruit (auparavant, dépôt du musée de Versailles au musée La Cour d'or de Metz) [cat. no 583]; Edouard Manet, *Le déjeuner*, 1868, huile sur toile, 118 x 154 cm, Munich, Neue Pinakothek (RW 135) [cat. no 447]; Albert Besnard, *Madame Roger Jourdain*, 1886, huile sur toile, 199 x 150,5 cm, Paris, musée d'Orsay [cat. no 34]; Ignace Henri Jean Théodore Fantin-Latour, *La famille Dubourg*, 1878, huile sur toile, 146,5 x 170,5 cm, Paris, musée d'Orsay [cat. no 281]; Frédéric Bazille, *Vue de village*, 1868, huile sur toile, 13 x 89 cm, Montpellier, musée Fabre (S 46) [cat. no 22].



Figure 1.2 : *Vue de la salle 16 de l'Exposition centennale, cimaise consacrée à Manet*, photographie reproduite dans Julius Meier-Graefe (dir.), *Die Weltausstellung in Paris 1900*, Paris, Leipzig, F. Krüger, 1900, p. 83.

Tableaux exposés (tous d'Édouard Manet), de gauche à droite :

Combat de taureaux, 1865, huile sur toile, 90 x 110 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 107) [cat. no 441]; *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay (R W 67) [cat. no 440]; *Nature morte, huîtres, anguilles et rouget*, 1864, huile sur toile, 73,4 x 92,1 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago (RW 80) [cat. no 449]; *Portrait d'Éva Gonzalès*, 1870, huile sur toile, 198 x 135 cm, Londres, National Gallery (RW 154) [cat. no 443].



Figure 1.4 : L. Moreau, *L'Artiste d'Edouard Manet (1875 : São Paulo, Museu de Arte de São Paulo : RW 244)*, 1900, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0878



Figure 1.5 : L. Moreau, *Le déjeuner d'Edouard Manet (1868 : Munich, Neue Pinakothek : RW 135)*, 1900, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0879



Figure 1.6 : L. Moreau, *Bords de la Seine à Argenteuil d'Edouard Manet (1874 : Londres, Courtauld Institute Galleries : RW 220)*, 1900, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0877



Figure 1.7 : L. Moreau, *La famille Monet au jardin d'Edouard Manet (1874 : New York, The Metropolitan Museum of Art : RW 227)*, 1900, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0880

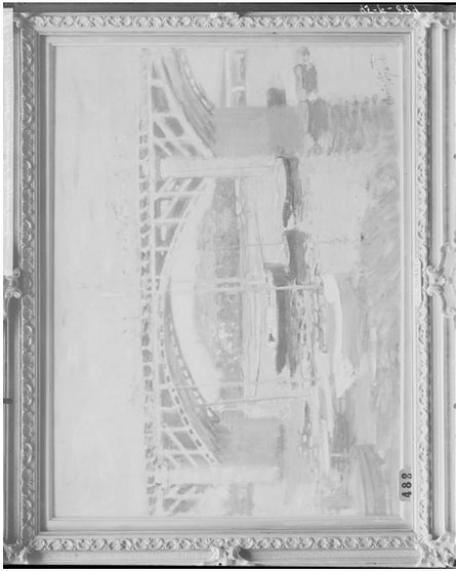


Figure 1.8 : L. Moreau, Le Pont d'Argenteuil de Claude Monet (1874; Munich, Neue Pinakothek; W 313), 1900, négatif sur plaque de verre, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds L. Moreau, inv. 45F0889



Figure 1.9 : Alfred Sisley, Camille Pissarro, Claude Monet, Triptyque : L'île Saint-Denis; Entrée du Village de Voisins; Bateaux de plaisance, Argenteuil, 1872-1873, triptyque, huile sur toile, 66,5 x 215,5 cm, Paris, musée d'Orsay (D 47; PDRS 235; W 229)



Figure 1.10 : Jean-Baptiste Camille Corot, *Dunkerque, vue du port de pêche*, 1873, huile sur toile, 46 x 55 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten (cat. raisonné 2119)



Figure 1.11 : Édouard Manet, *Baigneuses en Seine*, vers 1862-1865, huile sur toile, 132 x 98 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (RW 226)



Figure 1.12 : Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, 1900, huile sur toile, 182 x 243,5 cm, Paris, musée d'Orsay

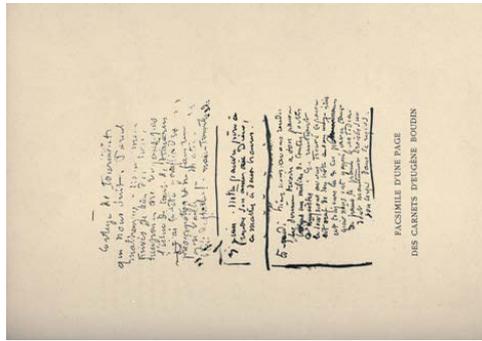


Figure 1.13 : *Fac-similé d'une page des carnets d'Eugène Boudin*, reproduit dans Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900, p. 187.



Figure 1.14 : Ernest Guilbert, *Montument à Eugène Boudin*, 1899, bronze, pierre, Honfleur. Photographie reproduite dans Gustave Cahen, *Eugène Boudin, sa vie et son œuvre*, Paris, H. Floury, 1900, p. 169.



Figure 1.15 : Camille Mauclair, *L'Impressionnisme, son histoire, son esthétique, ses maîtres*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, 1904. Envoi autographe de l'auteur à Maurice Barrès, Paris, Bibliothèque nationale de France, Z BARRES-22782.

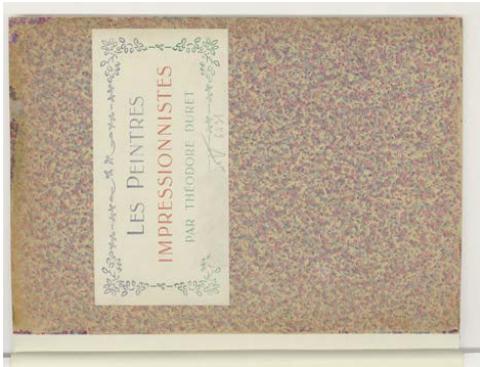


Figure 1.16 : Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906. Exemplaire de l'édition de luxe sur Japon.

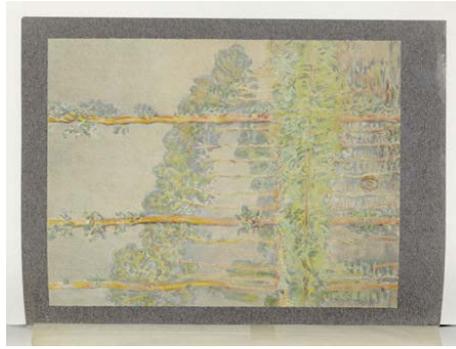


Figure 1.17 : D'après Claude Monet, *Reproduction de Trois Arbres*, printemps (1891 ; collection particulière ; W 1304), estampe en couleurs reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.



Figure 1.18 : Camille Pissarro, *Vachère au bord de l'eau*, 1890, eau-forte sur papier vergé, 8^e état, 19,8 x 13,2 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, « Camille Pissarro », *Gazette des beaux-arts*, 1904, vol. 31, n° 563, p. 395-405 (Deltel 93).



Figure 1.19 : Camille Pissarro, *Les Faneuses*, 1890, eau-forte sur papier vergé, 12^e état, 19,9 x 13,2 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906 (Deltel 94).



Figure 1.20 : Pierre-Auguste Renoir, *Femme nue assise*, 1906, vernis mou, 18,8 x 14,9 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes* : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906 (Deltail 12).

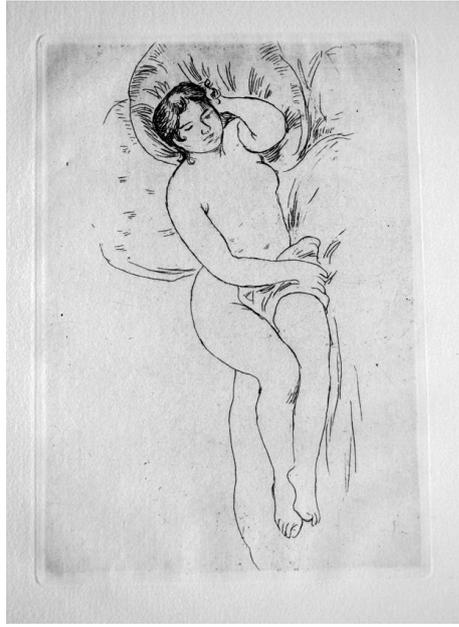


Figure 1.21 : Pierre-Auguste Renoir, *Femme nue couchée (tournée à droite) (2^e planche)*, 1906, eau-forte, 19,8 x 13,9 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes* : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906 (Deltail 14).



Figure 1.22 : Paul Cézanne, *Guillaumin au pendu*, 1873, eau-forte, 26 x 20,5 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes* : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906 (Chepin 2).



Figure 1.23 : Armand Guillaumin, *Vue prise de Saardam*, 1900, eau-forte et pointe sèche en couleurs, 13,8 x 19,5 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes* : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906 (Kraemer 23).

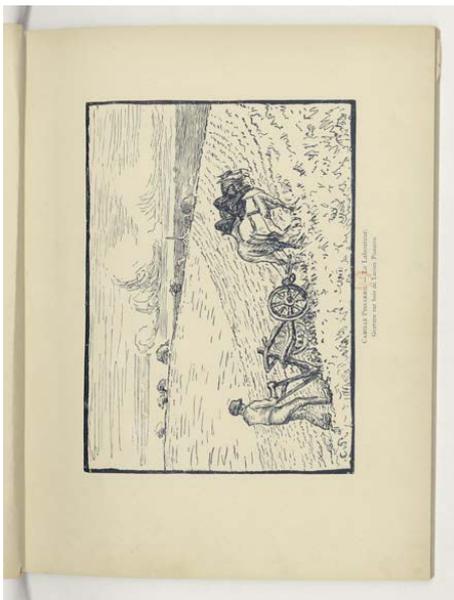


Figure 1.24 : Lucien Pissarro, d'après Camille Pissarro, *Le Laboureur*, 1893, gravure sur bois, 12 x 17 cm, estampe reproduite dans Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906.



Figure 2.1 : Claude Monet, *Charing Cross Bridge, la Tamise*, 1899-1901, huile sur toile, 73 x 100 cm, Lyon, musée des Beaux-Arts (W 1537)

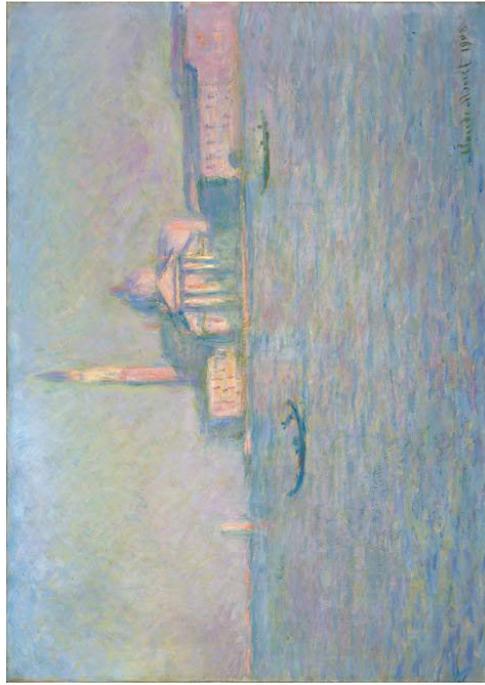


Figure 2.2 : Claude Monet, *Saint-Georges Majeur*, 1908, huile sur toile, 65 x 92 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (W 1749)



Figure 2.3 : *Carte postale représentant l'île de San Giorgio Maggiore à Venise, adressée par Alice Monet à Jean Monet, 11 octobre 1908, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière*



Figure 2.6 : Claude Monet, *Le Parlement, effet de brouillard*, 1900-1901, huile sur toile, 81 x 92 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (W 1609)

Figure 2.4 : Francis Picabia, *Effet du matin, le brouillard, Moret*, 1904, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière (cat. raisonné 129)



Figure 2.5 : Alfred Sisley, *Le Pont de Moret et les moulins - Effet de neige*, 1890, huile sur toile, 60 x 81 cm, collection particulière (D 723)

Figure 2.7 : Francis Picabia, *Effet de soleil sur le Loing*, 1904, huile sur toile, 20,5 x 28 cm, Paris, Centre Pompidou — Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle (cat. raisonné 148)

Figure 2.8 : Francis Picabia, *Église de Moret*, 1904, huile sur toile, 54 x 65 cm, collection particulière (cat. raisonné 130)



Figure 2.9 : Alfred Sisley, *L'Église de Moret*, 1893, huile sur toile, 65 x 81 cm, Rouen, musée des Beaux-Arts (D 820)

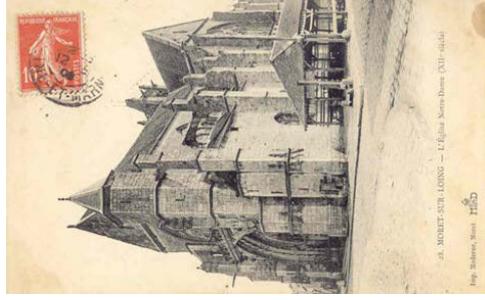


Figure 2.11 : Imprimerie Moderne (Moret), 28. *Moret-sur-Loing — L'Église Notre-Dame (XIX^e siècle)*, début du XX^e siècle, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

Figure 2.10 : Francis Picabia, *Église de Moret, effet de soleil matinal en décembre*, 1904, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue (cat. raisonné 131)

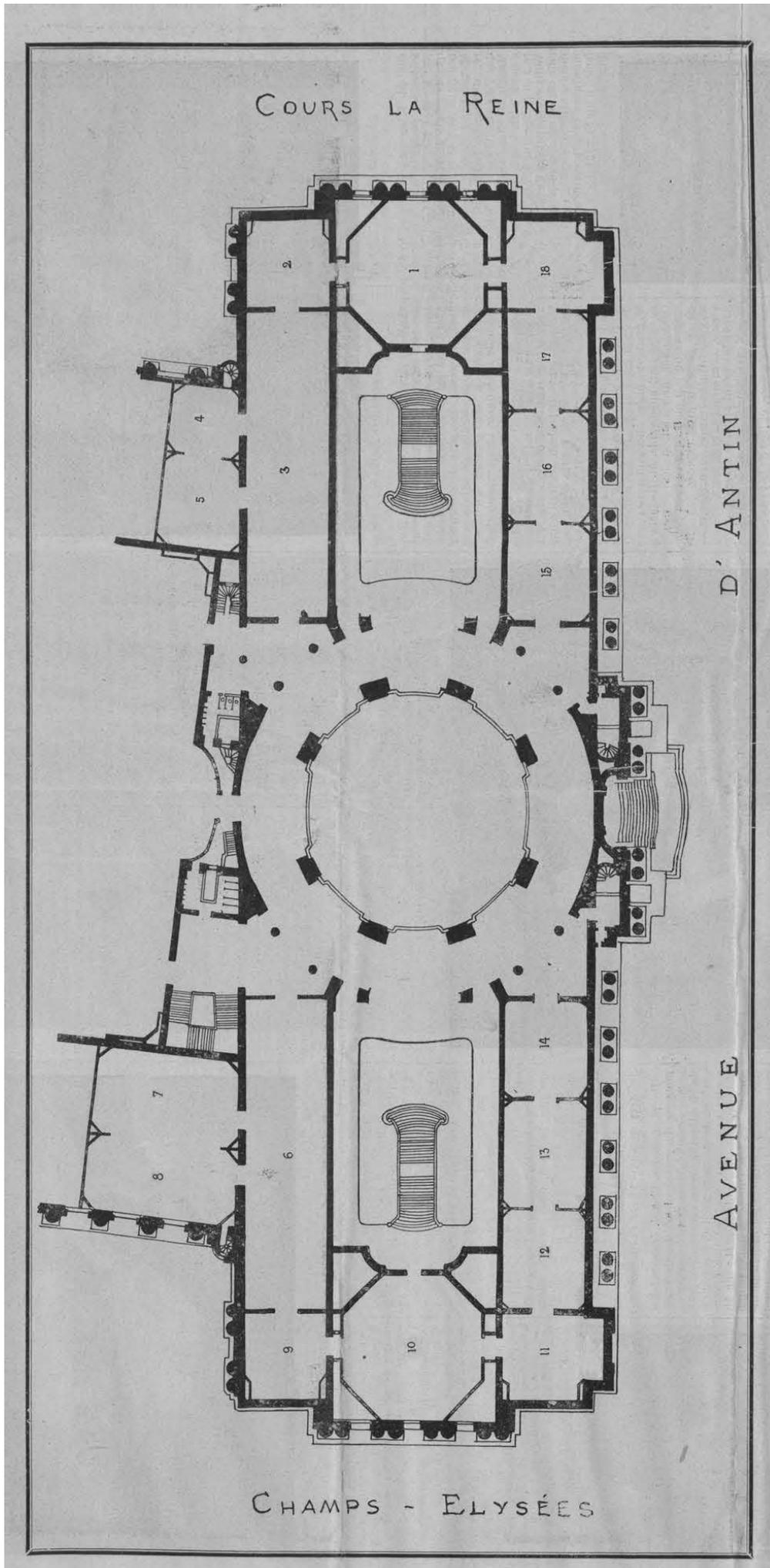


Figure 2.12 : Plan des salles du Salon d'Automne de 1904
 Note : La numérotation des salles a été permise grâce aux comptes rendus publiés dans la presse et aux documents photographiques.

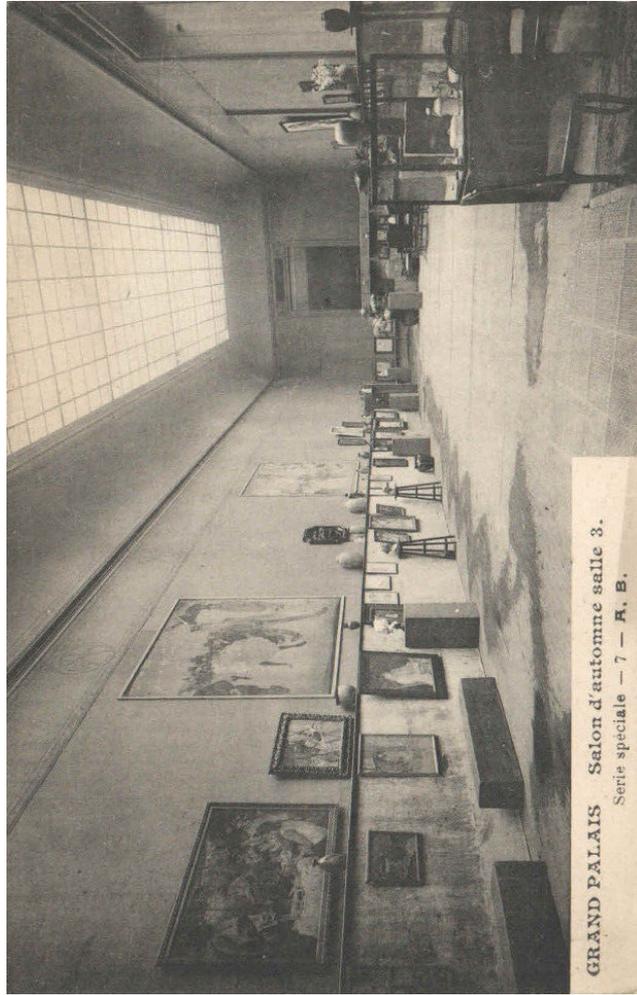


Figure 2.13 : Henri Glineur, *Vue de la salle 3 du Salon d'Automne*, 1904, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

Œuvres exposées, de gauche à droite, de haut en bas : Pierre-Auguste Renoir, *Le Déjeuner des canotiers*, 1880-1881, huile sur toile, 130 x 173 cm, Washington, The Phillips Collection (DD 224) [cat. no 11] ; Paul Cézanne, *Nature morte*, 1879-1880, huile sur toile, 46 x 55 cm, New York, The Museum of Modern Art (FWN 780) ; Paul Cézanne, *Nature morte aux aubergines*, 1893-1894, huile sur toile, 73 x 92 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (FWN 856).

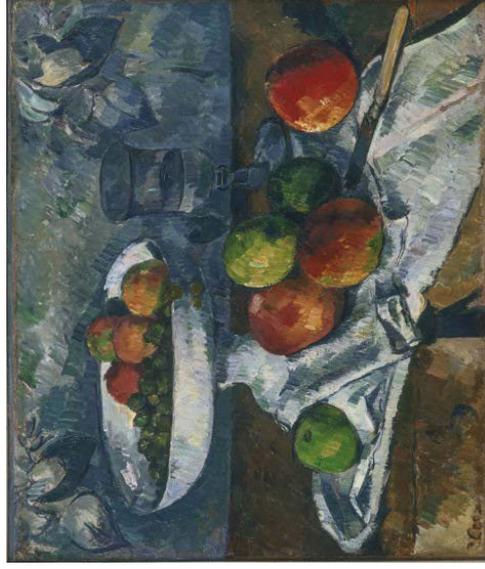


Figure 2.14 : Paul Cézanne, *Nature morte au compotier*, 1879-1880, huile sur toile, 46 x 55 cm, New York, The Museum of Modern Art (FWN 780)



Figure 2.15 : Henri Glineur, *Vue de la salle Renoir du Salon d'Automne*, 1904, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas : *Femme à l'ombrelle dans un jardin*, 1875, huile sur toile, 54,5 x 65 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (DD 86) [cat. no 19]; *Femme à l'éventail*, 1880, huile sur toile, 65 x 50 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (DD 425) [cat. no 17]; *Portrait de femme*, vers 1876, huile sur toile, 60 x 40 cm, Munich, Neue Pinakothek (DD 391); *Au repos (Baigneuse endormie)*, 1897, huile sur toile, 81 x 55,5 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten (DD 2419) [cat. no 9]; *Vue de Venise (Le Palais des Doges)*, 1881, huile sur toile, 54,3 x 65,3 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 161) [cat. no 18]; *Jeune fille*, vers 1890, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue (DD 1136) [cat. no 3]; *Scène de Tannhäuser (Ille acte)*, 1879, huile sur toile, 57 x 142 cm, collection particulière (DD 243) [cat. no 27] ou 28]; *La source*, 1875, huile sur toile, 131 x 77,5 cm, Philadelphie, The Barnes Foundation (DD 269) [cat. no 16]; *Femme nue couchée*, 1883, huile sur toile, 65,1 x 81,3 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (DD 1341) [cat. no 2]; *Paul Meunier*, 1877, huile sur toile, 46 x 38 cm, Baden, Musée Langmatt (DD 565) [cat. no 9]; *Camille Monet lisant*, vers 1874, huile sur toile, 61,7 x 50,3 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 364) [cat. no 20].



Figure 2.16 : Henri Glineur, *Vue de la salle Renoir du Salon d'Automne*, 1904, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas : *Une loge à l'Opéra (dit Dans la loge)*, 1880, huile sur toile, 99 x 80 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 252) [cat. no 13]; *Baigneuse blonde I*, 1881, huile sur toile, 81,6 x 65,4 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 583) [cat. no 25]; *L'Ingénue*, vers 1874, huile sur toile, 55,7 x 46,4 cm, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 336) [cat. no 6]; *La tonnelle*, 1876, huile sur toile, 81 x 65 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (DD 207) [cat. no 1]; *Scène de Tannhäuser (1er acte)*, 1879, huile sur toile, 37 x 142 cm, collection particulière (DD 242) [cat. no 27] ou 28]; *Portrait de Jeanne Durand-Ruel*, 1876, huile sur toile, 114 x 74 cm, Philadelphie, The Barnes Foundation (DD 500) [cat. no 14]; *Jeunes femmes assises dans l'herbe*, vers 1873, huile sur toile, 59,7 x 73,5 cm, Philadelphie, The Barnes Foundation (DD 265) [cat. no 10]; *Naiade*, 1876, huile sur toile, 27 x 22 cm, collection particulière (DD 588) [cat. no 23]; *Tête de jeune fille*, 1878, huile sur toile, 25 x 23 cm, collection particulière; *Réverie (Portrait de Jeanne Samary en buste)*, 1877, huile sur toile, 56 x 46 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (DD 462) [cat. no 25]; *Portrait de Victor Choquet*, 1876, huile sur toile, 46 x 36 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten (DD 542) [cat. no 21]; *Confidences*, 1878, huile sur toile, 61,5 x 50,5 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadtgarten (DD 274) [cat. no 7]; *Tête de femme en noir*, vers 1875-1877, huile sur toile, 33,3 x 25,4 cm, Pasadena, Norton Simon Art Foundation (DD 335) [cat. no 5].



Figure 2.17 : Vue de la salle Cézanne du Salon d'Automne, 1904, négatif verre, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Portrait de l'artiste au chapeau à large bord*, 1879-1880, huile sur toile, 65 x 51 cm, Berne, Kunstmuseum (FWN 451) [cat. no 5]; *Cinq baigneurs*, 1880-1882, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière (FWN 936) [cat. 29]; [œuvre non identifiée]; *Trois baigneurs*, 1876-1877, huile sur toile, 52 x 54,5 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (FWN 923) [cat. no 28]; *Madame Cézanne à l'éventail*, 1879, 1886-1888, huile sur toile, 92,5 x 73 cm, Zurich, Fondation E. G. Bührle (FWN 447) [cat. no 9]; *Maison dans les arbres*, vers 1879, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière (FWN 137) [cat. no 12]; *Baigneurs devant une tente*, 1883-1885, huile sur toile, 63 x 84 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (FWN 944); *Portrait de madame Cézanne*, vers 1888, huile sur toile, 100,6 x 81,3 cm, Detroit Institute of Arts (FWN 487) [cat. no 3]; *Montagne Sainte-Victoire et viaduc du côté de Valcros*, vers 1890, huile sur toile, 91 x 72 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (FWN 265) [cat. no 15]; *L'Homme aux bras croisés*, vers 1899, huile sur toile, 92 x 72,7 cm, New York Solomon R. Guggenheim Museum (FWN 528) [cat. no 10].



Figure 2.18 : Vue de la salle Cézanne du Salon d'Automne, 1904, négatif verre, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Montagne Sainte-Victoire et viaduc du côté de Valcros*, vers 1890, huile sur toile, 91 x 72 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (FWN 265) [cat. no 15]; *L'Homme aux bras croisés*, vers 1899, huile sur toile, 92 x 72,7 cm, New York Solomon R. Guggenheim Museum (FWN 528) [cat. no 10]; *Pommes et gâteaux*, 1877-1879, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (FWN 744) [cat. no 20]; *Madame Cézanne au chapeau vert*, 1891-1892, huile sur toile, 97,8 x 80 cm, Philadelphie, The Barnes Foundation (FWN 487) [cat. no 21]; *Le Plat de pommes*, vers 1877, huile sur toile, 45,5 x 55 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (FWN 742) [cat. no 21]; *Le Vase de tulipes*, 1890-1892, huile sur toile, 72,5 x 42 cm, Pasadena, Norton Simon Art Foundation (FWN 827) [cat. no 13]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2045]; *La Montagne Sainte-Victoire vue du chemin de Valcros*, 1878-1879, huile sur toile, 58 x 72 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (FWN 127) [cat. no 7]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2046]; *Portrait de l'artiste*, 1878-1880, huile sur toile, 61 x 47 cm, Washington, Phillips Collection (FWN 449) [cat. no 6]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2047]; *Rue du Fond-de-l'Hermitage, quartier de l'Hermitage, Pontoise*, vers 1877, huile sur toile, 60 x 73 cm, Baden, Stiftung Langmatt and Jenny Brown (FWN 108).



Figure 2.19 : Vue de la salle Cézanne du Salon d'Automne, 1904, négatif verre, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Pommes et gâteaux*, 1877-1879, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (FWN 744) [cat. no 20]; *Madame Cézanne au chapeau vert*, 1891-1892, huile sur toile, 97,8 x 80 cm, Philadelphie, The Barnes Foundation (FWN 487) [cat. no 2]; *Le Plat de pommes*, vers 1877, huile sur toile, 45,5 x 55 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (FWN 742) [cat. no 21]; *Le Vase de tulipes*, 1890-1892, huile sur toile, 72,5 x 42 cm, Pasadena, Norton Simon Art Foundation (FWN 827) [cat. no 13]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2045]; *La Montagne Sainte Victoire vue du chemin de Valcros*, 1878-1879, huile sur toile, 58 x 72 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (FWN 127) [cat. no 7]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2046]; *Portrait de l'artiste*, 1878-1880, huile sur toile, 61 x 47 cm, Washington, Phillips Collection (FWN 449) [cat. no 6]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2047]; *Rue du Fond-de-l'Hermitage, quartier de l'Hermitage, Pontoise*, vers 1877, huile sur toile, 60 x 73 cm, Baden, Stiftung Langmatt and Jenny Brown (FWN 108); *Le Vase bleu*, 1889-1890, huile sur toile, 62 x 51 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 823) [cat. no 18].

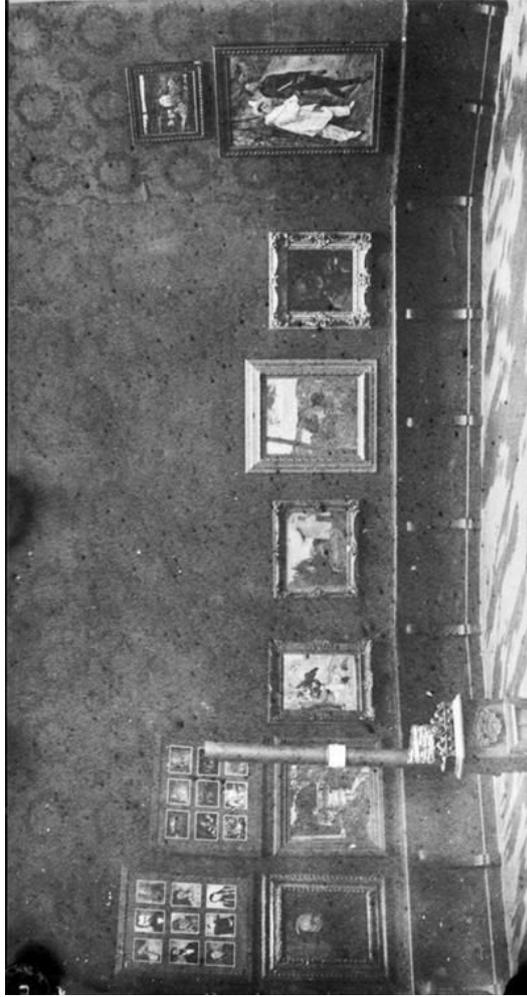


Figure 2.20 : Vue de la salle Cézanne du Salon d'Automne, 1904, négatif verre, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2046]; *Portrait de l'artiste*, 1878-1880, huile sur toile, 61 x 47 cm, Washington, Phillips Collection (FWN 449) [cat. no 6]; *Un cadre contenant : neuf photographies* [cat. no 24/2047]; *Rue du Fond-de-l'Hermitage, quartier de l'Hermitage, Pontoise*, vers 1877, huile sur toile, 60 x 73 cm, Baden, Stiftung Langmatt and Jenny Brown (FWN 108); *Le Vase bleu*, 1889-1890, huile sur toile, 62 x 51 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 823) [cat. no 18]; *La Maison abandonnée*, 1878-1879, huile sur toile, 49 x 58,5 cm, collection particulière (FWN 113) [cat. no 17]; *Paysage provençal, au toit rouge*, 1875-1876, huile sur toile, 72 x 58 cm, Paris, musée de l'Orangère (FWN 95) [cat. no 8]; *Tête de vieillard (le père Rouvel à Bennecourt?)*, vers 1866, huile sur toile, 51 x 48 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 414) [cat. no 4]; *Petites maisons à Pontoise, près d'Auvers-sur-Oise*, 1873-1874, huile sur toile, 40,5 x 54,5 cm, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum (FWN 82) [cat. no 22]; *Mardi gras*, Paul Cézanne (1839-1906), 1888, huile sur toile, 102 x 81 cm, Moscou, musée des Beaux-Arts Pouchkine (FWN 668) [cat. no 19].



Figure 2.21 : *Vue de la salle Cézanne du Salon d'Automne, 1904, négatif verre, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Le Fumeur accoudé*, vers 1891, huile sur toile, 91 x 72 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage (FWN 506) [cat. no 1] ; *Portrait de Victor Choquet assis*, 1877, huile sur toile, 46 x 38 cm, Columbus Museum of Art (FWN 439) [cat. no 23] ; *Le Pilon du Roi*, 1887-1888, huile sur toile, 82 x 98 cm, Winterthur, Museum Oskar Reinhart am Stadgarten (FWN 242) ; *Baigneurs*, Paul Cézanne (1839-1906), vers 1890, huile sur toile, 60 x 81 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 947) [cat. no 27] ; *Saint-Henri et le golfe de Marseille*, Paul Cézanne (1839-1906), vers 1883, huile sur toile, 65 x 81 cm, Philadelphia Museum of Art (FWN 190) [cat. no 26].

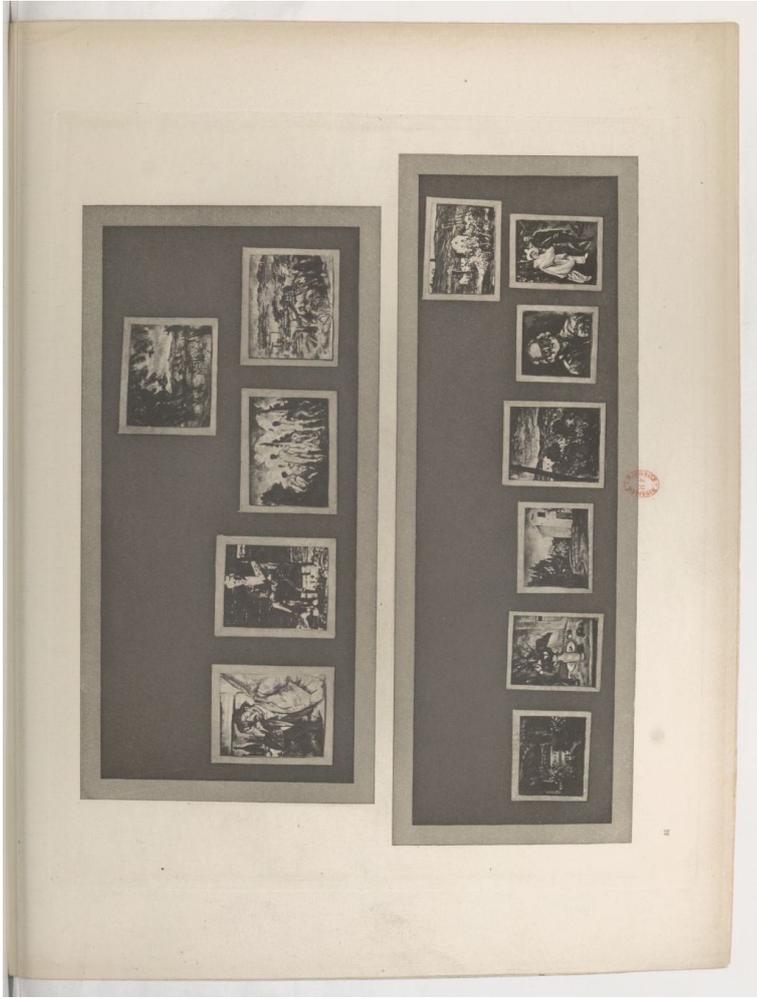


Figure 2.22 : *Peintures exposées au Salon d'Automne de 1904, photographies reproduites dans Ambroise Volland, Paul Cézanne, Paris, A. Volland, 1914, planche 44.*

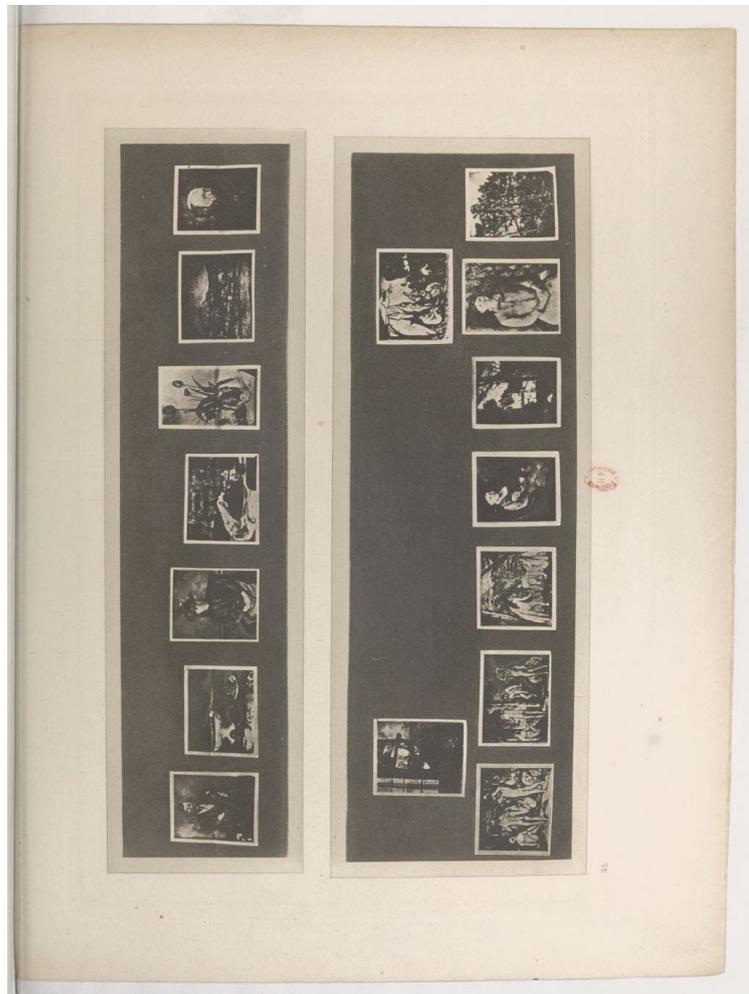


Figure 2.23 : Peintures exposées au Salon d'Automne de 1904, photographies reproduites dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914, planche 45.



Figure 2.24 : Photographies exposées au Salon d'Automne de 1904, photographie reproduite dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914, planche 48.

Œuvres reproduites (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

L'Allée à Chantilly, 1888, huile sur toile, 80,7 x 64,8 cm, Toledo, Toledo Museum of Art [FWN 244]; *Baigneur au bras écartés*, vers 1876, huile sur toile, 24 x 14 cm, Waltham, Brandeis University [FWN 910]; *Le Bassin du Jas de Bouffan*, vers 1878, huile sur toile, 73 x 60 cm, localisation inconnue [Venturi 484, rejeté par Rewald puis par FWN]; *La Toilette funéraire, L'Autopsie*, 1869, huile sur toile, 49 x 80 cm, collection particulière [FWN 597]; *Baigneuses*, 1890-1895, huile sur toile, 28,5 x 51 cm, Baden, Stiftung Langmatt Sidney and Jenny Brown [FWN 959]; *Baigneurs*, 1898-1900, huile sur toile, 27 x 46,4 cm, Baltimore, The Baltimore Museum of Art [FWN 962]; *Nature morte avec rideau et pichet fleuri*, vers 1899, huile sur toile, 54,7 x 74 cm, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage [FWN 844]; *Sucrier, poires et tapis*, 1893-1894, huile sur toile, 50,9 x 62 cm, Kanagawa, Pola Museum of Art [FWN 852]; *Nature morte à la commode*, 1887-1888, huile sur toile, 65,5 x 81 cm, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum [FWN 808].



Figure 2.25 : Photographies exposées au Salon d'Automne de 1904, photographie reproduite dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914, planche 46.

Œuvres reproduites (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Garçon accoudé*, 1867-1868, huile sur toile, 58 x 50 cm, collection particulière [FWN 420]; *L'Oncle Dominique*, vers 1866, huile sur toile, 40,3 x 31,5 cm, collection particulière [FWN 405]; *Portrait de l'artiste*, 1871-1878, huile sur toile, 24 x 18 cm, Winterthour, Sammlung Villa Flora [FWN 445]; *Portrait d'Anthony Valabréque*, 1874-1875, huile sur toile, 64,1 x 52,8 cm, Kanagawa, Pola Museum of Art [FWN 433]; *Portrait du fils de l'artiste*, vers 1878, huile sur toile, 21 x 15,2 cm, collection particulière [FWN 457]; *Portrait de madame Cézanne*, 1886-1887, huile sur toile, 47 x 39 cm, Paris, musée d'Orsay [FWN 488]; *Portrait de madame Cézanne*, 1885-1886, huile sur toile, 46 x 38 cm, Aix-en-Provence, musée Granet [FWN 482]; *Madame Cézanne à la chaise jaune*, 1888-1890, huile sur toile, 81 x 65 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago [FWN 492]; *Madame Cézanne aux cheveux dénoués*, 1885-1886, huile sur toile, 62 x 51 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art [FWN 500].

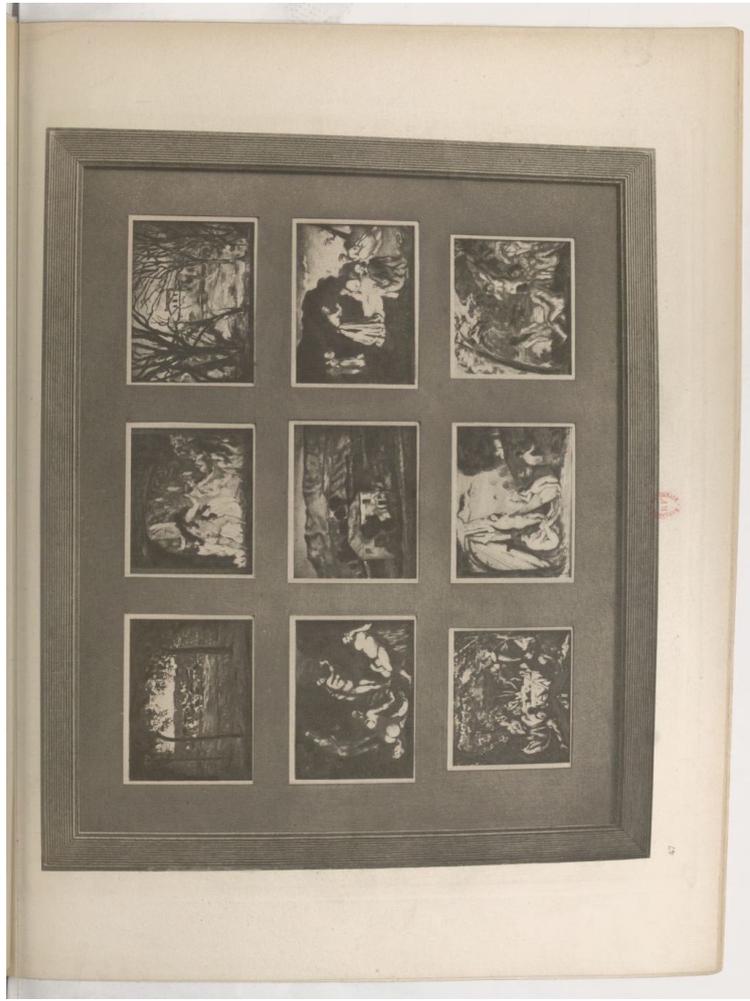


Figure 2.26 : Photographies exposées au Salon d'Automne de 1904, photographie reproduite dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Vollard, 1914, planche 47.

Œuvres reproduites (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Auners-sur-Oise vu à travers les arbres*, vers 1873, huile sur toile, 48 x 58 cm, localisation inconnue (auparavant Magdebourg, Kaiser-Friedrich Museum) [FWN 79-TA]; *Trois baigneuses*, vers 1875, huile sur toile, 30,5 x 33 cm, collection particulière [FWN 920]; *Arbres et maisons au lieu dit « La Durane »*, 1885-1886, huile sur toile, 54 x 73 cm, Paris, musée de l'Orangerie [FWN 218]; *La Tentation de saint Antoine*, vers 1870, huile sur toile, 57 x 76 cm, Zurich, Fondation E. G. Bührle Collection [FWN 611]; *Maison devant la Sainte-Victoire près de Gardanne*, 1886-1890, huile sur toile, 65,5 x 81,3 cm, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art [FWN 227]; *Le Déjeuner sur l'herbe*, vers 1870, huile sur toile, 60 x 81 cm, collection particulière [FWN 610]; *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1878-1880, huile sur toile, 34 x 39 cm, localisation inconnue [FWN 655-TA]; *Baigneuse devant une tente*, 1883-1885, huile sur toile, 63 x 84 cm, Stuttgart, Staatsgalerie [FWN 944]; *Baigneurs et baigneuses*, vers 1880, huile sur toile, 19 x 21 cm, Kurashiki, Ohara Museum [FWN 943].



Figure 2.27 : Henri Glineur, *Vue de la salle 6 du Salon d'Automne*, 1904, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

Figure 2.28 : Albert André, *Femme au manteau de loutre ou Femme dans un intérieur*, non daté, huile sur carton, 65,2 x 81 cm, Auxerre, musée d'Art et d'Histoire [cat. no.42]

Figure 2.29 : Albert André, *L'Été*, 1904, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue [cat. no 45]



Figure 2.30 : Eugène Antoine Duret, *La Poupée*, 1895-1906, huile sur toile, 60,5 x 73,5 cm, Toulouse, musée des Augustins [cat. no 429]

Figure 2.32 : Georges d'Espagnat, *La guirlande de fleurs*, non daté, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue [cat. no 452]



Figure 2.31 : Eugène Antoine Duret, *Nature morte*, avant 1905, huile sur toile, 50,5 x 61 cm, Toulouse, musée des Augustins [cat. no 430]

Figure 2.33 : Georges d'Espagnat, *La ronde enfantine*, avant 1901, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue [cat. no 460]

Figure 2.34 : Gustave Loiseau, *Rue de village au Vaudrenil*, 1903, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière [cat. no 809]

Figure 2.36 : Gustave Loiseau, *Maison rouge près de Port-Marly*, 1903, huile sur toile, dimensions non renseignées, collection particulière [cat. no 814]

Figure 2.35 : Gustave Loiseau, *Fabrique de papier à Port-Marly*, non daté, huile sur toile, 50,8 x 61,4 cm, collection particulière [cat. no 813]

Figure 2.37 : Gustave Loiseau, *Gelée blanche à Huelgoat, Finistère*, 1903, huile sur toile, 60,6 x 82 cm, collection particulière [cat. no 809]



Figure 2.38 : Maxime Maufra, *Vallée de la Romanche, le torrent neigeux*, 1904, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection particulière [cat. no 883]

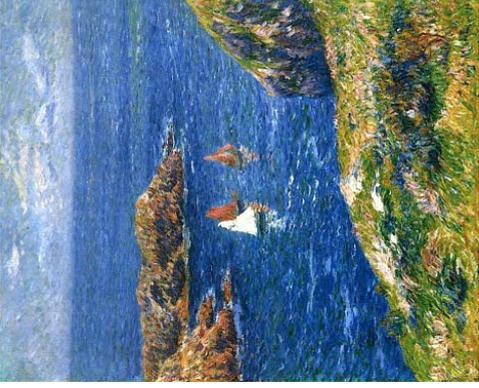


Figure 2.40 : Henry Moret, *Ouessant, jour de calme*, non daté, huile sur toile, 93 x 74 cm, collection particulière [cat. no 924]

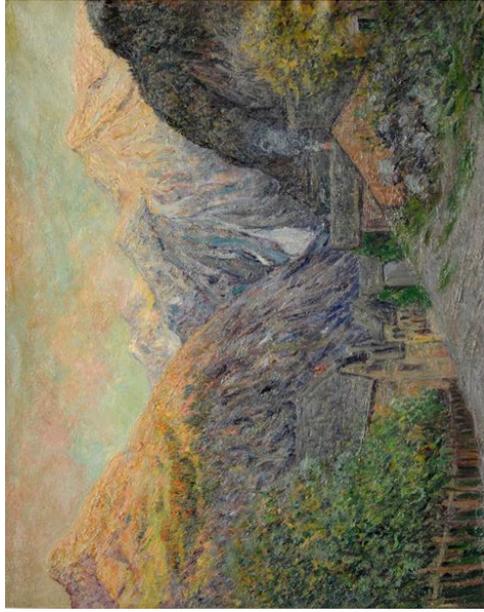


Figure 2.39 : Maxime Maufra, *Bourg d'Oisans, Pies éclairés*, 1904, huile sur toile, 65,5 x 81 cm, collection particulière [cat. no 884]

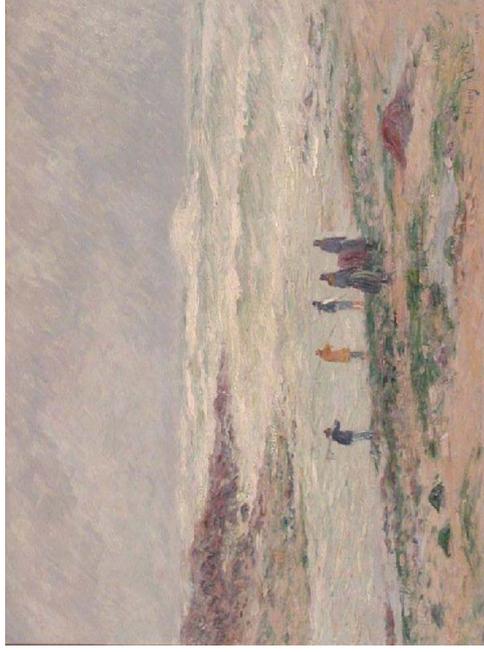


Figure 2.41 : Henry Moret, *Jour d'hiver*, 1904, huile sur toile, 60,8 x 81,6 cm, Reims, musée des Beaux-Arts [cat. no 925]



Figure 2.42 : Henry Moret, *L'Entrée du Pouldu*, 1904, huile sur toile, 65,4 x 80,6 cm, collection particulière [cat. no 931]

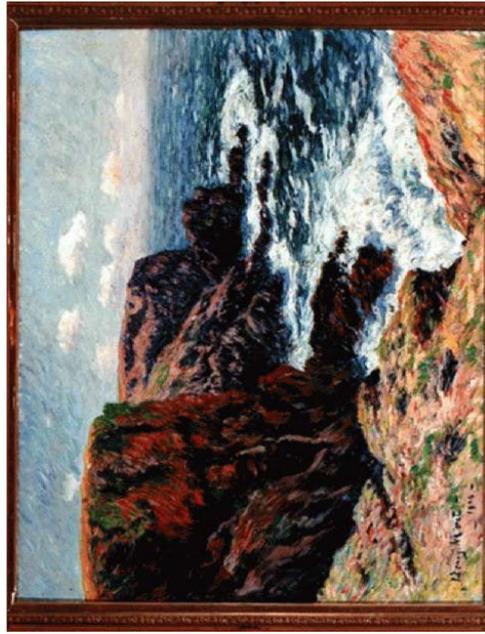


Figure 2.43 : Henry Moret, *Pointe de Pen-Men*, 1904, huile sur toile, 80 x 105 cm, Liboume, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie [cat. no 933]

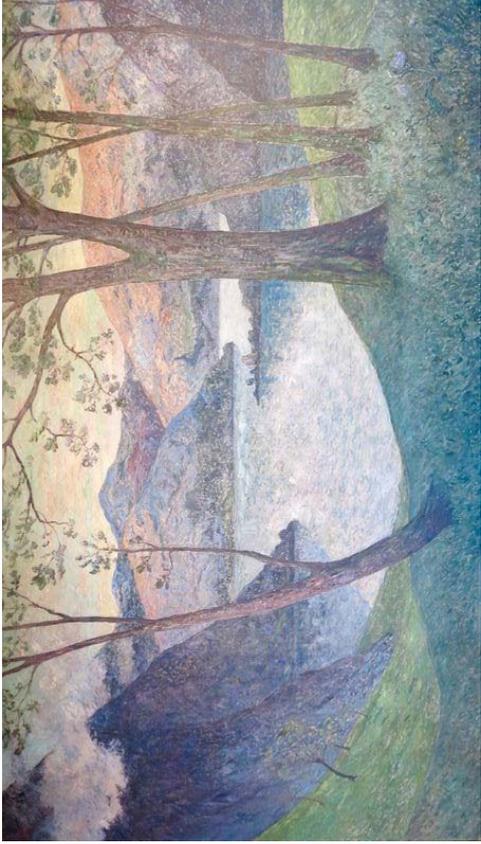


Figure 2.44 : Maxime Maufra, *Souvenir d'Écosse*, 1907-1908, panneau peint, 210 x 365 cm, Niort, musée Bernard d'Agesci

Figure 2.45 : Georges d'Espagnat, *Pastorale*, 1906-1907, carton de tapisserie, 265 x 325 cm, localisation inconnue [auparavant Menton, Mairie]



Figure 2.46 : Paul Cézanne, *Le Golfe de Marseille vue de l'Estaque*, vers 1878-1879, huile sur toile, 59,5 x 73 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 119)



Figure 2.48 : Émile Bernard, d'après Paul Cézanne, *Nature morte à la coupe de fruits et au verre*, vers 1890, huile sur carton, 41 x 52 cm, collection particulière (cat. raisonné 257)



Figure 2.47 : Hermann-Paul, *Paul Cézanne*, 1904-1905, huile sur toile, 215,0 x 120,0 cm, Aix-en-Provence, musée Granet

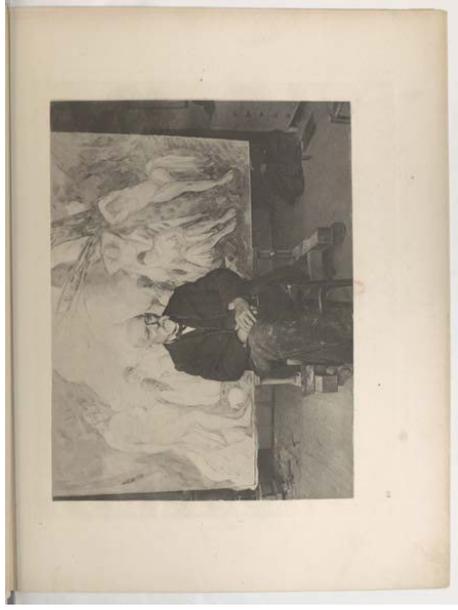


Figure 2.49 : Émile Bernard, *Paul Cézanne assis dans son atelier des Lauves*, devant « *Les Grandes Baigneuses* », 1904, photographie reproduite dans Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, A. Volland, 1914, planche 40.



Figure 2.50 : Émile Bernard, *Paul Cézanne devant « L'Apothéose de Delacroix »*, 1904?, épreuve argentique, 11,3 x 9,4 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 2.52 : Émile Bernard, *Nature morte aux bouteilles, casserole et pommes*, 1904, huile sur toile, 32 x 39 cm, collection particulière (cat. raisonné 622)



Figure 2.51 : Émile Bernard, *Portrait de Paul Cézanne*, 1904, huile sur toile, 39 x 30,2 cm, Aix-en-Provence, musée Granet (cat. raisonné 604)

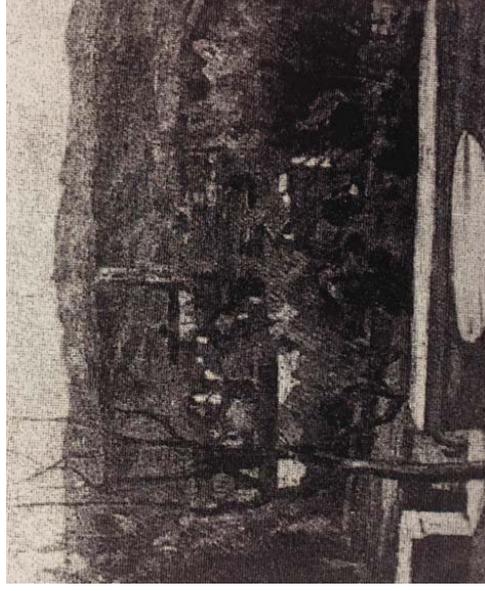


Figure 2.53 : Émile Bernard, *Vue d'Aix de la propriété de Paul Cézanne*, 1904, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection particulière (cat. raisonné 603)

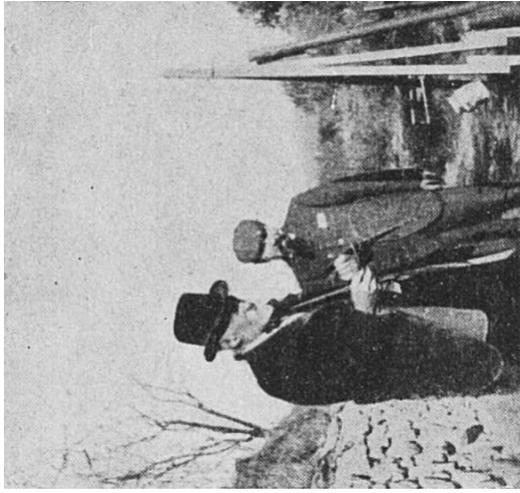


Figure 2.54 : Ker-Xavier Roussel, *Paul Cézanne peignant sur le motif, et conversant avec Maurice Denis*, 1906, photographies reproduites dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, p. 10, 23, 50, et dans *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 5, p. 118.



Figure 2.55 : Maurice Denis, *Paul Cézanne peignant*, 1906, dessin au crayon, 25 x 31,5 cm, Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre



Figure 2.56 : Maurice Denis, *La Visite à Cézanne*, dit aussi *Monsieur Cézanne sur le motif*, 1906, huile sur toile, 51 x 64 cm, Aix-en-Provence, musée Granet



Figure 2.57 : Maurice Denis, *Degas et son modèle*, vers 1906, huile sur toile, 38 x 46 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 2.58 : Maurice Denis, *Portrait de Pierre-Auguste Renoir et Jeanne Baudot*, vers 1906, huile sur carton, 27,2 x 20,5 cm, collection particulière



Figure 2.59 : Alfredo Müller, *Pissarro et Cézanne*, 1911-1913, huile sur toile, 180 x 120 cm, localisation inconnue



Figure 2.60 : *Camille Pissarro et Paul Cézanne*, vers 1873, épreuve argentine, dimensions non renseignées, Paris, musée d'Orsay, centre de documentation



Figure 2.61 : Jacques Félix Schnieb, *Montagne Sainte-Victoire*, 20 avril 1907, dessin, dimensions non renseignées, collection particulière



Figure 2.62 : Jacques Félix Schnieb, d'après Pierre-Auguste Renoir, *Liseuse*, eau-forte, 17 x 14 cm, reproduite dans *Gazette des beaux-arts*, 1919, vol. 15, n° 701.



Figure 2.63 : Jacques Félix Schnerb, *Les Baigneurs*, 1914, huile sur toile, 360 x 280 cm, localisation inconnue (auparavant, Arras, musée des Beaux-Arts)



Figure 2.64 : Paul Cézanne, *Entrée de ferme, rue Rény, à Auvers-sur-Oise*, 1873, eau-forte, 13,5 x 11 cm, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 1 (Cherpin 5).

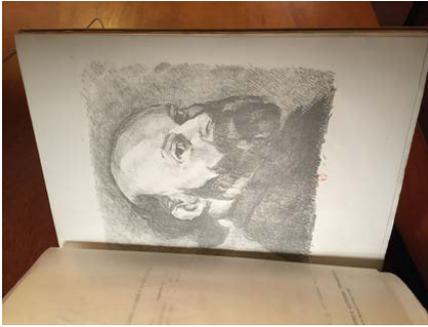


Figure 2.65 : Édouard Vuillard, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après* Portrait de l'artiste regardant par-dessus l'épaule (1883-1884 ; *Vaduz, Fondation Sirima* ; FWN 471), vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 2.



Figure 2.66 : Pierre Bonnard, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après* Baigneur aux bras écartés (vers 1876 ; *Waltham, Brandeis University, Rose Art Museum* ; FWN 910), vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 3.



Figure 2.67 : Maurice Denis, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après* Baigneur aux bras écartés (vers 1876 ; *Waltham, Brandeis University, Rose Art Museum* ; FWN 910), vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 4.

Figure 2.68 : Henri Matisse, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après* Fruits et feuillages (vers 1890 ; *collection particulière* ; FWN 816-TA), vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 5.



Figure 2.69 : Ker-Xavier Roussel, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après Baigneurs (vers 1900 ; Localisation inconnue ; FWN 964-TA)*, vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 6.

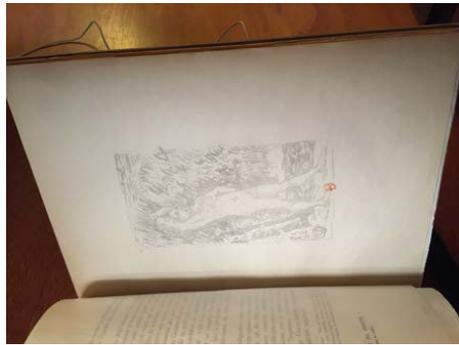


Figure 2.70 : Paul Signac, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après Baigneur debout (vers 1876 ; New York, Sotheby's ; FWN 929)*, vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 7.

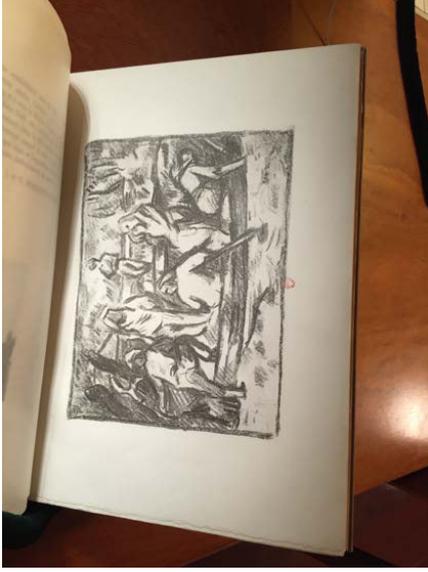


Figure 2.71 : Félix Vallotton, d'après Paul Cézanne, *Gravure d'interprétation d'après La Barque ; Le Départ sur l'eau ; L'Embarquement de Dante (vers 1878 ; collection particulière ; FWN 654)*, vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, planche 8.



Figure 2.72 : Aristide Maillol, *Croquis d'après un des projets du Monument à Paul Cézanne*, vers 1913-1914, lithographie, reproduite dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, p. 53.



Figure 2.73 : Josse Bemheim-Jeune, Cézanne et Gaston Bemheim-Jeune à Aix-en-Provence, vers 1902, photographies reproduites dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, *Cézanne*, Paris, Bemheim-Jeune, 1914, p. 13, 16, 35, 37.



Figure 2.74 : Josse Bernheim-Jeune, Cézanne à Aix-en-Provence (format original), vers 1902, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Paris, musée d'Orsay, fonds Volland, Ms. 421 (3,9)

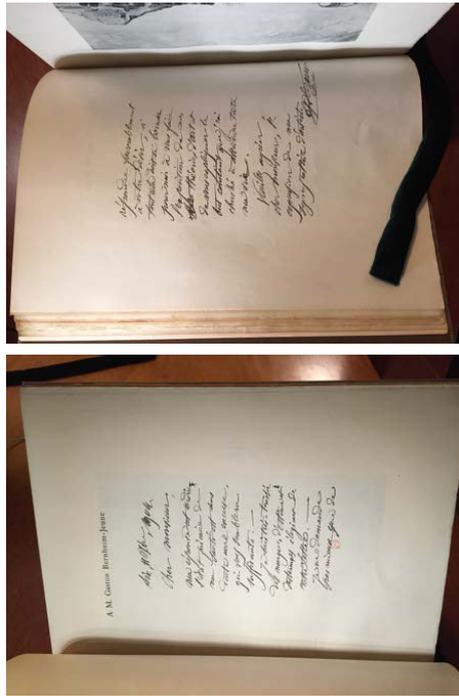


Figure 2.75 : Fac-similé d'une lettre de Paul Cézanne à Gaston Bernheim-Jeune, datée du 11 octobre 1904, reproduit dans Théodore Duret, Léon Werth, et Frantz Jourdain, Cézanne, Paris, Bernheim-Jeune, 1914, p. 17-18.

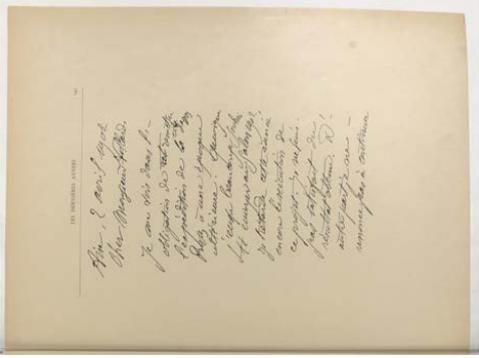


Figure 2.76 : Fac-similé d'une lettre de Paul Cézanne à Ambroise Volland, datée du 2 avril 1902, reproduit dans Ambroise Volland, Paul Cézanne, Paris, A. Volland, 1914, p. 141.

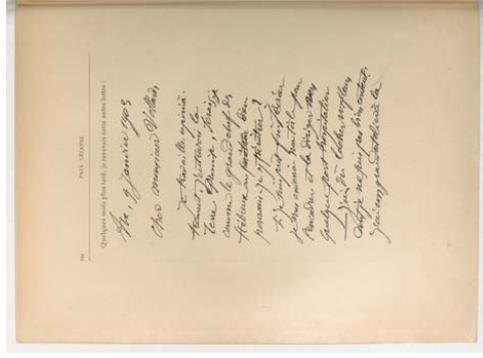


Figure 2.77 : Fac-similé d'une lettre de Paul Cézanne à Ambroise Volland, datée du 9 janvier 1903, reproduit dans Ambroise Volland, Paul Cézanne, Paris, A. Volland, 1914, p. 144.

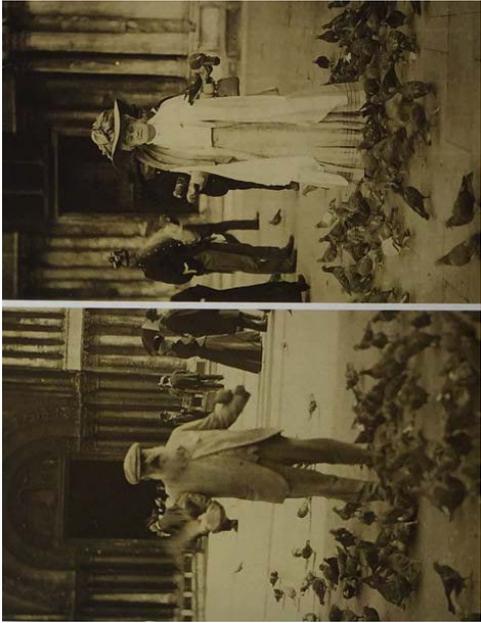


Figure 3.1 : Claude et Alice Monet sur la place Saint-Marc à Venise, octobre 1908, photographies reproduites dans Philippe Pignet, *Monet et Venise*, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Herscher, 2008, p. 43.

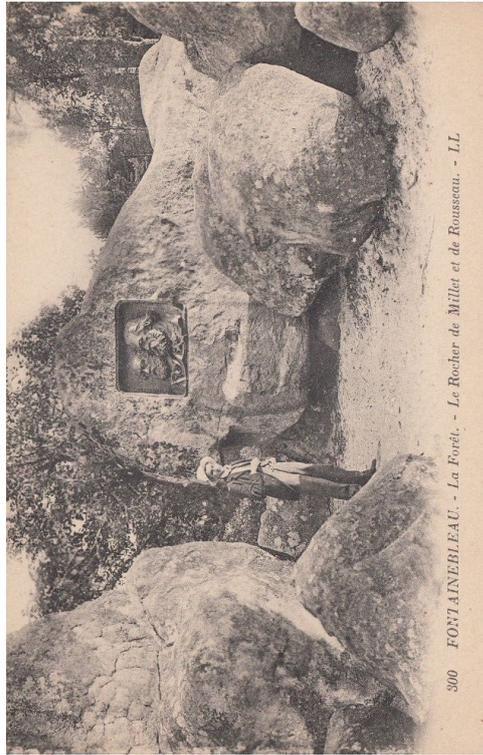


Figure 3.2 : Levy Fils & Cie, 300 Fontainebleau. — La Forêt. — Le Rocher de Millet et Rousseau, début du XX^e siècle (a circulé en 1905), carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière



Figure 3.3 : Au Grand Livre, Saint-Junien (Haute-Vienne) – Les Bords de la Glane — Corot, début du XX^e siècle, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière



Figure 3.4 : Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris, H. Floury, 1902.

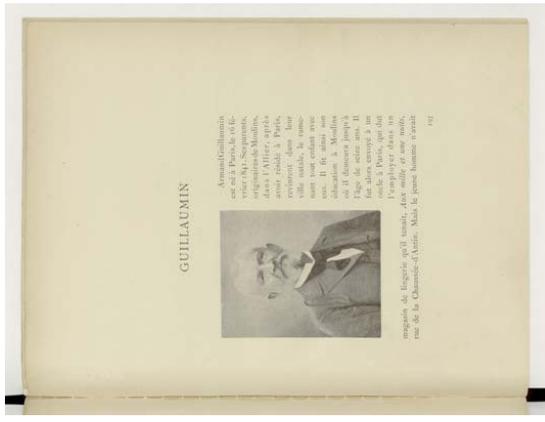
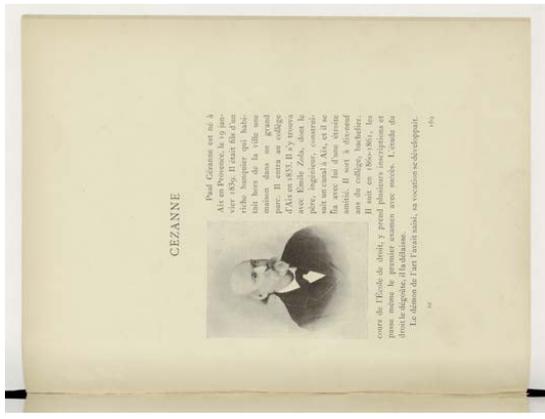
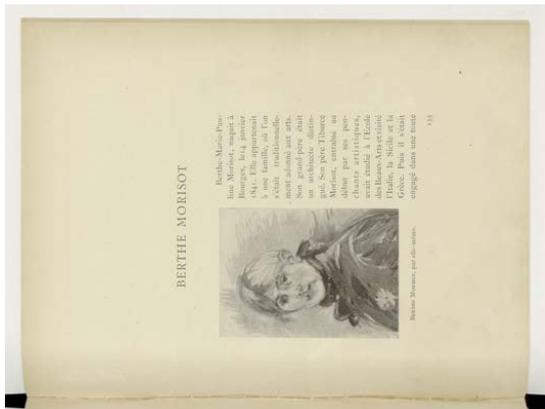
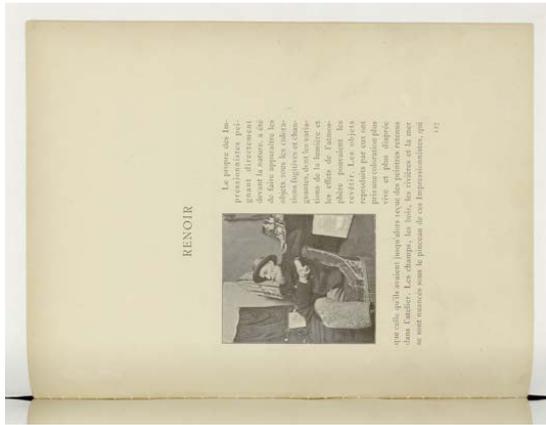
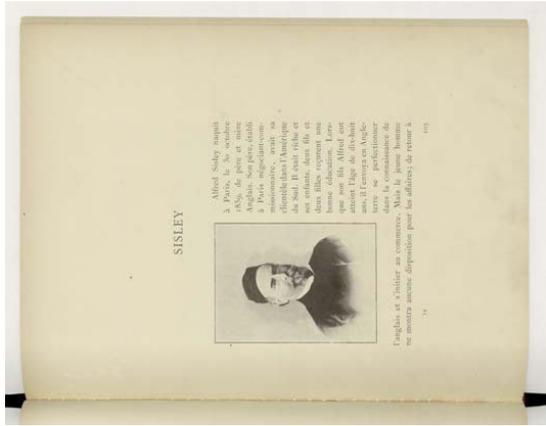
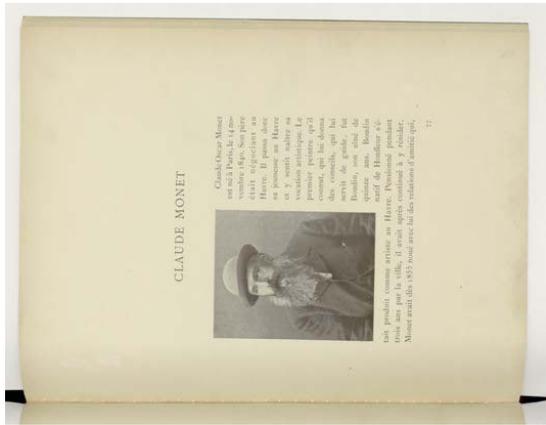
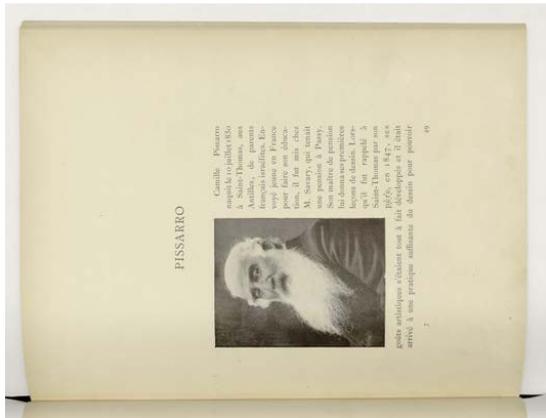
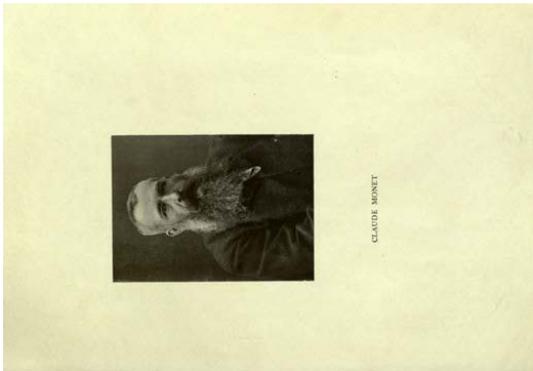


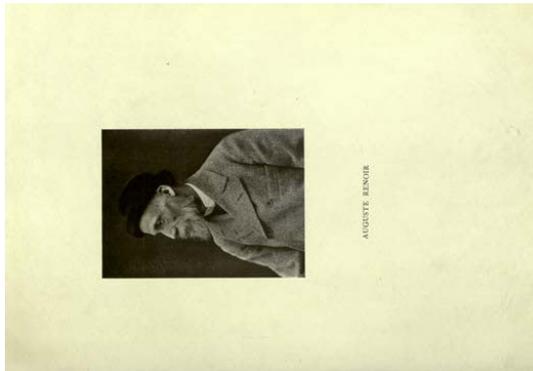
Figure 3.5 : Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes* : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin, Paris, H. Floury, 1906, p. 49, 77, 105, 127, 155, 169, 197.



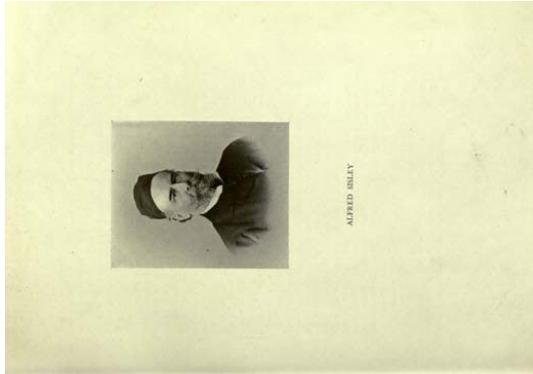
CLAUDE MONET



CAMILLE PISSARRO



AUGUSTE RENOIR



ALFRED SISLEY



AUGUSTE RENOIR - EDUARD BODAS
JEAN-LOUIS FORAN - HENRY TULLOISE-LAUTREC.



FORAN

III. CLAUDE MONET. CLAUDE MONET (1840-1926) nacque a Parigi, in una famiglia di artisti. Il padre era pittore e decoratore. Monet si dedicò alla pittura di paesaggi, di interni e di ritratti. Fu uno dei fondatori del movimento impressionista. Le sue opere sono caratterizzate da una palette luminosa e da una tecnica di pennellate sciolte e mosse. Le sue opere più famose sono "Impression, soleil levant" e "Olympia".



RENOIR

IV. AUGUSTE RENOIR - EDUARD BODAS
JEAN-LOUIS FORAN - HENRY TULLOISE-LAUTREC.



RENOIR

V. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

VI. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



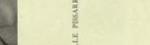
PISSARRO

VII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



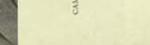
PISSARRO

VIII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

IX. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

X. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XI. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XIII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XIV. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XV. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XVI. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XVII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



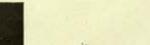
PISSARRO

XVIII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



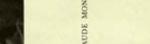
PISSARRO

XIX. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



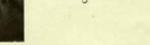
PISSARRO

XX. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XXI. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



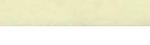
PISSARRO

XXII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XXIII. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

XXIV. CAMILLE PISSARRO - ALFRED SISLEY
ARMAND GUILLAUME - ALBERT LEVOURO.



PISSARRO

GL'IMPRESSIONISTI FRANCESI

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

era una specie di "gruppo" che si era formato per un certo periodo di tempo. Ma non era un gruppo nel senso moderno del termine. Era un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione. Erano solo un gruppo di artisti che si erano riuniti per un certo periodo di tempo, ma che non avevano mai avuto una vera e propria organizzazione.



PISSARRO

Figure 3.7 : Vittorio Pica, *Gl'Impressionisti francesi*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908, p. 51, 77, 125, 147.

Figure 3.6 : Wynford Dewhurst, *Impressionist Painting : Its Genesis and Development*, Londres, G. Newnes, 1904.

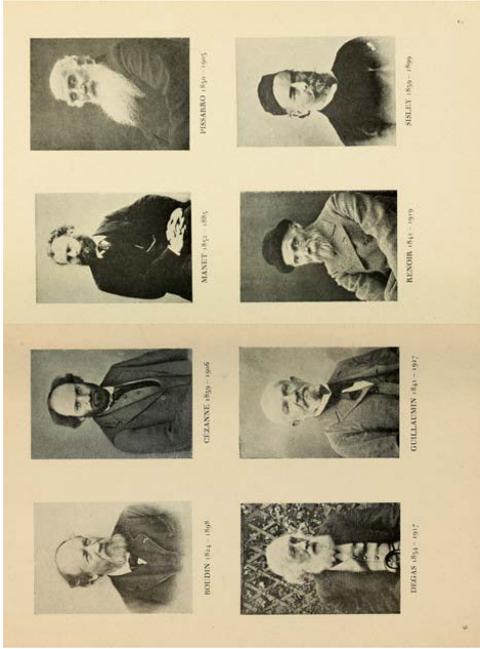


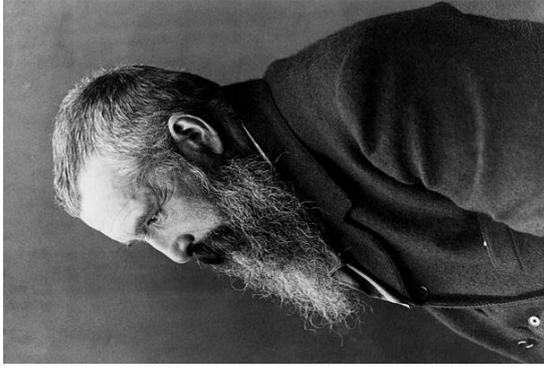
Figure 3.8 : *Claude Monet 1840-1926*, [Exposition. Berlin, Galerien Thannhauser. 1928], Berlin, Thannhauser, 1928, p. 6-7.



Figure 3.9 : Francis Picabia, *Camille Pissarro*, 1903, crayon ou encre sur papier, dimensions non renseignées, localisation inconnue (cat. raisonné 112)



Figure 3.10 : *Portraits de Claude Monet*, localisation inconnue



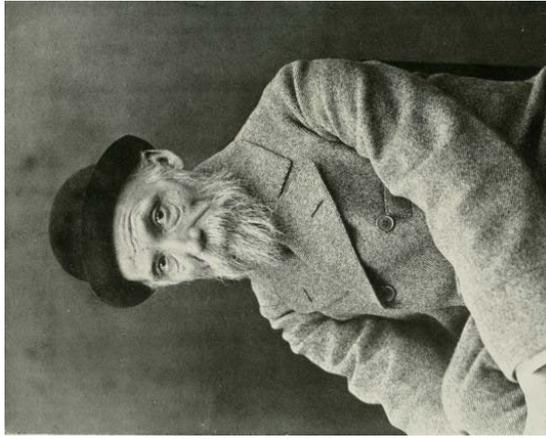


Figure 3.12 : Portraits de Pierre-Auguste Renoir, localisation inconnue

Figure 3.11 : Portraits de Pierre-Auguste Renoir, après 1892, photographie reproduite dans Georges Rivière, « Les enfants dans l'œuvre et la vie de Paul Cézanne et de Renoir », *L'Art vivant*, 1928, n° 89, p. 676, deux négatifs verres au gélatino-bromure d'argent, 12 x 9 cm, Paris, musée d'Orsay, Archives Volland, ODO1996-56-1979 et ODO1996-56-1980



Figure 3.13 : Frederick Hollyer, *Portraits de Camille Pissarro*, vers 1890, localisation inconnue, épreuve platineum, 15,3 x 11,2 cm, Londres, Victoria and Albert Museum, localisation inconnue



Figure 3.14 : Antonin Personnaz, *Camille Pissarro et son épouse Julie, au travail à Éragny*, vers 1897, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Oxford, Ashmolean Museum

Pissarro, Camille, Paris born Normandy
 181—Landscape near Pontoise*
 182—St. Sever Bridge, Room, on a Foggy Morning*

Poore, Henry R., Associate Member of National Academy; Member of Silents Club, New York, and Art Club, Philadelphia. Represented in Buffalo Art Association; National Arts Club; Art and Ritzhouse Clubs, Philadelphia, and Worcester Art Museum. First Prize, American Art Association; 2d Hallgarten Prize, National Academy
 183—The Flowing of the Ephraim Bathhouse;



Camille Pissarro

the Luxembourg, Paris, Medal of the Legion of Honour, Paris, 1900
 422—The Kim
 423—The Land of Nod
Silbury, Alfred, Paris, France born, Paris, 1940; died, Mont, France, 1899
 424—The Terrace at St. Germain-en-Laye*

Slade, Conrad, Paris, France
 425—Harmony in Red; Still Life
Stuttler, Willy, Karlsruhe am Zoo, Holland, Member of the Pictorial Studio, Holland, also Teuton-Schandaalappi, The Hague, Represented in the Royal collection of Holland and Italy. Silver Medal, Haarlem, 1894; Bronze Medal, Exposition Universelle, Paris, 1900; Silver Medal, Universal Exposition, St. Louis, 1904



Alfred Silbury

Moncourt, Albert de, Paris
 161—This Village
 162—The Benediction Hour

Moret, Claude, Paris, France born Paris
 163—The Shop at Giverny*
 164—The Shop at Giverny*
 165—Banks of the Seine at Lavacore*
Murcier, Jules Alexis, Paris, France born Versail. Medal, Paris, 1887, 2d Class; Bourne de Voyage, 1887; Legion of Honor, 1895
 166—A View with Grandpa
Mura, Frank, London, England
 167—Suburban Scene*



Claude Moret

de Art, New York; John Heron Art Museum, New York; National Museum, Washington, D.C.; Metropolitan Museum, Chicago, 1891; Clarke Prize, National Academy of Design, 1891; Hallgarten Prize, National Academy of Design, 1891; Silver and Gold Medals, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, St. Louis, 1904
 265—The Brown Veil

Renoir, Pierre Auguste, Paris, France
 266—The Garden
 267—In the Garden*
 268—In the Garden*

Riviere, Bitton, London, England, Member of the Royal Academy of Arts, London, and in the city galleries of London, and in the city galleries of Liverpool, 1891; Silver Medal, Universal Exposition, St. Louis, 1904



Pierre Auguste Renoir

Moncourt, Albert de, Paris
 161—This Village
 162—The Benediction Hour

Moret, Claude, Paris, France born Paris
 163—The Shop at Giverny*
 164—The Shop at Giverny*
 165—Banks of the Seine at Lavacore*
Murcier, Jules Alexis, Paris, France born Versail. Medal, Paris, 1887, 2d Class; Bourne de Voyage, 1887; Legion of Honor, 1895
 166—A View with Grandpa
Mura, Frank, London, England
 167—Suburban Scene*



Claude Moret

de Art, New York; John Heron Art Museum, New York; National Museum, Washington, D.C.; Metropolitan Museum, Chicago, 1891; Clarke Prize, National Academy of Design, 1891; Hallgarten Prize, National Academy of Design, 1891; Silver and Gold Medals, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, St. Louis, 1904
 265—The Brown Veil

Renoir, Pierre Auguste, Paris, France
 266—The Garden
 267—In the Garden*
 268—In the Garden*

Riviere, Bitton, London, England, Member of the Royal Academy of Arts, London, and in the city galleries of London, and in the city galleries of Liverpool, 1891; Silver Medal, Universal Exposition, St. Louis, 1904



Pierre Auguste Renoir

Moncourt, Albert de, Paris
 161—This Village
 162—The Benediction Hour

Moret, Claude, Paris, France born Paris
 163—The Shop at Giverny*
 164—The Shop at Giverny*
 165—Banks of the Seine at Lavacore*
Murcier, Jules Alexis, Paris, France born Versail. Medal, Paris, 1887, 2d Class; Bourne de Voyage, 1887; Legion of Honor, 1895
 166—A View with Grandpa
Mura, Frank, London, England
 167—Suburban Scene*

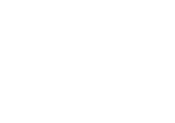


Claude Moret

de Art, New York; John Heron Art Museum, New York; National Museum, Washington, D.C.; Metropolitan Museum, Chicago, 1891; Clarke Prize, National Academy of Design, 1891; Hallgarten Prize, National Academy of Design, 1891; Silver and Gold Medals, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, Paris, 1889; Silver Medal, Exposition, St. Louis, 1904
 265—The Brown Veil

Renoir, Pierre Auguste, Paris, France
 266—The Garden
 267—In the Garden*
 268—In the Garden*

Riviere, Bitton, London, England, Member of the Royal Academy of Arts, London, and in the city galleries of London, and in the city galleries of Liverpool, 1891; Silver Medal, Universal Exposition, St. Louis, 1904



Pierre Auguste Renoir

Figure 3.15 : Carnegie Institute Pittsburgh. International exhibition of paintings... [of contemporary paintings and sculpture], [Exposition. Pittsburgh, Carnegie Institute. 1899 / 1900 / 1907 / 1908]. Pittsburgh, s.n., 1899 / 1900 / 1907 / 1908.

Figure 3.16 : « The French Impressionists: Some of the Leaders of the Movement », *Academy Notes*, 1907, vol. 3, n° 5, p. 79. / « The French Impressionists: Some of the Leaders of the Movement: Second Paper », *Academy Notes*, 1907, vol. 3, n° 6, p. 106-107.



Figure 3.17 : J. C. Schaarwächter, *Monet, peintre*, vers 1880 (original), entre 1907 et 1922 (reproduction), épreuve moderne d'après une épreuve contrecollée sur carton, 7,4 x 4,2 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.18 : *Pierre-Auguste Renoir*, vers 1880-1885, localisation inconnue



Figure 3.19 : *Portraits de Camille Pissarro*, vers 1895, localisation inconnue





Figure 3.20 : Paul Paulin, *Edgar Degas à 50 ans*, 1885, plâtre patiné, 60 x 56 x 35 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Figure 3.22 : Paul Paulin, *Pierre-Auguste Renoir*, 1902, plâtre teinté, 46,5 x 24 x 23 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.21 : Paul Paulin, *Armand Guillaumin*, 1902, bronze, 64 x 37,8 x 28,7 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.23 : Paul Paulin, *Camille Pissarro*, 1903, plâtre teinté, 65 x 35 x 32 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Figure 3.24 : Paul Paulin, *Edgar Degas à 72 ans*, 1907, plâtre, 58 x 43 x 29 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.26 : Paul Paulin, *Claude Monet*, 1910-1911, plâtre, 60 x 44 x 37 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Figure 3.25 : Paul Paulin, *Armand Guillaumin*, 1908, plâtre patiné, 60 x 47 x 35 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris



Figure 3.27 : Paul Paulin, *Jean-François Raffaëlli*, Salon de la Société nationale des beaux-arts 1912, bronze, fonte à cire perdue, dimensions non renseignées, localisation inconnue



Figure 3.28 : Paul Paulin, *Roger Marx*, vers 1912, négatifs verres au gélatino-bromure d'argent, 12 x 9 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.29 : Paul Paulin, *Roger Marx*, 1912, bronze à cire perdue, fonte Montagutelli, 68 x 48 x 31,5 cm, Nancy, musée des Beaux-Arts



Figure 3.30 : Paul Paulin, *Antonin Persomaz*, vers 1913, négatifs verres au gélatino-bromure d'argent, 12 x 9 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.31 : Paul Paulin, *Antonin Personnaz*, 1913, bronze à cire perdue, fonte Montegutelli, 45,5 x 31 x 28,5 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.32 : Paul Paulin, *Étienne Moreau-Nélaton*, vers 1914, négatifs vertes au gélatino-bromure d'argent, 18 x 13 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.33 : Paul Paulin, *Étienne Moreau-Nélaton*, 1914, plâtre, 65,5 x 41 x 28 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.34 : Paul Paulin, *Jean-François Raffaëlli*, vers 1912, négatifs verres au gélatino-bromure d'argent, 12 x 9 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot



Figure 3.35 : Paul Paulin, *Pissarro sur son lit de mort*, 1903, dessin au crayon, 30 x 19,2 cm, collection particulière



Figure 3.36 : Paul Paulin, *Camille Pissarro*, vers 1903, plâtre peint en jaune, 57,5 x 33,8 x 31,5 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.37 : Paul Paulin, *Claude Monet dans son atelier*, 1910-1911, épreuve argentique d'après un négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 11,5 x 8,7 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot

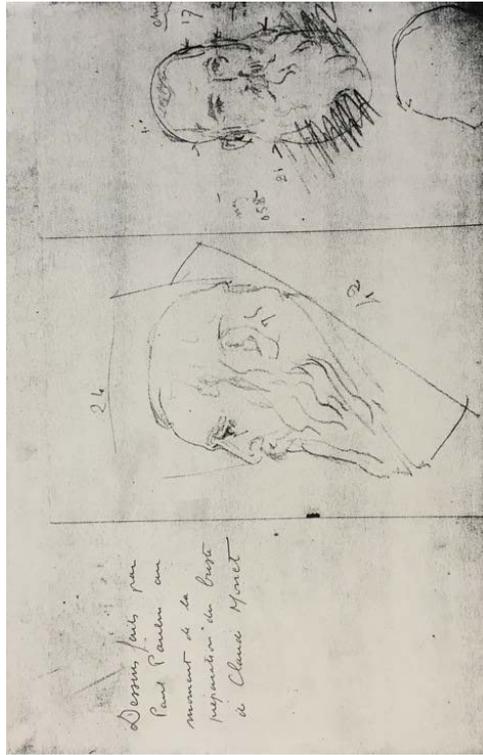


Figure 3.38 : Paul Paulin, *Dessins préparatoires au buste de Claude Monet*, 1910-1911, dessin au crayon, photocopie conservée à Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot, documentation Paul Paulin



Figure 3.39 : *Jeanne Pissarro à côté du buste posthume en plâtre de Camille Pissarro par Paul Paulin*, 1904, photographie reproduite dans Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, vol. 1, p. 320.



Figure 3.40 : Zeharie Astruc, *Édouard Manet*, non daté, plâtre, 39 x 43 x 25 cm, Angers, musée des Beaux-Arts



Figure 3.41 : Paul Paulin, *Edgar Degas à 50 ans*, 1883-1884 (plâtre), après 1885 (bronze), bronze à cire perdue, fonte Adrien-Aurélien Hébrard, 60 x 40 x 29,7 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.42 : Paul Paulin, *Edgar Degas à 72 ans*, 1907, bronze à cire perdue, fonte Adrien-Aurélien Hébrard, 63 x 40 x 43 x 29 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.43 : Paul Paulin, *Pierre-Auguste Renoir*, 1904, bronze à cire perdue, fonte Adrien-Aurélien Hébrard, 45 x 25 cm, Cagnes-sur-Mer, maison de Renoir



Figure 3.44 : Paul Paulin, *Claude Monet*, 1911, bronze à cire perdue, fonte Adrien-Aurélien Hébrard, 63 x 40 x 35 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 3.45 : Paul Paulin, *Jacques-Émile Blanche*, 1921, plâtre, 58 x 35,5 x 25 cm, Clermont-Ferrand, musée d'Art Roger-Quilliot

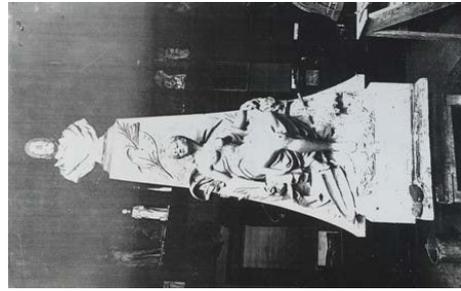


Figure 3.46 : Jules Beau, *Modèle original en plâtre du Monument à Alfred Sisley dans l'atelier d'Eugène Thivier*, vers 1908, épreuve argentique contrecollée sur carton, 11 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, F/21/4870, dossier 51



Figure 3.47 : L. Coffin, *141. Moret-sur-Loing — Monument du Peintre Sisley (1839-1899). Inauguré le 15 juillet 1911 sous la Présidence de Mr. Dujardin-Beaumetz, Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts*, début du XX^e siècle, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

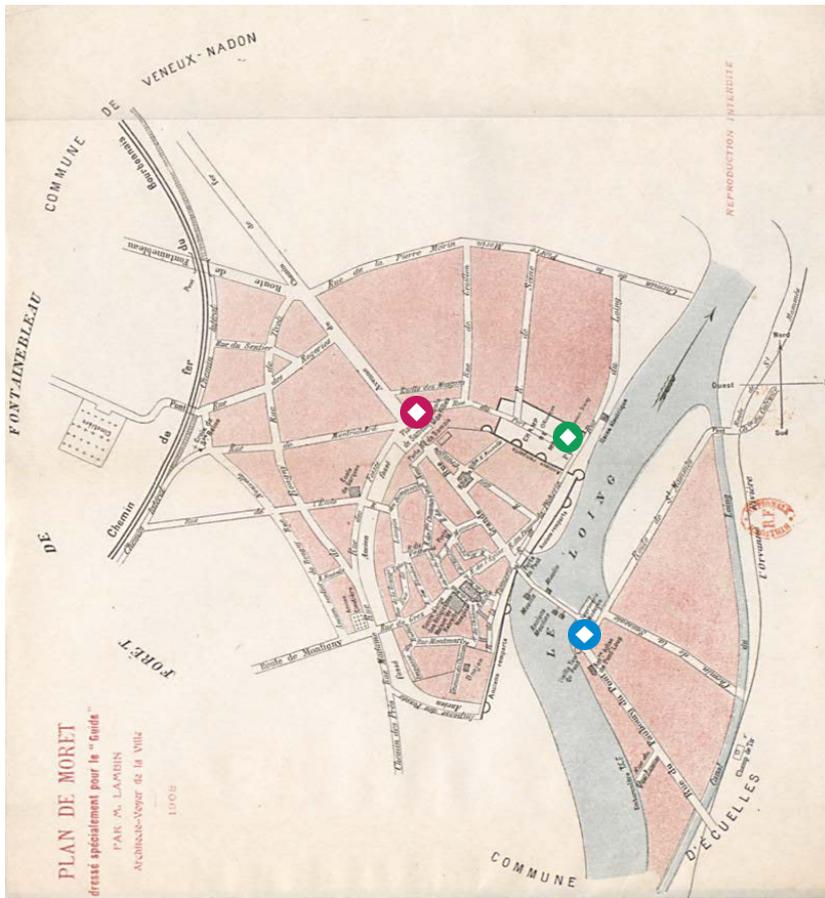


Figure 3.48 : Carte des emplacements projetés et réels du Monument à Alfred Sisley à Moret-sur-Loing

- ◆ Emplacement projeté en 1905 :
Place du Pont, actuelle place de la Division Leclerc
- ◆ Emplacement décidé par le conseil municipal de Moret-sur-Loing en 1907, inauguré en 1911 :
Place du Champ-de-Mars
- ◆ Emplacement actuel, suite au déplacement de 1994 :
Angle de la rue du Peintre Zanaroff et de la rue Grande, Office du tourisme

Fond de carte : H. Bellanger, Guide-illustré de Moret-sur-Loing, Moret-sur-Loing, Impr. de H. Bellanger, 1908.



Figure 3.49 : Alfred Sisley, *Le Pont de Moret*, 1888, huile sur toile, 65 x 92 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art (D 663)

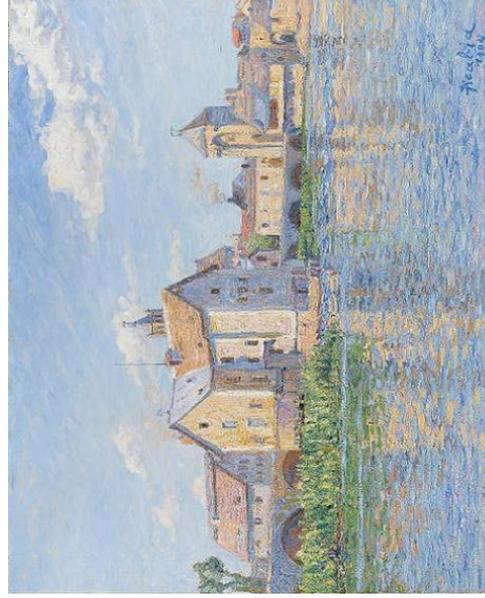


Figure 3.50 : Francis Picabia, *Moret-sur-Loing*, 1904, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection particulière (cat. raisonné 124)



Figure 3.51 : Aristide Maillol, *Pierre-Auguste Renoir*, 1906-1907, bronze, 41 x 24,5 x 26 cm, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir

Figure 3.53 : Richard Guino, *Pierre-Auguste Renoir*, 1914, bronze, 45 x 29 x 35 cm, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir

Figure 3.52 : Richard Guino, *Médaille* : *profil de Renoir*, 1913, terre cuite, dimensions non renseignées, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir

Figure 3.54 : Marcel-Antoine Gimond, *Pierre-Auguste Renoir*, 1919, bronze, 38,5 x 21 x 25 cm, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir

Figure 3.55 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Jean-Auguste-Dominique Ingres*, 1916-1917, bronze, 27 cm, Norfolk, Chrysler Museum of Art

Figure 3.57 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Camille Corot*, 1916-1917, bronze, 27,125 cm, Norfolk, Chrysler Museum of Art

Figure 3.56 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Eugène Delacroix*, 1916-1917, bronze, 69,9 cm, Norfolk, Chrysler Museum of Art

Figure 3.58 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Claude Monet*, 1916-1917, bronze, 27,1875 cm, Norfolk, Chrysler Museum of Art



Figure 3.61 : Aristide Maillol, *Projet pour un monument « Recherche pour le monument Cézanne »*, 1907 ?, plâtre, photographie d'Eugène Druet reproduite dans Ursel Berger et Jörg Zutter (dir.), *Aristide Maillol*, trad. Thomas de Kayser, [Exposition. Berlin, Georg-Kolbe Museum. 1996 ; Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts. 1996 ; Brême, Gerhard-Marcks Museum. 1996-1997 ; Mannheim, Städtische Kunsthalle. 1997], Paris / Lausanne, Flammarion / Musée des beaux-arts, 1996, p. 49.

Figure 3.59 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Médailillon de Paul Cézanne*, 1915-1917, plâtre original, 78,7 cm, collection particulière



Figure 3.62 : Aristide Maillol, *Monument à Cézanne, en cours d'exécution*, 1911, photographie reproduite dans *Vente au bénéfice du monument Cézanne*, [Vente. Art. 1911-05-22. Paris, Hôtel Drouot], Paris, Bernheim-Jeune, 1911.

Figure 3.60 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Médailillon d'Auguste Rodin*, 1915-1917, plâtre original, 78,7 cm, collection particulière



Figure 3.63 : Philippe Solari, *Paul Cézanne*, 1904-1905, plâtre, 49,5 x 37 x 30,5 cm, Aix-en-Provence, musée Granet



Figure 3.64 : Philippe Solari, *Paul Cézanne rêveur*, 1904-1905, terre cuite, 20 cm, Aix-en-Provence, musée Granet

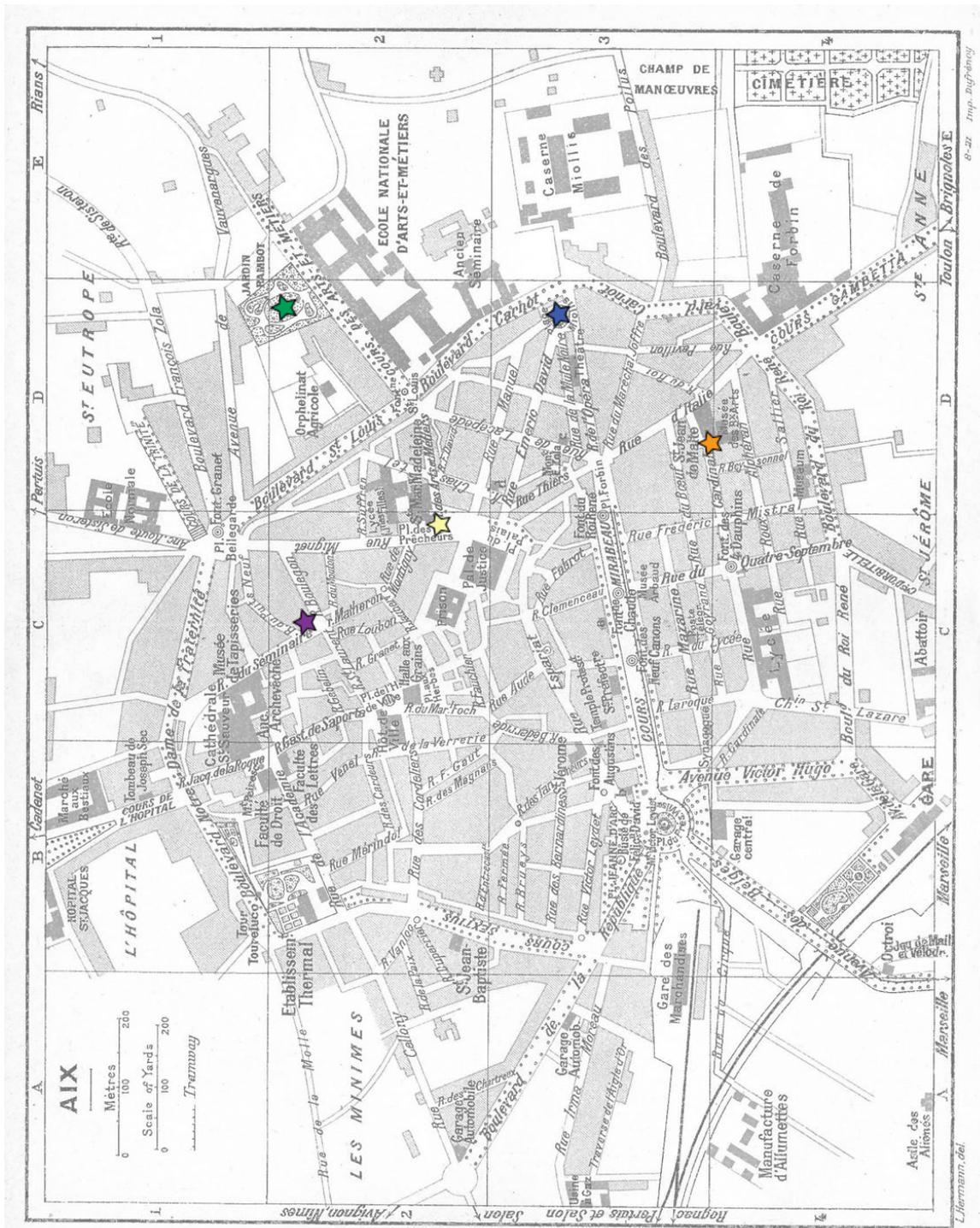


Figure 3.65 : Carte des emplacements projetés du Monument à Paul Cézanne à Aix-en-Provence

Emplacement projeté par Édouard Aude en 1906, réponse d'Édouard Aude à l'enquête de 1912 :

★ Placette de la rue Boulegon

★ Emplacement projeté par le Comité du Monument Cézanne et accordé par le conseil municipal en 1911, réponse de Jean Faubreton à l'enquête de 1912 :
 ★ Placette de l'église Saint-Jean-de-Malte

★ Emplacement proposé par Édouard Aude en 1911, réponse de Louis Serre et Marcel Provence à l'enquête de 1912 :
 ★ Parc Rambot

★ Réponse de Louis de Saboulin à l'enquête de 1912 :
 ★ Place des Prêcheurs

★ Réponse anonyme à l'enquête de 1912 :
 ★ Place Miollis

★ Réponse d'Henri Dobler à l'enquête de 1912 :
 ★ Atelier des Lauves, situé hors de la carte

Fond de carte : Marcel Monmarché, *Provence*, Paris, Hachette, 1922.

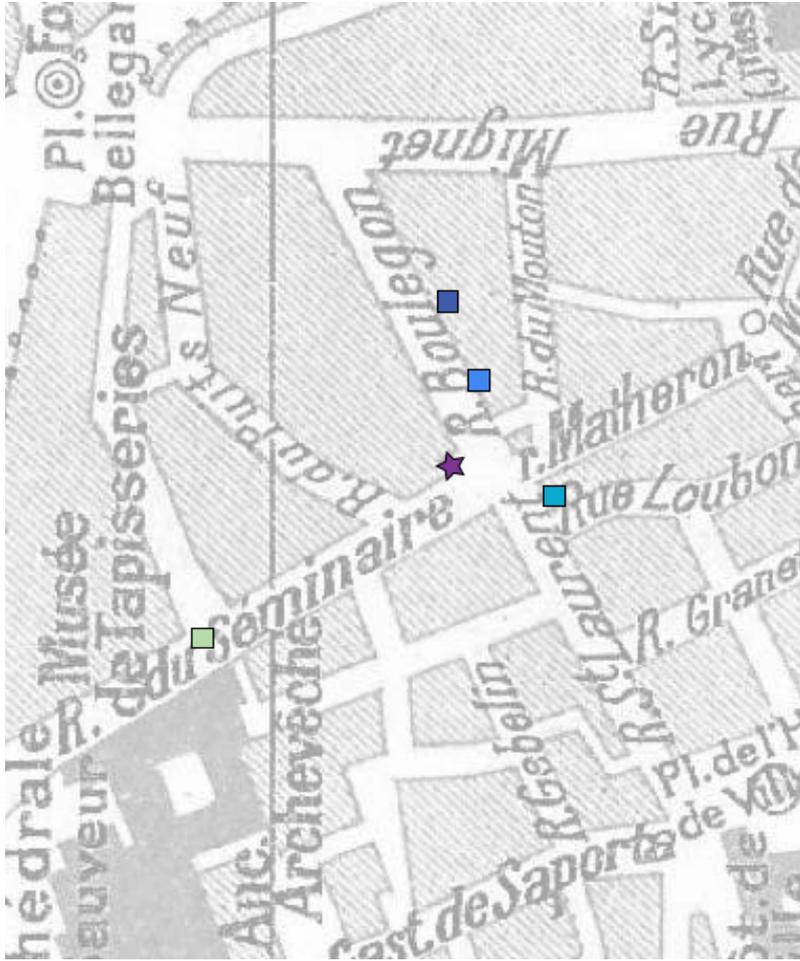


Figure 3.66 : *Projet d'Édouard Aude pour le Monument à Paul Cézanne à Aix-en-Provence en 1906*

- ★ Emplacement du Monument Cézanne
- Maison natale de Cézanne, 14 rue Matheron
- Banque paternelle, 13 rue Boulignon
- Dernier appartement de Cézanne, 23 rue Boulignon
- Chemin vers l'atelier des Lauves, rue du Séminaire (actuelle rue Pierre et Marie Curie)

Fond de carte : Marcel Monmarché, *Provence*, Paris, Hachette, 1922.



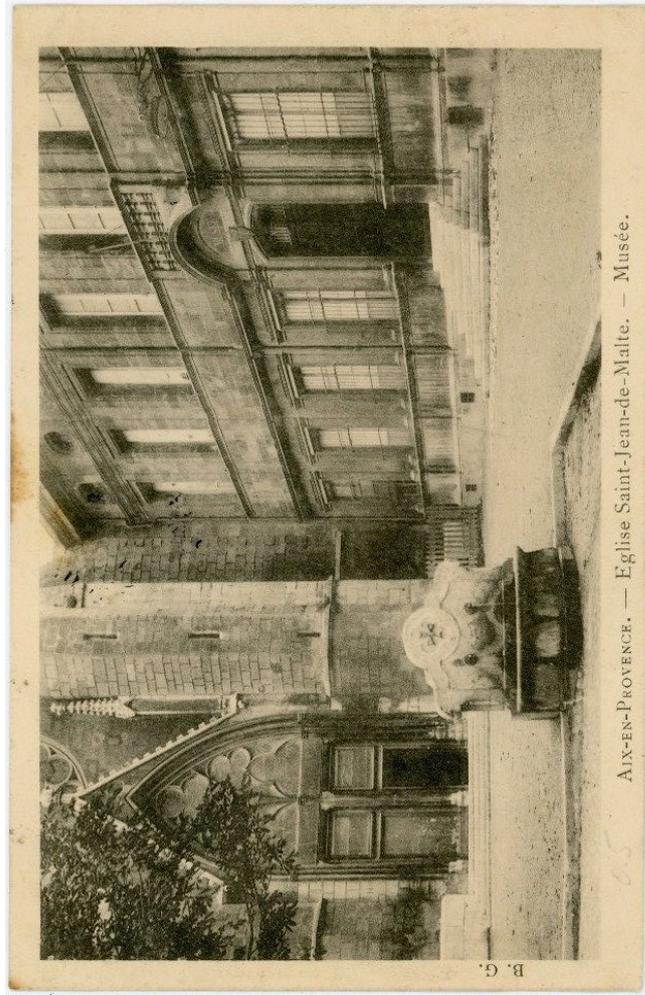
Figure 3.67 : *Placette au croisement de la rue Boulignon et de la rue Paul Bert (ancienne rue Saint-Laurent), photographie contemporaine*



Figure 3.68 : *Projet du Comité du Monument Cézanne à Aix-en-Provence en 1911*

- ★ Emplacement du Monument Cézanne
- Musée Granet
- Église Saint-Jean-de-Malte

Fond de carte : Marcel Monmarché, *Provence*, Paris, Hachette, 1922.



AIX-EN-PROVENCE. — Église Saint-Jean-de-Malte. — Musée.

Figure 3.69 : B. G., *Aix-en-Provence. — Église Saint-Jean-de-Malte.* — Musée, 1905, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

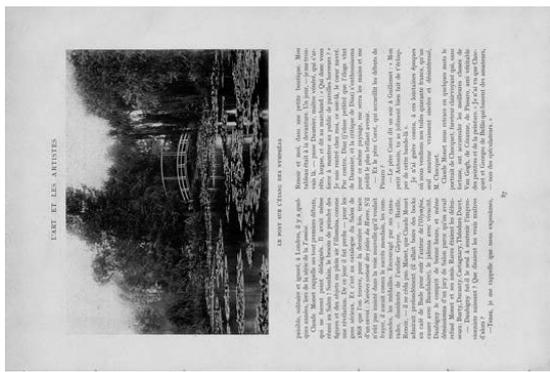
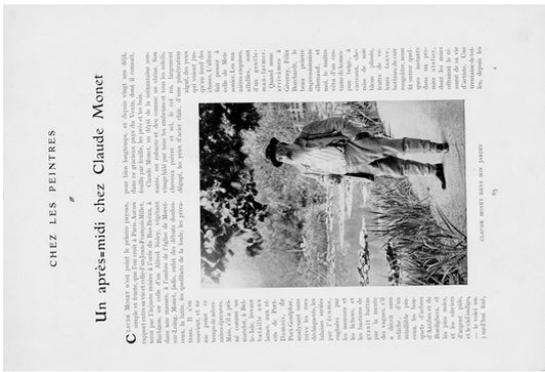


Figure 4.1 : Louis Vauxcelles, « Chez les peintres : Un après-midi chez Claude Monet », *L'Art et les artistes*, 1905, n° 9, p. 85-90.



Figure 4.3 : « À la course de côté de Gaillon - Côté public », *La Vie illustrée*, 1906, n° 420.



Figure 4.4 : Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Le Jardin de M. Claude Monet », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 37, p. 13-16.



Figure 4.5 : Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Horticulture pratique : Les Bassins de Nénuphars », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 38, p. 49.



Figure 4.6 : Georges Truffaut, « Le Jardin d'agrément », *Jardinage*, 1913, n° 21, p. 2.



Figure 4.4 : Jean-Claude-Nicolas Forestier, « Le Jardin de M. Claude Monet », *Fermes et châteaux*, 1908, n° 37, p. 13-16.

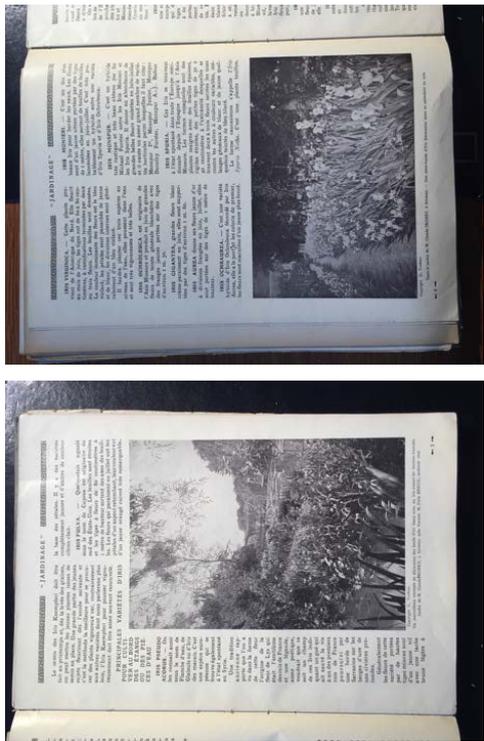


Figure 4.7 : Félix Breuil, « Les Iris, pour bord de rivières, étangs et terrains humides », *Jardinage*, 1913, n° 21, p. 5-6.



Figure 4.8 : Georges Truffaut et Lagrange, « Les Nymphéas rustiques dans les jardins », *Jardinage*, 1914, n° 28, p. 308, 313.



Figure 4.9 : « La splendeur des plantes grimpanes et aquatiques en Juin : Une vision dans le jardin du peintre Claude Monet, à Giverny », *Jardinage*, 1923, n° 74, p. 398.



Figure 4.10 : J. Souques, « Les divers aspects du jardin, mois par mois », *Jardinage*, 1923, n° 75, p. 452.

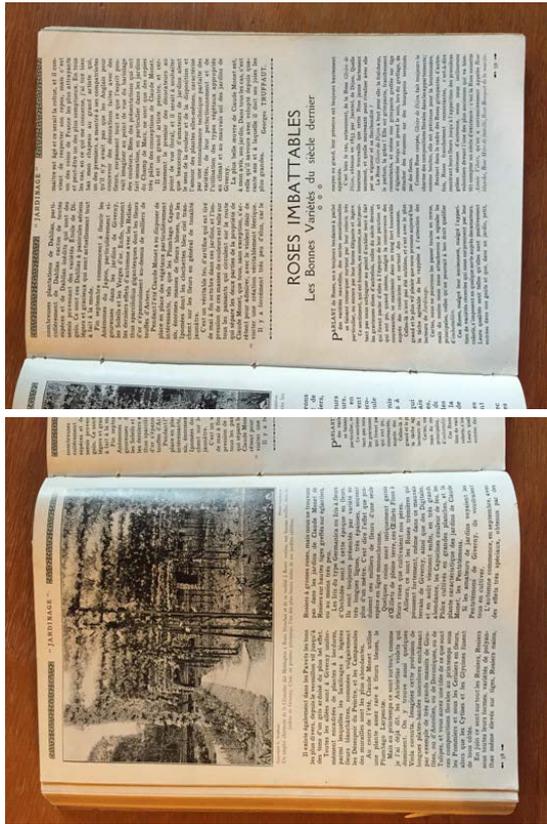


Figure 4.11 : Georges Truffaut, « Le Jardin d'un Grand Peintre », *Jardinage*, 1924, n° 87, p. 55-59.

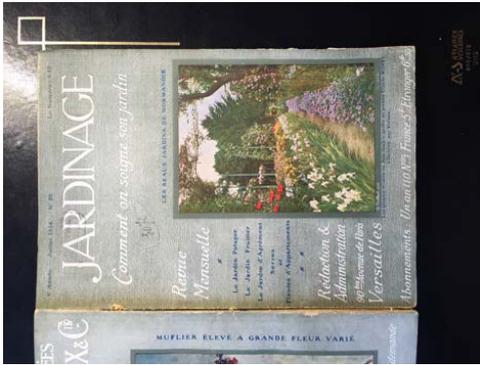


Figure 4.12 : « [Couverture] "Le Jardin d'un artiste en mai dans le jardin du peintre Claude Monet à Giverny, par Vemon" », *Jardinage*, 1914, n° 30.

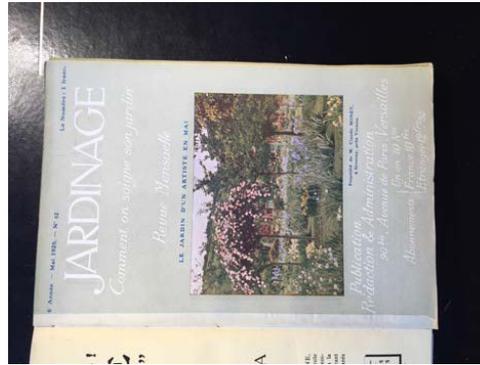


Figure 4.13 : « [Couverture] "Le Jardin d'un artiste en mai : Propriété de M. Claude Monet à Giverny, près Vernon" », *Jardinage*, 1920, n° 42.



Figure 4.14 : Giverny – Atelier d'Artiste peintre, daté du 22/11/1914 [a circulé en 1913], carte postale, 9 x 14 cm, Giverny, Terra Foundation for American Art



Figure 4.15 : Claude Monet, *Bras de Seine, près Giverny, soleil levant*, 1897, huile sur toile, 89 x 92 cm, Paris, musée Marmottan (W 1478)



Figure 4.16 : Levy Fils & Cie, *Cagnes (Env. de Nice)*. — *Vue à l'Est prise des Oliviers des Collettes – Propriété du grand Peintre Renoir*, sans date, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière

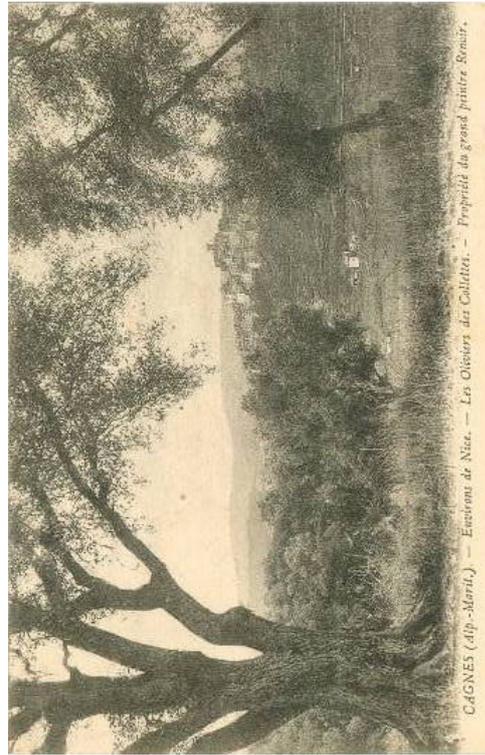


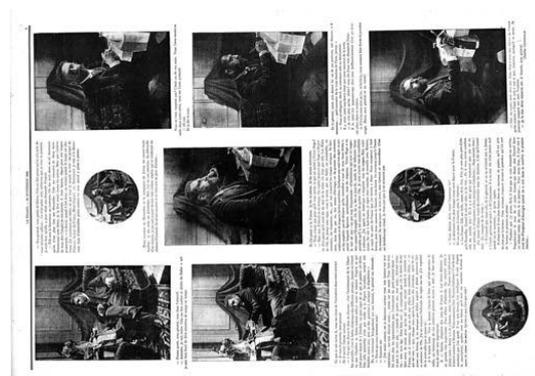
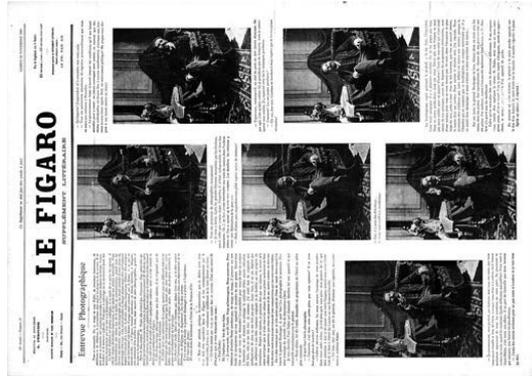
Figure 4.17 : Levy Fils & Cie, *Cagnes (Alp.-Mariti.) – Environs de Nice*. — *Les Oliviers des Collettes. – Propriété du grand peintre Renoir*, sans date, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière



Figure 4.18 : Pierre-Auguste Renoir, *Paysage aux Collettes*, vers 1910, huile sur toile, 22 x 33 cm, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir (DD 3116)



Figure 4.19 : « L'art de vivre cent ans : Trois entretiens avec Monsieur Chevreul : Photographies à la veille de sa cent et unième année », *Le Journal illustré*, 1886, vol. 23, n° 36, p. 281-288.



Figures 4.20 : Charles Chinolle, « Entrevue photographique », *Le Figaro. Supplément littéraire du dimanche*, 23/11/1889.



Figure 4.21 : Arsène Alexandre, « La Semaine artistique : À Auguste Renoir, sur Cennino Cennini », *Comœdia*, 01/07/1911.

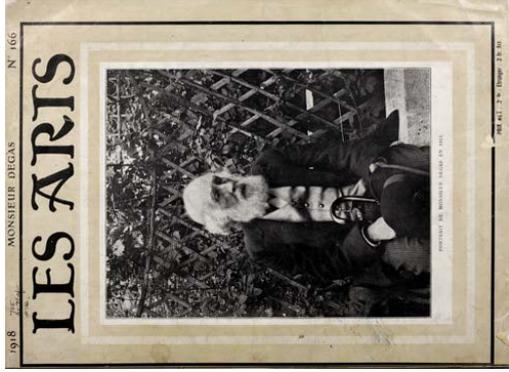


Figure 4.23 : Numéro spécial consacré à Renoir, *Les Arts*, 1918, n° 166.



Figure 4.22 : Arsène Alexandre, « Renoir sans phrases », *Les Arts*, 1920, n° 183, p. 2, 10.



Figure 4.24 : Edgar Degas, *Mary Stevenson Cassatt*, Vers 1884, huile sur toile, 73,3 x 60 cm, Washington, Smithsonian Institution, National Portrait Gallery (L 796)



Figure 4.25 : *Mary Cassatt*, mai 1913, photographie reproduite dans Achille Segard, *Mary Cassatt : un peintre des enfants et des mères*, Paris, P. Ollendorff, 1913.



Figure 4.26 : *Mary Cassatt*, mai 1913, épreuve argentique, 11,1 x 15,6 cm, Farmington, Hill-Stead Museum



Figure 4.27 : Jacques-Ernest Bulloz, *Monet près du bassin aux Nymphéas*, été 1905, négatif, verre au gélatino-bromure d'argent, 17,7 x 12,8 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Bulloz



Figure 4.28 : Jacques-Ernest Bulloz, *Monet près du bassin aux Nymphéas*, été 1905, négatif, verre au gélatino-bromure d'argent, 17,7 x 12,8 cm, Montigny-le-Bretonneux, Archives photographiques de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Bulloz



Figure 4.29 : Claude Monet, *Bassin aux nymphéas, les iris d'eau*, 1900-1901, huile sur toile, 89 x 82 cm, collection particulière (W 1631)



Figure 4.30 : Mary Cassatt, *Automne ou Portrait de Lydia Cassatt*, 1880, huile sur toile, 92,07 x 64,77 cm, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (B 96)



Figure 4.31 : Theodate Pope Riddle, *Mary Hillard et Mary Cassatt*, 1903-1905, photographie stéréoscopique, 7,9 x 7,9 cm, 7,9 x 7,9 cm, Farmington, Hill-Stead Museum

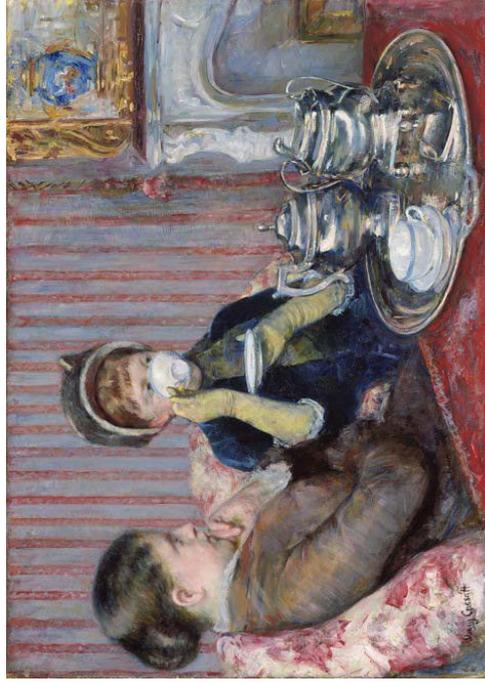


Figure 4.32 : Mary Cassatt, *Five O'clock Tea*, vers 1879-1880, huile sur toile, 64,77 x 92,71 cm, Boston, Museum of Fine Arts (B 78)



Figure 4.33 : Theodate Pope Riddle, *Mary Cassatt*, 1903-1905, photographie stéréoscopique, 7,9 x 7,9 cm, 7,9 x 7,9 cm, Farmington, Hill-Stead Museum



Figure 4.34 : Mary Cassatt, *Reading « Le Figaro »*, vers 1877-1878, huile sur toile, 100,96 x 81,28 cm, collection particulière (B 128)

Figure 4.35 : *Séquences consacrées à Claude Monet*, extraites de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1915.

Figure 4.36 : Séquence consacrée à *Edgar Degas* extraite de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1915.

Figure 4.35 : Séquences consacrées à *Claude Monet*, extraites de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1915.

Figure 4.37 : Séquence consacrée à Pierre-Auguste Renoir extraite de Sacha Guitry, *Ceux de chez nous*, 1915.

Figure 4.38 : Sacha Guitry, « Mes deux amis de province », *Le Flambeau*, 1915, n° 5, p. 134-135.

Figure 4.39 : Sacha Guitry, *Claude Monet*, vers 1915, dessin original à la mine de plomb, 26,5 x 21 cm, collection particulière

Figure 4.40 : *Pierre-Auguste Renoir, artiste peintre (1841-1919)*, 1920, Actualités Gaumont, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 2000GE 02090



Figure 4.40 : *Pierre-Auguste Renoir, artiste peintre (1841-1919)*, 1920, Actualités Gaumont, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 2000GE 02090

Figure 4.41 : Sacha Guitry, *Claude Monet dans son jardin, Giverny*, entre 1913 et 1915, épreuve argentique, aristotype, 11 x 8,5 cm, collection particulière (ancienne collection Claude Monet)

Figure 4.42 : Sacha Guitry, *Henri-Gabriel Ibels*, vers 1914, photographie reproduite dans Sacha Guitry, « Journal rapide de ma vie », *Je sais tout*, 1914, n° 110, p. 286.



Figure 4.43 : Pierre Choumoff, *Claude Monet devant la baie vitrée de son salon*, 14 novembre 1920 ?, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, dimensions non renseignées. Paris, agence Roger-Viollet

Figure 4.45 : Sacha Guitry, *Claude Monet dans son jardin de Giverny*, hiver 1920-1921 ?, photographie reproduite dans Marcel Pays, « Un don précieux : "Les Nymphéas" de Claude Monet attendent un emplacement », *Excelsior*, 16/05/1921.

Figure 4.44 : Sacha Guitry, *Claude Monet dans son jardin de Giverny*, hiver 1920-1921 ?, photographie reproduite dans Marcel Pays, « Un grand maître de l'impressionnisme : Une visite à M. Claude Monet dans son ermitage de Giverny », *Excelsior*, 26/01/1921.

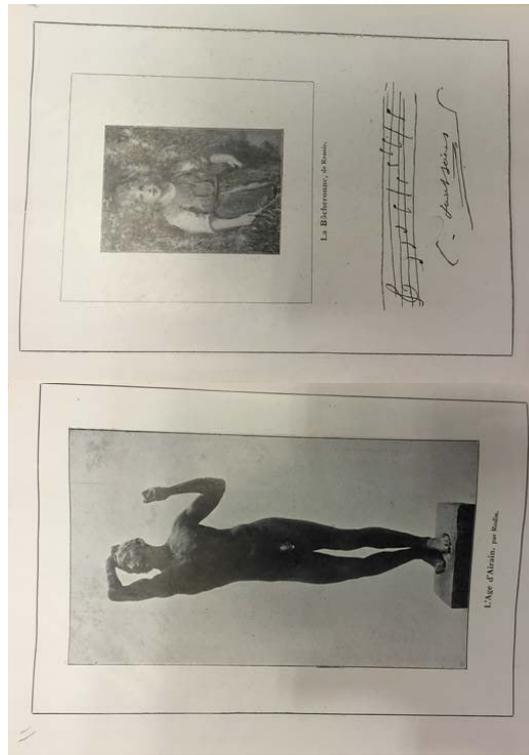
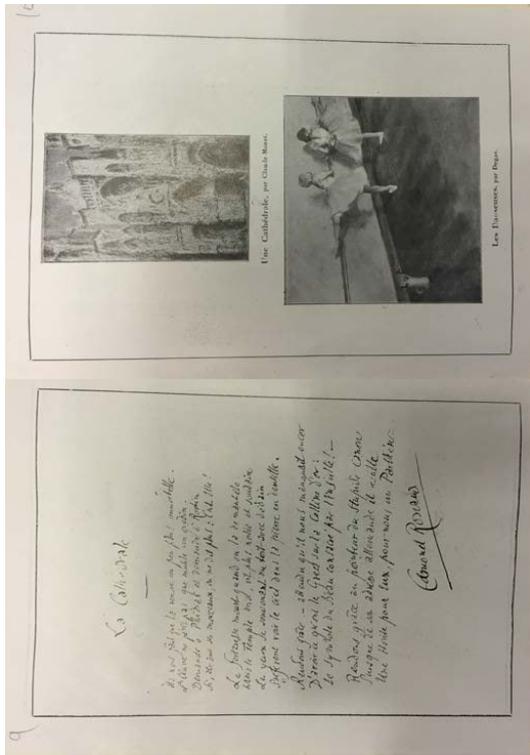


Figure 4.46 : Sacha Guitry, *Extraits du film* Ceux de chez nous : *Claude Monet peignant, Degas sortant de chez lui, Renoir peignant*, 1915, photographies reproduites dans *Le Courrier de Monsieur Pic*, 1921, n° 9, p. 333, 345, 371.

Figure 4.47 : Illustrations reproduites dans le programme « *Ceux de chez nous* » : *Film cinématographique en deux parties* de M. Sacha Guitry, 1915.

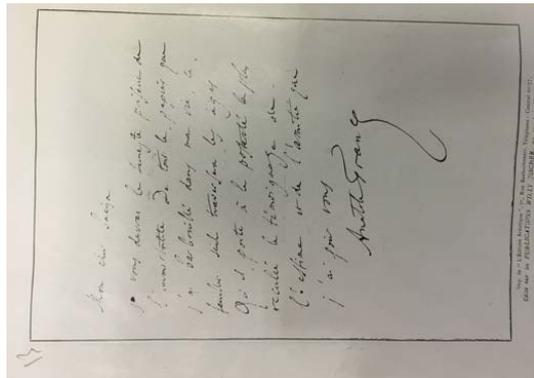


Figure 4.47 : Illustrations reproduites dans le programme « Ceux de chez nous » : Film cinématographique en deux parties de M. Sacha Guitry, 1915.

Figure 4.48 : Pinceau de Claude Monet, bois et métal, 37,3 cm, collection particulière. Extrait de Sacha Guitry et Frédéric Rossif, *Ceux de chez nous*, Archives françaises du film, CNC, 1952.

Figure 4.49 : Un « Degas » animé. — Reconstitution, au Théâtre Marigny, dans une scène de la revue de MM. Sacha Guitry et Albert Willemetz du tableau célèbre : les Danseuses à la barre, qui atteignit 435.000 francs en 1912, à la vente de la collection Henri Rouart, et dont L'Illustration donna à cette époque la reproduction en couleurs, photographie reproduite dans R. B., « La "Revue" de Marigny », L'Illustration, 1926, n° 4337, p. 368.

Figure 4.50 : Gaston et Lucien Manuel, *Jean Périer en Georges Clemenceau et Sacha Guitry en Claude Monet dans la pièce de Sacha Guitry* Histories de France, *Théâtre Pigalle*, 1929, photographie reproduite dans *Vu*, no 83, 16/10/1929.

Figure 4.52 : Gaston et Lucien Manuel, *Jean Périer en Georges Clemenceau et Sacha Guitry en Claude Monet dans la pièce de Sacha Guitry* Histories de France, *Théâtre Pigalle*, 1929, épreuve argentique, 21 x 27 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des arts du spectacle, fonds Guitry



Figure 4.51 : Henri Manuel, *Jean Périer en Georges Clemenceau et Sacha Guitry en Claude Monet dans la pièce de Sacha Guitry* Histories de France, *Théâtre Pigalle*, 1929, photographie reproduite dans Gabriel Alphaud, « La vie parisienne : L'inauguration du Théâtre Pigalle (Fondation Henri de Rothschild) », *Comœdia*, 07/10/1929.

Figure 4.53 : *Funérailles de Claude Monet. Georges Clemenceau avec, à sa gauche, Madame Monet et, à sa droite, Madame Michel Monet. Giverny (Eure), 8 décembre 1926, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, dimensions non renseignées, Paris, agence Roger-Viollet, photographie recadrée reproduite dans J. Botrot, « Sur une simple voiture à bras, Claude Monet fut porté hier au cimetière de Giverny », *Le Journal*, 09/12/1926.*

Figure 4.54: *Giverny, France. Enterrement de Claude Monet*, Fox News, 1926, Paris, Lobster Films, DAV20

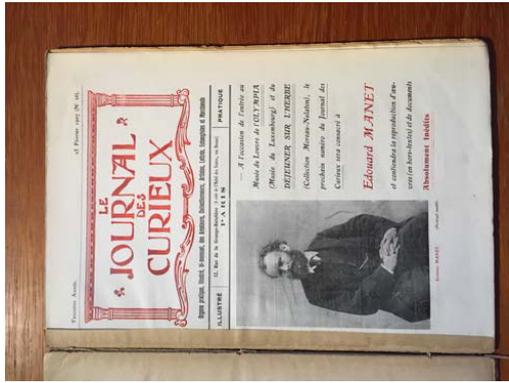


Figure 5.1 : Couverture du *Journal des curieux*, 1907, n° 26.



Figure 5.2 : Édouard Manet, *Portrait de Madame Auguste Manet*, 1863, huile sur toile, 98 x 80 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (RW 62)

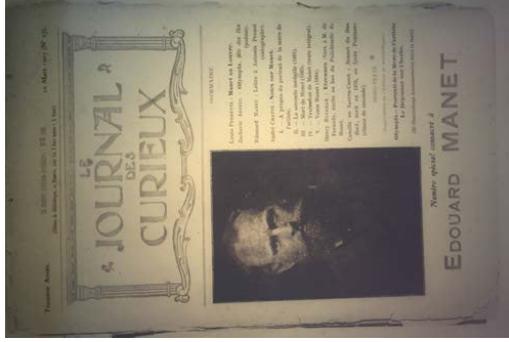


Fig. 5.3 : Couverture du *Journal des curieux*, 1907, n° 27.

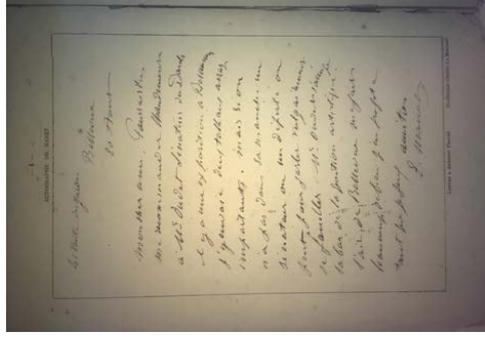


Figure 5.4 : Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Antonin Proust, non datée, reproduit dans *Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 4.

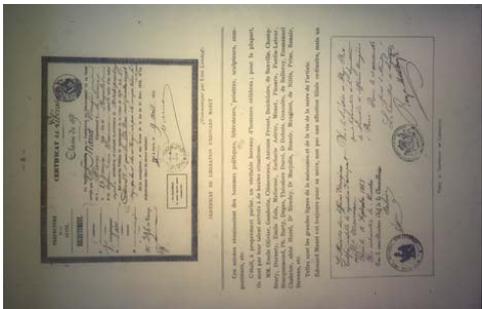


Figure 5.5 : Fac-similé du certificat de libération d'Édouard Manet, reproduit dans *Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 6.

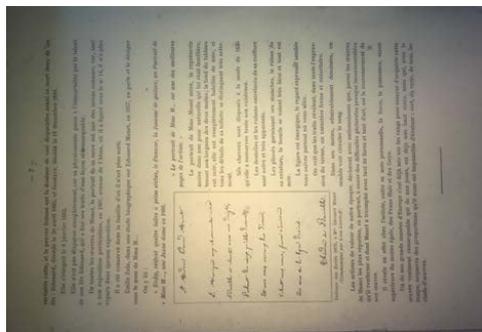


Figure 5.6 : Fac-similé de la dédicace des Exilés de Théodore de Banville à Suzanne Manet, reproduit dans *Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 7.

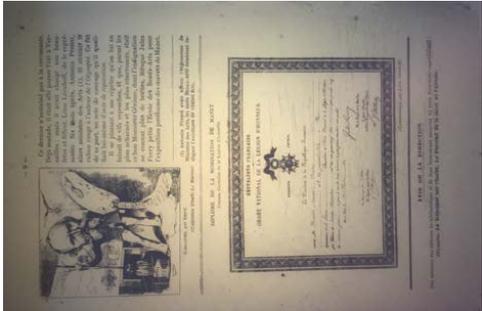


Figure 5.7 : Fac-similé du diplôme de nomination d'Édouard Manet comme chevalier de la Légion d'honneur, reproduit dans *Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 9.



Figure 5.8 : Fac-similé de la dédicace du Sang de la coupe de Théodore de Banville à Suzanne Manet, reproduit dans *Journal des curieux*, 1907, n° 27, p. 15.

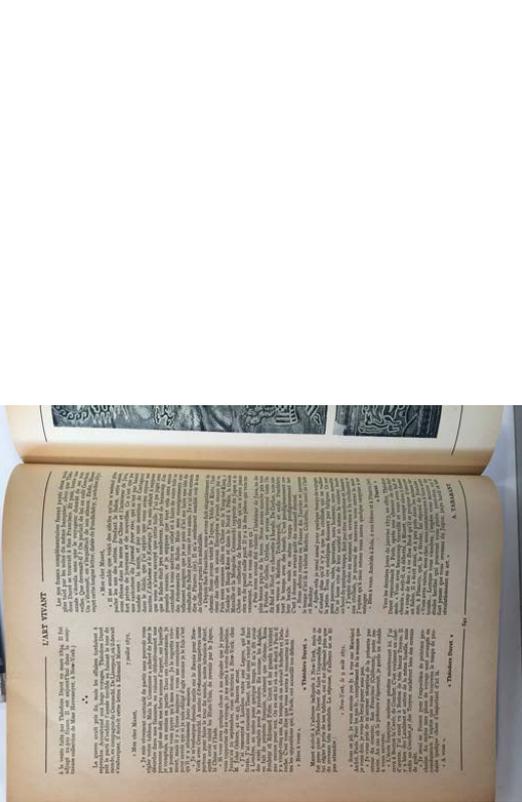
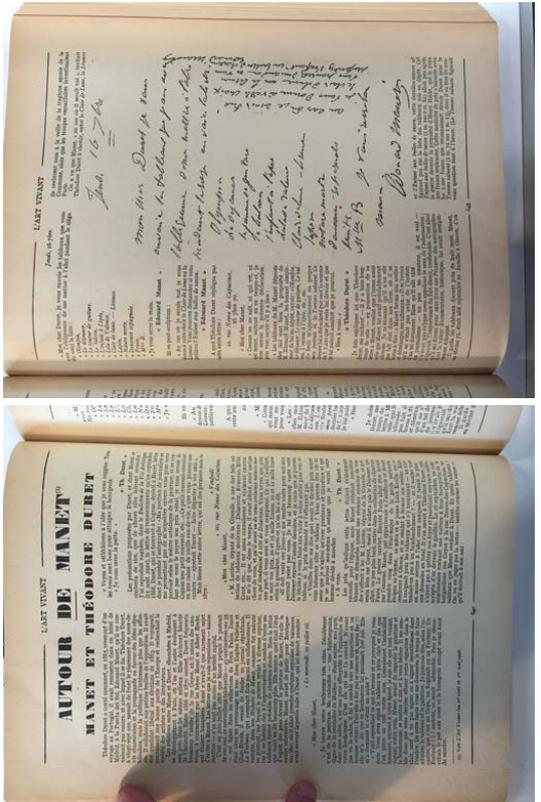
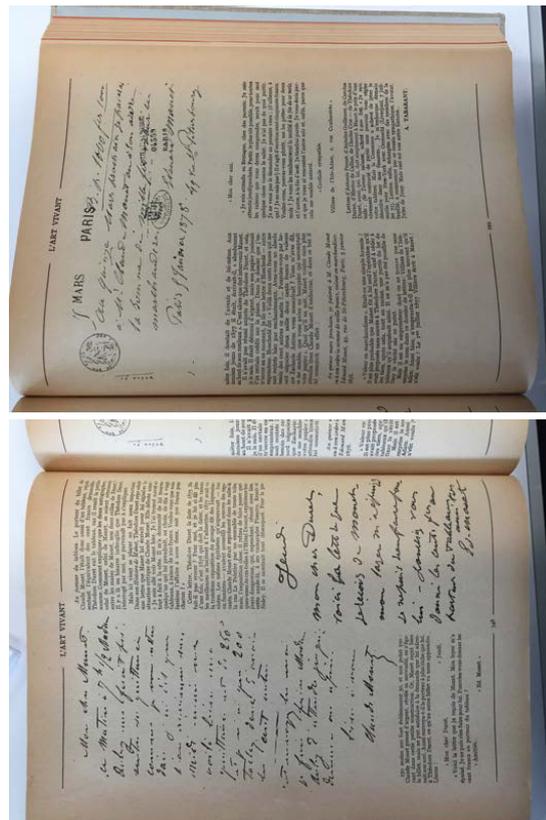
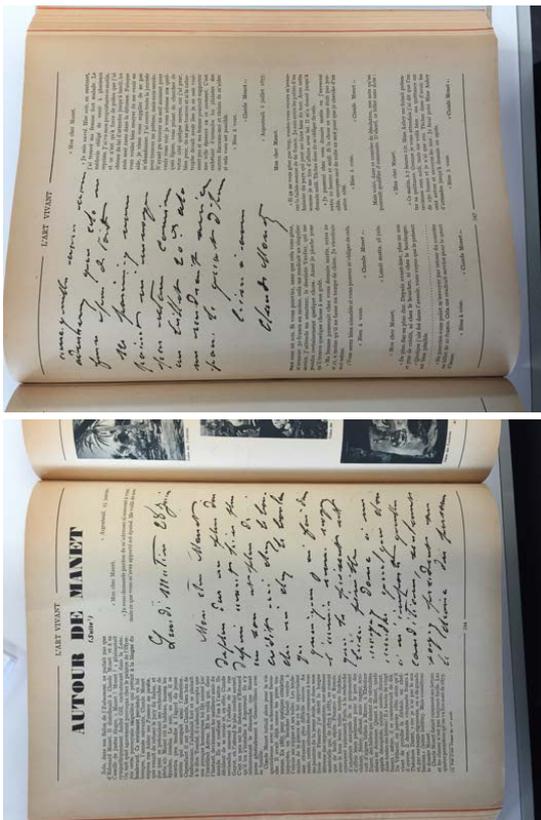


Figure 5.13 : Adolphe Tabarant, « Autour de Manet : Manet et Théodore Duret », *L'Art vivant*, 1928, n° 88, p. 640-642.

Figure 5.12 : Adolphe Tabarant, « Autour de Manet (Suite) », *L'Art vivant*, 1928, n° 81, p. 344-349.

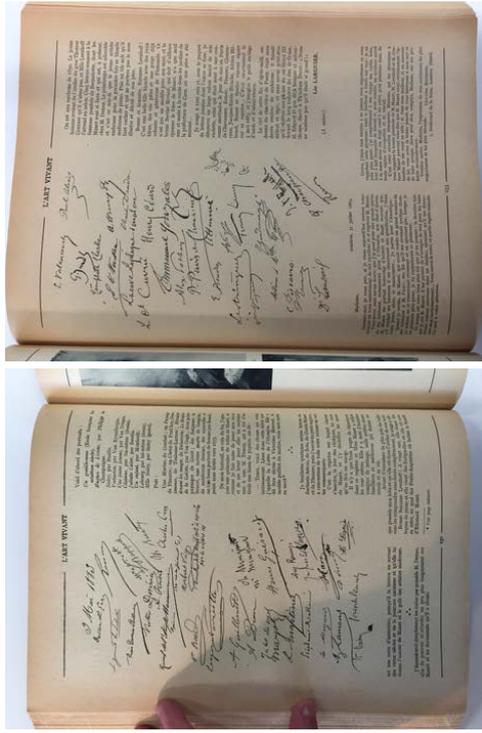


Figure 5.16 : Fac-similé du livre de détail signé à l'occasion des obsèques d'Édouard Manet, reproduit dans Léo Languier, « Collectionneurs et collections : Émile Duman », *L'Art vivant*, 1929, n° 102, p. 230, 233.



Figure 5.14 : Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Eugénie-Desirée Manet, reproduit dans Édouard Manet, *Lettres de jeunesse 1848-1849 : voyage à Rio*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1928.



Figure 5.15 : Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Isabelle Lemonnier, 1880 (RW Dessin 575), reproduit dans Édouard Manet, *Lettres de jeunesse 1848-1849 : voyage à Rio*, Paris, L. Rouart et J. Watelin, 1928.



Figure 5.17 : D'après Antonio Canova, *Pendule représentant Psyché et l'Amour*, dite « de Bernadotte », XIX^e siècle, bronze, marbre, donre, dimensions non renseignées, localisation inconnue



Figure 5.18 : Édouard Manet, *Madame Manet au piano*, 1868, huile sur toile, 38,5 x 46,5 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 131)



Figure 5.20 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Bouquet de « l'Olympia »*, non daté, huile sur toile, 75 x 86 cm, localisation inconnue



Figure 5.19 : Édouard Manet, *Fleurs dans un vase*, 1882, huile sur toile, 54 x 33 cm, collection particulière (RW 422)



Figure 5.21 : Gustave Caillebotte, *Reines marguerites dans un vase*, non daté, huile sur toile, 55 x 46 cm, collection particulière (Berhaut 241)



Figure 5.22 : Frédéric Bazille, *Portrait d'Alfred Sisley*, 1867, huile sur toile, 27,9 x 31 cm, disparu en 1940 (S.29)



Figure 5.24 : Adolphe Tabarant (dir.), *Une correspondance inédite d'Édouard Manet : les lettres du Siège de Paris 1870-1871*, Paris, Éd. du «Mercure de France», 1935.

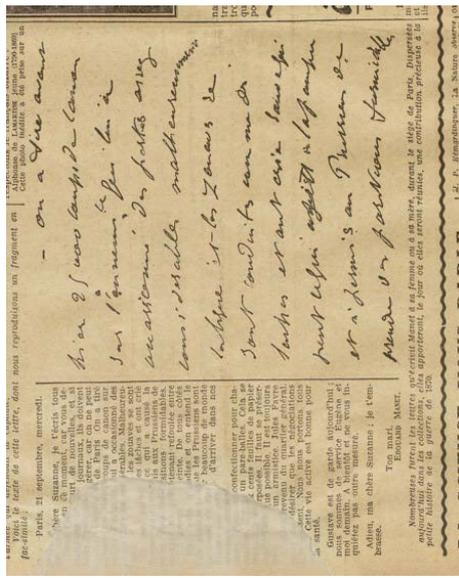


Figure 5.23 : *Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Suzanne Manet, 21/09/1870*, reproduit dans « Une lettre inédite de Manet à sa femme durant le siège de Paris, en Septembre 1870 », *L'Œuvre*, 18/09/1932. Original conservé à New York, Pierpont Morgan Library, fonds Tabarant.

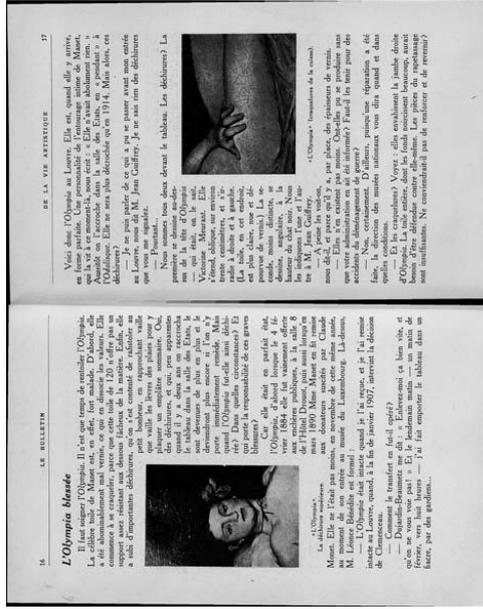


Figure 5.25 : *Déchirure et des craquelures de L'Olympia*, photographies reproduites dans Adolphe Tabarant, « L'Olympia blessée », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1923, n° 1, p. 16-18.



Figure 5.26 : Jean-Gabriel Goulinat, « Technique picturale : Dans quelle mesure doit-on restaurer "L'Olympia" de Manet », *L'Amour de l'art*, 1923, vol. 4, n° 2, p. 467-468.



Figure 5.27 : Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, vers 1863-1868, huile sur toile, 89,5 x 116,5 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries (RW 66)

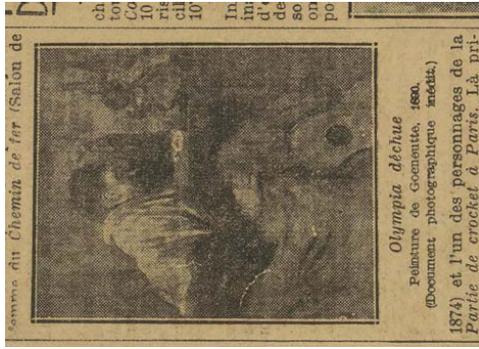


Figure 5.28 : Norbert Goeneutte, *Portrait dit « Olympia déçue »*, 1890, photographie reproduite dans Adolphe Tabarant, « La Fin douloureuse de celle qui fut "Olympia" », *L'Œuvre*, 10/07/1932.



Figure 5.29 : Archives photographiques d'art et d'histoire, *Détails du Fife et de L'Olympia d'Édouard Manet*, photographies reproduites dans Paul Jamot, « Manet, "Le Fife" et Victorine Meurent », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1927, vol. 51, n° 282, p. 31, 37.



Figure 5.30 : Édouard Manet, *Combat entre le Kearsage et l'Alabama*, 1864, huile sur toile, 137,8 x 128,9 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (RW 76)

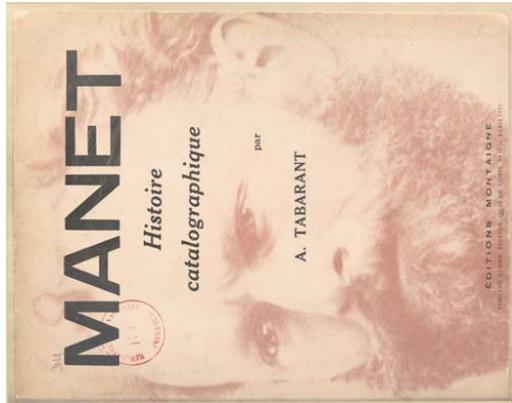


Figure 5.31 : Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique*, Paris, F. Aubier, 1931.

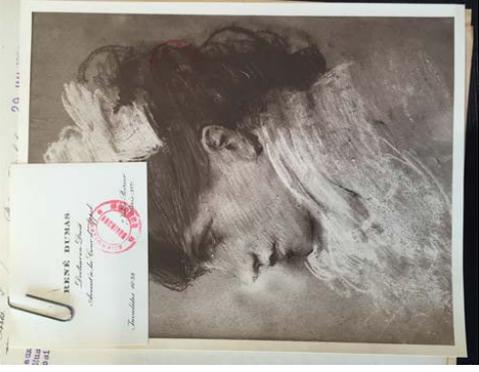


Figure 5.32 Anciennement attribué à Édouard Manet, *Madame Alice Ritter-Desgranges*, non daté, pastel, dimensions non renseignées, localisation inconnue



Figure 5.33 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Pivoines*, non daté, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue



Figure 5.34 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Poissons*, non daté, huile sur toile, 73 x 92 cm, Stockholm, Nationalmuseum



Figure 5.36 : Édouard Manet, *Journaliste (Chez Tortoni)*, vers 1878, huile sur toile, 26 x 34 cm, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (RW 328)



Figure 5.35 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Portrait dit de Léon Gambetta*, non daté, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue



Figure 5.37 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Le modèle du « Bar aux Folies-Bergères »* ou *Portrait de Suzon, modèle du « Bar aux Folies-Bergères »*, non daté, huile sur toile, 54 x 38 cm, localisation inconnue



Figure 5.38 : Anciennement attribué à Édouard Manet, *Autoportrait-charge de Manet*, non daté, huile sur papier marouflé sur toile, 23,5 x 19 cm, localisation inconnue

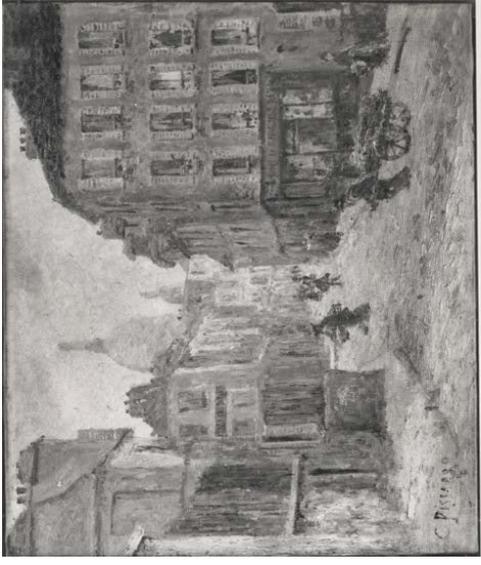


Figure 5.40 : Anciennement attribué à Camille Pissarro, *La Rue Norvins à Montmartre*, non datée, huile sur toile, 46,0 x 55,5 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts

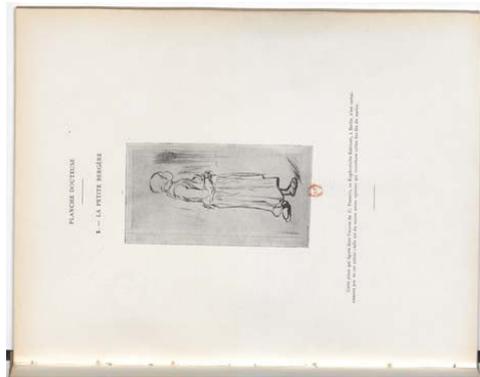


Figure 5.39 : Anciennement attribué à Camille Pissarro, *La Petite Bergère*, non daté, estampe, dimensions non renseignées, Berlin, Kupferstichkabinett

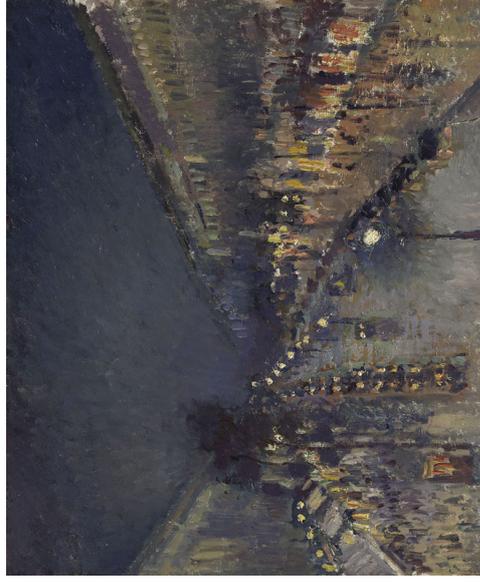


Figure 5.41 : Camille Pissarro, *Le Boulevard Montmartre, effet de nuit*, vers 1897, huile sur toile, 53,5 x 65 cm, Londres, National Gallery (PDRS 1168)

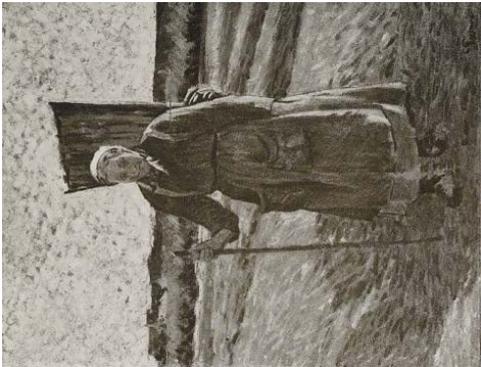


Figure 5.42 : Anciennement attribué à Camille Pissarro, *La Vieille Paysanne*, non daté, huile sur toile, 91 x 73 cm, localisation inconnue



Figure 5.43 : Fac-similé d'une lettre de Camille Pissarro à Lucien Pissarro, 28/07/1898, reproduit dans Charles Kunstler, « Des lettres inédites de Camille Pissarro à Octave Mirbeau (1891-1892) et à Lucien Pissarro (1898-1899) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1930, vol. 57, n° 314, p. 173.



Figure 5.44 : *Julie Pissarro et Camille Pissarro*, vers 1878, photographie reproduite dans Charles Kunstler, « Des lettres inédites de Camille Pissarro à Octave Mirbeau (1891-1892) et à Lucien Pissarro (1898-1899) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1930, vol. 57, n° 314, p. 175.

Figure 6.1 : *Vue de l'exposition des « Nymphéas » de Claude Monet, galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1933, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Claude Monet), de gauche à droite, de haut en bas :
Nymphéas jaune et lilas, 1914-1917, huile sur toile, 200 x 215 cm, Toledo, The Toledo Museum of Art [W 1804] ; *Nymphéas*, 1914-1917, huile sur toile, 200 x 200 cm, Kyoto, musée Oyamazaki [W 1802].

Figure 6.2 : *Vue de l'exposition des « Nymphéas » de Claude Monet, galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1933, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Claude Monet), de gauche à droite, de haut en bas :
Le Pont japonais, 1918-1924, huile sur toile, 100 x 200 cm, localisation inconnue [W 1912] ; *Le Bassin aux nymphéas*, 1917-1919, huile sur toile, 100 x 200 cm, collection particulière [W 1887] ; *Nymphéas*, 1916-1919, huile sur toile, 130 x 200 cm, collection particulière [W 1863] ; *Nymphéas rouges*, 1914-1917, huile sur toile, 180 x 146 cm, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, California Palace of the Legion of Honor [W 1788] ; *Le Bassin aux nymphéas*, 1917-1919, huile sur toile, 130 x 200 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago [W 1889] ; *Le Pont japonais*, 1918-1924, huile sur toile, 100 x 200 cm, Paris, musée Marmottan [W 1913] ; *Le Bassin aux nymphéas*, 1917-1920, huile sur toile, 100 x 200 cm, collection particulière [W 1900].

Figure 6.4 : Francisco Borès, *Couseuse en rose*, 1931, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection particulière (cat. raisonné 1931/8)

Figure 6.3 : *Vue de l'exposition des « Nymphéas » de Claude Monet, galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie)*, 1933, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34

Œuvres exposées (toutes de Claude Monet), de gauche à droite, de haut en bas :
La Maison vue du jardin aux roses, 1922-1924, huile sur toile, 100 x 74 cm, collection particulière [W 1949] ;
Le Pont japonais, 1918-1924, huile sur toile, 89 x 116 cm, collection particulière (en dépôt au Van Gogh Museum d'Amsterdam) [W 1921a] ; *Nymphéas blancs et jaunes*, 1914-1917, huile sur toile, 200 x 200 cm, Winterthur, Kunstverein [W 1801] ; *La Maison vue du jardin aux roses*, 1922-1924, huile sur toile, 93 x 81 cm, collection particulière [W 1950] ; *Le Pont japonais*, 1918-1924, huile sur toile, dimensions non renseignées, Vienne, Leopold Museum [W 1922].

Figure 6.5 : Francisco Borès, *Couseuse (en bleu) – Tricotouse ou Le Canari*, 1931, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection particulière (cat. raisonné 1931/9)

Figure 6.6 : Rodrigo Moymihan, *Painting*, 1935, huile sur toile, 41,9 x 34,3 cm, Londres, Tate Collection

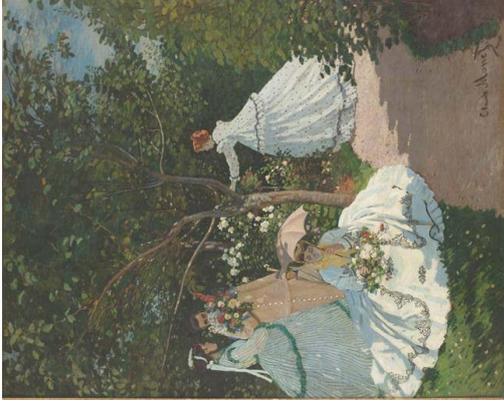


Figure 6.8 : Claude Monet, *Femmes au jardin*, 1867, huile sur toile, 255 x 205 cm, Paris, musée d'Orsay (W 67)

Figure 6.7 : Rodrigo Moymihan, *Objective Abstraction*, 1935-1936, huile sur toile, 45,7 x 35,6 cm, Londres, Tate Collection

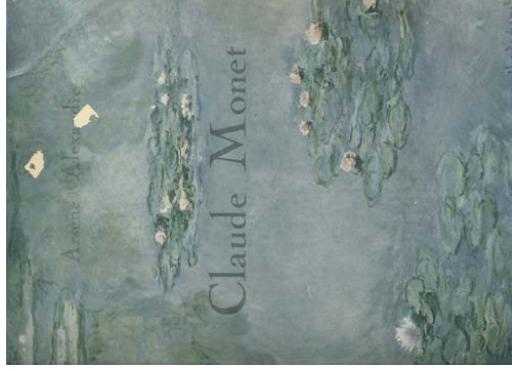


Figure 6.9 : Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.

Figure 6.7 : Rodrigo Moymihan, *Objective Abstraction*, 1935-1936, huile sur toile, 45,7 x 35,6 cm, Londres, Tate Collection

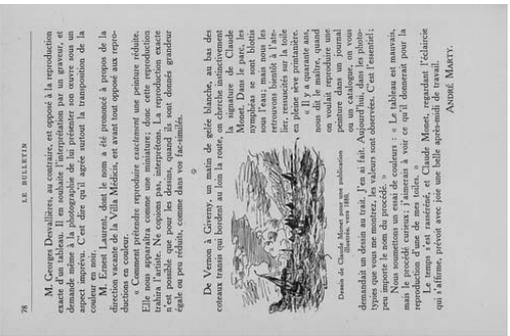


Figure 6.10 : André Marty, « Le Livre Français », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 3, p. 78.

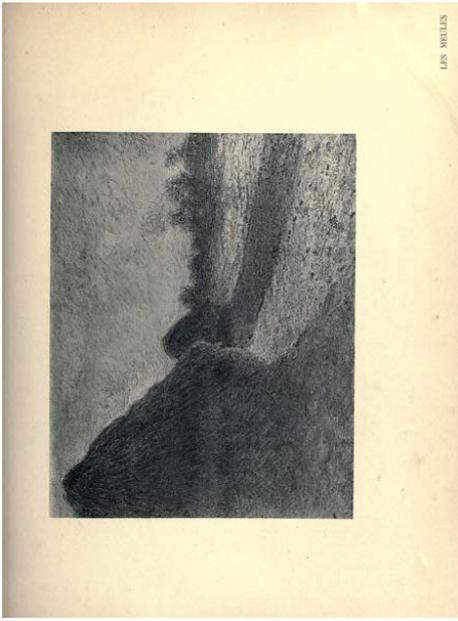


Figure 6.11 : D'après Claude Monet, *Reproduction en noir et blanc des Meules, derniers rayons du soleil (1890 ; collection particulière ; W 1272)*, photographie reproduite dans Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bemheim-Jeune, 1921, planche 38.



Figure 6.12 : D'après Claude Monet, *Reproduction en couleurs des Nymphéas (1908 ; collection particulière ; W 1735)*, photographie reproduite dans Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bemheim-Jeune, 1921, planche 47.



Figure 6.13 : D'après Claude Monet, *Reproduction de La Japonaise (1876 ; Boston, Museum of Fine Arts ; W 387)*, photographie reproduite « Un Monnet très précieux », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1919, n° 1, p. 11.



Figure 6.14 : Arsène Alexandre, « Claude Monet considéré comme Peintre de figures », *Le Cousin Pons*, 1921, n° 77, p. 609-611.

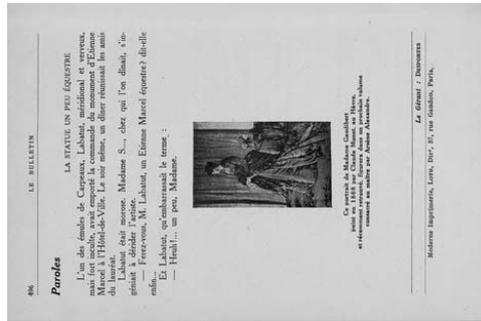


Figure 6.15 : D'après Claude Monet, *Reproduction de Madame Louis Joachim Gaudibert (1868 ; Paris, musée d'Orsay ; W 121)*, photographie reproduite dans *Le Bulletin de la vie artistique*, 1921, n° 18, p. 496.



Figure 6.16 : D'après Claude Monet, *Reproduction de Madame Louis Joachim Gaudibert (1868 ; Paris, musée d'Orsay ; W 121)*, photographie reproduite dans Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, planche 10.



Figure 6.17 : D'après Claude Monet, *Reproduction de Femmes au jardin (1867 ; Paris, musée d'Orsay ; W 67)*, photographie reproduite dans Arsène Alexandre, *Claude Monet*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921, planche 14.

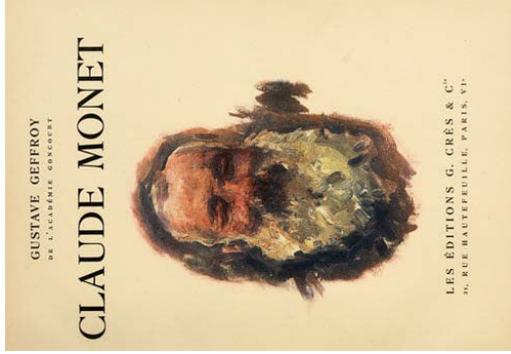


Figure 6.18 : Léonard Sarluis, *En souvenir*, 1919, huile sur toile, 250 x 130 cm, Roubaix, La Piscine, musée d'Art et d'Industrie André Diligent

Figure 6.20 : Gustave Geffroy, *Claude Monet : sa vie, son temps, son œuvre*, Paris, G. Crès, 1922.



Figure 6.21 : Édouard Herriot devant le buste de Claude Monet par Paul Paulin, dans le vestibule du musée de l'Orangerie, photographie reproduite dans « M. Herriot inaugure l'exposition des Nymphéas de Claude Monet à l'Orangerie des Tuileries », *Paris-matinal*, 18/05/1927.

Figure 6.19 : Léonard Foujita, *La Vie éternelle* ou *Le Petit Bouddha* ou *Enfant, coq, chat et fleurs*, 1919, huile sur toile, 100 x 81 cm, collection particulière

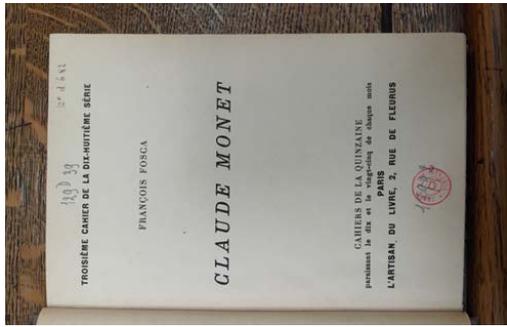


Figure 6.22 : François Fosca, *Claude Monet*, Paris, l'Artisan du livre, 1927.



Figure 6.23 : Maurice Denis, *Épisodes de la vie de saint Paul*, 1916-1917, huile sur toile marouflée, Genève, église Saint-Paul

Figure 6.24 : Georges de Traz, François Fosca (dit), *Scènes des actes des Apôtres*, 1918-1925, peinture à l'huile et à la cire, Genève, église Saint-Paul

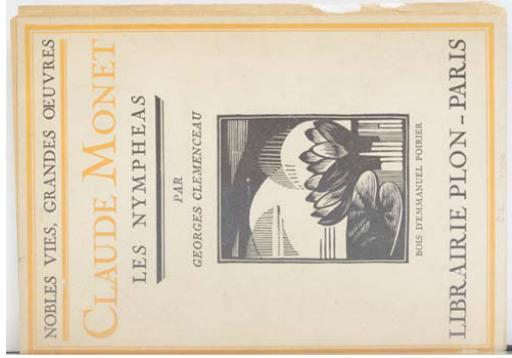


Figure 6.25 : Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928.



Figure 6.26 : Claude Monet, *Essai de figure en plein air : femme à l'ombrelle tournée vers la droite*, 1886, huile sur toile, 131 x 88 cm, Paris, musée d'Orsay (W 1076)



Figure 6.27 : Claude Monet, *Essai de figure en plein air : femme à l'ombrelle tournée vers la gauche*, 1886, huile sur toile, 131 x 88 cm, Paris, musée d'Orsay (W 1077)

Figure 6.28 : Blanche Hoschedé-Monet, *Le jardin de Claude Monet à Giverny*, 1927, huile sur toile, 76 x 95 cm, Paris, musée d'Orsay



Figure 6.29 : Claude Monet, *Portrait de l'artiste*, 1917, huile sur toile, 70,5 x 55,5 cm, Paris, musée d'Orsay (W 1843)



Figure 6.30 : Sacha Guity, *Claude Monet dans son jardin, Giverny*, entre 1913 et 1915, photographie reproduite dans Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928.

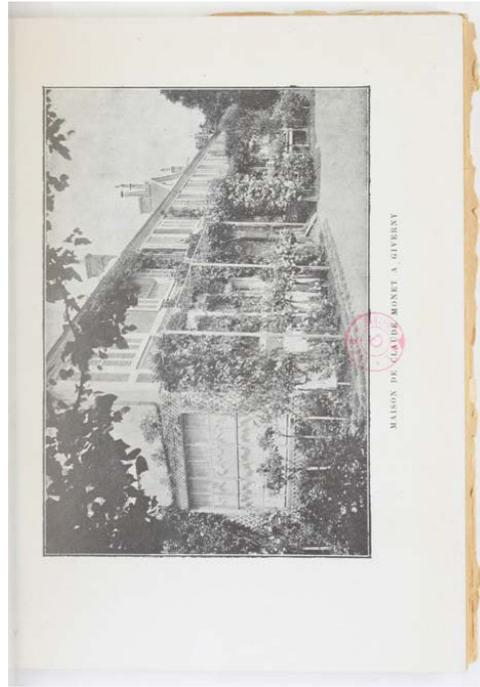


Figure 6.31 : *Maison de Claude Monet à Giverny*, photographie reproduite dans Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928.

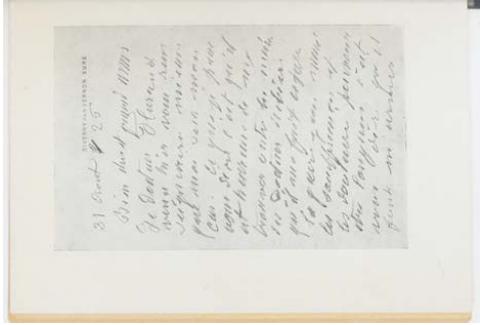


Figure 6.32 : Fac-similé d'une lettre de Claude Monet à Georges Clemenceau, 31/08/1926, reproduite dans Georges Clemenceau, *Claude Monet, les Nymphéas*, Paris, Plon et Nourrit, 1928.

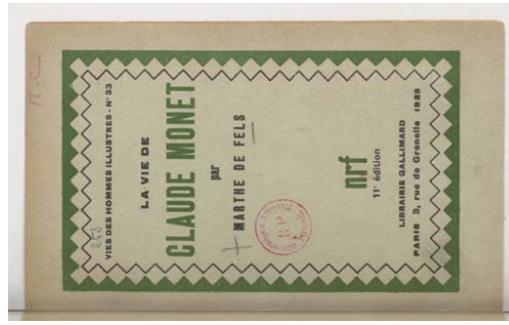


Figure 6.33 : Marthe de Fels, *La Vie de Claude Monet*, Paris, Gallimard, 1929.

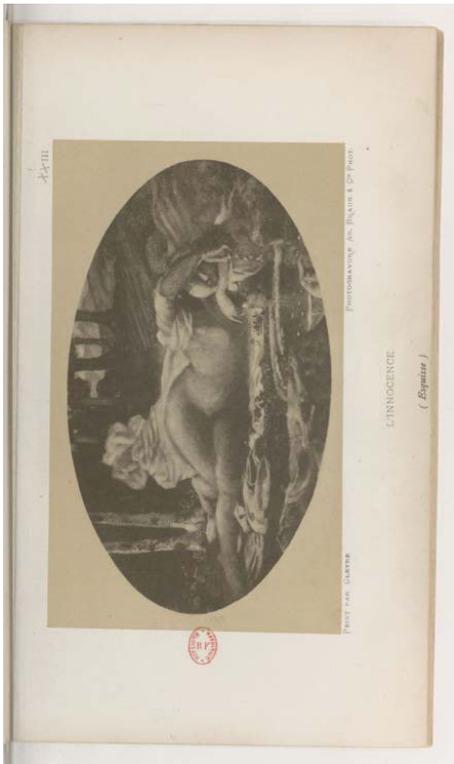


Figure 6.34 : Charles Gleyre, *L'Innocence (esquisse)*, 1860, huile sur toile, 21,5 x 37 cm, localisation inconnue. Photographie reproduite dans Charles Clément, *Gleyre, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier, 1878, planche 23.

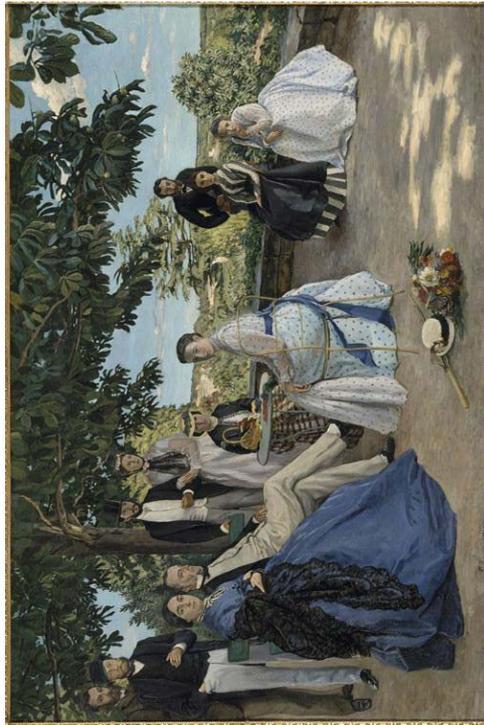


Figure 6.35 : Frédéric Bazille, *Réunion de famille*, 1867, huile sur toile, 152 x 230 cm, Paris, musée d'Orsay (S 37)



Figure 6.36 : *L'Aménagement des nouvelles salles au Louvre pour les artistes de l'école française moderne*, photographie reproduite dans Jean Guiffrey, « Le remaniement des galeries de peinture du musée du Louvre », *L'Illustration*, 1929, n° 4516, p. 281.

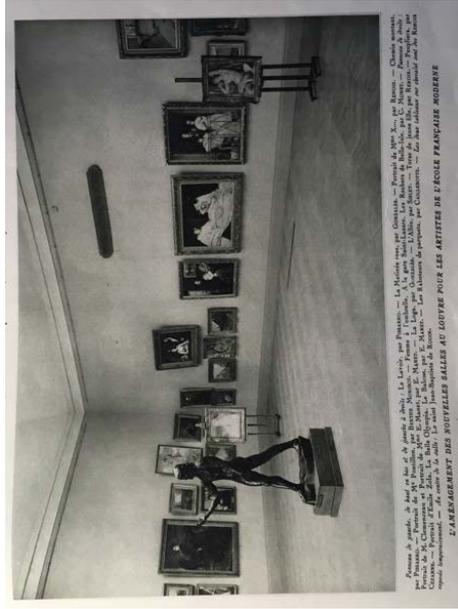


Figure 6.37 : *L'Aménagement des nouvelles salles au Louvre pour les artistes de l'école française moderne*, photographie reproduite dans Jean Guiffrey, « Le remaniement des galeries de peinture du musée du Louvre », *L'Illustration*, 1929, n° 4516, p. 281.



Figure 6.38 : *Vue de la salle impressionniste au musée du Louvre après le réaménagement de 1929*, épreuve argentique, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/4

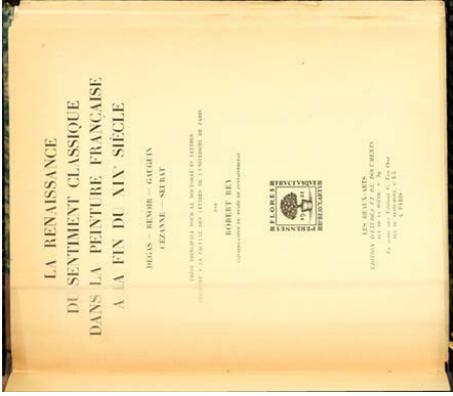


Figure 6.40 : Robert Rey, *La Renaissance du sentiment classique dans la peinture française à la fin du XIXe siècle : Degas, Renoir, Gauguin, Cézanne, Seurat*, [Thèse principale pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris], Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1931.



Figure 6.41 : Maurice Denis, *L'Histoire de l'art français : XIXe-XXe siècle*, 1925, peinture à l'huile, Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris

Figure 6.39 : Daniel Octobre, *Concert champêtre*, 1928, huile sur toile, dimensions non renseignées, Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts



Figure 6.42 : Paul Cézanne, *La Corbeille de pommes*, vers 1893, huile sur toile, 65 x 80 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago (RWN 860)



Figure 6.44 : Edgar Degas, *Le Défilé, dit aussi Chevaux de course devant les tribunes*, 1866-1868, huile sur toile, 46 x 61 cm, Paris, musée d'Orsay (L. 262)



Figure 6.43 : Pierre-Auguste Renoir, *La Source*, 1906, huile sur toile, 92 x 73 cm, Zurich, Fondation Bührle (DD 3523)

Figure 6.45 : André Derain, *La nièce du peintre*, 1931, huile sur toile, 171 x 77 cm, Paris, musée de l'Orangerie



Figure 6.46 : Edgar Degas, *Portrait de famille (détail)*, 1858-1867, huile sur toile, 201 x 249,5 cm, Paris, musée d'Orsay (L. 79)

Figure 6.48 : Gaston Poulain, *Portrait de Claude Monet*, 1926, dessin au crayon, Castres, Archives municipales, fonds Gaston Poulain, 13/Z/180



Figure 6.47 : Frédéric Bazille, *L'Ambulance improvisée*, 1865, huile sur toile, 48 x 65 cm, Paris, musée d'Orsay (S 17)

Figure 6.49 : Gaston Poulain, *Portrait de Claude Monet*, 1926, dessin à l'encre noir, Castres, Archives municipales, Fonds Gaston Poulain, 13/Z/180

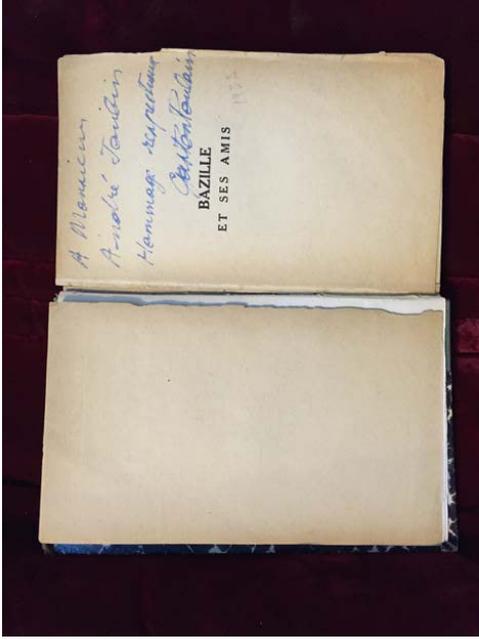


Figure 6.52 : Gaston Poulain, *Envoi autographe de Bazille et ses amis* (Paris, *la Renaissance du Livre*, 1932) à André Joubin, Paris, bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 12 D 630

Figure 6.50 : Gaston Poulain, illustration pour la couverture de Guy Lévis Mano, *Les éphèbes : poèmes*, Paris, la Revue sans titre, 1924.



Figure 6.51 : *Les membres famille de Frédéric Bazille à Méric*, photographie reproduite dans John Rewald et Gaston Poulain, « Documents : I. Un portrait de la princesse de Mettemich par Edgar Degas — II. L'Origine des "Femmes au Jardin" de Claude Monet », *L'Amour de l'art*, vol. 18, n° 3, p. 92.

Figure 6.53 : *La mort de Frédéric Bazille à Beaune-la-Rolande*, dessin reproduit dans *Le Charivari*, 1932, n° 324, p. 21.



Figure 6.54 : Anciennement attribué à Frédéric Bazille, *Femme et enfants dans un jardin*, vers 1875-1900, huile sur toile, 80,96 x 64,14 cm, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum



Figure 6.55 : James Tissot, anciennement attribué à Frédéric Bazille, *Étude pour le portrait du marquis et de la marquise de Miramon et de leurs enfants*, 1865, huile sur papier marouflé sur panneau, 33,7 x 42 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art



Figure 6.56 : Anciennement attribué à Frédéric Bazille, *Trois femmes dans un parc*, non daté, huile sur toile, 21,5 x 16 cm, localisation inconnue



Figure 6.57 : Anciennement attribué à Frédéric Bazille, *Femme à l'ombrelle assise dans un jardin*, 1870?, huile sur toile, 44,45 x 26,35 cm, Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum

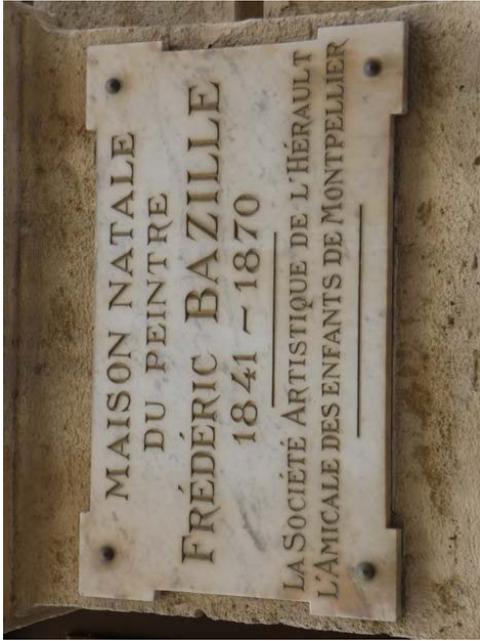


Figure 6.58 : Plaque commémorative de la maison natale du peintre Frédéric Bazille, 1927, Montpellier, 11 Grand Rue Jean Moulin



Figure 6.60 : Le vernissage de l'exposition du groupe Frédéric Bazille, photographie reproduite dans Ph. Vallières, « Beaux-Arts : La première exposition du groupe Frédéric Bazille », *L'Éclair*, 29/01/1937.

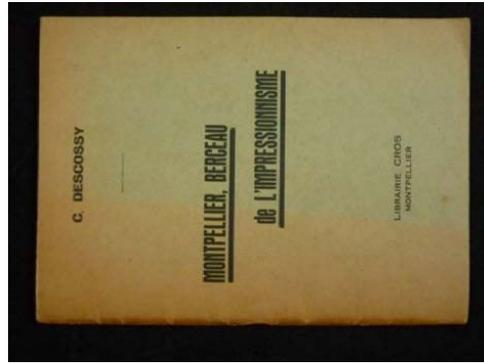


Figure 6.59 : Camille Descossy, *Montpellier berceau de l'impressionnisme : Corot Courbet, Bazille et la campagne montpelliéraine*, Montpellier, Cros, 1933.



Figure 6.61 : Un coin de l'exposition, photographie reproduite dans J. Hyonnet, « À la galerie Courmut : Le vernissage de l'Exposition du Groupe Frédéric Bazille », *Le Petit méridional*, 29/01/1937.

Figure 6.62 : Raoul Lambert, *Nature morte aux fruits*, 1936, huile sur toile, 73,2 x 92,5 cm, Montpellier, musée Fabre

Figure 6.64 : Gabrielle Émile Antoine, *Carières de Castris*, 1936, huile sur toile, 65,7 x 81,0 cm, Montpellier, musée Fabre

Figure 6.63 : Jean Milhau, *Paysage à Pontchartrain*, 1936, huile sur toile, 91,0 x 81,0 cm, Montpellier, musée Fabre

Figure 6.65 : Camille René Ferréol Descossy, *Vue du Pic Saint-Loup et de l'Hortus*, 1937?, huile sur toile, 73,5 x 92,0 cm, Montpellier, musée Fabre

Figure 6.66 : Louis Jacques Guignes, *Tête de Frédéric Bazille*, non daté, plâtre, 49,0 x 36,0 x 21,0 cm, Montpellier, musée Fabre



Figure 7.1 : Plaque commémorative apposée sur l'atelier de Pierre-Auguste Renoir à Nice, 29 mars 1932, Nice, 1 rue Alfred Mortier (ancienne rue Palermo)



Figure 7.2 : Gabriel Dartout, *Maison natale de Renoir*, photographie reproduite dans Henri Hugon, « Les aïeux de Renoir et sa maison natale », *La Vie limousine*, 1935, n° 118, p. 454.

PROPRIETES
Rav. propr. st. norm., sit. à **Giverny (E.)**
 76 km. Paris, où vécut Cl. Monet. Tr cf.,
 4 ch. de m., 2 s. de b. s. à m., liv.-room
 de 60 mq. Pays pêche et ch. Te.-Club. Vi-
 sible ss préavis. S'ad. à **M. Kauffmann,**
 à Giverny. — 250,000 fr., vaut plus.
80 K. PARIS chat. Joli parc **400 h.**
 fermes, bs, riv.

Figure 7.3 : « Meubles et immeubles », *Le Figaro*, 08/09/1931.

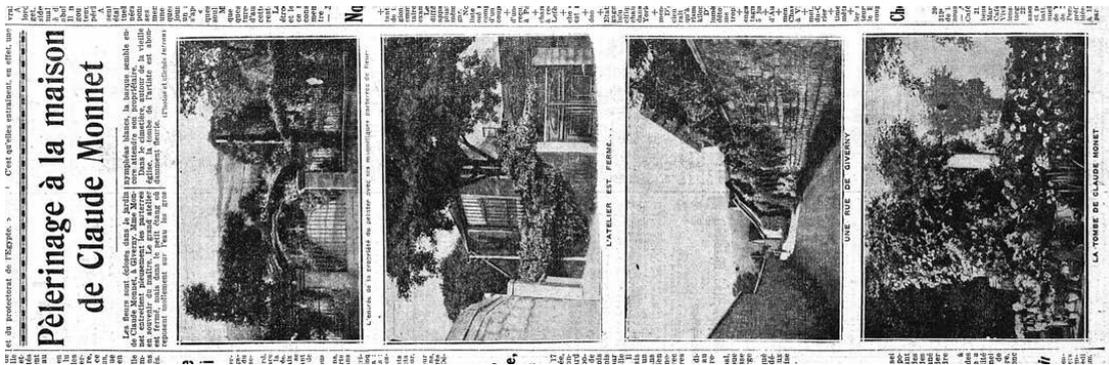


Figure 7.4 : « Pèlerinage à la maison de Claude Monnet », *L'Intransigeant*, 20/06/1930.



Figure 7.5 : Robert Dorange (Tours), 60, *Crozant (Creuse)* – *Buste du peintre Armand Guillaumin (1841-1927)* par P. Paulin, sculpteur, non daté [a circulé en 1933], carte postale, 9 x 14 cm, Creuse, Archives départementales, 5/F1/496

Figure 7.6 : François Antoine Vizzavona, *Le Monument à Paul Cézanne*, non daté, négatif sur plaque de verre au gélatino-bromure d'argent, 24 x 30 cm, Montigny-le-Bretonneux, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Druet-Vizzavona



Figure 7.7 : Aristide Maillol, *Monument à Cézanne*, 1912-1925, 1929, marbre rose du Canigou, 140 x 227 x 77 cm, Paris, musée d'Orsay

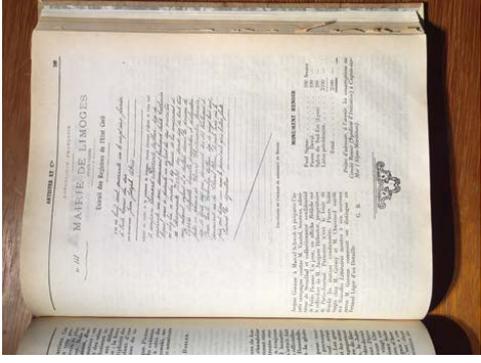


Figure 7.9 : Fac-similé de l'extrait de *naissance de Renoir*, reproduit dans George Besson, « [Artistes & Cie :] Monuments », *Vient de paraître*, 1929, n° 86, p. 249.

Figure 7.8 : Auguste Guénot, *Monument à Joachim Gasquet*, 1928, pierre, Paris, jardin des Poètes

Figure 7.10 : Marcel Bouraine, *Maquette du monument à Renoir*, Salon d'Automne 1933, plâtre, localisation inconnue. Photographie reproduite dans « Un monument Renoir à Cagnes », *Comédia*, 09/11/1933.

Figure 7.11 : Marcel Bouraine, *Projet de monument à Renoir*, vers 1933, dessin reproduit dans « Les Beaux-Arts : Pour le monument que la Ville de Cagnes va élever à Renoir », *Comœdia*, 25/06/1934.

Figure 7.13 : Marcel Bouraine, *La Baigneuse endormie (détail)*, 1934, pierre, Cagnes-sur-Mer

Figure 7.14 : Gabrielle Maurion-Vidal, *Claude Monet — statue*, Salon de la Société des artistes français 1934, plâtre, localisation inconnue. Photographie reproduite dans *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants...*, Paris, G. Lang, 1934, p. 180.

Figure 7.12 : Éd. S.I.C.A., 114, *Cagnes-sur-Mer — Jardin et Monument Renoir. Place De Gaulle*, daté du 18/04/1954, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière



Figure 7.17 : Étienne Moreau-Nélaton, *Maison natale de Manet*, photographie reproduite dans Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, vol. 1, planche 1.

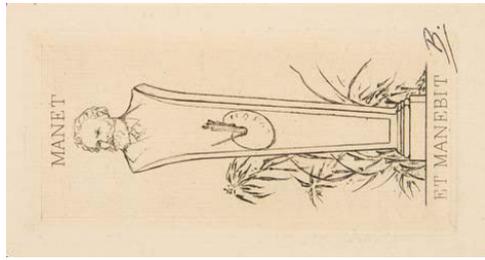


Figure 7.16 : Félix Braqueuomond, *Ex-libris Manet*, 1875, estampe, 1^{er} état de 3,30 x 21,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

Figure 7.15 : AN Paris, *Salon de Paris* — G. Marion — *Claude Monet*, 1934, carte postale, 9 x 14 cm, collection particulière



Figure 7.18 : Anonyme et Bécan, *Maison natale de Manet et projet de plaque commémorative*, photographie et dessin reproduits « Une plaque sur la maison natale de Manet », *L'Œuvre*, 14/08/1932.



Figure 7.19: Carte des odonymes impressionnistes à Paris

- Rue Édouard-Manet (1904)
- Villa Claude-Monet (1928)
- Impasse Morizot [sic] (1930, aujourd'hui détruite)
- Rue Paul Cézanne (1930)
- Rue Degas (1932)
- Rue Pissarro (1932)
- Rue Sisley (1932)

Fond de carte : *Plan de Paris*, Paris, impr. Dufrenoy, 1937. (Paris, Bibliothèque nationale de France, GE C-5997)

Figure 7.20 : Lieux de mémoire et hommages à Paul Cézanne à Aix-en-Provence

Lieux de mémoire

- Maison natale de Cézanne (28 rue de l'Opéra)
- Domicile des Cézanne des années 1850 à 1870 (14 rue Matheron)
- Dernière demeure de Cézanne (23 rue Boulegon)
- Atelier des Lauves, situé hors de la carte
- Collège Bourbon (actuel collège Mignet)
- École de dessin et musée d'Aix
- Église Saint-Jean-de-Malte
- Maison de Marie Cézanne (8 rue de la Monnaie, actuelle rue Frédéric Mistral)

Projet de rue Paul Cézanne

- Rue du Séminaire (actuelle rue Pierre et Marie Curie)
- Chemin des Lauves (actuelle avenue Paul Cézanne), situé hors de la carte

Projet de monument à Cézanne

- Place Saint-Jean-de-Malte
- Cours de l'Hôpital
- Mur romain
- Fontaine de la rue des Bagniers

Fond de carte : Marcel Mommarché, *Provence*, Paris, Hachette, 1922.

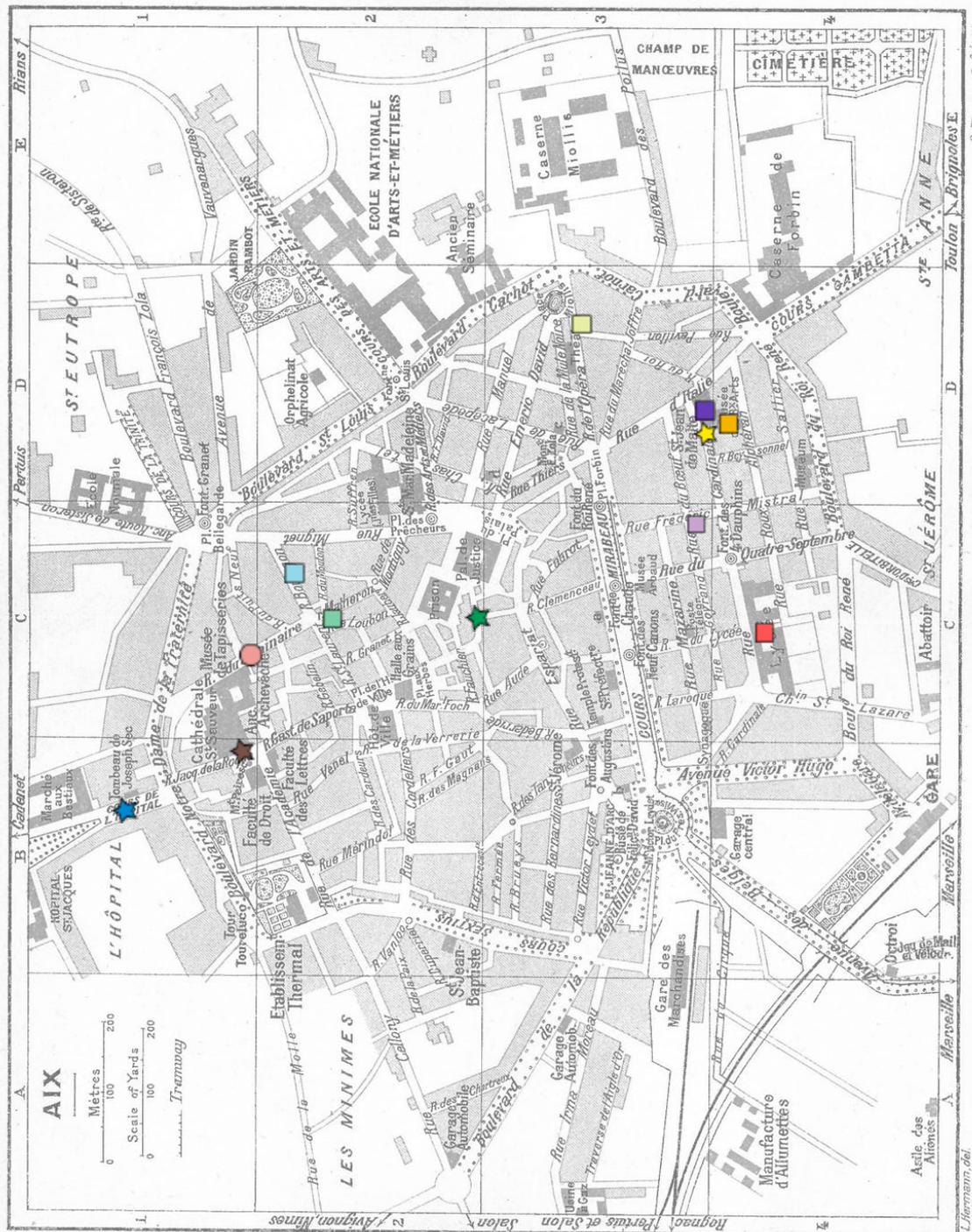




Figure 7.23 : Henri Pontier, *Tête de Paul Cézanne*, 1921 ?, plâtre, 15 cm, Aix-en-Provence, musée Granet



Figure 7.24 : Henri Pontier, *Buste de Paul Cézanne tête nue*, 1921 ?, plâtre, 67 x 50 x 30 cm, Aix-en-Provence, musée Granet

Figure 7.21 : Louis Valtat, *Portrait de Cézanne*, 1905, bronze, 25 x 27 x 29,5 cm, Aix-en-Provence, bibliothèque Méjanes



Figure 7.22 : Marcel Provençe sur le pas de la porte de l'atelier des Laines, après 1925, épreuve argentique, 10 x 15 cm, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provençe.



Figure 7.25 : Henri Pontier, *Buste de Paul Cézanne au chapeau Cronstadt*, 1921 ?, plâtre, dimensions non renseignées, collection particulière

Figure 7.27 : Georges Rouault, *Projet de Fontaine Cézanne*, 1924-1925, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue. Photographie reproduite dans Georges Charensol, *Georges Rouault, l'homme et l'œuvre*, Paris, Éd. des Quatre Chemins, 1926, planche 37.

Figure 7.26 : Georges Rouault, *Hommage à Cézanne*, 1924-1925, huile sur toile, 106 x 75 cm, collection particulière

Figure 7.28 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Jugement de Paris*, 1914, plâtre patiné terre cuite, 76,2 x 94,5 x 10 cm, Paris, musée d'Orsay

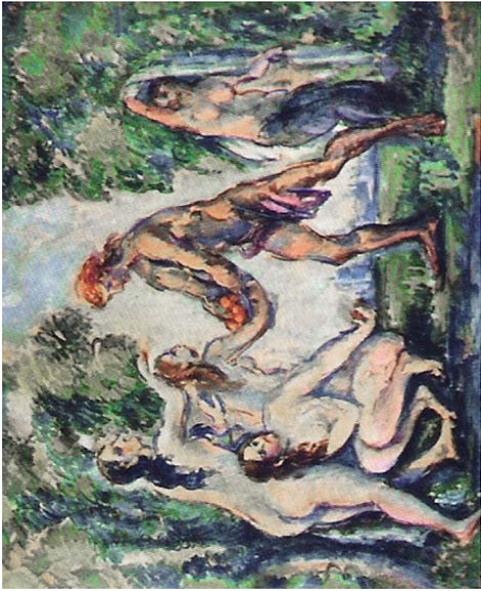


Figure 7.29 : Paul Cézanne, *Le Jugement de Pâris*, vers 1880, huile sur toile, 50 x 60 cm, localisation inconnue (FVN 658-TA)

Figure 7.31 : Barthélemy Nioillon, *Paul Cézanne*, non daté, bronze, 26 cm, Aix-en-Provence, bibliothèque Méjanes

Figure 7.30 : Pierre-Auguste Renoir, Richard Guino, *Fontaine de la rue des Bagniers*, 1926, bronze, Aix-en-Provence

Figure 7.32 : Édith-Aimée Viel-Noë-Tessier, *Paul Cézanne*, Salon de la Société des artistes français 1927 (plâtre), bronze, 47 cm, Aix-en-Provence, Château noir. Photographie de Walter Gerull-Kardas reproduite dans Herbert Granville Fell, « In Cézanne's Country », *Apollo*, 1933, vol. 18, p. 268.



Figure 7.33 : Plaque commémorative apposée sur la dernière résidence de Paul Cézanne, Aix-en-Provence, 23 rue Boulegon

Figure 7.35 : Paul Roubaud, *Siècle en pierres du Tholonet (marbre) assemblées rustiquement*, 15 mars 1939, dessin, Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence

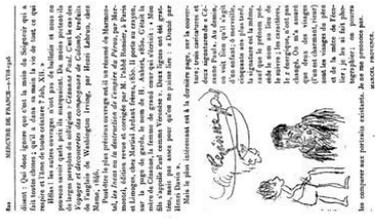


Figure 7.36 : *Fac-similé d'une caricature de Paul Cézanne*, reproduit dans Marcel Provence, « Notes et documents artistiques : Cézanne collégien. Les prix de Cézanne », *Mercure de France*, 1925, vol. 181, n° 651, p. 822.

Figure 7.34 : Marcel Bamier, *Monument à Paul Cézanne*, 1939, bronzes, marbre du Tholonet, Tholonet

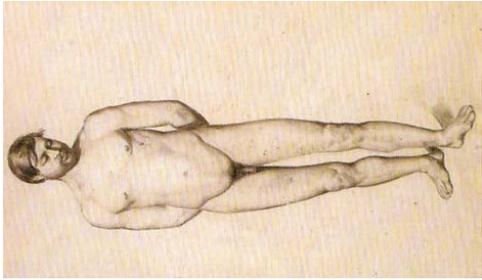


Figure 7.37 : Paul Cézanne, *Académie d'homme nu*, 1862, fusain et crayon noir sur papier vergé blanc, 61,5 x 47,8 cm, Aix-en-Provence, musée Granet (Chappuis 76)



Figure 7.38 : J. B. (Rouen). *Croisset, près Rouen. — Intérieur du Pavillon Gustave Flaubert (1821-1880). Buste, Médaillon et Fauteuil de l'auteur célèbre de « Madame Bovary »*, non daté, carte postale, 9 x 14 cm, Aix-en-Provence, Office de tourisme, fonds Provence



Figure 7.39 : *Au Pavillon Cézanne, un coin du jardin de colline près l'atelier*, photographie reproduite dans Marcel Provence, « Les Jardins de l'esprit », *La Parfumerie moderne*, 1925, vol. 18, n° 5, p. 100.

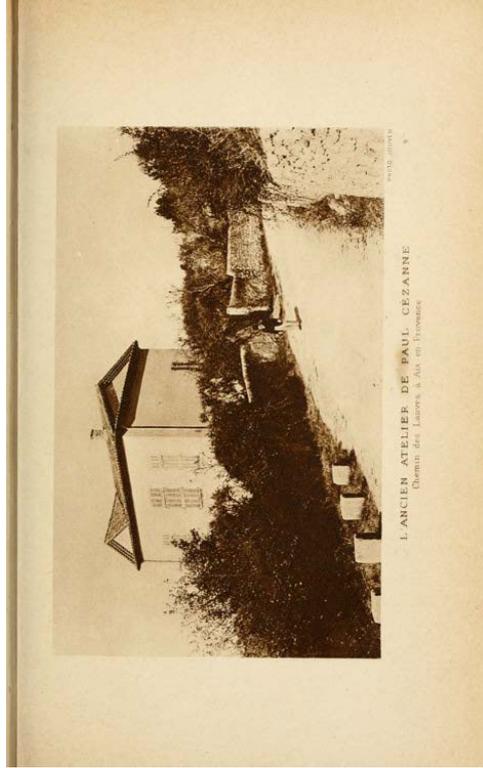


Figure 7.40 : R. Jouven, *L'ancien atelier de Paul Cézanne : Chemin des Laives à Aix-en-Provence*, photographie reproduite dans Gustave Coquiott, *Paul Cézanne*, Paris, P. Ollendorff, 1919, p. 49.



Figure 7.43 : Finn Nagell-Erichsen, « Bedre Enn et Museum : Et besøk Paul Cézannes atelier i Aix, april 1931: Brev til Aftenposten fra Finn Nagell Erichsen », *Aftenposten*, avril 1931. Coupeure de presse conservée à Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence.

Figure 7.41 : Fernand Detaille, *Pavillon du peintre Cézanne, à Aix-en-Provence* (Propriété de M. Marcel Provenço), photographie reproduite dans Henri Algoud, *Mas et Bastides de Provence : Anciennes et modernes habitations*, Marseille, F. Detaille, 1927, p. 77.

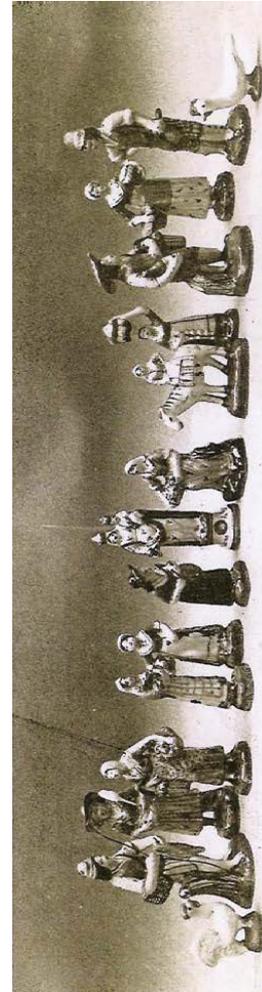


Figure 7.42 : Marcel Provenço, *Santons en faïences de Moustiers*, photographie reproduite dans Jacques Baschet, « Les Expositions », *L'Illustration*, 1935, n° 4806, p. 444.

Figure 7.44 : Marcel Aymard, *Les Launes : le pavillon de Cézanne*, non daté, huile sur toile, 64 x 82 cm, collection particulière

Figure 7.46 : Marcel Aymard, *Cupidon ou l'Amour en plâtre*, vers 1923, huile sur bois, 72 x 68 cm, collection particulière

Figure 7.45 : Marcel Aymard, *Pavillon Cézanne*, non daté, huile sur toile, 67 x 98 cm, collection particulière



Figure 7.47 : Photographie d'un arrangement des souvenirs de Paul Cézanne réalisé par Paul Gachet fils à l'occasion de leur donation au musée du Louvre en 1952, photographie reproduite dans Cézanne à Anvers-sur-Oise, Cergy-Pontoise, Éd. du Valhermeil, 2006.

À l'exception de la palette, tous les objets se rapportent à Cézanne.

Objets représentés, de haut en bas, de gauche à droite :

Philippe Solari, *Autoportrait*, 1870, plâtre, 25 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 22) ; *Verre à avéoles*, non daté, verre, 16 x 9,5 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 28) ; *Vase dit « d'Urbino »*, non daté, faïence, 16,5 x 14 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 25) ; *Pichet en grès gris*, non daté, 21,5 x 14,5 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 27) ; *Grand vase en faïence de Delft*, non daté, faïence, 25 x 17 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 23) ; *Cruche en grès gris*, non daté, grès, 33 x 21 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 26) ; *Petit vase en faïence de Delft*, non daté, 11 x 8 cm, Paris, musée d'Orsay (OD 24) ; *Palette de Vincent Van Gogh*, vers 1890, bois, 35 x 27 cm, Amsterdam, Van-Gogh Museum, dépôt du musée d'Orsay (OD 30) ; *Couteau de table*, non daté, couteau, dimensions non renseignées, Paris, musée d'Orsay (OD 29).

Objet non représenté, se rapportant à Cézanne et provenant de la collection Gachet :

Palette de Paul Cézanne, vers 1873, bois, 33,5 x 24 cm, Paris, musée d'Orsay (OF 21).



Figure 7.48 : Paul Cézanne ?, *Les accessoires de Cézanne. Nature morte au médaillon de Philippe Solari*, 1872, huile sur toile, 60 x 81 cm, Paris musée d'Orsay (non reconnu par FWN)

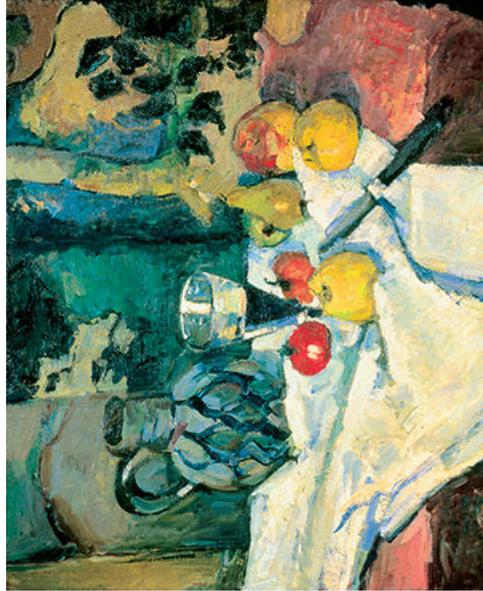


Figure 7.49 : Paul Cézanne ?, *Nature morte (pichet, verre, fruits, couteau, tapisserie)*, 1873, huile sur toile, 61 x 73 cm, Avignon, musée Angladon (non reconnu par FWN)

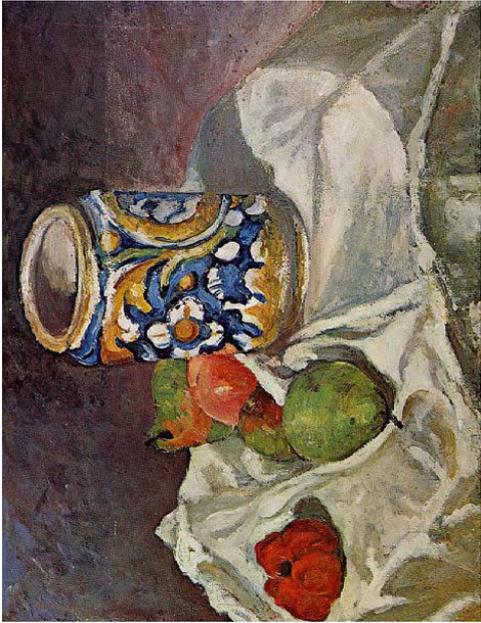


Figure 7.50 : Paul Cézanne?, *La Faïence italienne*, 1872-1873, huile sur toile, 40 x 53 cm, collection particulière (non reconnu par FWN)



Figure 7.52 : Paul Cézanne, *Dahlias dans un grand vase de Delft*, 1873, huile sur toile, 73 x 54 cm, Paris musée d'Orsay (FWN 721)



Figure 7.51 : Paul Cézanne, *Bouquet au dahlia jaune*, 1872-1873, huile sur toile, 54 x 64,5 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 718)



Figure 7.53 : Paul Cézanne, *Bouquet au petit vase de Delft*, 1873, huile sur toile, 41 x 27 cm, Paris musée d'Orsay (FWN 719)

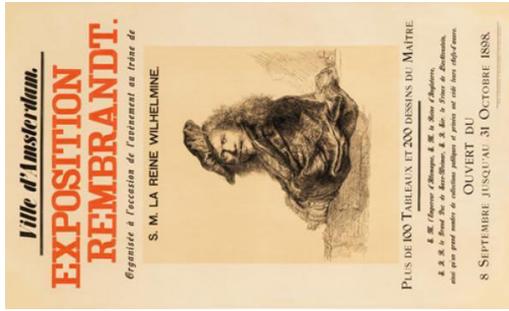


Figure 8.1 : Affiche de l'exposition Rembrandt, 1898, affiche, 76,5 x 126,4 cm, collection particulière

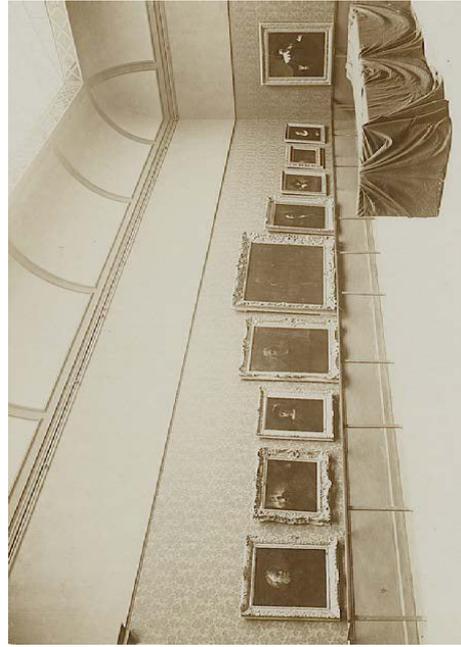


Figure 8.2 : Vue de la salle 27, mur A, de l'exposition Rembrandt au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1898, 1898, épreuve argentique d'après un négatif au collodion humide, 20 x 14 cm, Washington, National Gallery of Art

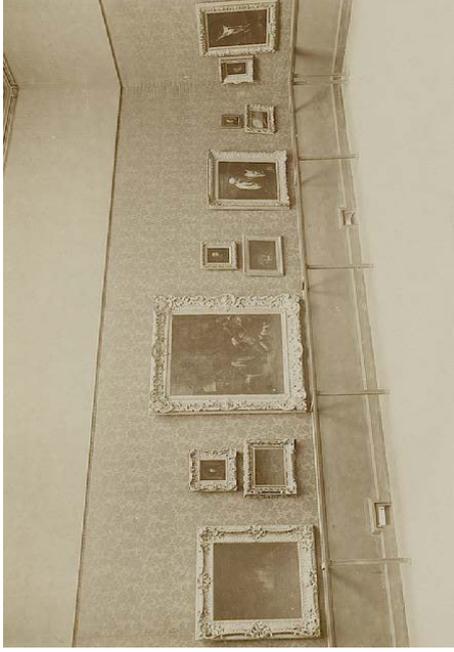


Figure 8.3 : Vue de la salle 27, mur B, de l'exposition Rembrandt au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1898, 1898, épreuve argentique d'après un négatif au collodion humide, 20 x 14 cm, Washington, National Gallery of Art



Figure 8.4 : Anciennement attribué à Paul Cézanne, *Nature morte*, non daté, huile sur toile, 51 x 60 cm, localisation inconnue

Figure 8.5 : Murlot imprimeur (Paris), *Affiches des expositions impressionnistes organisées au musée de l'Orangerie*, 1930-1937, affiches, 52 x 73 cm, collection particulière

Figure 8.6 : France. *Vie Artistique. Quelques-unes parmi les plus belles toiles de Renoir sont exposées, à l'Orangerie prêtées par des collectionneurs du monde entier. L'une d'elles a été transportée à Paris par avion*, 1933, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 3327 GJ 00008



Figure 8.7 : Plan de la ligne d'autobus D imprimé à l'occasion de l'exposition Renoir au musée de l'Orangerie en 1933, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

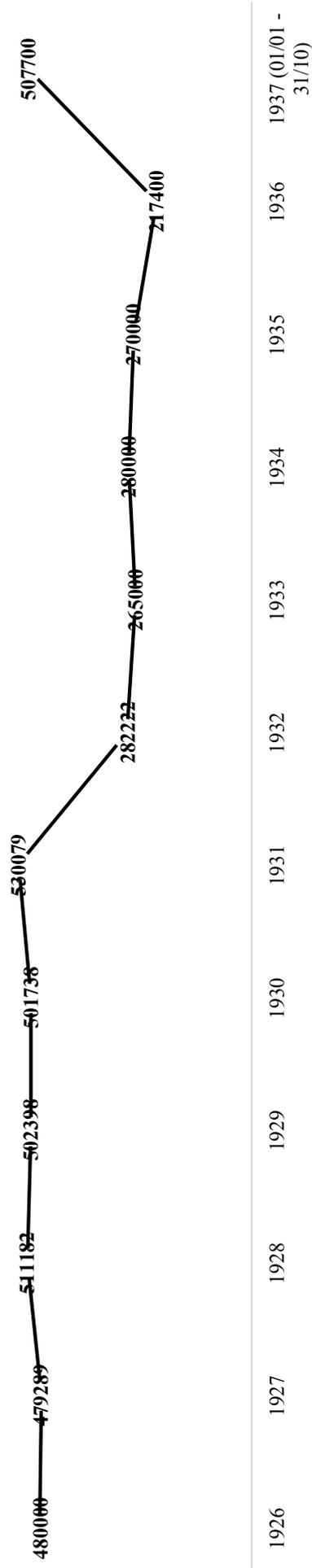


Figure 8.8 : Évaluation du nombre d'entrées payantes au musée du Louvre de 1926 au 31 octobre 1937
 Source : *Rapports sur l'administration et la conservation des musées nationaux pendant l'année...*, Paris, Direction des musées, 1926-1937.

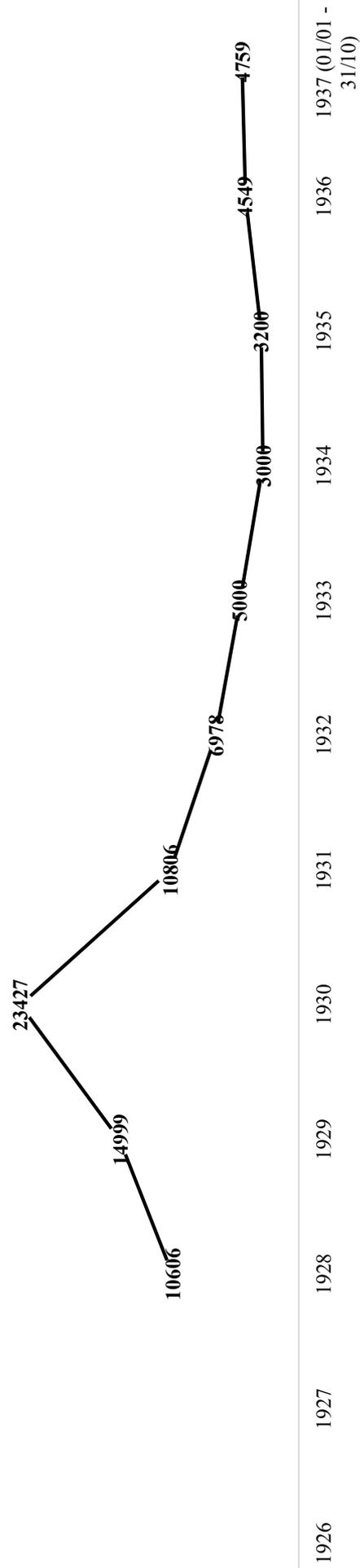


Figure 8.9 : Évaluation du nombre d'entrées payantes au musée de l'Orangerie de 1926 au 31 octobre 1937
 Source : *Rapports sur l'administration et la conservation des musées nationaux pendant l'année...*, Paris, Direction des musées, 1926-1937.

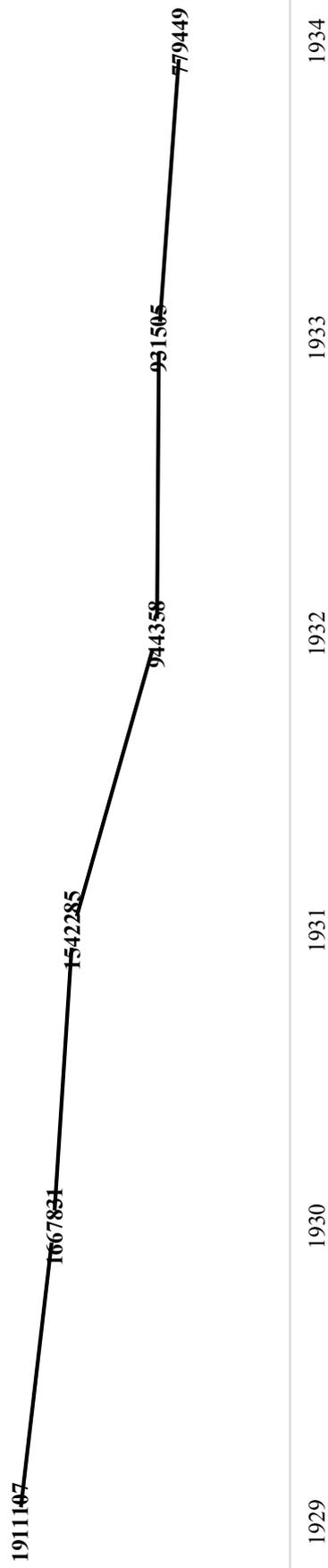


Figure 8.10 : Évaluation du nombre de touristes étrangers ayant séjourné en France de 1929 à 1934
 Source : Bulletin d'informations de l'Office national du tourisme, reproduit dans l'Annuaire statistique, vol. 53, 1937, p. 138.

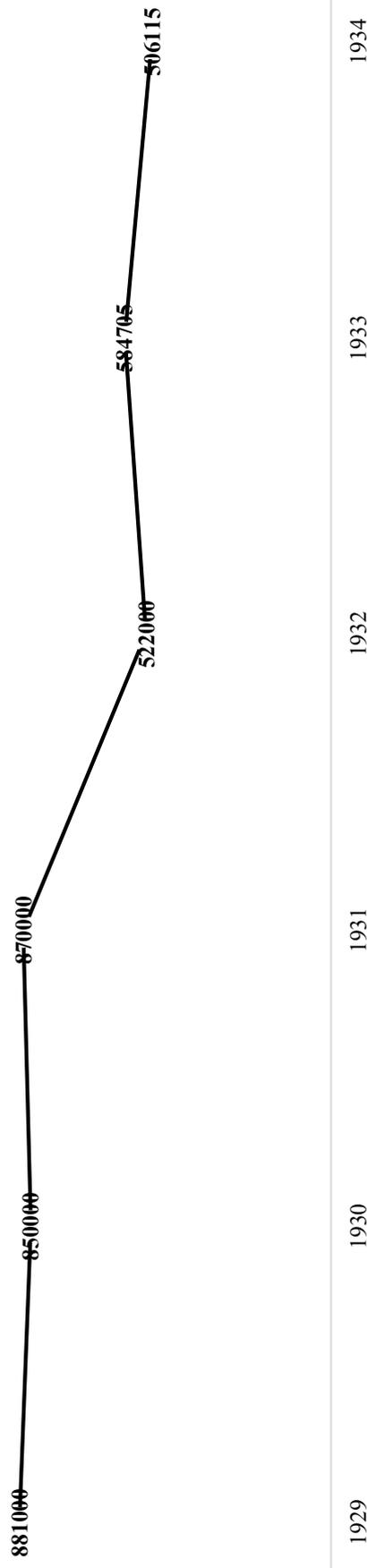


Figure 8.11 : Évaluation du nombre de touristes anglais ayant séjourné en France de 1929 à 1934
 Source : Bulletin d'informations de l'Office national du tourisme, reproduit dans l'Annuaire statistique, vol. 53, 1937, p. 138.

Figure 8.12 : *Publicité pour le bijoutier Monet Jewelers*, reproduite dans *Vogue*, 1937, vol. 90, n° 7.



Figure 8.14 : *La grande salle de l'Orangerie avec le buste de Pissarro*, photographie reproduite dans Roger Lesbats, « Les Arts : Titres de gloire, titres de noblesse de Camille Pissarro », *Le Populaire*, 14/03/1930.

Figure 8.13 : *Publicité pour le parfumeur Renoir Parfums*, reproduite dans *Vogue*, 1943, vol. 101, n° 3, p. 104.

Figure 8.15 : *La grande salle de l'Orangerie avec le buste de Pissarro*, photographie reproduite dans Roger Lesbats, « Les Arts : Titres de gloire, titres de noblesse de Camille Pissarro », *Le Populaire*, 14/03/1930.

Œuvres exposées (toutes de Camille Pissarro), de gauche à droite, de haut en bas :
Les Coteaux de l'Hermitage, *Pontoise*, vers 1867, huile sur toile, 151,4 x 206 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum (PDRS 121) [cat. no 10]; *Maisons à Bougival*, 1870, huile sur toile, 89 x 116 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (PDRS 157) [cat. no 8 bis]; *Matin, soleil d'automne à Éragry*, 1900, huile sur toile, 64,8 x 81,3 cm, collection particulière (PDRS 1339) [cat. no 104]; *La Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra, effet de pluie*, 1898, huile sur toile, 65 x 83 cm, collection particulière (PDRS 1204) [cat. no 137].

Figure 8.16 : *Grande salle de l'Orangerie, mur de droite*, photographie reproduite dans Oscar Reuterswärd, *Monet, en konstnärshistorik*, Stockholm, A. Bonnier, 1948, fig. 132, p. 290.

Œuvres exposées (toutes de Claude Monet), de gauche à droite, de haut en bas :
Portrait de Germaine Hoschedé avec sa poupée, 1877, huile sur toile, 81 x 60 cm, collection particulière (W 434) [cat. no 40]; *Le Pont de bois*, 1872, huile sur toile, 54 x 73 cm, Zurich, fondation Rau pour le Tiers-Monde (W 195) [cat. no 25]; *La Plage à Trouville*, 1870, huile sur toile, 48 x 74 cm, collection particulière (W 157) [cat. no 29]; *La Rue Montorgueil, fête du 30 juin 1878*, 1878, huile sur toile, 80,0 x 48,5 cm, Paris, musée d'Orsay (W 469) [cat. no 46]; *Le Bassin d'Argenteuil*, 1872, huile sur toile, 60,0 x 80,5 cm, Paris, musée d'Orsay (W 225) [cat. no 33]; *Zaandam*, 1871, huile sur toile, 47 x 73 cm, Paris, musée d'Orsay (W 183) [cat. no 15]; *Le Déjeuner*, 1868-1869, huile sur toile, 230 x 150 cm, Francfort, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie (W 132) [cat. no 10]; *La Fête d'Argenteuil*, 1872, huile sur toile, 60 x 81 cm, collection particulière (W 241) [cat. no 30]; *La Route de la ferme Saint-Siméon en hiver*, 1867, huile sur toile, 49 x 65 cm, collection particulière (W 81) [cat. no 3]; *L'Hôtel des Roches noires, à Trouville*, 1870, huile sur toile, 80 x 55 cm, Paris, musée d'Orsay (W 155) [cat. no 12]; *Le Pavé de Chailly*, 1865, huile sur toile, 42 x 59 cm, Paris, musée d'Orsay (W 56) [cat. no 5]; *Poires et raisins*, 1867-1868, huile sur toile, 64,5 x 80,0 cm, collection particulière (W 104) [hors catalogue]; *Bateaux échoués à Fécamp*, 1881, huile sur toile, 80 x 66 cm, collection particulière (W 645) [cat. no 48].

Figure 8.17 : Grande salle de l'Orangerie, mur de gauche, photographie reproduite dans Oscar Reuterswård, *Monet, en konstråthistorik*, Stockholm, A. Bonnier, 1948, fig. 131, p. 279.

Œuvres exposées (toutes de Claude Monet), de gauche à droite, de haut en bas :
Le Portail (temps gris), 1892, huile sur toile, 100 x 65 cm, Paris, musée d'Orsay (W 1321) [cat. no 95]; *Vue de Giverny*, 1886, huile sur toile, 65 x 81 cm, collection particulière (W 1074) [cat. no 54]; *Le Bloc*, 1889, huile sur toile, 73 x 92 cm, collection particulière (W 1228) [cat. no 90]; *Le Portail et la tour d'Albane, plein soleil*, 1893, huile sur toile, 107 x 73 cm, Paris, musée d'Orsay (W 1360) [cat. no 96]; *Bateaux de pêche, Eiretat*, 1885, huile sur toile, 60 x 81 cm, Honfleur, musée Eugène Boudin (W 1013) [cat. no 78]; *La Débâcle, temps gris*, 1880, huile sur toile, 68 x 90 cm, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (W 560) [cat. no 63]; *Portrait de Madame Gaudibert*, 1868, huile sur toile, 216 x 138 cm, Paris, musée d'Orsay (W 121) [cat. no 111]; *Au Bord du fjord, près Christiania*, 1895, huile sur toile, 65 x 100 cm, collection particulière (W 1403) [cat. no 99]; *L'Entrée de Giverny en hiver*, 1885, huile sur toile, 67 x 98 cm, collection particulière (W 967) [cat. no 72]; *Petit Bras de la Seine à Yétheuil*, 1878, huile sur toile, 50 x 61 cm, collection particulière (W 481) [cat. no 35]; *Jean-Pierre Hoschedé et Michel Monet au bord de l'Epte*, 1887, huile sur toile, 76 x 96,5 cm, collection particulière (W 1127) [cat. no 80]; *La Gare Saint-Lazare*, 1877, huile sur toile, 75 x 100 cm, Paris, musée d'Orsay (W 438) [cat. no 43]; *Les Maisons dans la neige, Norvège*, 1895, huile sur toile, 65 x 92 cm, collection particulière (W 1394) [cat. no 101]; *La Mare aux canards, l'automne*, 1873, huile sur toile, 54 x 65 cm, collection particulière (W 289) [cat. no 28].

Figure 8.18 : Vue de l'exposition Édouard Manet au musée de l'Orangerie, photographie reproduite dans *Misogographie : architecture et aménagement des musées d'art*, [Actes de la Conférence internationale d'experts pour l'étude des problèmes de muséographie générale. Madrid, Académie des Beaux-Arts. 1934], Paris, Société des nations, Office international des musées, Institut international de coopération intellectuelle, 1935, vol. 2, p. 419.

Œuvres exposées (toutes d'Édouard Manet), de gauche à droite, de haut en bas :
 [Hors-champ : *Dans la serre*, 1879-1880, huile sur toile, 115 x 150 cm, Berlin, Nationalgalerie (RW 289) [cat. no 67]; *Déjeuner sur l'herbe*, 1863, huile sur toile, 208 x 264 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 67) [cat. no 16]; *Eugène Pertuiset, le chasseur de lions*, 1881-1882, huile sur toile, 150 x 170 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (RW 365) [cat. no 76]; *Le chiffonnier*, 1869, huile sur toile, 195 x 130 cm, Pasadena, Norton Simon Museum (RW 137) [cat. no 37]; *Sur la plage*, 1873, huile sur toile, 59,6 x 73,2 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 188) [cat. no 53]; *Argenteuil*, 1874, huile sur toile, 149 x 115 cm, Tournai, musée des Beaux-Arts (RW 221) [cat. no 55]; *Le départ du bateau de Folkestone*, 1869, huile sur toile, 60 x 73,5 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (RW 147) [cat. no 36]; *Le bon bock*, 1873, huile sur toile, 94 x 83 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (RW 186) [cat. no 50]; *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130,5 x 190 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 69) [cat. no 15]; *Les bulles de savon*, vers 1867, huile sur toile, 100,5 x 81,4 cm, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (RW 129) [cat. no 28]; *La prune*, vers 1877, huile sur toile, 73,6 x 50,2 cm, Washington, National Gallery of Art (RW 282) [cat. no 64]; *Le lingon*, 1875, huile sur toile, 145 x 115 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (RW 237) [cat. no 58]; *Buste de femme*, 1875, huile sur toile, 73 x 60 cm, localisation inconnue (RW 241) [cat. no 62]; *Le vieux musicien*, 1862, huile sur toile, 186 x 247 cm, Washington, National Gallery of Art (RW 52) [cat. no 10]; *Dame aux éventails*, 1873-1874, huile sur toile, 113 x 166 cm, Paris, musée d'Orsay (RW 208) [cat. no 54]; *Le Christ mort et les anges*, 1864, huile sur toile, 179 x 150 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (RW 74) [cat. no 20].

Figure 8.19 : Grande salle de l'Orangerie, mur de droite, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Claude Monet, 1872, huile sur toile, 65 x 50 cm, Washington, National Gallery of Art (DD 537) [cat. no 15] ; *La Serre*, 1876, huile sur toile, 59,5 x 74 cm, collection particulière (DD 191) [cat. no 41] ; *Les Fiancés*, vers 1868, huile sur toile, 106 x 74 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum (DD 256) [cat. no 4] ; *La Roseate de Wargemont*, 1879, huile sur toile, 64 x 80 cm, collection particulière (DD 197) [cat. no 43] ; *Alphonsine Fournaise*, 1879, huile sur toile, 73 x 93 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 321) [cat. no 44] ; *L'Abreuvoir*, 1873, huile sur toile, 47 x 61 cm, collection particulière (DD 176) [hors catalogue] ; *Le Bouquet devant la glace*, 1876, huile sur toile, 93 x 72 cm, collection particulière (DD 29) [cat. no 34] ; *La Danseuse*, 1874, huile sur toile, 142,5 x 94,5 cm, Washington, National Gallery of Art (DD 493) [cat. no 150] ; *Une loge à l'Opéra*, 1880, huile sur toile, 99,4 x 80,7 cm, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 252) [cat. no 53] ; *La Famille Henriot*, vers 1876, huile sur toile, 115,6 x 164,1 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (DD 206) [cat. no 9] ; *La Songeuse*, vers 1875, huile sur toile, 46 x 38 cm, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts (DD 429) [cat. no 23] ; *Femme demi-nue couchée* : *La Rose*, vers 1872, huile sur toile, 29,5 x 25 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 601) [cat. no 12] ; *Madame Georges Charpentier*, 1876-1877, huile sur toile, 46 x 38 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 465) [cat. no 40] ; *La Tasse de chocolat*, vers 1878, huile sur toile, 100 x 81 cm, collection particulière (DD 406) [cat. no 45] ; *Le Jardin de la rue Cortot à Montmartre*, 1876, huile sur toile, 154,31 x 88,9 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art (DD 96) [cat. no 83] ; *Portrait d'un capitaine d'infanterie*, 1871, huile sur toile, 81 x 65 cm, Dresde, Staatliche Gemäldegalerie (DD 535) [cat. no 8].

Figure 8.20 : Grande salle de l'Orangerie, mur de gauche, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Madame Darras, vers 1868, huile sur toile, 48 x 40 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 348) [cat. no 16] ; *Femme à la robe rayée bleu et rose*, 1876, huile sur toile, 61 x 50 cm, collection particulière (DD 316) [cat. no 36] ; *Mademoiselle Grimpel au ruban bleu*, 1880, huile sur toile, 45 x 35 cm, collection particulière (DD 508) [cat. no 55] ; *La Baigieuse au griffon*, 1870, huile sur toile, 184 x 115 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo (DD 596) [cat. no 7] ; *La Liseuse*, 1877, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 405) [cat. no 47] ; *Mademoiselle Grimpel au ruban rouge*, 1880, huile sur toile, 45 x 35 cm, collection particulière (DD 507) [cat. no 54] ; *Portrait de Jeanne Durand-Ruel*, 1876, huile sur toile, 114 x 74 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (DD 500) [cat. no 28] ; *Chaland sur la Seine*, vers 1869, huile sur toile, 47 x 64,5 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 112) [cat. no 6] ; *La Femme au chat*, vers 1875, huile sur toile, 56 x 46,4 cm, Washington, National Gallery of Art (DD 388) [cat. no 32] ; *Danse à la campagne*, 1883, huile sur toile, 180,3 x 90 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 999) [cat. no 68] ; *Madame Monet étendue sur un sofa*, vers 1872-1874, huile sur toile, 54 x 73 cm, Lisbonne, Museu Calouste Gulbenkian (DD 363) [cat. no 11] ; *La Nante*, 1887, huile sur toile, 56 x 47 cm, collection particulière (DD 1200) [cat. no 84] ; *Portrait de Madame Chocquet, en blanc*, 1875, huile sur toile, 75 x 60 cm, Stuttgart, Staatsgalerie (DD 416) [cat. no 22] ; *Bal du moulin de la Galette*, 1876, huile sur toile, 131,5 x 176,5 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 211) [cat. no 29] ; *Roses dans un vase de cristal*, 1879, huile sur toile, 64 x 55 cm, collection particulière (DD 17) [cat. no 71] ; *La Promenade*, 1870, huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (DD 257) [cat. no 18] ; *La Liseuse*, 1874-1876, huile sur toile, 46,5 x 38,5 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 349) [cat. no 33] ; *Danse à la ville*, 1883, huile sur toile, 179,7 x 89,1 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 1000) [cat. no 69] ; *Dans les flieurs*, 1884, huile sur toile, 81,5 x 66 cm, collection particulière (DD 1045) [cat. no 73] ; *Portrait de Jeanne Samary*, 1877, huile sur toile, 46 x 44 cm, Paris, Comédie-Française (DD 460) [cat. no 37].

Figure 8.21 : *Deuxième salle de l'Orangerie*, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
Maternité, 1886, huile sur toile, 81 x 65 cm, collection particulière (DD 971) [cat. no 80]; *Les Canoïers à Chatou*, 1879, huile sur toile, 81,2 x 100,2 cm, Washington, National Gallery of Art (DD 217) [cat. no 10]; *Baigneuse blonde II*, vers 1882, huile sur toile, 90 x 63 cm, collection particulière (DD 1295) [cat. no 67]; *La Jeune fille aux marguerites*, 1889, huile sur toile, 65,1 x 54 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (DD 1124) [cat. no 88]; *Lucie Bérard*, 1884, huile sur toile, 34 x 26,5 cm, collection particulière (DD 1231) [cat. no 76]; *L'Après-midi des enfants à Wargemont*, 1884, huile sur toile, 127 x 173 cm, Berlin, Nationalgalerie (DD 965) [cat. no 75]; *La Liseuse*, vers 1888, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 1129) [cat. no 60]; *Fillette au chapeau de paille*, 1885, huile sur toile, 48 x 37 cm, collection particulière (DD 1209) [cat. no 79]; *Buste de jeune fille*, 1884, huile sur toile, 64 x 52 cm, collection particulière (DD 1121) [cat. no 74]; *Baigneuse*, 1878-1879, huile sur toile, 46,355 x 38,1 cm, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery [cat. no 101]; *Paysage algérien, le ravin de la femme sauvagée*, 1881, huile sur toile, 65 x 81,5 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 4458) [cat. no 62]; *Les Deux Baigneuses*, 1892, huile sur toile, 42 x 55 cm, collection particulière [cat. no 95]; *La Femme au fagot*, vers 1882, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 1097) [cat. no 72]; *Ni dans un paysage*, 1889, huile sur toile, 51 x 35 cm, collection particulière (DD 1306) [cat. no 93].

Figure 8.22 : *Deuxième salle de l'Orangerie*, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
Julie Manet, 1887, huile sur toile, 65,5 x 53,5 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 1232) [cat. no 82]; *La Ferme des Collettes*, 1910, huile sur toile, 41 x 54 cm, collection particulière (DD 3099) [cat. no 122]; *Baigneuse assise*, vers 1883-1884, huile sur toile, 119,7 x 93 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Art Museum (DD 1327) [cat. no 78]; *Portrait de Mademoiselle Irène Cahen d'Amers*, 1880, huile sur toile, 64 x 54 cm, Zurich, Fondation Bührle (DD 506) [cat. no 57]; *Paysage à Cagnes*, vers 1910, huile sur toile, 54 x 65 cm, collection particulière (DD 3107) [cat. no 116]; *Femme au chapeau blanc*, 1890, huile sur toile, 55 x 46 cm, Tokyo, musée national d'Art occidental (DD 1086) [cat. no 92]; *Le Grand Canal, Venise*, 1881, huile sur toile, 53 x 64 cm, collection particulière (DD 160) [cat. no 65]; *La Toilette de la baigneuse*, 1900-1901, huile sur toile, 145,5 x 97,5 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (DD 2413) [cat. no 104]; *Blonde se peignant*, 1886, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 1382) [cat. no 81]; *Capo di Monte – Sorrente*, 1881, huile sur toile, 53 x 65 cm, collection particulière (DD 169) [cat. no 64]; *Femme nue*, vers 1880, huile sur toile, 81,4 x 64,9 cm, Paris, musée Rodin (DD 582) [cat. no 59]; *Pêches et raisins*, 1881, huile sur toile, 54 x 65,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (DD 46) [cat. no 63]; *Baigneuse*, 1892, huile sur toile, 80 x 64 cm, collection particulière (DD 1319) [cat. no 94].

Figure 8.23 : *Troisième salle de l'Orangerie*, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
Les Lavandières à Cagnes, vers 1912, huile sur toile, 73 x 92 cm, collection particulière (DD 3991) [cat. no 106]; *Le Pierrrot blanc*, 1901-1902, huile sur toile, 79,1 x 61,9 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts (DD 2390) [cat. no 99]; *Nu de dos sur un divan*, vers 1893, huile sur toile, 29,1 x 42,3 cm, collection particulière (DD 1664) [cat. no 70]; *Beaulieu, femmes et garçonnet*, 1890-1894, huile sur toile, 65 x 81,5 cm, collection particulière (DD 883) [cat. no 100]; *La Danseuse au tambourin*, 1909, huile sur toile, 155 x 64,8 cm, Londres, National Gallery (DD 3251) [cat. no 118]; *La Grande Baigneuse aux jambes croisées*, vers 1903, huile sur toile, 116 x 88 cm, Detroit, Detroit Institute of Arts (DD 3473) [cat. no 108]; *La Sieste*, vers 1890, huile sur toile, 24 x 32 cm, collection particulière (DD 1354) [cat. no 111]; *Jacques Fray*, 1904, huile sur toile, 42,2 x 33,8 cm, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute (DD 3409) [cat. no 110]; *Baigneuse assise lisant*, 1900, huile sur toile, 22 x 31 cm, collection particulière (DD 2437) [cat. no 103]; *La Danseuse aux castagnettes*, 1909, huile sur toile, 155 x 64,8 cm, Londres, National Gallery (DD 3252) [cat. no 119]; *Boisgrivai*, 1888, huile sur toile, 54 x 66 cm, collection particulière (DD 833) [cat. no 87]; *Jugement de Pâris*, 1908, huile sur toile, 81 x 101 cm, collection particulière (DD 3471) [cat. no 114]; *La Seine à Argenteuil*, 1888, huile sur toile, 55 x 65,7 cm, collection particulière (DD 827) [cat. no 86].

Figure 8.24 : *Troisième salle de l'Orangerie*, 1933, épreuve argentique, 15 x 21 cm, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/19

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
La Bohémienne, vers 1902, huile sur toile, 81 x 65 cm, collection particulière (DD 2429) [cat. no 107]; *Jeunes filles au piano*, 1892, huile sur toile, 112 x 79 cm, Paris, musée de l'Orangerie (DD 990) [cat. no 96]; *La Femme au miroir*, vers 1911-1913, huile sur toile, 81 x 65 cm, collection particulière (DD 4306) [cat. no 121]; *La Ferme*, 1902, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (DD 2021) [cat. no 102]; *Baigneuse*, vers 1885, huile sur toile, 60 x 54 cm, Oslo, Nasjonalmuseet (DD 1328) [cat. no 77]; *Les Baigneuses*, 1918-1919, huile sur toile, 110 x 160 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 4303) [cat. no 126]; *Fraises*, 1914, huile sur toile, 21 x 28,5 cm, collection particulière (DD 3711) [cat. no 123]; *Femme au chapeau de paille*, vers 1888, huile sur toile, 46 x 38 cm, collection particulière (DD 1083) [cat. no 89]; *Fraises*, 1908, huile sur toile, 23 x 39 cm, collection particulière (DD 2762) [cat. no 115]; *La Ferme de Magnanosc*, vers 1895-1898, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (DD 1996) [cat. no 97]; *L'Algérienne*, 1882, huile sur toile, 55 x 46 cm, collection particulière (DD 1058) [cat. no 66]; *Femme nue couchée et servante servant le thé*, 1916-1917, huile sur toile, 50 x 61 cm, collection particulière (DD 4292) [cat. no 125]; *La Baigneuse blessée*, 1909, huile sur toile, 91 x 71 cm, collection particulière (DD 3497) [cat. no 117]; *Baigneuses au crabe*, vers 1897, huile sur toile, 54,61 x 65,41 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art (DD 2408) [cat. no 113].



Figure 8.25 : Pierre-Auguste Renoir, *La Loge*, 1874, huile sur toile, 80 x 63,5 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries (DD 262)

Figure 8.26 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
La ferme aux Collettes à Cagnes, 1913-1915, huile sur toile, 46 x 51 cm, Cagnes-sur-Mer, musée Renoir (DD 3953) [cat. no 24]; *Madame Renoir et le chien Bob*, vers 1910, huile sur toile, 81,5 x 65 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum (DD 3295) [cat. no 51]; *Étude de baigneuses*, 1916, huile sur toile, 47 x 55 cm, collection particulière (DD 4289) [cat. no 32]; *La liseuse blanche*, 1916, huile sur toile, 39 x 54 cm, collection particulière (DD 4181) [cat. no 34]; *La liseuse rose*, 1915, huile sur toile, 46 x 50 cm, collection particulière (DD 4083) [cat. no 29]; *Odalisque au tambourin*, 1917, huile sur toile, 46 x 30 cm, collection particulière (DD 4146) [hors catalogue]; *Femme à la mandoline*, 1919, huile sur toile, 61,5 x 50 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art (DD 4174) [cat. no 48]; *Le bouquet de lilas*, 1912, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (DD 3681) [cat. no 13]; *La Maria au repos* ou *Gabrielle assise*, vers 1905, huile sur toile, 42,5 x 29 cm, collection particulière (DD 3292) [cat. no 27].

Figure 8.27 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :
Femme nue couchée sur un divan vert, 1919, huile sur toile, 46 x 55 cm, collection particulière (DD 4366) [cat. no 47]; *Femme à la mandoline*, 1918, huile sur toile, 64 x 54, collection particulière [cat. no 30]; *André en espagnole, bouquet ou Blonde à la rose*, 1918, huile sur toile, 64 x 54 cm, (DD 4187) [cat. no 31]; *Baigneuse s'essuyant la jambe*, vers 1915, huile sur toile, 51 x 41 cm, Paris, musée de l'Orangerie (DD 4320) [cat. no 26]; *Paul Durand-Ruel*, 1910, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 3399) [cat. no 9]; *Paysage bleu*, 1915, huile sur toile, 29 x 45 cm, collection particulière (DD 3836) [cat. no 28]; *Andrée en turban jaune et jupe rouge*, 1917, huile sur toile, 50 x 40 cm, collection particulière (DD 4090) [hors catalogue].

Figure 8.28 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Les deux baigneuses, vers 1914, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière (DD 4281) [cat. no 33]; *Paysage à Cagnes avec femme et enfant*, 1910, huile sur toile, 54 x 65,5 cm, collection particulière (DD 2971) [cat. no 41]; *Femme marchant dans l'herbe*, vers 1912, huile sur toile, 50 x 38 cm, collection particulière (DD 4060) [cat. no 20]; *Femme nue couchée sur le dos*, 1919, huile sur toile, 21 x 42 cm, collection particulière (DD 4368) [cat. no 50]; *Jean Renoir en chasseur*, 1910, huile sur toile, 173 x 89 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum (DD 3465) [cat. no 61]; *Deux femmes et une fillette dans un paysage*, 1912-1914, huile sur toile, 51 x 44 cm, collection particulière (DD 3995) [cat. no 25]; *Femme nue couchée*, 1919, huile sur toile, 23 x 40 cm, collection particulière (DD 4369) [cat. no 51]; *La baigneuse brune (Gabrielle s'essuyant)*, vers 1906-1909, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière (DD 3517) [cat. no 1]; *La ferme (Les Collettes à Cagnes)*, vers 1912, huile sur toile, 54,5 x 65,5 cm, collection particulière (DD 3947) [cat. no 19].

Figure 8.29 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Après le bain (Baigneuses), vers 1917, huile sur toile, 56 x 49 cm, collection particulière (DD 4293) [cat. no 40]; *Femme accroupie*, 1913, huile sur toile, 30 x 33 cm, collection particulière (DD 4140) [cat. no 21]; *Les laveuses à Cagnes*, 1913, huile sur toile, 25,5 x 24 cm, collection particulière (DD 3996) [cat. no 22]; *Gabrielle à la rose*, 1911, huile sur toile, 54 x 45 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 4379) [cat. no 12]; *Femme s'essuyant les pieds*, 1913, huile sur toile, 37 x 32 cm, collection particulière (DD 4139) [cat. no 23]; *Femme couchée*, 1912, huile sur toile, 24 x 32 cm, collection particulière (DD 4138) [cat. no 18]; *Baigneuses*, 1917-1919, huile sur toile, 49 x 60 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (DD 4297) [cat. no 52].

Figure 8.30 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Étang de Chaville (Femme près de l'eau), 1911, huile sur toile, 55 x 46 cm, collection particulière (DD 3897) [cat. no 11]; *Deux nus*, 1916, huile sur toile, 41 x 33 cm, localisation inconnue [cat. no 37]; *Gabrielle en Algérienne*, vers 1910, huile sur toile, 36 x 40 cm, collection particulière (DD 3255) [cat. no 38]; *Les femmes au chapiteau (Coco et les deux servantes)*, 1910, huile sur toile, 64 x 53 cm, collection particulière (DD 3123) [cat. no 10]; *Madame Renoir et son fils Pierre (réplique)*, 1918, huile sur toile, 51 x 40,5 cm, Berne, musée des Beaux-Arts (DD 4004) [cat. no 46]; *Quatre baigneuses*, 1918-1919, huile sur toile, 25 x 40,5 cm, collection particulière (DD 4301) [cat. no 42]; *Paysage avec rivière*, 1917, huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Philadelphie, Barnes Foundation (DD 3894) [cat. no 39].

Figure 8.31 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas :

Nu à la fontaine ou La source, vers 1908-1910, huile sur toile, 91,5 x 73,5 cm, Gifu, The Museum of Fine Arts (DD 3496) [cat. no 15]; *Jardin de Cagnes ou L'arbre près de la ferme*, 1912, huile sur toile, 45 x 54 cm, collection particulière (DD 3938) [cat. no 35]; *Le concert*, vers 1919, huile sur toile, 75 x 93 cm, Toronto, Art Gallery of Ontario (DD 4014) [cat. no 49]; *Claude Renoir avec cheveux en épis*, 1910, huile sur toile, 55 x 46,5 cm, collection particulière (DD 3460) [cat. no 7]; *Roses*, 1916, huile sur toile, 35 x 53,5 cm, collection particulière (DD 3675) [cat. no 36]; *La lecture, deux femmes aux corsages rouge et rose*, 1918, huile sur toile, 54 x 68 cm, collection particulière (DD 4010) [cat. no 44]; *Les baigneuses*, 1919, huile sur toile, 110 x 160 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 4303) [cat. no 53].



Figure 8.33 : Paul Cézanne, *Paul Alexis lisant à Émile Zola*, 1869-1870, huile sur toile, 130 x 160 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (FWN 602)

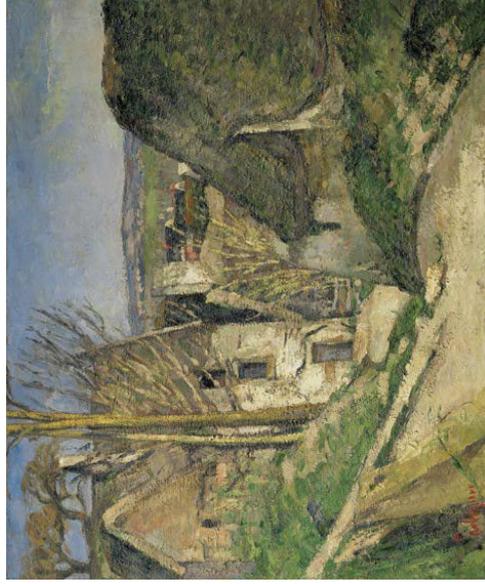


Figure 8.34 : Paul Cézanne, *La Maison du pendu, Anvers-sur-Oise*, vers 1873, huile sur toile, 55 x 66 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 81)

Figure 8.32 : *Vue de l'« Exposition d'œuvres des dix dernières années (1909-1919) de Renoir », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie)*, 1934, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34

Œuvres exposées (toutes de Pierre-Auguste Renoir), de gauche à droite, de haut en bas : *Les baigneuses*, 1919, huile sur toile, 110 x 160 cm, Paris, musée d'Orsay (DD 4303) [cat. no 53] ; *Femme arrangeant des fleurs* ou *La femme au bouquet*, 1917, huile sur toile, 52 x 62 cm, collection particulière (DD 4185) [cat. no 41] ; *Claude Renoir en bleu lisant*, 1910, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (DD 3458) [cat. no 8] ; *Roses au rideau bleu*, 1912, huile sur toile, 47,5 x 55,5 cm, collection particulière (DD 3658) [cat. no 17] ; *Jugement de Paris (Triomphe de Vénus)*, vers 1913-1914, huile sur toile, 73 x 92 cm, Hiroshima, Hiroshima Museum of Art (DD 4278) [cat. no 14] ; *Torse (Étude de nu)*, 1918, huile sur toile, 92 x 73 cm, collection particulière (DD 4329) [cat. no 43] ; *Le grand arbre*, 1916, huile sur toile, 43 x 53 cm, collection particulière (DD 3839) [cat. no 16].



Figure 8.35 : Paul Cézanne, *La Maison Rondest, quartier de l'Hermitage, Pontoise, vers 1874*, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (FWN 85)

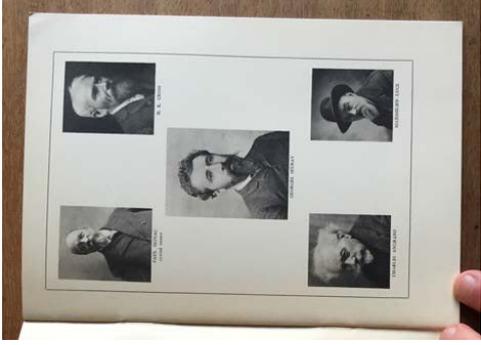


Figure 8.37 : *Portraits des peintres néo-impressionnistes*, photographies reproduites dans *Bulletin des expositions* — *Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 4 « Le néo-impressionnisme », p. 3.



Figure 8.36 : *Portraits des peintres impressionnistes*, photographies reproduites dans *Bulletin des expositions* — *Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 3 « L'impressionnisme et quelques précurseurs », p. 3.

Figure 8.38 : George Besson, *Maison de Renoir à Cagnes-sur-Mer*, 1917, photographies reproduites dans « Documents », *Bulletin des expositions* - *Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 3.

Figure 8.41 : George Besson, *Portrait et extrait de l'acte de naissance du peintre*, 1917 et non daté, photographies reproduites dans « Documents », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 14-15.

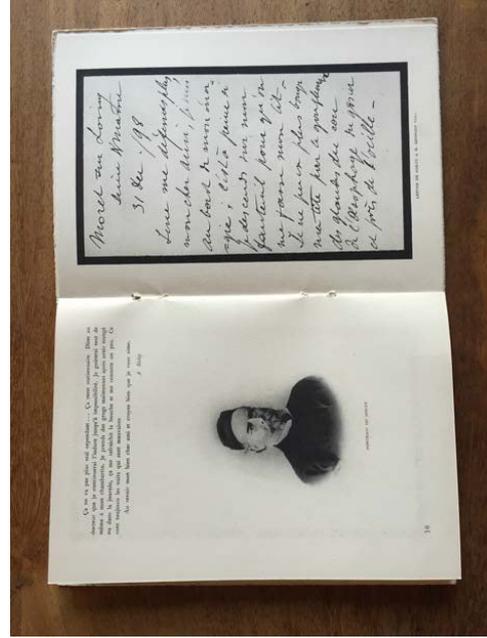


Figure 8.42 : *Portrait d'Alfred Sisley et lettre du peintre à Georges Viau*, 31/12/1898, photographies reproduites dans « Documents », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1933, 2 « Sisley », p. 9-10.

Figure 8.39 : George Besson, *Atelier de Renoir et portrait du peintre*, 1917, photographies reproduites dans « Documents », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 4-5.

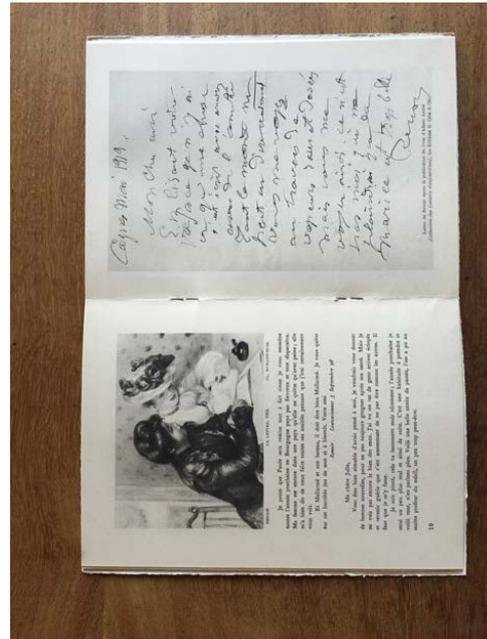


Figure 8.40 : *Lettre de Pierre-Auguste Renoir à Albert André*, mai 1919, photographie reproduite dans « Documents », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 10-11.

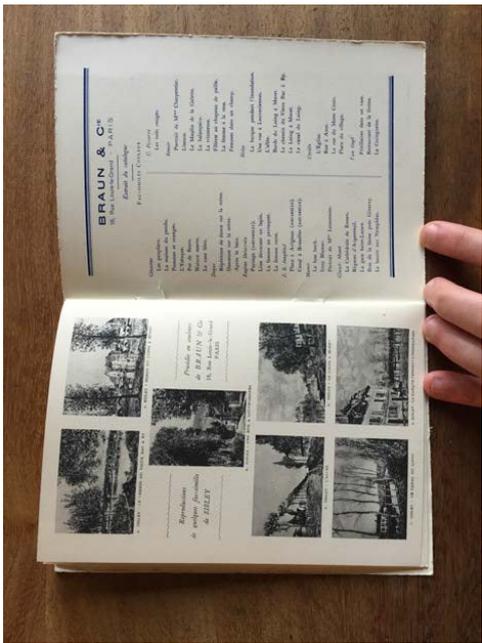


Figure 8.43 : Publicité pour les reproductions d'œuvres de Sisley vendues par Braun, reproduite dans *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1933, 2 « Sisley », p. 16-17.

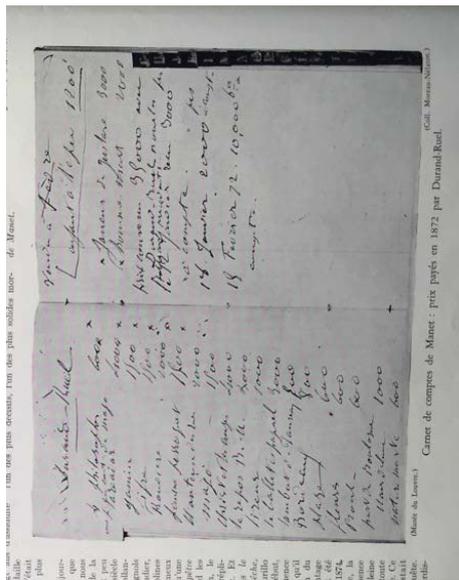


Figure 8.44 : Reproduction du carnet de comptes de Manet (prix payés en 1872 par Durand-Ruel), photographiée et reproduite dans Jacques Baschet, « Les Expositions : Le centenaire de Manet », *L'Illustration*, 1932, n° 4662, p. 338. Original conservé au musée du Louvre (legs Morceau-Nélaton).

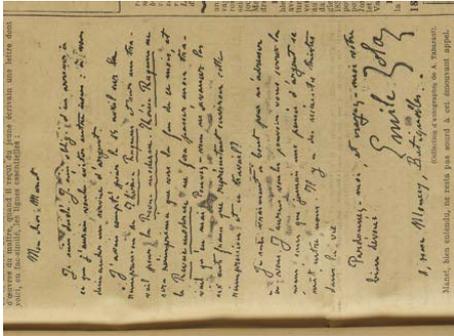


Figure 8.45 : Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Édouard Zola, 07/04/1868, reproduit dans « À propos du centenaire de Manet : En 1868, Émile Zola, se trouvant dans une passe pénible dut recourir à la bourse de Manet », *L'Œuvre*, 03/07/1932. Original conservé à la Pierpont Morgan Library de New York (fonds Tabarant).

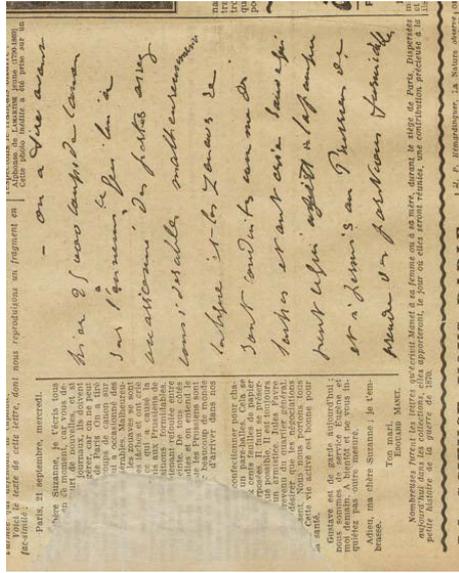


Figure 8.46 : Fac-similé d'une lettre d'Édouard Manet à Suzanne Manet, 21/09/1870, reproduit dans « Une lettre inédite de Manet à sa femme durant le siège de Paris, en septembre 1870 », *L'Œuvre*, 18/09/1932. Original conservé à la Pierpont Morgan Library de New York (fonds Tabarant).



Figure 8.50: Christian Zervos, « À propos de Manet », *Cahiers d'art*, 1932, n° 8-10, p. 312-325.

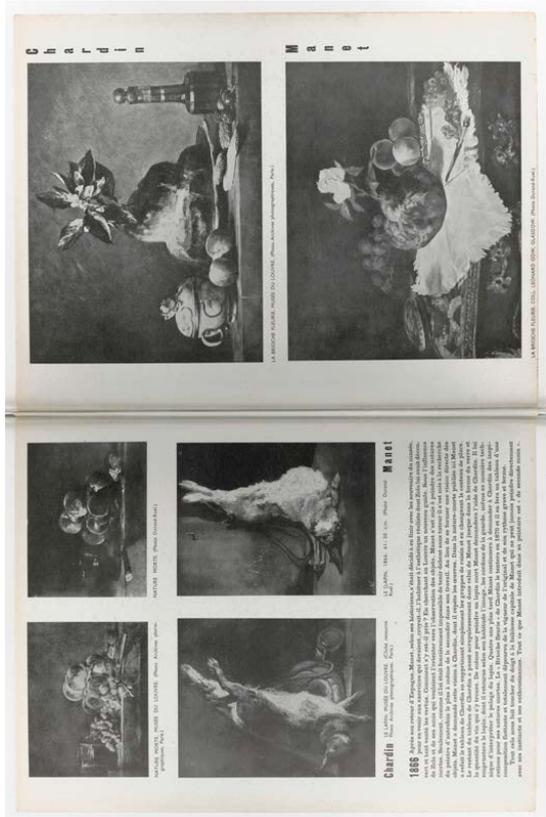


Figure 8.50: Christian Zervos, « À propos de Manet », Cahiers d'art, 1932, n° 8-10, p. 312-325.

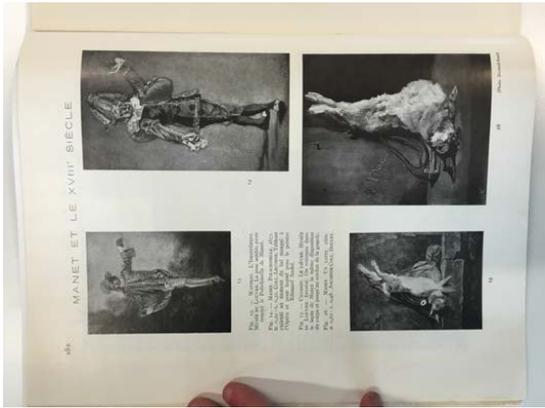
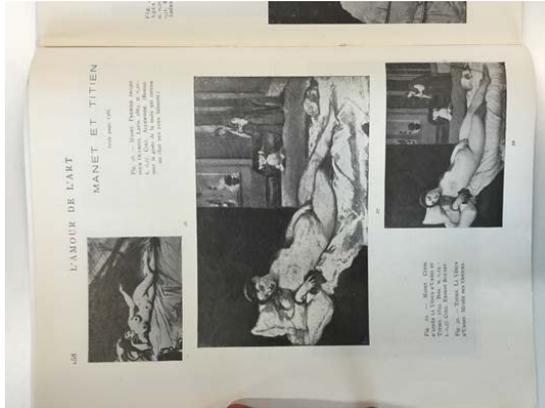
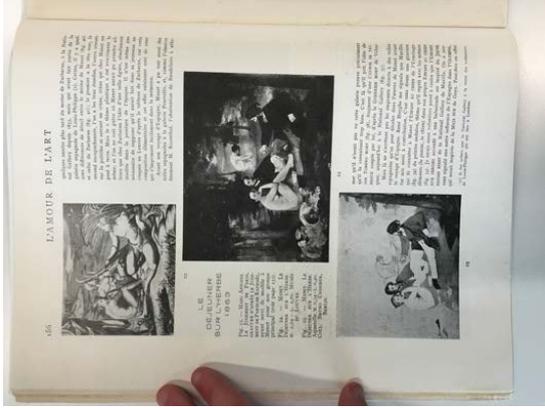


Figure 8.51 : Germain Bazin, « Manet et la tradition », *L'Amour de l'art*, vol. 13, n° 5, p. 153-163.

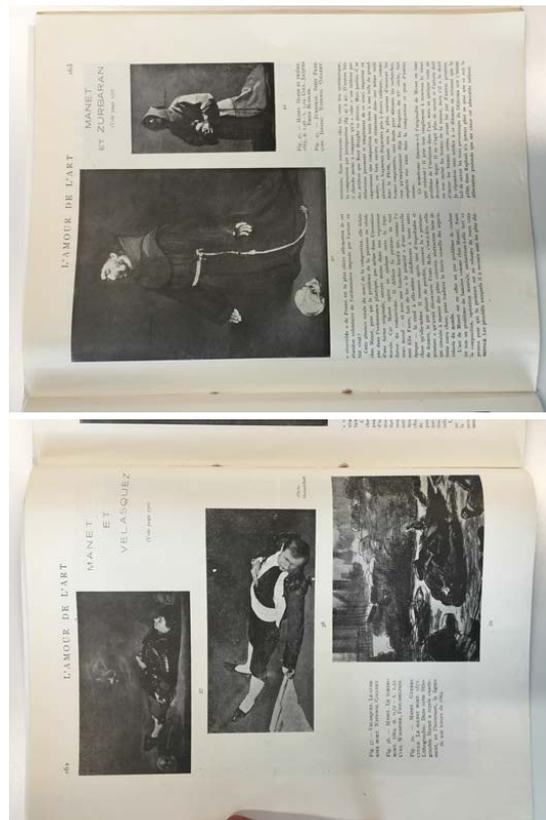


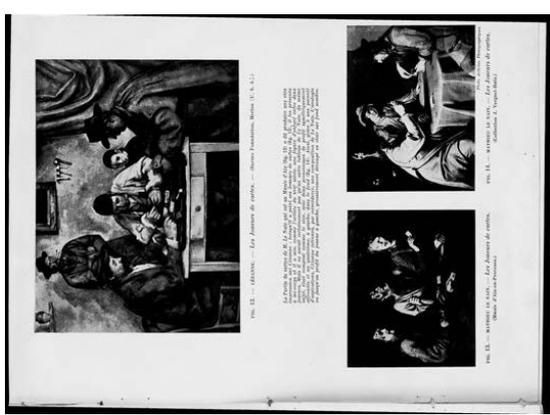
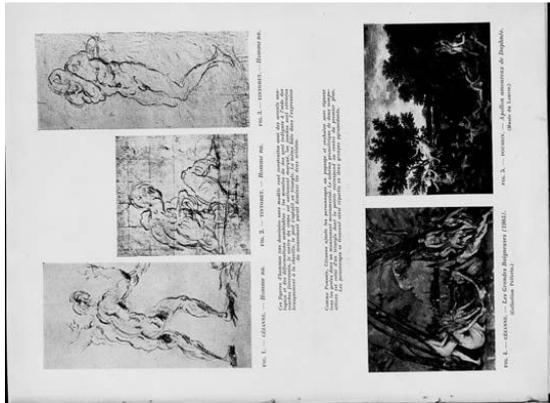
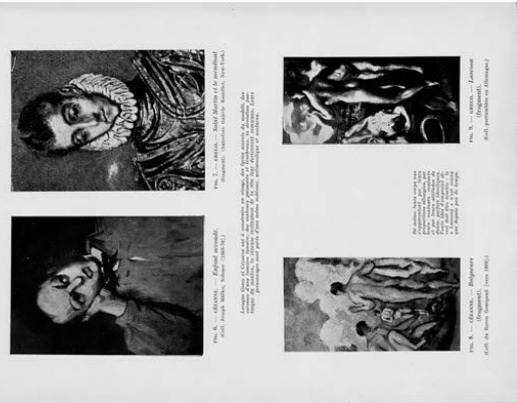
Figure 8.51 : Germain Bazin, « Manet et la tradition », *L'Amour de l'art*, vol. 13, n° 5, p. 153-163.

Figure 8.53 : Germain Bazin, « Degas et l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1931, vol. 12, n° 7, p. 303-310.

CÉZANNE ET LES MAÎTRES D'AUTREFOIS

par CHARLES STERLING

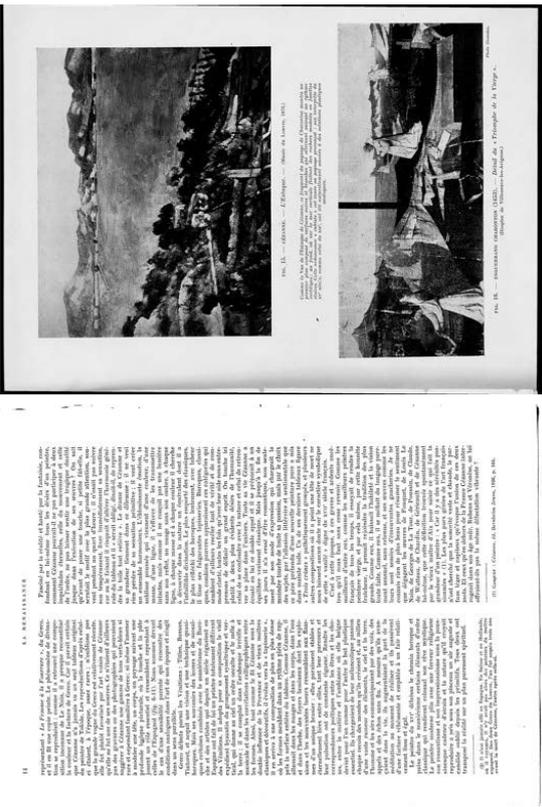
Il est intéressant de constater que, dans l'histoire de l'art, il n'y a pas de véritable "avant-garde" qui se coupe de la tradition. C'est toujours une réaction, une réinterprétation de ce qui a précédé. Cézanne est un exemple parfait de cela. Il ne cherche pas à briser les règles, mais à les approfondir, à les rendre plus vivantes, plus humaines. Sa révolution réside dans son refus de l'académisme et de la perspective linéaire, au profit d'une vision plus subjective, plus proche de ce que nous voyons réellement. Ses formes sont équilibrées, ses couleurs riches, sa composition soignée. Il est le maître d'un art qui ne se contente pas de représenter, mais qui cherche à nous faire vivre une expérience. Ses œuvres sont des monuments de la culture humaine, qui nous rappellent que l'art est avant tout un acte de communion.



LA RENAISSANCE

Il est intéressant de constater que, dans l'histoire de l'art, il n'y a pas de véritable "avant-garde" qui se coupe de la tradition. C'est toujours une réaction, une réinterprétation de ce qui a précédé. Cézanne est un exemple parfait de cela. Il ne cherche pas à briser les règles, mais à les approfondir, à les rendre plus vivantes, plus humaines. Sa révolution réside dans son refus de l'académisme et de la perspective linéaire, au profit d'une vision plus subjective, plus proche de ce que nous voyons réellement. Ses formes sont équilibrées, ses couleurs riches, sa composition soignée. Il est le maître d'un art qui ne se contente pas de représenter, mais qui cherche à nous faire vivre une expérience. Ses œuvres sont des monuments de la culture humaine, qui nous rappellent que l'art est avant tout un acte de communion.

Figure 8.54: Charles Sterling, « Cézanne et les maîtres d'autrefois », La Renaissance, 1936, n° 5-6, p. 7-16.



LA RENAISSANCE

Le paysage est le sujet principal de l'œuvre de Charles Sterling. Il a écrit de nombreuses œuvres de ce genre, et sa maîtrise est évidente. Les montagnes, les vallées, les villages, tout est traité avec une précision et une sensibilité qui témoignent d'un grand talent. Le style est sobre et efficace, sans fioritures inutiles. On sent que l'artiste a vécu dans ces lieux, qu'il les aime et qu'il veut les partager avec nous. C'est une véritable invitation à la contemplation et à la réflexion. Les couleurs sont riches et variées, mais toujours en harmonie. Les lignes sont claires et précises, ce qui donne à l'ensemble une impression de solidité et de permanence. Cette œuvre est un chef-d'œuvre de l'art paysagériste, et elle mérite d'être étudiée et appréciée par tous ceux qui aiment la nature et la beauté.

Fig. 15. — Cézanne. — L'Éclaircie. — Musée de Louvre, Paris.



Fig. 16. — Cézanne. — L'Éclaircie. — Musée de Louvre, Paris.

Figure 8.56 : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. — Cézanne vu par lui-même ; II. — Cézanne vu par les autres ; III. — Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 161-164.

Figure 8.57 : John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 189-196.

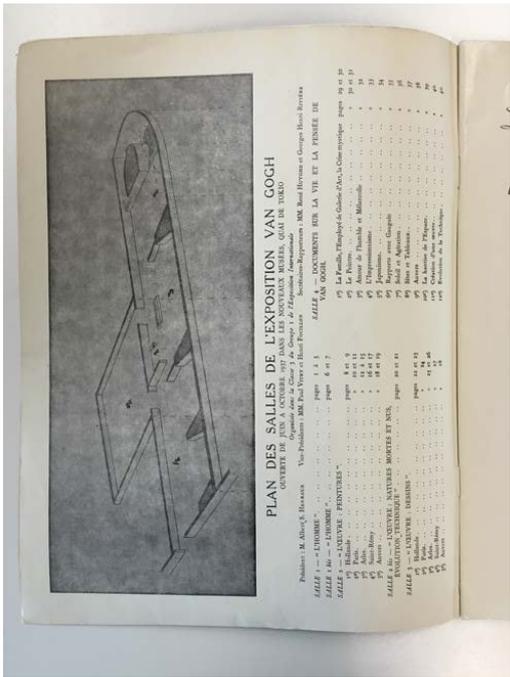


Figure 8.58 : Plan des salles de l'exposition Van Gogh, reproduit dans *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 4.



Figure 8.59 : Projet d'accrochage de la cimaise « Paris - Hollande », dessin, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/51

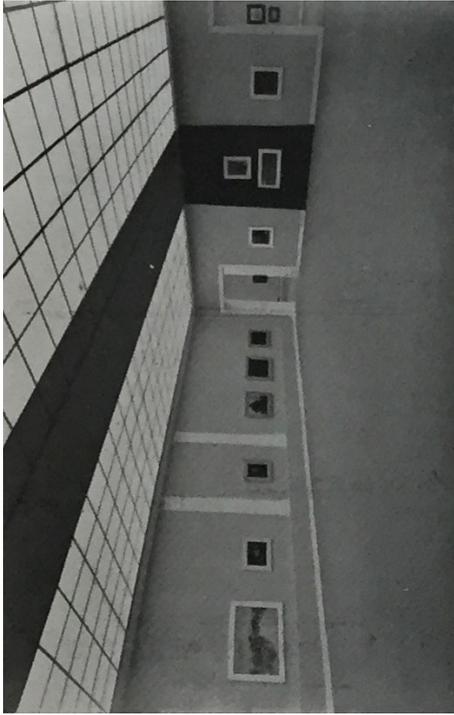


Figure 8.60 : Vue de la salle 2 de l'exposition Van Gogh de 1937, photographie reproduite dans Albert S. Henraux, François Bouchet, Louis Chéronnet, et Germain Bazin, « L'Exposition de Muséographie », *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 6, p. 6.

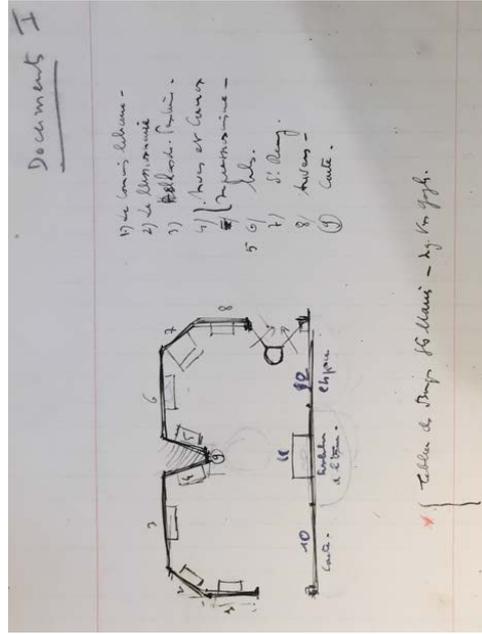


Figure 8.61 : Plan projeté de la salle 4 consacrée aux documents sur la vie et la pensée de Van Gogh, dessin, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/51

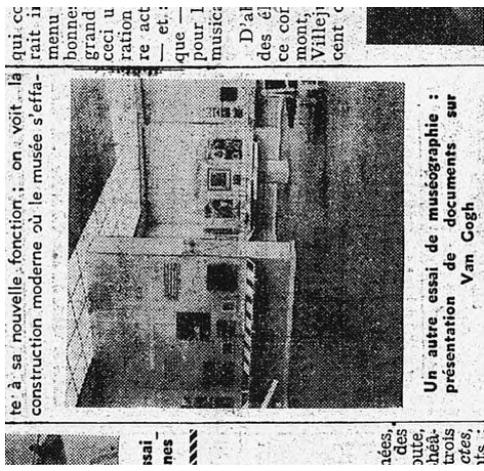


Figure 8.64 : Vue de la salle 4 de l'exposition Van Gogh de 1937, photographie reproduite dans George Besson, « Les Expositions : Muséographie », L'Humanité, 03/07/1937.



Figure 8.65 : Panneaux de la salle 4 de l'exposition Van Gogh de 1937, photographie reproduite dans René Huyghe, « Problèmes de l'heure : Querelles muséographiques : Pour ou Contre l'Exposition Van Gogh », Micromégas, 1937, n° 13, p. 1-2.

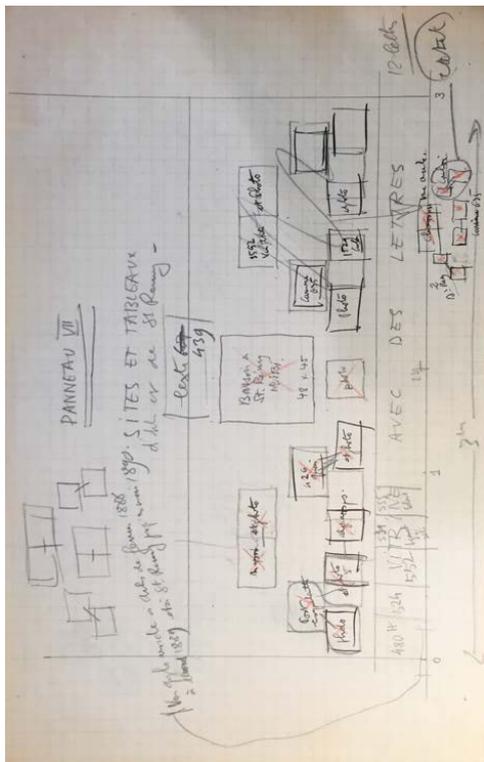


Figure 8.62 : Projet du panneau VII « Site et tableaux d'Arles et de Saint-Rémy », dessin, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/51

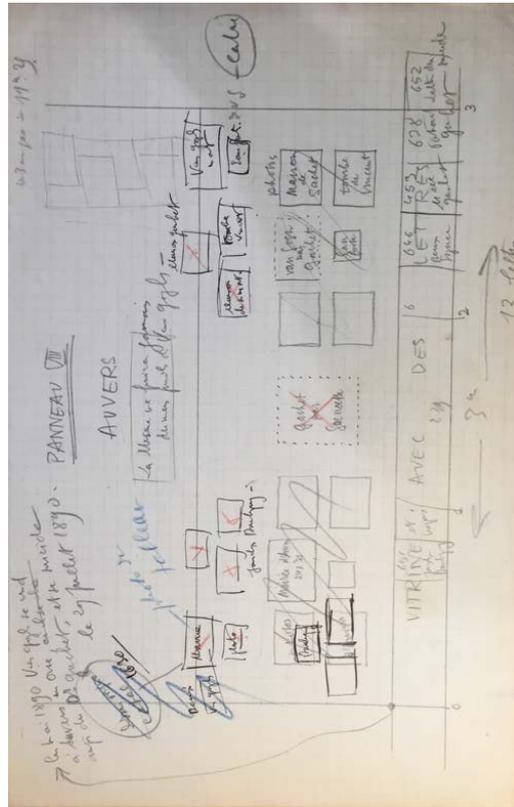


Figure 8.63 : Projet du panneau VIII « Avvers », dessin, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20150042/51

Figure 8.68 : *Vue de l'exposition « Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne »*, photographie reproduite dans Marcel Bouteron et Julien Cain (dir.), *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature : Exposition internationale des arts et techniques, Paris 1937*, [Exposition internationale. Paris. 1937], Paris, Denoël, 1938.

Figure 8.66 : *Panneau VII « Site et tableaux d'Arles et de Saint-Rémy »*, photographie reproduite dans Alexander Watt, « Notes from Paris », *Apollo*, 1937, vol. 26, n° 154, p. 224-226.

Figure 8.67 : *Vue de l'exposition « Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne »*, photographie reproduite dans Marcel Bouteron et Julien Cain (dir.), *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature : Exposition internationale des arts et techniques, Paris, 1937*, [Exposition internationale. Paris. 1937], Paris, Denoël, 1938.

Figure 8.69 : René Herbst, *Vue de l'exposition « Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne »*, 1937, épreuve argentique, 30 x 40 cm, Paris, bibliothèque Fomey, Archives René Herbst

Figure 8.70 : *Vue de l'exposition « Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la Littérature française moderne »*, photographie reproduite dans Marcel Bouteron et Julien Cain (dir.), *Ébauche et premiers éléments d'un Musée de la littérature : Exposition internationale des arts et techniques, Paris, 1937*, [Exposition internationale. Paris. 1937], Paris, Denoël, 1938.

Figure 8.72 : René Herbst, *Vue de la salle « L'enseignement de l'art publicitaire » du Pavillon de la publicité, 1937*, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 18 x 24 cm, Paris, bibliothèque Forney, Archives René Herbst

Figure 8.71 : René Herbst, *Vue du Pavillon de la publicité, 1937*, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 18 x 24 cm, Paris, bibliothèque Forney, Archives René Herbst

Figure 8.73 : René Herbst, *Vue de la salle « L'enseignement de l'art publicitaire » du Pavillon de la publicité, 1937*, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 18 x 24 cm, Paris, bibliothèque Forney, Archives René Herbst

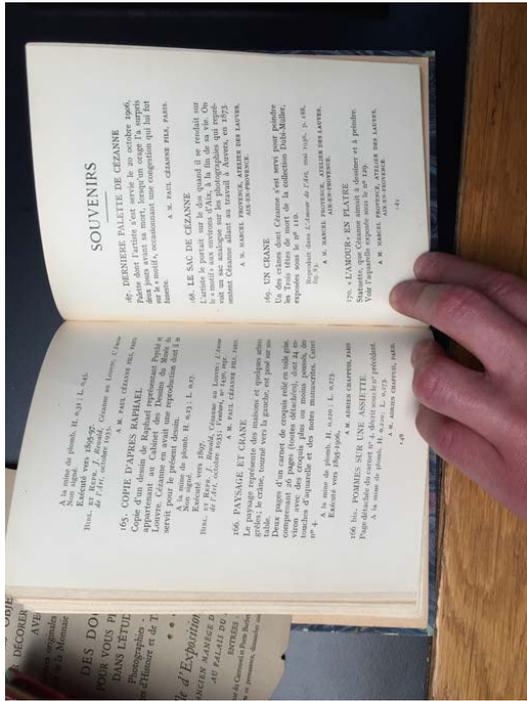


Figure 8.74 : René Herbst, *Vue de la salle « L'enseignement de l'art publicitaire » du Pavillon de la publicité, 1937*, épreuve argentique, 15 x 22 cm, Paris, bibliothèque Forney, Archives René Herbst

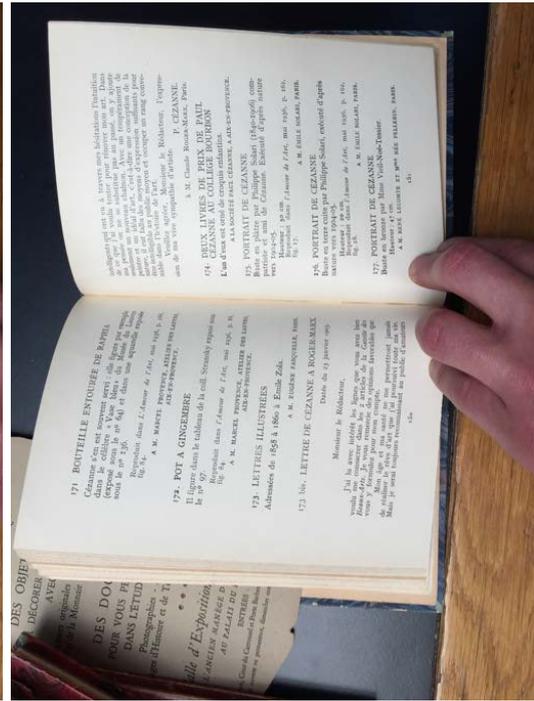


Figure 8.75 : Description du contenu de la vitrine « Souvenirs » de l'exposition Cézanne en 1936, reproduit dans Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition, Paris, Musée national de l'Orangerie, 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, p. 149-151.

Figure 8.76 : John Rewald, *Objets ayant servi de modèles à Cézanne, à l'atelier des Launes, à l'atelier des Launes, photographie reproduite dans John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », L'Amour de l'art, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188.*



Figure 8.77 : Paul Cézanne, *Jeune homme à la tête de mort*, 1896-1898, huile sur toile, 127 x 94,5 cm, Philadelphie Barnes Foundation (FWN 693)

Figure 8.78 : John Rewald, *Objets ayant servi de modèles à Cézanne, à l'atelier des Launes, photographie reproduite dans John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », L'Amour de l'art, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188.*

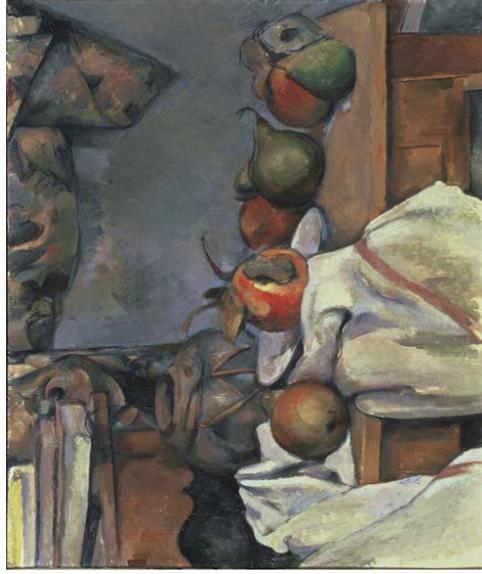


Figure 8.79 : Paul Cézanne, *Pot de gingembre*, 1890-1893, huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Washington, Phillips Collection (FWN 839)

Figure 9.1 : *Comparaisons des œuvres de Cézanne et de leurs motifs photographiés*, reproduites dans Lionello Venturi, « Cézanne », *L'Arte*, 1935, vol. 6, n° 5, p. 411.

Figure 9.2 : *Photographies des motifs de Cézanne*, reproduites dans Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, vol. 2, planches 400.

Figure 9.3 : *Comparaisons des œuvres impressionnistes et de leurs motifs photographiés*, reproduites dans Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939.

Figure 9.3 : Comparaisons des œuvres impressionnistes et de leurs motifs photographiés, reproduites dans Lionello Venturi (dir.), *Les archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et les autres. Mémoires de Paul Durand-Ruel : documents*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1939.

Figure 9.4 : Comparaisons des œuvres de Cézanne et de leurs motifs photographiés, reproduites dans John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 37-40, 43-44, 52-57, 60-63, 69-72, 77-80.

Figure 9.4 : Comparaisons des œuvres de Cézanne et de leurs motifs photographiés, reproduites dans John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 37-40, 43-44, 52-57, 60-63, 69-72, 77-80.

Figure 9.5 : *Comparaison inédite d'œuvres de Cézanne et Renoir et de leur motif photographié*, reproduite dans John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 65-68.

Figure 9.4 : *Comparaisons des œuvres de Cézanne et de leurs motifs photographiés*, reproduites dans John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 37-40, 43-44, 52-57, 60-63, 69-72, 77-80.

Figure 9.6 : John Rewald et Léo Marschutz, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 1, p. 15-21.

Figure 9.7 : Léo Marschutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" », *Forum*, 1935, vol. 9, p. 252-253.

Figure 9-8 : John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'art*, vol. 16, n° 8, p. 283-288.

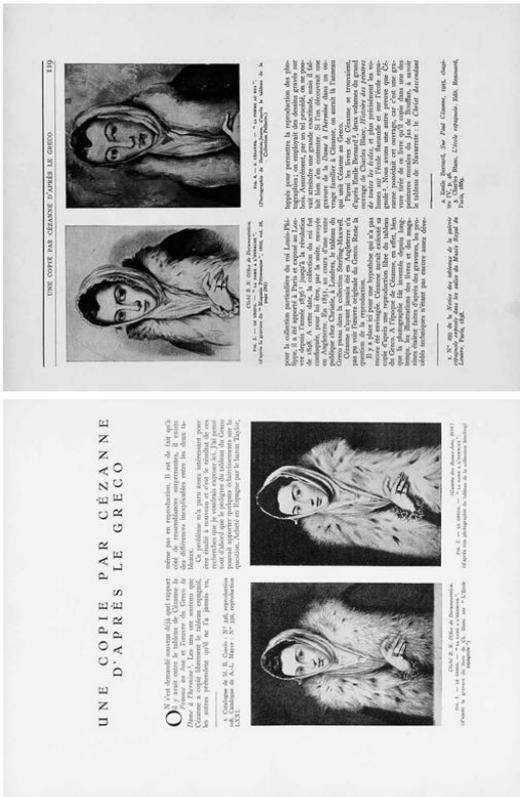


Figure 9.9 : John Rewald, « Une copie par Cézanne d'après le Greco », *Gazette des beaux-arts*, 1936, vol. 15, n° 874, p. 118-119.

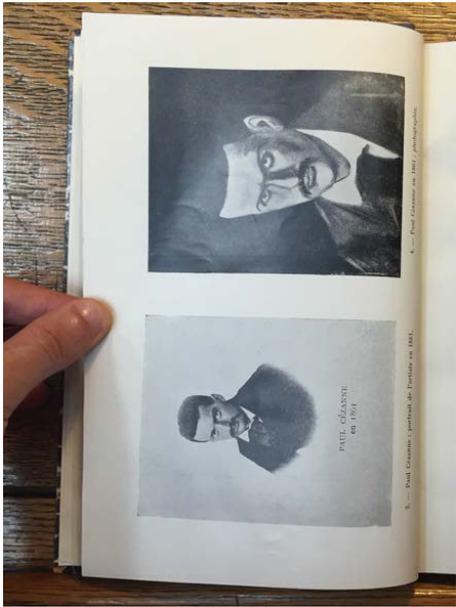


Figure 9.10 : Comparaison d'un portrait photographique, daté vers 1861, et du Portrait de Paul Cézanne (vers 1862-1864; collection particulière; FWN 390), reproduite dans John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse, Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 3-4.



Figure 9.11 : Comparaison d'un portrait photographique, daté vers 1875, et du Portrait de l'artiste de Cézanne (vers 1875; Paris, musée d'Orsay; FWN 434), reproduite dans John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 40-41.

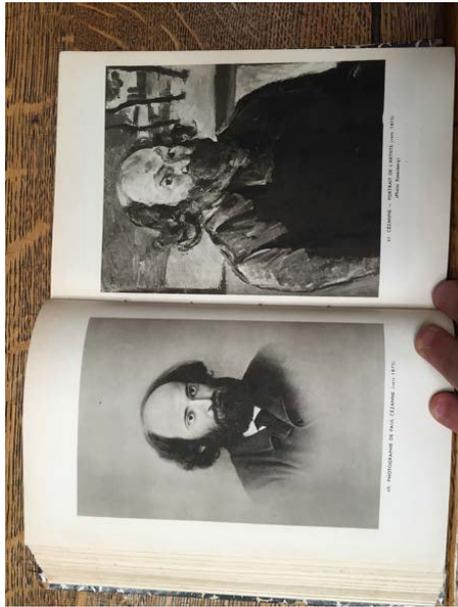


Figure 9.11 : Comparaison d'un portrait photographique, daté vers 1875, et du Portrait de l'artiste de Cézanne (vers 1875; Paris, musée d'Orsay; FWN 434), reproduite dans John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 40-41.

Figure 9.13 : John Rewald et Léo Marschutz, « Cézanne et la Provence », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 4-34.

Figure 9.13 : John Rewald et Léo Marschutz, « Cézanne et la Provence », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 4-34.

Figure 9.13 : John Rewald et Léo Marschütz, « Cézanne et la Provence », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 4-34.

Figure 9.13 : John Rewald et Léo Marschütz, « Cézanne et la Provence », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 4-34.

Figure 9.13 : John Rewald et Léo Marschutz, « Cézanne et la Provence », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 4-34.

Individualism and Collectivism in French Nineteenth-Century Art

The appearance of the *Portrait of the Artist's Mother* by Camille Pissarro, the Metropolitan Museum of Art, New York, is a masterpiece of the Impressionist movement. It is a portrait of the artist's mother, Jeanne Pissarro, and is one of the most important works of the Impressionist movement. The painting is a study of light and color, and it is a masterpiece of the Impressionist movement. It is a study of light and color, and it is a masterpiece of the Impressionist movement. It is a study of light and color, and it is a masterpiece of the Impressionist movement.

CAMILLE PISSARRO: HIS WORK AND INFLUENCE

BY JOHN REWARD

Camille Pissarro was a French Impressionist painter, draftsman, and printmaker. He was one of the most important figures in the Impressionist movement. His work is characterized by its use of light and color, and its focus on the everyday scene. He is considered one of the most influential artists of the 19th century.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.

PLATE IV: INDIVIDUALISM AND COLLECTIVISM IN FRENCH NINETEENTH-CENTURY ART



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.

Camille Pissarro: His Work and Influence

Camille Pissarro was a French Impressionist painter, draftsman, and printmaker. He was one of the most important figures in the Impressionist movement. His work is characterized by its use of light and color, and its focus on the everyday scene. He is considered one of the most influential artists of the 19th century.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



A—THE ARTIST'S MOTHER, BY CAMILLE PISSARRO, 1881. METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.

Camille Pissarro: His Work and Influence

of France in the field of Impressionism, which had its origin in the work of Manet, and which was developed by the Impressionists and Post-Impressionists. Pissarro was one of the most important figures in this movement, and his work has had a profound influence on the development of modern art.

Pissarro was born in Paris in 1830, and he spent most of his life in the city. He was a member of the Impressionist movement, and he was one of the founders of the group. He was a very productive artist, and he painted many works that are now considered masterpieces. His work is characterized by its use of light and color, and by its focus on the everyday scene.

Pissarro's work has been the subject of many books and articles, and it has been the focus of many exhibitions. His influence on the development of modern art is undeniable, and his work continues to inspire artists today.

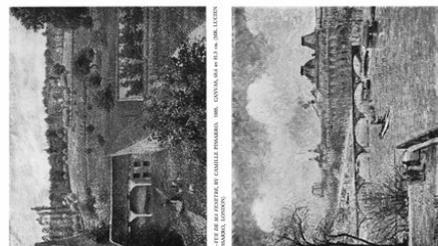


Figure 9.15: Camille Pissarro's paintings, showing his characteristic Impressionist style.

DEGAS AS SEEN IN AMERICAN COLLECTIONS

BY AGNES MORGAN

The name of Edgar Degas is familiar to every student of art, and his work is one of the most important in the Impressionist movement. Degas was a French artist who was born in 1849, and he spent most of his life in Paris. He was a member of the Impressionist movement, and he was one of the founders of the group. He was a very productive artist, and he painted many works that are now considered masterpieces. His work is characterized by its use of light and color, and by its focus on the everyday scene.

Degas's work has been the subject of many books and articles, and it has been the focus of many exhibitions. His influence on the development of modern art is undeniable, and his work continues to inspire artists today.

Figure 9.16: Edgar Degas's painting, showing his characteristic Impressionist style.

f 3/6 88/2
42/13
Paris 4 fév. 94

Monsieur le Directeur
des Bureaux
de l'Estimé
M. le Comte de Paris
19, rue de la Harpe
PARIS

Je reçois enfin ce votre
une lettre d. Toi. Je suis très heureux
d'apprendre que tu es mieux de ton
rhume, qu'il n'y a pas tout à fait
celui-ci. J'ai encore eu la chance d'échapper
au mal de gorge, je crois que la semaine après
-ration suivie y est pour quelque chose.
Mon exposition est ouverte d'hier et
pourra te voir et un Mary, je crois
que le mariage se fera vers le 15 tu
pourras donc nous à temps. J'espère
que tu ne viendras pas trop juste à la
fin que nous t'ayons un petit peu, nous
combierons alors mon voyage à
la recherche d'une bonne série.
La mer en effet serait vraiment
une bonne série, mais il faudrait
trouver un bord, contre le vent à
la mer. Cela me paraît impossible, mais
il faut s'insister. Je parlerai peut
Cela n'est pas extraordinaire.
J'ai en te deux très cher Couder

Tu viendras dans la boutique - Parat neo - imp. un grand
cours... effroyable - cela est inouï!

rien! Si nous n'avions pas fait la
boulotte d'acheter le ~~chez~~ Cognac-Castel
comme il aurait été pratique de rester
en Angleterre lais... je le souffrir!
enfin... ça n'est pas un peu
de se passer en venir à un jour

rien! Si nous n'avions pas fait la
boulotte d'acheter le ~~chez~~ Cognac-Castel
comme il aurait été pratique de rester
en Angleterre lais... je le souffrir!
enfin... ça n'est pas un peu
de se passer en venir à un jour

rien! Si nous n'avions pas fait la
boulotte d'acheter le ~~chez~~ Cognac-Castel
comme il aurait été pratique de rester
en Angleterre lais... je le souffrir!
enfin... ça n'est pas un peu
de se passer en venir à un jour

Figure 9.16: Letter of Camille Pissarro to Lucien Pissarro, dated 4 février 1894, vers 1943, épreuve argentique retouchée, 13 x 18 cm, Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro

Figure 9.15: John Rewald, « Camille Pissarro: His Work and Influence », The Burlington Magazine for Connoisseurs, 1938, vol. 72, n° 423, p. 280-291.



Figure 9.17 : *Paul Cézanne (assis) et Camille Pissarro (debout)*, photographie recadrée reproduite dans John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1956, fig. 31.



Figure 9.18 : *Paul Cézanne (assis) et Camille Pissarro (debout)*, photographie originale non recadrée.



Figure 9.19 : *Camille Pissarro et ses deux fils Lucien et Félix à Knocke*, photographie retouchée reproduite dans John Rewald (dir.), *Camille Pissarro : letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, New York, Pantheon, 1943, fig. 38.



Figure 9.20 : *Camille Pissarro et ses deux fils Lucien et Félix à Knocke*, photographie originale non retouchée.

Figure 9.21 : *Motif de La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus de Cézanne (vers 1897 ; Baltimore, The Baltimore Museum of Art, F/WN 3/5), Erle Loran (1905-1999), vers 1927-1928, montage photographique reproduit dans Erle Loran, « Cézanne's Country », The Arts, 1930, vol. 16, n° 8, p. 528.*

Figure 9.23 : Henry Ely, *Au cimetière, Robert Rey déposant un bouquet de fleurs sur la tombe de Paul Cézanne, à droite Marcel Provençe*, photographie reproduite dans L.-G. Gros, « Le Centenaire de Paul Cézanne », *Le Petit Marseillais*, 20/01/1939.

Figure 9.22 : *Carrières de Bibémus, Erle Loran (1905-1999), vers 1927-1928, épreuve argentique, 9 x 6 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, carton 11, dossier 45*

Figure 9.24 : Henry Ely, *À l'hôtel de ville, dans la salle des États de Provence, conférence donnée en l'honneur de Paul Cézanne*, photographie reproduite dans L.-G. Gros, « Le Centenaire de Paul Cézanne », *Le Petit Marseillais*, 20/01/1939.

Figure 9.25 : Jean-Marie Loustanaun, *Sainte-Victoire*, 1939, bois gravé, dimensions non renseignées, collection particulière

Figure 9.27 : Achille Ouvre, *Timbre commémorant le centenaire de la naissance de Paul Cézanne*, 1939, gravure en taille douce, 2,4 x 4 cm, collection particulière

Figure 9.26 : Jean-Marie Loustanaun, *Château Noir*, 1939, bois gravé, dimensions non renseignées, collection particulière

Figure 9.28 : Raymond Corbin, *Médaille à l'effigie de Paul Cézanne*, 1939-1940, fonte patinée, 7 cm, Rodez, musée des Beaux-Arts Denys Puech

Figure 9.29 : Henry Ely, *Jean Cassou prononçant un discours lors de l'inauguration du monument à Cézanne au Tholonet*, photographie reproduite dans un article de presse non identifié, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20144790/151.

Figure 9.30 : Raymond Cogniat, « Le 19 janvier 1839 naissait Cézanne... : À la découverte des demeures de l'artiste, à Paris et en Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 1.

Figure 9.32 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

(Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

Portrait de l'artiste, vers 1875, huile sur toile, 64 x 53 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 434) [cat. no 4]; Les Grands Arbres au Jas de Bouffan, 1885-1887, huile sur toile, 73 x 59 cm, collection particulière (FWN 212) [cat. no 12]; Nature morte à la commode, 1887-1888, huile sur toile, 65,5 x 81 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum (FWN 808) [cat. no 8].

Figure 9.31 : Pierre Imbourg, « Cézanne et ses logis... : ...À Paris », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3 ; John Rewald, « Cézanne et ses logis... : ...À Aix-en-Provence », *Beaux-arts*, 1939, n° 316, p. 3.

Figure 9.33 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :
Les Grands Arbres au Jas de Bouffan, 1885-1887, huile sur toile, 73 x 59 cm, collection particulière (FWN 212) [cat. no 12]; *Nature morte à la commode*, 1887-1888, huile sur toile, 65,5 x 81 cm, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Museum (FWN 808) [cat. no 8]; *Baigneurs*, vers 1890, huile sur toile, 60 x 81 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 947) [cat. no 27]; *Arlequin*, 1888-1890, huile sur toile, 100 x 65 cm, Washington, National Gallery of Art (FWN 671) [cat. no 24]; *Baigneurs*, 1890-1892, huile sur toile, 52,7 x 64,2 cm, Saint-Louis, Saint Louis Art Museum (FWN 950) [cat. no 28]; *Pot de fleurs sur une table*, 1878-1880, huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière (FWN 743) [cat. no 14]; *Allée à Chantilly*, 1888, huile sur toile, 81 x 65 cm, Londres, National Gallery (FWN 245) [cat. no 22].

Figure 9.34 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :
Pommes et biscuits, 1879-1880, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, musée de l'Orangerie (FWN 773) [cat. no 7]; *Les Grands Arbres au Jas de Bouffan*, 1885-1887, huile sur toile, 64,7 x 79,5 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries (FWN 213) [cat. no 20]; *Madame Cézanne en robe rouge*, 1888-1890, huile sur toile, 81 x 65 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago (FWN 492) [cat. no 26]; *Environs de Gardanne*, 1886-1890, huile sur toile, 58,5 x 71,8 cm, collection particulière (FWN 230) [cat. no 10]; *Fiasque, verre et poterie*, vers 1877, huile sur toile, 46 x 55 cm, New York, Solomon R. Guggenheim Museum (FWN 738) [cat. no 5].

Figure 9.35 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Arbres et maisons au lieu dit « La Durane », 1885-1886, huile sur toile, 68 x 92 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (FWN 219) [cat. no 19]; Le Vase de tulipes, 1890-1892, huile sur toile, 72,5 x 42 cm, Pasadena, Norton Simon Art Foundation (FWN 827) [cat. no 29]; *Mélun vu depuis Le Mée-sur-Seine, 1879-1880, huile sur toile, 59,7 x 73 cm, collection particulière (FWN 144) [cat. no 6].**

Figure 9.36 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas : *Pichet et fruits sur une table, 1893-1894, huile sur toile, 41 x 72 cm, collection particulière (FWN 851) [cat. no 21]; Le Pont de Maincy, 1879-1880, huile sur toile, 58,5 x 72,5 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 143) [cat. no 11]; *Nature morte à la théière, 1902-1906, huile sur toile, 58,4 x 72,4 cm, Cardiff, National Museum of Wales (FWN 884) [cat. no 31].**

Figure 9.37 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

Le Jardinier Vallier, 1906, huile sur toile, 65 x 54 cm, collection particulière (FWN 549) [cat. no 35] ; *La Maison de Bellevue*, vers 1890, huile sur toile, 60 x 73 cm, Genève, musée d'Art et d'Histoire (FWN 269) [cat. no 25] ; *Fleurs dans un pot d'olives*, 1880-1882, huile sur toile, 68 x 57 cm, collection particulière (FWN 790) [cat. no 9] ; anciennement attribué à Paul Cézanne, *Nature morte (pichet, verre, fruits, couteau, tapisserie)*, 1873, huile sur toile, 61 x 73 cm, Avignon, musée Angladon (non reconnu par FWN) [cat. no 3].

Figure 9.38 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

Anciennement attribué à Paul Cézanne, *Nature morte (pichet, verre, fruits, couteau, tapisserie)*, 1873, huile sur toile, 61 x 73 cm, Avignon, musée Angladon (non reconnu par FWN) [cat. no 3] ; *Bords de Marne (île Machefer à Saint-Maur-des-Fossés)*, 1888-1894, huile sur toile, 50 x 61 cm, localisation inconnue (FWN 250-TA) [cat. no 23] ; *Cinq baigneuses*, vers 1885, huile sur toile, 65 x 65 cm, Bâle, Kunstmuseum Basel (FWN 945) [cat. no 18] ; *La Baie de l'Estaque vue de l'est*, vers 1876-1879, huile sur toile, 55,5 x 65,5 cm, Rochester, University of Rochester, Memorial Art Gallery (FWN 97) [cat. no 15].

Figure 9.39 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

Dans le parc du Château Noir, 1898-1900, huile sur toile, 92 x 73 cm, Paris, musée de l'Orangerie (FWN 319) [cat. no 33]; *Baigneurs*, vers 1890, huile sur toile, 39 x 53 cm, collection particulière (FWN 948) [cat. no 13]; *Le Nègre Scipion*, vers 1867, huile sur toile, 107 x 83 cm, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (FWN 422) [cat. no 1]; *Usines près du plateau du Cengle*, 1867-1869, huile sur toile, 41 x 55 cm, Zurich, Stiftung Sammlung E.G. Bührle (FWN 51) [cat. no 2].

Figure 9.40 : *Vue de l'exposition « Cézanne », galerie Paul Rosenberg (21 rue de La Boétie), 1939, épreuve argentique, 24 x 30 cm, Paris, musée d'Orsay, fonds Rosenberg, ODO 1996-34*

Œuvres exposées (toutes de Paul Cézanne), de gauche à droite, de haut en bas :

Château Noir, 1903-1904, huile sur toile, 73,6 x 93,2 cm, New York, The Museum of Modern Art (FWN 360) [cat. no 34]; *Le Vase de fleurs et pommes*, 1889-1890, huile sur toile, 55 x 47 cm, collection particulière (FWN 828) [cat. no 16]; *Le Rocher rouge*, vers 1895, huile sur toile, 91 x 66 cm, Paris, musée de l'Orangerie (FWN 308) [cat. no 32]; *Portrait de madame Cézanne*, 1886-1887, huile sur toile, 47 x 39 cm, Paris, musée d'Orsay (FWN 488) [cat. no 17].

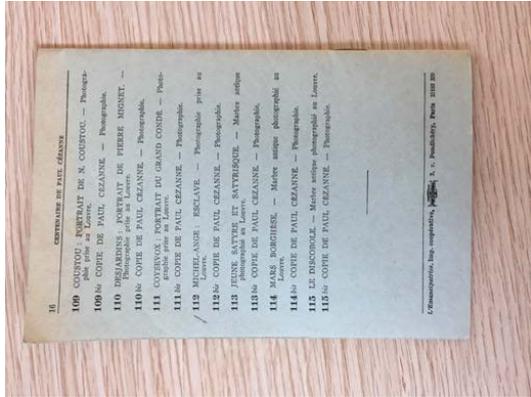
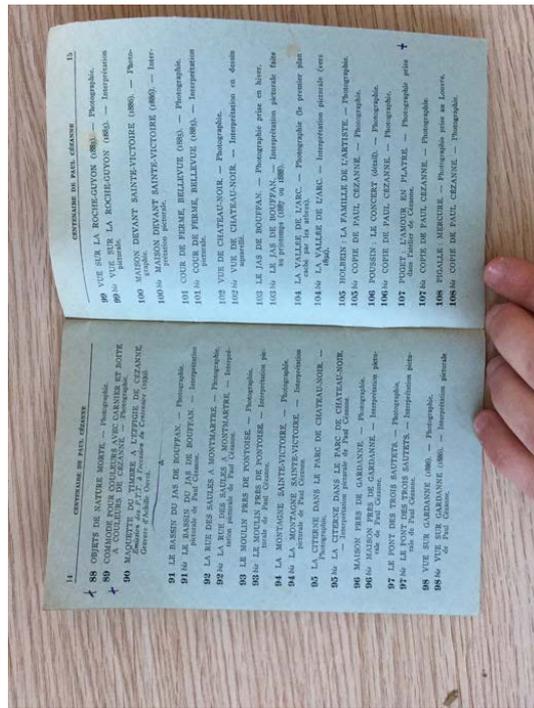
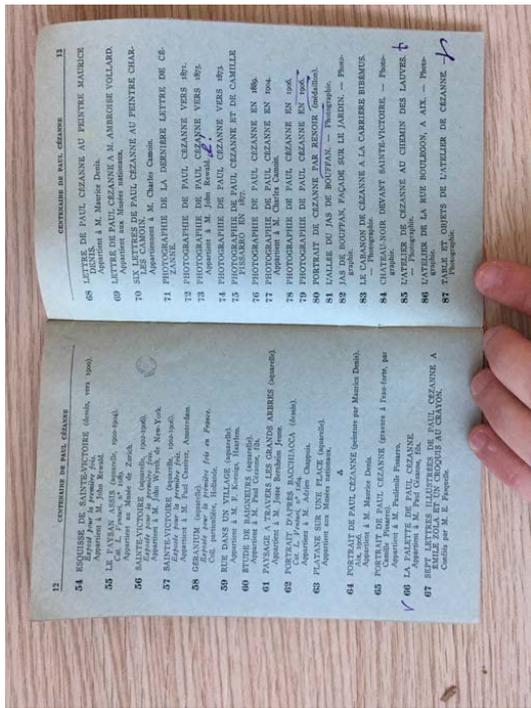


Figure 9.41 : Section documentaire du catalogue d'exposition *Catalogue de la 50e exposition 1939* : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, p. 12-16.

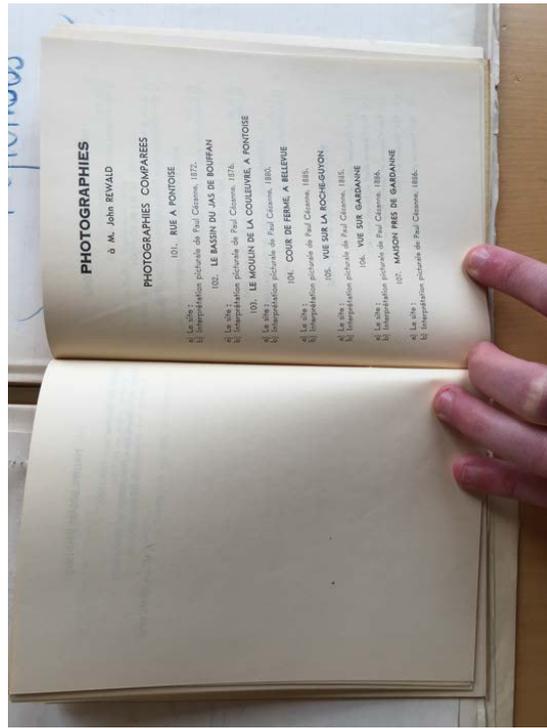
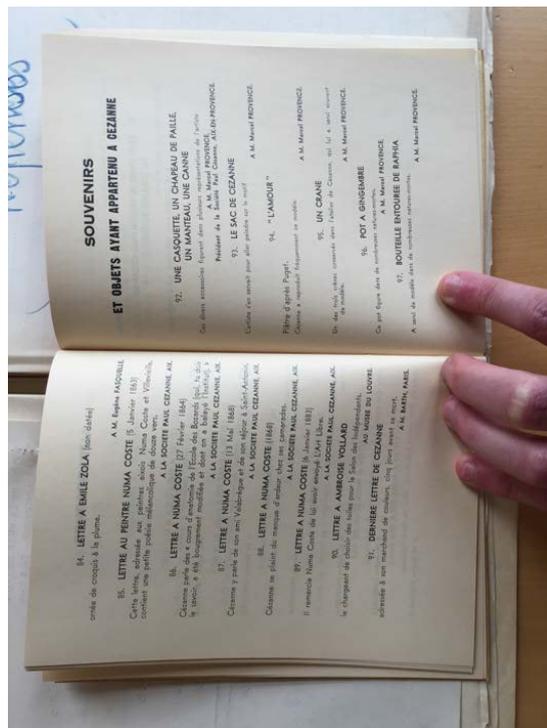
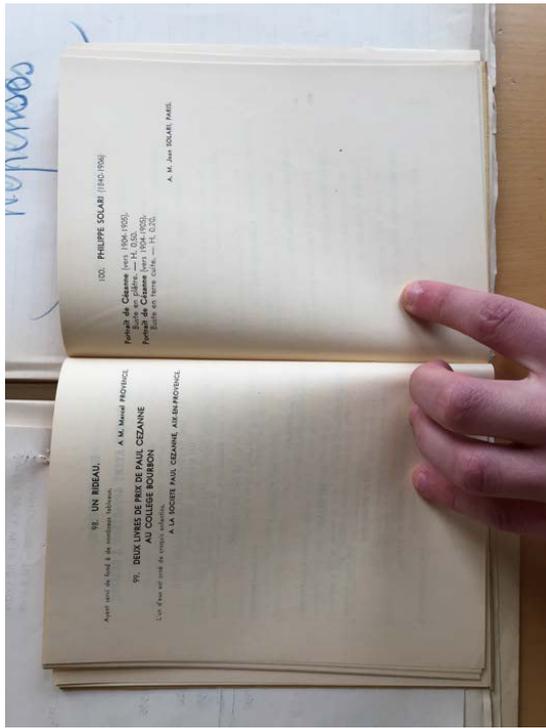
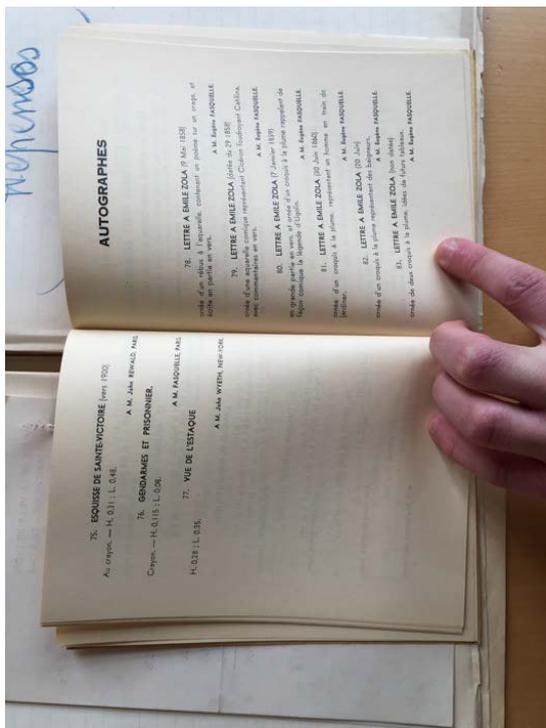


Figure 9.42 : Section documentaire du catalogue d'exposition *Centenaire de Paul Cézanne*, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939.

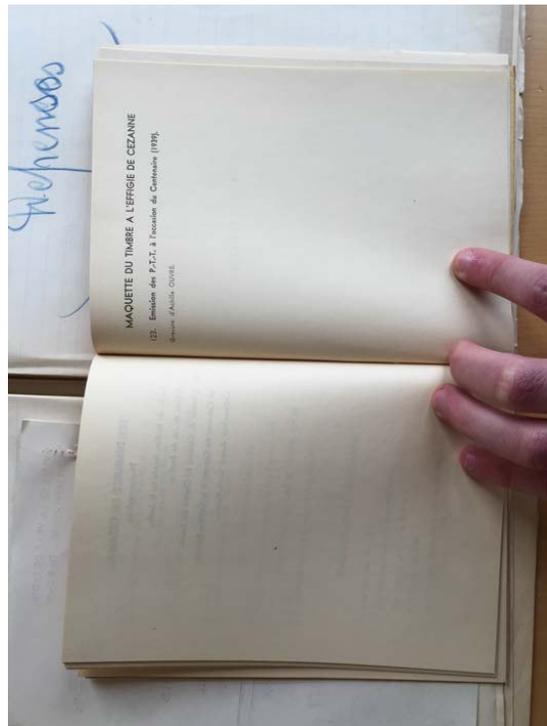
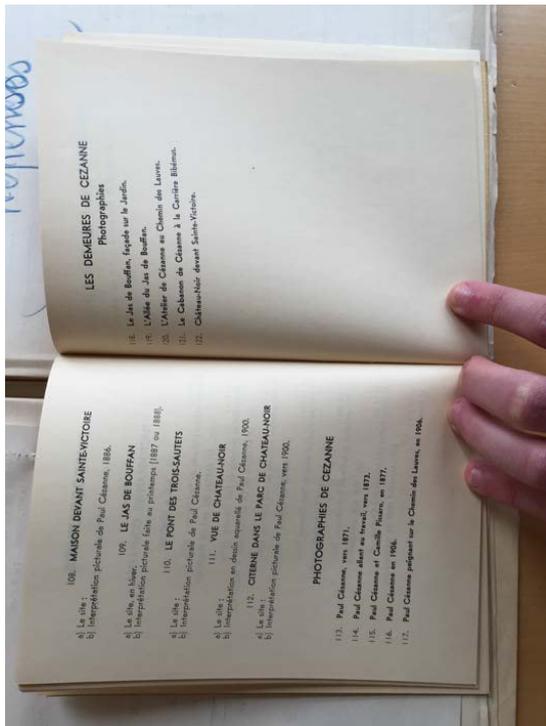


Figure 9-42 : Section documentaire du catalogue d'exposition *Centenaire de Paul Cézanne*, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939.

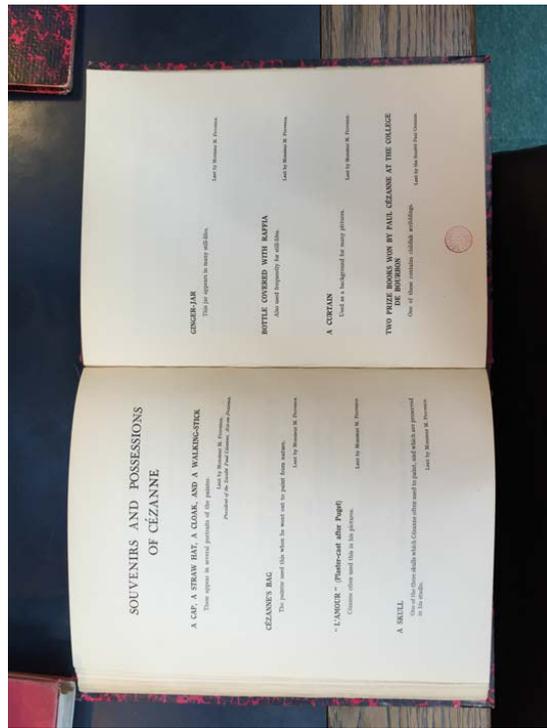
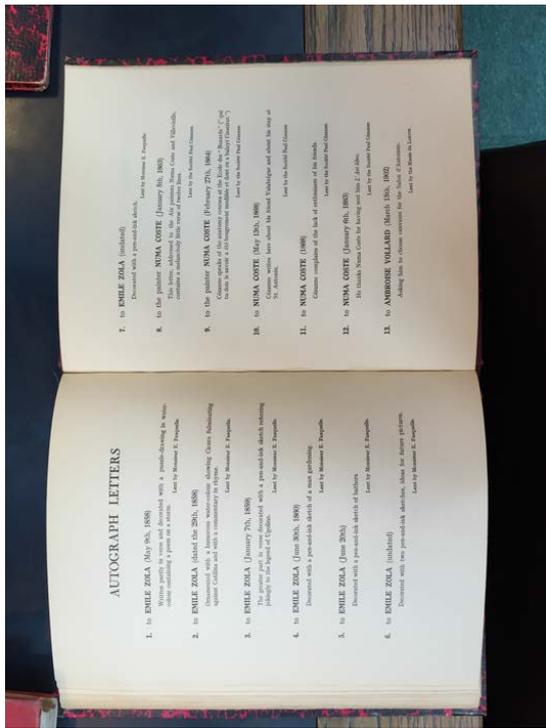


Figure 9.43 : Section documentaire du catalogue d'exposition *Homage to Paul Cézanne, 1839-1906*, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939.

Figure 10.1 : *Erle Loran devant le Pavillon Cézanne*, vers 1928, épreuve argentique, 11 x 7 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers

Figure 10.3 : Erle Loran, *Salle à manger du Pavillon Cézanne à Aix-en-Provence*, vers 1928, épreuve argentique, 9 x 12 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, Carton 11, Dossier 46

Figure 10.2 : Erle Loran, *Salle à manger du Pavillon Cézanne à Aix-en-Provence*, vers 1928, épreuve argentique, 9 x 12 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, Carton 11, Dossier 46

Figure 10.4 : Charles Philip Kuntz, *L'Atelier de Cézanne*, vers 1927, huile sur toile, 103,5 x 121 cm, collection particulière

Figure 10.5 : Erle Loran, *Marsden Hartley et son chien à Aix-en-Provence*, vers 1926-1927, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers



Figure 10.7 : Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire et Château Noir*, 1904-1906, huile sur toile, 65,5 x 81 cm, Tokyo, Bridgeston Museum of Art

Figure 10.6 : Marsden Hartley, *Paysage No 29 (Château Noir)*, 1927, huile sur toile, 50,8 x 60,96 cm, collection particulière

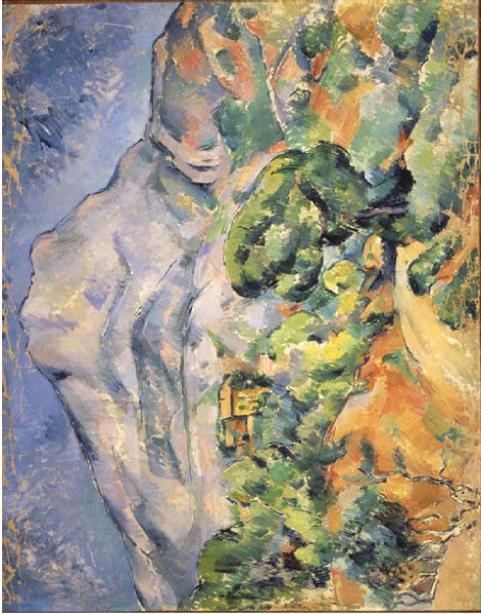


Figure 10.8 : Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet*, 1896-1898, huile sur toile, 78 x 99 cm, Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage (FVN 349)

Figure 10.10 : Erle Loran, *Croquis d'après plusieurs œuvres anciennes et modernes*, non daté, crayon sur papier, 20 x 26 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, carton 4, dossier 111

Œuvres copiées, de gauche à droite, de haut en bas :

Giorgione, *Vénus endormie*, vers 1508-1510, huile sur toile, 108,5 x 175 cm, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister ; Pablo Picasso, *Trois femmes nues au bord de la mer*, 1921, pastel sur papier, 24,2 x 30,1 cm, Stuttgart, Staatsgalerie ; Titien, *Diane découvrant la grosseesse de Callisto*, vers 1566, huile sur toile, 183 x 200 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse*, vers 1903, huile sur toile, 92 x 73 cm, Vienne, Österreichische Galerie Belvedere (DD 3475) ; Paul Cézanne, *Pot de primevères et fruits sur une table*, vers 1890, huile sur toile, 72 x 92,7 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (FVN 824) ; Titten, *Danaë*, après 1554, huile sur toile, 135 x 152 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum ; Paul Cézanne, *La Boutteille de menthe*, 1893-1895, huile sur toile, 65,7 x 82 cm, Washington, National Gallery of Art (FVN 857).

Figure 10.9 : Marsden Hartley, *La Montagne Sainte-Victoire, Aix-en-Provence*, 1927, huile sur toile, 64,8 x 81 cm, collection particulière

Figure 10.11 : Erle Loran, *Peintures d'Erle Loran dans l'atelier de Cézanne à Aix-en-Provence*, vers 1928, épreuve argentique, 9 x 12 cm, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, carton 11, dossier 45

Figure 10.12 : *Motif de La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet de Cézanne (1896-1898 ; Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage ; FWN 349)*, Erle Loran (1905-1999), vers 1927-1928, photographie reproduite dans Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1943, p. 98.



Figure 10.13 : Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol)*, vers 1904, huile sur toile, 73,2 x 92,1 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (FWN 350)

Figure 10.14 : Léo Marchutz, *Sainte-Victoire*, vers 1930, huile sur toile, 25,5 x 28 cm, collection particulière

Figure 10.15 : John Rewald, *Motif de La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin Cézanne (1896-1898) ; Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage ; FWN 349)*, vers 1935, photographie reproduite dans Léo Marschutz et John Rewald, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 1, p. 18.

Figure 10.17 : John Rewald, *Motif de La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol) de Cézanne (vers 1904 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art ; FWN 3350)*, vers 1935, photographie reproduite dans John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature: Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 10.

Figure 10.16 : John Rewald, *Motif de La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol) de Cézanne (vers 1904 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art ; FWN 3350)*, vers 1935, photographie reproduite dans Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938, fig. 2.

Figure 10.18 : John Rewald, *Motif de La Montagne Sainte-Victoire au-dessus de la route du Tholonet (avec pin parasol) de Cézanne (vers 1904 ; Cleveland, The Cleveland Museum of Art ; FWN 3350)*, vers 1935, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Washington, National Gallery of Art Library, John Rewald Archive

Figure 10.19 : Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551.

Figure 10.19 : Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551.

Figure 10.19 : Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551.

Figure 10.19 : Erle Loran, « Cézanne's Country », *The Arts*, 1930, vol. 16, n° 8, p. 521-551.

Figure 10.20 : Erle Loran, *Nature morte*, vers 1927, huile sur toile, dimensions non renseignées, photographie reproduite en couverture de *Exhibition of Paintings by Erle Loran*, [Exposition. New York, Kraushaar Galleries. 1931], New York, s.n., 1931.

Figure 10.22 : Daniel-Henry Kahnweiler, *L'Estaque*, 1910, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Paris, Archives Kahnweiler-Leiris

Figure 10.21 : Georges Braque, *Maisons et arbre*, été 1908, huile sur toile, 40,5 x 32,5 cm, Villeneuve-d'Ascq, LaM, Lille/Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut

Figure 10.23 : Roland Dorgeles, « Ce que disent les cubes... », *Fantasio*, 1911, n° 126, p. 190-191.

Figure 10.24 : Erle Loran, *Série de dessins exécutés d'après une reproduction de La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus de Cézanne (vers 1897 ; Baltimore. The Baltimore Museum of Art ; F/W 315), extraite de Léon Werth, « La Collection Gagnat », L'Amour de l'art, 1925, vol. 6, n° 2, p. 55, avant 1943, crayon et encre noire sur papier et sur calque, dimensions non renseignées, Washington, Archives of American Art, Erle Loran papers, carton 3, dossier 71*

Figure 10.25 : Erle Lorán, *Diagrammes d'après La Montagne Sainte-Victoire vue de Bibémus de Cézanne (vers 1897 ; Baltimore, The Baltimore Museum of Art ; F/WN 315)*, reproduits dans Erle Lorán, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1943, p. 61-63.

Figure 10.26: Ehler Wilhelm Grashoff, *Kamera und Kunst: Formgestaltung in Photographie und Malerei*, Francfort, Klostermann, 1931, fig. 9-10, 13-30, 33-34

Figure 10.26: Ehler Wilhelm Grashoff, *Kamera und Kunst: Formgestaltung in Photographie und Malerei*, Francfort, Klostermann, 1931, fig. 9-10, 13-30, 33-34

Figure 10.27 : « Nature et création » : Photographie de l'île Tibérine à Rome et L'île et le pont de San Bartolomeo, Rome de Corot (1825-1828 ; *Washington National Gallery of Art ; Robaut 75*), reproduit dans Amédée Ozenfant et Le Corbusier, *La peinture moderne*, 3^e éd., Paris, G. Crès, 1925, p. 42.

Figure 10.29 : George Besson, *Cagnes, Entrée des Collettes*, 1917, photographie reproduite dans « Documents », *Bulletin des expositions - Galerie d'art Braun et Cie*, 1932, 1 « Renoir », p. 3.

Figure 10.28 : « Variation du facteur n », reproduit dans Amédée Ozenfant et Le Corbusier, *La peinture moderne*, 3^e éd., Paris, G. Crès, 1925, p. 44-45.

Figure 10.30 : Jean Gabriel Goulinat, *La porte de Renoir à Cagnes*, 1926, huile sur contreplaqué, 46 x 37,5 cm, Paris, Centre Pompidou — Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle



Figure 10.31 : Camille Pissarro, *La Rue de l'Épicerie à Rouen, matin, temps mouillé*, 1898, huile sur toile, 81 x 65 cm, collection particulière, en dépôt au Yamagata Museum of Art, à Yamagata (PDRS 1222)

Figure 10.33 : John Rewald, *La rue de l'Épicerie à Rouen*, vers 1937-1938, photographie reproduite dans John Rewald (dir.), *Camille Pissarro : letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, New York, Pantheon, 1943, fig. 66.

Figure 10.32 : Maurice Louvrier, *La Rue de l'Épicerie*, non daté, huile sur carton, 38 x 31 cm, collection particulière. Reproduit dans *Rouen, ville musée*, Rouen, Syndicat d'initiative touristique, 1945.

Figure 10.34 : Walter Gerull-Kardas, « Les sujets de Vincent Van Gogh aujourd'hui », *L'Art vivant*, 1933, n° 176, p. 394-395.

Figure 10.35 : Walter Gerull-Kardas, « Chez Paul Cézanne à Aix », *L'Art vivant*, 1934, n° 180, p. 8-11.

Figure 10.37 : John Rewald, *Vue prise de la fenêtre de l'atelier de Cézanne au chemin des Laives*, vers 1935, photographie reproduite dans John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 164.

Figure 10.38 : John Rewald, *Aix-en-Provence, vu de l'atelier de Cézanne*, non daté, carte postale, 9 x 14 cm, Marseille, Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 6/Fi/11678

Figure 10.36 : Herbert Granville Fell, « In Cézanne's Country », *Apollo*, 1933, vol. 18, p. 268-270.

Figure 10.39 : Stephen Lucius Gwynn, « In Monet's Country : I – Vétheuil and Vernon », *Country Life*, 1932, vol. 72, n° 1874, p. 686-687.

Figure 10.40 : Stephen Lucius Gwynn, « In Monet's Country : II – Claude Monet's Garden », *Country Life*, 1932, vol. 72, n° 1876, p. 740-741.

Figure 10.41 : Alfred E. Henson, *Prises de vue de Giverny et de la maison de Claude Monet*, 1933, négatifs verres au gélatino-bromure d'argent, dimensions non renseignées, Farnborough, Country Life Picture Library

Figure 10.42 : Stephen Lucius Gwymm, « Claude Monet's Lily Garden », *Country Life*, 1933, vol. 74, n° 1916, p. 355-358.

Figure 10.43 : Stephen Lucius Gwymm, *Claude Monet and his garden, the story of an artist's paradise*, Londres, Country life, 1934.

Figure 10.44 : Edward Alden Jewell, « Claude Monet Created the Garden of His Paintings : Stephen Gwynn's Story Stresses the Human Element in the Impressionist's Garden at Giverny », *The New York Times*, 08/07/1934.

Figure 10.43 : Stephen Lucius Gwynn, *Claude Monet and his garden, the story of an artist's paradise*, Londres, Country life, 1934.

Figure 10.45 : John Rewald, « Monet, Solid Builder of Impressions : Proving by Photographs That Brilliant Draftsmanship Recorded the Form Under the Light », *The Art News*, 1943, vol. 42, n° 10, p. 25.

Figure 10.46 : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118-119.

Figure 10.47 : Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 2-4.

Figure 10.48 : Willy Maywald, *Prises de vue dans le jardin de Pierre-Auguste Renoir à Cagnes*, vers 1935-1942, épreuves modernes, dimensions non renseignées, Maisons-Laffitte, Association Willy Maywald

Figure 10.48 : Willy Maywald, *Prises de vue dans le jardin de Pierre-Auguste Renoir à Cagnes*, vers 1935-1942, épreuves modernes, dimensions non renseignées, Maisons-Laffitte, Association Willy Maywald

Figure 10.49 : Willy Maywald, *Prises de vue dans le jardin de Claude Monet à Giverny*, 1938, et pendant ou après la Seconde Guerre mondiale, épreuves modernes, dimensions non renseignées, Maisons-Laffitte, Association Willy Maywald

Figure 10.50 : Willy Maywald et Erwin Blumenfeld, « Renoir-Van Gogh », *L'œuvre*, 1938, vol. 1, n° 2, p. 29-36.

Figure 10.50 : Willy Maywald et Erwin Blumenfeld, « Renoir-Van Gogh », *L'œuvre*, 1938, vol. 1, n° 2, p. 29-36.

Figure 10.51 : Willy Maywald, « De Seurat à Monet », *L'œuvre*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 73-79.

Figure 10.51 : Willy Maywald, « De Seurat à Monet », *Œuvre*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 73-79.

Figure 10.52 : Bill Brandt, « Le Londres de Gustave Doré retrouvé par Bill Brandt en 1938 », *Œuvre*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 107-114.

Figure 10.52 : Bill Brandt, « Le Londres de Gustave Doré retrouvé par Bill Brandt en 1938 », *L'envie*, 1938, vol. 1, n° 4, p. 107-114.

Figure 10.53 : Jacques-Émile Blanche, « Renoir et Chéret », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 18-19.

Figure 10.54 : Willy Maywald, « Les jardins de Claude Monet à Giverny », *Fogues*, 1939, p. 55-56.

Figure 10.55 : Walther Halvorsen, *Pierre-Auguste Renoir entre son Torse (Étude de nu) (1918)* ; collection particulière ; DD 4329) et son modèle, photographie reproduite dans Ambroise Vollard, *Tableaux, pastels et dessins de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, A. Vollard, 1918, vol. 1, p. 158, fig. 622.

Figure 10.56 : « Metropolitan Shows 62 Renoirs : French Impressionist's best work on view in New York », *Life*, 1937, vol. 3, n° 1, p. 44.

Figure 10.57 : « Une nuit d'art vivant », *Vogue*, 1935, p. 30-33.

Figure 10.58 : « La Sortie du conservatoire », *Femina*, 1933, p. 40.

Figure 10.59 : « Speaking of Pictures : A Camera Mimics Degas' Paintings », *Life*, 1939, vol. 6, n° 16, p. 6-9.

Figure 10.60 : Raymond Lécuyer, « Corot à Ville-d'Avray », *Visages du monde*, 1941, n° 74, p. 8-9.

Figure 10.61 : Raymond Lécuyer, « Les transformations de Paris enregistrées par la photographie », *L'illustration*, 1927, n° 4423, p. 673-678.

Figure 10.62 : Raymond Lécuyer, « Paris sous Napoléon et Paris aujourd'hui », *L'Illustration*, 1933, n° 4727, p. 195-198.

Figure 10.63 : Charles Alexandre Picart Le Doux, *La Sainte-Victoire et le Château Noir*, non daté, huile sur toile, 60 x 74 cm, collection particulière

Figure 10.65 : *Carte des sites impressionnistes*, reproduite dans John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946.

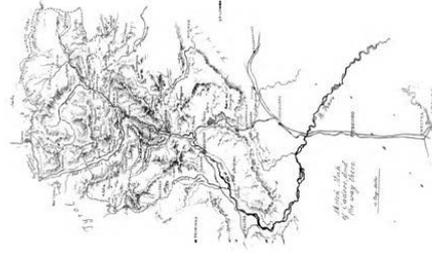


Figure 10.64 : *La route du Tholonet et la montagne Sainte-Victoire*, vers 1935, photographie reproduite dans Jean-Louis Vaudoyer, « Propos et Promenades », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 21/09/1935.

Figure 10.66 : *Carte dessinée de Cadore*, reproduite dans Josiah Gilbert, *Cadore, or Titian's country*, Londres, Longmans, Green and Co, 1869.

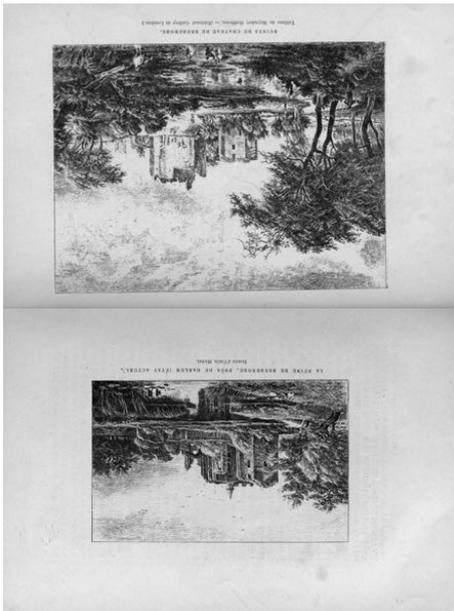


Figure 10.67 : *La ruine de Brederode, près de Harlem (état actuel)* – *Ruines du château de Brederode*, dessin d'Émile Michel et tableau de Meindert Hobbema (1671 ; Londres, National Gallery), reproduits dans Émile Michel, *Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande*, Paris, Librairie de l'art, 1890, p. 28-29.

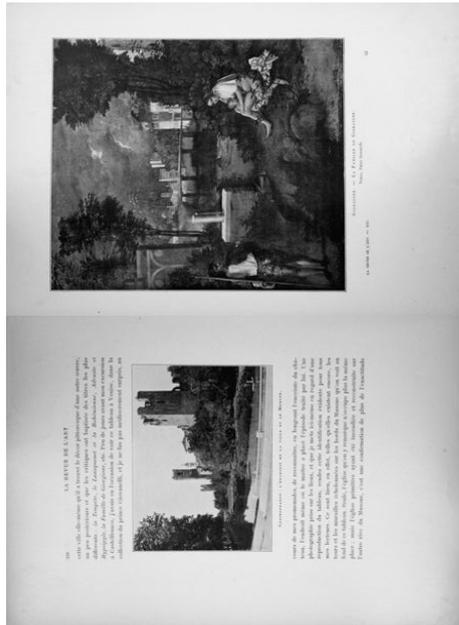


Figure 10.68 : *Castelfranco : l'enceinte de la ville et le Musone – La Tempête*, photographie d'Émile Michel et tableau de Giorgione (1506-1508 ; Venise, Galleria dell'Accademia), reproduits dans Émile Michel, « Au Pays de Giorgione et de Titien », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1907, vol. 21, n° 122, p. 328-329.



Figure 10.69 : *Le Ragueur*, photographie attribuable à Émile Michel et tableau de Camille Corot (vers 1830 ; collection particulière ; Robaut 266), reproduits dans Émile Michel, *La Forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art*, Paris, H. Laurens, 1909, planche 3.



Figure 10.70 : *Une mare. Plateau de Belle-Croix — Mare en novembre. Plateau de Belle-Croix*, photographie attribuable à Émile Michel et tableau de Léon Belly, reproduits dans Émile Michel, *La Forêt de Fontainebleau dans la nature, dans l'histoire, dans la littérature et dans l'art*, Paris, H. Laurens, 1909, planche 29.

Figure 10.72 : Carte présentée lors de l'exposition consacrée à la Normandie pittoresque, à la gare Saint-Lazare à Paris en 1932, extrait du film *Paris-Exposition. À la Gare Saint-Lazare une exposition permet d'admirer les merveilles artistiques, les sites pittoresques de la Normandie*, Journal Actualité Gaumont, 1932, Saint-Ouen, Gaumont Pathé Archives, 3251 GJ 00003.

Figure 10.71 : *Carte des voyages de Van Gogh*, reproduite dans *L'Amour de l'art*, 1937, vol. 18, n° 4.

Figure 10.73 : *Catalogue de l'exposition « From Paris to the Sea Down the River Seine », organisée à la galerie Wildenstein de New York en 1943, dessins de Gerard Hordyk.*

Figure 10.74 : *Émile Zola (Paul Muni) et Paul Cézanne (Vladimir Sokoloff), à gauche un portrait de l'acteur d'après le Portrait de l'artiste à la palette de Cézanne (1886-1887 ; Zurich, Fondation E. G. Bührle Collection ; FWN 499), extrait du film de William Dieterle, The Life of Emile Zola, Warner Bros., 1937.*

Figure 10.75 : Comparaisons des motifs et des paysages de Cézanne, extraits du film de Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Figure 10.76 : Comparaisons des motifs et des tableaux de Jules Dupré, Narcisse Diaz de la Peña, Gustave Courbet, Charles Jacque, Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny, Constant Troyon, extraits du film de Marco de Gastyne, *L'École de Barbizon*, Films Jean de Cavaignac, 1944.

Figure 10.77 : Plans montrant le livre de comptes de l'auberge Ganne et une lettre de Jean-François Millet, extraits du film de Marco de Gastyne, *L'École de Barbizon*, Films Jean de Cavaignac, 1944.

Figure 10.78 : *Camille Corot (Camille Maray) peignant sur le motif*, extrait du film de Marco de Gastyne, *L'École de Barbizon*, Films Jean de Cavaignac, 1944.

Figure 10.79 : *Jean-François Millet (Degeorges) observant le motif de L'Angélus (1857-1859 ; Paris, musée d'Orsay)*, extrait du film de Marco de Gastyne, *L'École de Barbizon*, Films Jean de Cavaignac, 1944.

Figure 10.80 : *Paul Cézanne peignant sur le motif*, extrait du film de Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Figure 10.81 : *Paul Cézanne se rendant à l'église*, extrait du film de Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Figure 10.82 : Robert Doisneau, *Planche contact montrant le tournant de La Provence de Paul Cézanne de Pierre Céria*, 1945, négatif souple sur carton, dimensions non renseignées, Paris, Atelier Robert Doisneau

Figure 10.83 : Comparaisons des objets et des natures mortes de Cézanne, extraits du film de Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Figure 10.84 : Comparaisons des habitants d'Aix-en-Provence et des tableaux de figures de Cézanne, extraits du film de Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Figure 10.85 : Emmanuel Sougez, *Palette de Renoir*, photographie reproduite dans George Besson, *Renoir*, Paris, G. Braun, 1938.

Figure 10.87 : John Rewald, « *Sur le motif* » : *Léo Marchutz peignant sur le motif à Aix-en-Provence*, vers 1935, photographie reproduite dans *Mieux vivre*, 1937, n° 3.

Figure 10.86 : Emmanuel Sougez, *L'ombre de la palette*, 1933, négatif verre au gélatino-bromure d'argent, 39,9 x 29,8 cm, Bièvres, musée français de la Photographie

Figure 10.88 : John Rewald, *Léo Marchutz peignant sur le motif à Aix-en-Provence*, vers 1935, épreuves argentiques, dimensions non renseignées, Paris, collection Antony Marchutz

Figure 10.89 : John Rewald, « Rencontre avec Vincent », *Marianne*, 29/09/1937.

Figure 11.1 : *Panneau documentaire du musée du Jeu de Paume : « Les Hommes »*, 1947, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 2014479/44

Figure 11.3 : *Panneau documentaire du musée du Jeu de Paume : « Géographie de l'impressionnisme »*, 1947, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 2014479/44

Figure 11.2 : *Panneau documentaire du musée du Jeu de Paume : « Techniques des impressionnistes »*, 1947, épreuve argentique, dimensions non renseignées, Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 2014479/44

Figure 11.4 : Pierre Choumoff, *Claude Monet devant ses nymphéas*, 14 novembre 1920?, photographie reproduite dans William Chapin Seitz (dir.), *Claude Monet : seasons and moments*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art ; Los Angeles, Los Angeles County Museum. 1960], Garden City, Doubleday, 1960, p. 48.



Figure 11.7 : Claude Monet, *Manet peignant dans le jardin de Monet à Argenteuil*, 1874, huile sur toile, dimensions non renseignées, localisation inconnue (W 342)



Figure 11.6 : Pierre-Auguste Renoir, *Géraniums et chats*, 1881, huile sur toile, 91 x 73 cm, collection particulière (DD 40)

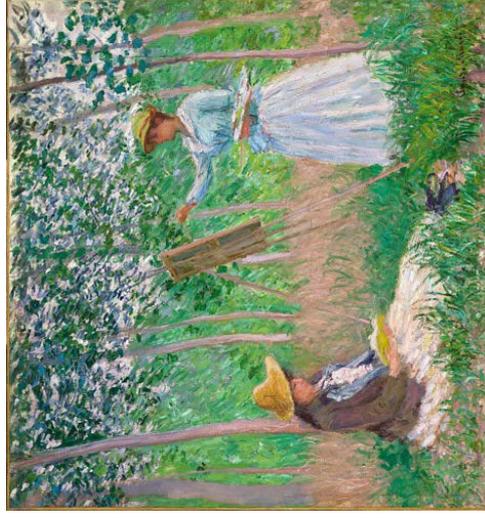


Figure 11.8 : Claude Monet, *Dans le Marais de Giverny, Suzanne lisant et Blanche peignant*, 1887, huile sur toile, 91,5 x 98 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art (W 1131)

Figure 11.5 : Alexander Liberman, « Monet », *Vogue*, 1955, vol. 126, n° 1, p. 68-69.

Annexe 1 : Ventes d'autographes impressionnistes identifiées entre 1900 et 1939

Cette annexe complète notre propos tenu dans le premier volume et intitulé « La matérialité documentaire, propriétaires et usagers de l'autographe ».

Afin de constituer une série relativement homogène, cette identification des ventes d'autographes impressionnistes entre 1900 et 1939 procède d'un dépouillement systématique réalisé au sein de la « Collection des catalogues de vente d'autographes et livres anciens imprimés des libraires et des salles de vente », conservée aux Archives nationales de Pierrefitte-sur-Seine¹ (série AB/XXXVIII). Deux catalogues de vente, absents de cet ensemble, ont aussi été inclus.

La représentativité d'un tel échantillon est en réalité largement discutable et, de fait, ses lacunes supposées n'ont pas permis de lui appliquer des modes d'analyses systématiques.

Ce recensement conserve néanmoins un intérêt documentaire certain, dans la mesure où il livre un aperçu du marché secondaire de l'autographe impressionniste durant la période, de ses objets, de ses vendeurs, de ses acheteurs et de ses prix. Il est frappant par exemple de constater l'importance des libraires spécialisés au sein de ces transactions. Par opposition, les collectionneurs de tableaux impressionnistes y sont rares, à l'exception notable de Georges Viau, pour une occurrence, mais surtout d'Étienne Moreau-Nélaton, dont le nom revient à plusieurs reprises.

Par ailleurs, ce travail pourrait constituer la base d'une future recherche plus ambitieuse, mais aussi plus spécifiquement consacrée à la matérialité de l'autographe en tant qu'objet de collection.

¹ Sur cette collection de catalogues de vente, voir l'inventaire analytique disponible sur : https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/Fran_IR_000774 (consulté le 04/09/2018).

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/113

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1903-05-25. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 25/05/1903

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 78

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : 80 pièces environ

Gavarni, F. Rops, Charlet, P. Dubois, Bon Desnoyers, A. Dumont, A. Préault, Pradier, Foyatier, Etex, Bosio, Schnetz, Ed. Detaille, Dagnan, Rodin, Van Beerts, L. Boulanger, Cham, Isabey père, C. Pissarro, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/73

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Lemasle, Victor

Prix d'adjudication : 40

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/113

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1903-06-15. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 15/06/1903

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 114

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : 170 pièces

Français, E. Bayard, Bachelier, Ansiaux, L. Alma-Tadema, Charlet, Chaplin, Cham, L. Boulanger, Bonvin, Bertall, J. Béraud, A. Couder, P. von Cornelius, B. Constant, L. Cogniet, G. Clairin, Chenavard, P. Delaroche, E. Delacroix, Degas, Decamps, Dauzats, Dagnan, Duez, Ducornet, Dröling, Devéria, Detaille, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/73

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Guichez ?

Prix d'adjudication : 146

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1906-01-15. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 15/01/1906

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 112

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : 3 l. a. s.

4 p. 1/2 in-8

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/76

Collection : Succession Sapin

Requérant : N/A

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 20

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-01-30. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 30/01/1907

Commissaire-priseur : Chevallier, Paul

No lot : 40

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : 18 l. a. s. à Madame Charpentier, E. Zola, Bergerat, etc.

25 p. env. in-8

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/90

Collection : Succession Charpentier

Requérant : N/A

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 150

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-01-30. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 30/01/1907

Commissaire-priseur : Chevallier, Paul

No lot : 119

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : 102 pièces

Pissaro [sic], Giacomelli, Rochegrosse, Roll, Raffaëlli, G. Moreau, Bartholomé, Bonnat, Bida, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/90

Collection : Succession Charpentier

Requérant : N/A

Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne

Prix d'adjudication : 42

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-01-30. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 30/01/1907

Commissaire-priseur : Chevallier, Paul

No lot : 120

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : 120 pièces

Cazin, Croisy, Fantin-Latour, Forain, Français, Puvis de Chavannes, Degas, Gervex, Bastien-Lepage, Detaille, Cot, Dagnan-Bouveret, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/90

Collection : Succession Charpentier

Requérant : N/A

Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne

Prix d'adjudication : 45

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-01-30. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 30/01/1907

Commissaire-priseur : Chevallier, Paul

No lot : 121

Auteur : Caillebotte, Gustave

Description (transcription) : 100 pièces

Rodin, Benjamin-Constant, Henner, Carriès, Caillebotte, A. de Neuville, D. Vierge, J.-P. Laurens, Bastien-Lepage, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/90

Collection : Succession Charpentier

Requérant : N/A

Acheteur : Fleury

Prix d'adjudication : 47

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-01-30. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 30/01/1907

Commissaire-priseur : Chevallier, Paul

No lot : 122

Auteur : Monet, Claude ; Sisley, Alfred

Description (transcription) : 107 pièces

P. Dubois, Dalou, G. Doré, Duez, Gérôme, A. Gill, C. Meunier, Cl. Monet, Puvis de Chavannes, Chapu, Chaplin, Clairin, Baudry, J. Tissot, Sisley, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/90

Collection : Succession Charpentier

Requérant :

Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne

Prix d'adjudication : 70

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-02-21. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 21/02/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 96

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s., à M. d'Ideville

1 p. 1/2 in-12

Il l'informe que son Courbet est d'une vente difficile et que Durand n'est pas disposé à l'acquérir.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 75

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-02-21. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 21/02/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 97

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s., Bellevue (5 juin 1880)

3 p. 1/2, in-8

Belle et intéressante lettre à un de ses vieux amis.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne

Prix d'adjudication : 140

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-02-21. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 21/02/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 98

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s.

1 p. in-8

Il est pressé de terminer deux tableaux et il a pour cela modèle tous les jours.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 35

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/05/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 19

Auteur : Caillebotte, Gustave

Description (transcription) : L. a. s. à un critique d'art ; 17 avril 1879

3 p. in-8

Il le remercie d'avoir pris la défense de l'école impressionniste.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 10

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/05/1907
Commissaire-priseur : Delestre, Maurice
No lot : 83
Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : L. a. s. à d'Hervilly
1 p. in-8
Il rappellera son ami à Proust.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne
Prix d'adjudication : 20

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 16/05/1907
Commissaire-priseur : Delestre, Maurice
No lot : 84
Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : L. a. s. à M. Martinet
1 p. in-8
Il lui envoie huit tableaux, dont il donne la liste.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne
Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 16/05/1907
Commissaire-priseur : Delestre, Maurice
No lot : 85
Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : L. a. s. à M. Martinet
1 p. in-8
Il lui donne le prix d'un tableau (enfant tenant une épée) exposé chez lui et ses instructions pour le vendre.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Moreau-Nélaton, Étienne
Prix d'adjudication : 30

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 16/05/1907
Commissaire-priseur : Delestre, Maurice
No lot : 86
Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : L. a. s. à une dame ; vendredi
1 p. in-8
Il se déclare très heureux d'avoir pu rendre à sa satisfaction les traits charmants d'une artiste de talent et d'une aimable femme.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 24

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/05/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 99

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : L. a. s.

1 p. 1/2 in-8

Intéressante lettre relative à la rentrée des sommes souscrites en faveur de Mme Manet.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 12

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1907-05-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/05/1907

Commissaire-priseur : Delestre, Maurice

No lot : 105

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : 115 pièces

Delacroix, Degas, Decamps, Dauzats, A. Couder, Chaplin, Cham (caricature à la plume), H. Bellangé, Ingres, Charlet, L. Boulanger, Hebert, Haudebourt-Lescot, Gudin, Grévin, Granet, F. Gérard, A. Deveria, Th. Ribot, Puvis de Chavannes, G. Moreau, A. Johannot, Heim, Gavarni, C. Duran, R. Bonheur, Paul Baudry, etc...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 65

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1908-05-25 - 1908-05-26. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 25/05/1908

Commissaire-priseur : Desvougues, André

No lot : 266

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : 200 pièces

Amaury-Duval, Ph. Rousseau, Rohegrosse, Riesener, T. Ribot, Redouté, R. Lefèvre, Baron Le Jeune, C. Duran, Eug. et A. Deveria, Ed. Detaille, P. Delaroche, Degas, Decamps, Dauzats, H. Daumier, K. Daubigny, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/80

Collection : Raymond Edouard Louis Le Ghait

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Lemasle, Victor

Prix d'adjudication : 50

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1909-02-26. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 26/02/1909

Commissaire-priseur : Desvougues, André

No lot : 108

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : 1° L. a. s. ; Poissy, 11 juin 1882

2 p. in-8°

Il demande s'il doit envoyer un tableau, acheté depuis deux ans, qu'il a oublié de livrer. Il vient de le retrouver en déménageant de la rue Vintimille. Il n'ose faire cet envoi parce que son correspondant ayant vendu les tableaux qu'il lui avait achetés a subi une perte sensible. (Il s'agit d'un tableau représentant un effet de neige à Vetheuil ; Monet le propose au prix de 300 francs.)

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/80

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1909-02-26. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 26/02/1909
Commissaire-priseur : Desvougues, André
No lot : 108
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : 2° L. a. s. ; Pourville, 11 juillet 1882
1 p. 1/2 in-8°
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/80
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1909-02-26. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 26/02/1909
Commissaire-priseur : Desvougues, André
No lot : 123
Auteur : Pissarro, Camille
Description (transcription) : 1° L. a. s. ; Paris, 2 juillet (1877)
1 p. 1/2 in-4°
Lettre relative à la cession d'un tableau représentant un intérieur breton ; il en demande cent francs.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/80
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 28

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1909-02-26. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 26/02/1909
Commissaire-priseur : Desvougues, André
No lot : 123
Auteur : Pissarro, Camille
Description (transcription) : 2° 5 l. a. s. à M. Berthier ; 1895-1902
5 p. in-8°
Lettres amicales et artistiques. L'écriture est totalement différente de celle de la lettre cataloguée plus haut.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/80
Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 28

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/114
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1910-06-15. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 15/06/1910
Commissaire-priseur : Desvougues, André
No lot : 125
Auteur : Pissarro, Camille
Description (transcription) : L. a. s. à M. Heymann ; Eragny-sur-Epte
2 p. petit in-4°
Il lui accuse réception de la somme de 175 francs, solde de 3 toiles qu'il a vendues pour lui. « Je sais, hélas ! fort bien que les affaires sont des plus déplorables. Il n'en est pas moins triste de voir Sisley en arriver à cette baisse ; quant à Monet, c'est moins compréhensible ; après Degas, c'est le plus choyé de la bande. » Détails sur ses toiles disponibles.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/82

Collection : Charavay, Noël
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Charavay, Noël
Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1911-02-23. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 23/02/1911
Commissaire-priseur : Desvougues, André
No lot : 122

Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : L. a. s.
1 p. in-16. - On a joint plusieurs croquis au crayon rouge et noir que l'on attribue à Manet.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/83
Collection : Delabre, Marie Stéphanie Léonie
Requérant : Charavay, Noël
Acheteur : Saffroy
Prix d'adjudication : 12

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A
Identification de la vente : [Vente. Livres. 1919-06-20 - 1919-06-21. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 20/06/1919
Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri
No lot : 343*

Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : Réunion de 24 lettres autographes signées (et une incomplète), datées de 1889 à 1892
Correspondance intime et artistique dans laquelle il parle du Figaro et d'Albert Wolf, - de son exposition chez Petit qui ne lui donne pas les résultats espérés, - des articles de Mirbeau sur cette exposition et sur celle de Pissarro, chez Durand-Ruel, - de ses séjours à Rouen, - de ses séries « Les Cathédrales », et « Les Peupliers », - de son jardin de Giverny et de ses fleurs.
On y a ajouté une lettre d'Yveling Ram Baud, relative à l'exposition de Monet, en 1891.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/135
Collection : Succession Octave Mirbeau
Requérant : N/A
Acheteur : Leclerc
Prix d'adjudication : 275

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A
Identification de la vente : [Vente. Livres. 1919-06-20 - 1919-06-21. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 20/06/1919
Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri
No lot : 345*

Auteur : Cézanne, Paul ; Manet, Édouard ; Renoir, Pierre-Auguste
Description (transcription) : Réunion de 10 lettres autographes signées, datées de 1886 à 1903, adressées à Octave Mirbeau.
Lettres de Anquetin, E. Carrière, P. Cézanne (2 l.), Mlle Claudel, E. Manet (2 l.), Odilon Redon, Renoir, Paul Signac, lettre très intéressante où il remercie Mirbeau de son article de « L'Écho de Paris », et explique comment il est arrivé à la technique néo-impressionniste.
Correspondance intéressante.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/135
Collection : Succession Octave Mirbeau
Requérant : N/A
Acheteur : Leclerc
Prix d'adjudication : 222

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A
Identification de la vente : [Vente. Livres. 1919-06-20 - 1919-06-21. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 20/06/1919
Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri

No lot : 346*

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Réunion de 63 lettres autographes signées, datées de 1887 à 1893 (sauf une de 1900), adressées à Octave Mirbeau.

Correspondance des plus intéressantes dans laquelle Pissarro parle librement de ses découragements, de ses désillusions, de sa série « Les quatre saisons », vendue 400 francs les quatre toiles en 1872 et valant 2 500 francs chacune en 1891. – De ses expositions, de 1892 à 1893, chez Durand-Ruel ; - il remercie Mirbeau de ses articles, car c'est à lui qu'il doit leur succès ; - il parle aussi de Gauguin et de ses poteries, de Rodin, de Degas, Claude Monet, de Burty et de Monjoie.

Dans plusieurs lettres, il est question de Maeterlinck et de sa pièce « Les Aveugles », de la Correspondance de Flaubert, du Sâr Péladan, du salon de la Rose-Croix, etc., etc.

On y a joint 2 lettres autographes de Georges et de Lucien Pissarro, adressées à Octave Mirbeau.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/135

Collection : Succession Octave Mirbeau

Requérant : N/A

Acheteur : Schmidt

Prix d'adjudication : 560

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1923-11-02 - 1923-11-03. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 02/11/1923

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri

No lot : 304

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : 20 billets aut. sign., la plupart adressés à Champfleury

20 p. in-8° ou in-16.

On a joint une pièce signée ; c'est une adhésion à la Société Arti et Amicitiae.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/151

Collection : Succession de Théodore Antoine Charles Gadala (Mme Jenny Marie Louise Gadala, Augustine Claire Thérèse Gadala, Paul Charles Gadala, Isaïe Marie Guillemotte Gadala, Charles Joseph Gadala)

Requérant : N/A

Acheteur : Lenole ?

Prix d'adjudication : 200

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1923-11-02 - 1923-11-03. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 02/11/1923

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri

No lot : 327

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : 2 l. a. s. dont une à M. Heymann ; 1898

2 p. in-8°

Il dit qu'il a plusieurs cathédrales à vendre et demande des renseignements sur l'acheteur éventuel.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/151

Collection : Succession de Théodore Antoine Charles Gadala (Mme Jenny Marie Louise Gadala, Augustine Claire Thérèse Gadala, Paul Charles Gadala, Isaïe Marie Guillemotte Gadala, Charles Joseph Gadala)

Requérant : N/A

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 15

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1923-11-02 - 1923-11-03. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 02/11/1923

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Baudoin, Henri

No lot : 372

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : 4 l. ou billets aut. sig.

2 p. in-8°, 1 p. in-4° et 1 p. in-16

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/151

Collection : Succession de Théodore Antoine Charles Gadala (Mme Jenny Marie Louise Gadala, Augustine Claire Thérèse Gadala, Paul Charles Gadala, Isaïe Marie Guillemotte Gadala, Charles Joseph Gadala)

Requérant : N/A

Acheteur : Lemallier, G.

Prix d'adjudication : 52

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1924-04-05. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 05/04/1924

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand

No lot : 113

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s. à Champfleury

1 p. 1/2 in-8°

Il le remercie de l'envoi de son dernier livre, qu'il a lu avec le plus grand intérêt. « Je viens de rencontrer Zola qui me charge de vous dire qu'il a pris le livre chez Dentu et en a parlé dans *le Sémaphore* où il fait une correspondance. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/153, D43E3/44

Collection : Louis Barthou, Reynaldo Hahn

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Stousof ?

Prix d'adjudication : 65

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1924-05-31. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 31/05/1924

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand

No lot : 36

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : L. a. s. à une dame ; château du Ménil-Hubert

1 p. in-8°

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/153

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 35

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1924-05-31. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 31/05/1924

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand

No lot : 89

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s. à Desboutins

1 p. in-16

Il dit qu'il va beaucoup mieux et annonce son retour à l'atelier.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/153

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Robert Prouti ?

Prix d'adjudication : 45

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1924-05-31. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 31/05/1924

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand

No lot : 104

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : L. a. s. ; Poissy, 11 juin 1882

2 p. in-8°

Il demande s'il doit faire l'envoi d'un tableau (Effet de neige à Vetheuil), qui a été acheté et payé depuis deux ans par le destinataire, mais que Monet vient de retrouver dans son atelier de la rue Vintimille. Monet suppose que cet achat a été fait pour lui être agréable et comme la vente de ses tableaux n'a pas réussi à l'acheteur il s'offre de lui rembourser les 300 francs qu'il a reçus pour ledit tableau.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/153

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Charavay, Noël

Acheteur : Robert Prouti ?

Prix d'adjudication : 75

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/115

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1925-06-09. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 09/06/1925

Commissaire-priseur : Desvouges, André

No lot : 37

Auteur : Cézanne, Paul

Description (transcription) : L. a. s. au poète Jean Royère, Aix, 1904

2 p. in-8 avec enveloppe (*Rare*)

Il le remercie des *Poèmes Eurythmiques* qu'il lui a envoyés : « J'ai voulu pénétrer aussitôt cette acuité de vision, qui les rend si dessinés. Malheureusement l'âge avancé auquel je suis parvenu me rend difficile l'abord des formules d'art nouvelles... Je n'étais donc pas préparé à goûter de prime abord toute la saveur de vos rythmes colorés. Voilà en deux mots l'explication du retard apporté à ma réponse. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/99

Collection : Canqueteau, Brovet

Requérant : Kra, Simon

Acheteur : Fén ?

Prix d'adjudication : 130

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/116

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1927-12-21. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 21/12/1927

Commissaire-priseur : Baudoin, Henri

No lot : 114

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre autog. sig. ; 26 janvier

1 page 1/2 in-8

Il se plaint qu'on ait publié sans son autorisation une mauvaise gravure du *Bon bock*.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/112

Collection : Legueltel

Requérant : Legueltel

Acheteur : Lipchütz

Prix d'adjudication : 375

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/117

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1929-03-22 - 1929-03-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/03/1929

Commissaire-priseur : Walther, Roger

No lot : 434

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Dossier de très nombreuses et belles lettres autographes de peintres, sculpteurs, architectes, entr'autres : Devéria, Decamps, G. Doré, Français, Roqueplan, Gavarni, Boulanger, Gérôme, Detaille, H. Vernet, Charlet, Ingres, Degas, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : N/A

Collection : N/A

Requérant : N/A

Acheteur : N/A

Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/117

Identification de la vente : [Vente. Livres. Art. Autographes. 1929-06-22 - 1929-06-25. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/06/1929

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 428

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre autographe signée, adressée à Monsieur Buon

1 page in-12

Jolie lettre de recommandation d'un jeune peintre, *M. Charles Mezzara, qui est très mal placé, et n'a personne pour le protéger...*

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/11

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : N/A

Acheteur : Leroy ?

Prix d'adjudication : 50

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/117

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1929-12-26. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 26/12/1929

Commissaire-priseur : Bondu

No lot : 0

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s. ; Paris, 2 avril

1 p. in-8°

Il recommande un jeune artiste, M. Edv. Berend, qui envoie au Salon quatre pointes sèches.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D75E3/98

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Carré

Acheteur : Vatin ?

Prix d'adjudication : 150

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/118

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1930-06-02. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 02/06/1930

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand ; Giard, Édouard

No lot : 34

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Lettre aut. sig. à Bracquemond, s. d.

3 p. 1/2, in-8. Peu commun.

Curieuse lettre relative à l'exposition des œuvres de ses amis. Il se plaint de la rédaction de l'affiche qui annonce cette exposition, mais rien ne peut prévaloir contre l'inertie des uns et l'entêtement de Caillebotte.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/165, D43E3/78

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Girondeau

Acheteur : Charavay, Noël

Prix d'adjudication : 450

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/118

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1931-04-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/04/1931

Commissaire-priseur : Lair-Dubreuil, Fernand

No lot : 41

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Carte-lettre aut. sig. à une dame

1 p. in-12

Lettre de condoléances au sujet d'un deuil : il est arrivé trop tard pour lui serrer la main le jour des obsèques, »... le pauvre homme ne pouvait vivre ainsi, mais vous avez dû être tout de même singulièrement frappée... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/167, D43E3/82

Collection : Charavay, Noël

Requérant : Gibour

Acheteur : Cornuau, Pierre

Prix d'adjudication : 35

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/119

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1932-11-12. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 12/11/1932

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 97

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Jolie lettre ; 2 pages autographes, signées

Il parle d'une toile d'Étretat qui est arrivée à bon port. Les lettres du célèbre peintre des *Nymphéas* sont fort peu communes.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/14

Collection : Galopin, A. Dupont

Requérant : N/A

Acheteur : Labrely ?

Prix d'adjudication : 55

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-02-07. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 07/02/1933

Commissaire-priseur : Ader, Maurice

No lot : 126

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. a. s. mercredi

2 pp. in-12. *Peu commun.*

Curieuse lettre : « Puis-je envoyer chercher mes tableaux, j'apprends par les journaux qu'ils ont été refusés à l'unanimité. Je compte sur la dignité de nos confrères pour ne pas revenir sur leur jugement. Rien n'empêcherait donc que je reprenne mes toiles dont j'ai besoin... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/171, D43E3/90

Collection : Lehmann

Requérant : Gibour

Acheteur : Cornuau, Pierre

Prix d'adjudication : 350

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-06-19. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 19/06/1933

Commissaire-priseur : Ader, Maurice

No lot : 132

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : 12 pièces

Degas (carte-lettre aut. sig.) ; Henry Monnier (l. a. s.). Louis Forain (p. a. s.) ; Besnard (carte tél. aut. sig.). Raffaëlli (carte-let. aut. sig.). Puvis de Chavannes (Carte-let. aut. sig.). Henner (3 l. a. s.). Rodin (l. a. s.). Cazin (l. a. s.). Carolus Duran (carte de visite avec 2 lignes aut.).

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/171, D43E3/94

Collection : Madame Dutard

Requérant : Gibour

Acheteur : Mme Davis

Prix d'adjudication : 100

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-06-19. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 19/06/1933

Commissaire-priseur : Ader, Maurice

No lot : 144

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : 2 lettres aut. sig. à Mme Charpentier

2 pp. in-8. *Peu commun.*

Il parle de l'exposition Petit et du Chat noir.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/171, D43E3/94

Collection : Madame Dutard

Requérant : Gibour
Acheteur : Coudert
Prix d'adjudication : 130

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-11-28 - 1933-11-29. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 28/11/1933
Commissaire-priseur : Desvougues, André

No lot : 134

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : 7 lettres autogr. signées, dont trois de 1880-1883, les autres de 1898 à 1907. Lettres concernant ses tableaux ; le grand artiste s'y montre doublé d'un vendeur habile. Il parle à plusieurs reprises de Durand-Ruel et de Th. Duret. Deux lettres traitent avec la mairie de Giverny du goudronnage des routes du pays. - Documents joints.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/116

Collection : Charles Pelliot

Requérant : Andrieux, Georges

Acheteur : Degrange, Victor

Prix d'adjudication : 250

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-11-28 - 1933-11-29. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 28/11/1933
Commissaire-priseur : Desvougues, André

No lot : 155

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : 3 lettres autogr. signées, 1886-1893.

Trois lettres datées d'Eragny, l'une concernant un de ses tableaux ; il y parle encore de sa famille ; les deux autres sont relatives à des épreuves de ses gravures. Joint 3 catalogues d'expositions d'œuvres de Pissarro, et des documents divers.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D60E3/116

Collection : Charles Pelliot

Requérant : Andrieux, Georges

Acheteur : Degrange, Victor

Prix d'adjudication : 190

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-12-22. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 22/12/1933
Commissaire-priseur : Giard, Édouard ; Dermis, Maxime

No lot : 85

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Réunion de 53 lettres ou cartes autographes, signées.

Intéressante réunion comprenant entre autres : Rodin, B. de Monvel, Jean Béraud (3 l.a.s.), Puvis de Chavannes (2 l.a.s.), Henner (4 l.a.s.), Fantin-Latour (3 l.a.s.), Renoir, etc...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/15

Collection : Mme Scherer ?, Alfred Dupont, Mark Baldwin,

Requérant : Gaillard

Acheteur : Gentelly ?

Prix d'adjudication : 300

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-12-22. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 22/12/1933
Commissaire-priseur : Giard, Édouard ; Dermis, Maxime

No lot : 86

Auteur : Pissarro, Camille ; Degas, Edgar ; Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Réunion de treize lettres ou cartes autographes, signées.

Comprenant d'intéressantes lettres de : Camille Pissarro, Degas, Renoir, Albert Lebourg, Carrière, etc...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/15

Collection : Mme Scherer ?, Alfred Dupont, Mark Baldwin,
Requérant : Gaillard
Acheteur : Degrange, Victor
Prix d'adjudication : 210

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/120
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1933-12-22. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 22/12/1933
Commissaire-priseur : Giard, Édouard ; Dernis, Maxime
No lot : 87
Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : Réunion de treize lettres ou cartes autographes, signées.
Comprenant des autographes de : Ed. Manet, Rodin, Odilon Redon, Puvis de Chavannes, etc...
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/15
Collection : Mme Scherer ?, Alfred Dupont, Mark Baldwin,
Requérant : Gaillard
Acheteur : Gentelly ?
Prix d'adjudication : 200

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-01-26. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 26/01/1934
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 195
Auteur : Sisley, Alfred
Description (transcription) : L. a. s. Moret-sur-Loing, 23 mai 1897
2 pp. 3/4 in-8 (Enveloppe)
Il veut faire voir le pays à Geoffroy.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/173, D43E3/97
Collection : La Brely
Requérant : Gibour
Acheteur : Degrange, Victor
Prix d'adjudication : 32

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-04-27. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 27/04/1934
Commissaire-priseur : Baudoin, Henri
No lot : 77
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : L. A. S., à Bonnetain, Giverny par Vernon, 10 juin 1896
1 p. 1/2 in-8°. Peu commun.
Il remercie son correspondant de son aimable lettre ainsi que pour « *les intéressantes photographies soudanaises...* »
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/125
Collection : Hennessy ?, Chauvac ?, Gonde, Renard
Requérant : Janvier
Acheteur : vendeur
Prix d'adjudication : 50

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121
Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1934-05-12 - 1934-05-18. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 12/05/1934
Commissaire-priseur : Giard, Édouard
No lot : 1375
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : 2 lettres autogr. sign., l'une à Jules Chéret
Ens. 3 pp. in-8. - 2 photographies
En 1898, Claude Monet décline la demande qui lui était faite de faire le portrait en lithographie du colonel Picquart pour un album projeté : « *Je regrette beaucoup de ne pouvoir répondre selon votre désir, et cela malgré ma grande*

admiration pour le colonel Picquart, mais je n'ai jamais fait de lithographie ». La lettre à Jules Chéret est relative à une invitation transmise par G. Geffroy et que Monet accepte : « *Vous savez que je ne viens plus du tout à Paris, mais pour me rencontrer avec vous je ferai l'impossible* », 1924. 2 photos représentant Claude Monet dans son jardin de Giverny.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : N/A

Requérant : Gaillard

Acheteur : N/A

Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-05-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/05/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 24

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Lettre autographe, signée

1 1/2 p. in-8

Jolie lettre adressée à une amie, dont les écrits viennent de connaître un grand succès.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gaillard

Acheteur : Berès, Pierre

Prix d'adjudication : 47

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-05-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/05/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 73

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Billet autographe, signé

1 p. in-12 oblong

Autorisation autographe de publier un portrait-charge.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gaillard

Acheteur : Berès, Pierre

Prix d'adjudication : 42

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-05-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/05/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 87

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste ; Monet, Claude

Description (transcription) : Réunion de 24 lettres ou cartes autographes, signées.

Importante et intéressante réunion comprenant des correspondances de : Renoir, Cl. Monet, A. Lebourg, E. Lami, Puvis de Chavannes, Ziem, Jules Chéret, Maurice Denis, Albert Besnard, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gaillard

Acheteur : Gentili

Prix d'adjudication : 300

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-05-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/05/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 94

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Philippe Burty

1 p. in-8

Relative à un rendez-vous : ...*J'irai vous voir lundi matin. Quoique Monet ait lu votre article ce sera toujours une occasion de vous dire bonjour et de bavarder un peu de Japonisme...*

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gaillard

Acheteur : Berès, Pierre

Prix d'adjudication : 75

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-05-23. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 23/05/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 95

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Lettre autographe, signée

1 p. in-12

Jolie lettre où il est question de Caillebotte, de Duret et du Café Riche.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gaillard

Acheteur : Berès, Pierre

Prix d'adjudication : 42

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-11-17. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 17/11/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 102

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées, à Edouard Dujardin ; 1886-1888.

Relatives à « la Revue Indépendante ».

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : Édouard Dujardin

Requérant : Gaillard

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 35

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-11-17. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 17/11/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 112

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Lettre autographe, signée ; Paris, 2 avril 1887

2 pp. in-8

Belle et émouvante lettre, où le peintre décline l'offre d'une collaboration et explique les raisons de son refus : ...

Obligé de lutter sans cesse pour gagner le pain quotidien, il m'est impossible de donner mon concours... je n'aurais qu'un désir, c'est de faire de l'art, rien que de l'art ; malheureusement cela est impossible dans les temps modernes ! Il faut manger...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : Édouard Dujardin

Requérant : Gaillard

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 55

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-11-17. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 17/11/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 113

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées, à E. Dujardin et G. Kahn ; 1888

3 pp. in-8

Importantes lettres techniques relatives à des travaux d'eaux-fortes. On y a joint une intéressante lettre autographe, signée, de Lucien Pissarro, relative aux difficultés du tirage d'un bois.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : Édouard Dujardin

Requérant : Gaillard

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 35

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-11-17. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 17/11/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 114

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Deux lettres et une carte autographes, signées, à Edouard Dujardin ; 1888

Intéressantes lettres relatives à une commande d'eaux-fortes, où apparaît toute la scrupuleuse conscience de l'artiste. La carte, relative à une visite à la « Revue Indépendante », projette une curieuse lumière sur la silhouette du peintre :... *Je me suis permis d'entrer et de déposer mon sac et un tableau, je reviendrai...*

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : Édouard Dujardin

Requérant : Gaillard

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 47

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/121

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1934-11-17. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 17/11/1934

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 123

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Edouard Dujardin ; 15 août 1887

1 p. in-12

Il est content de la reproduction d'un de ses dessins et autorise son correspondant à le publier ; il le prie d'exprimer ses amitiés à J.-E. Blanche.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/16

Collection : Édouard Dujardin

Requérant : Gaillard

Acheteur : Chenu

Prix d'adjudication : 40

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-15. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 15/02/1935

Commissaire-priseur : Ader, Étienne

No lot : 109

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre aut. sig., 25 mars

1 p. in-8. *Peu commun.*

Il demande un rendez-vous. Belle pièce sur papier portant sa devise : « *Tout arrive* ».

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/175, D43E3/100

Collection : Cornuau

Requérant : Gibour

Acheteur : Lolleer ?

Prix d'adjudication : 55

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-15. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 15/02/1935
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 125
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : Lettre aut. sig. Giverny, 23 novembre 1905
3 pp. in-8. Rare.
Magnifique lettre. «... *Voilà que la ville de Paris cherche à acquérir quelque chose de moi sans que cela aboutisse jamais, parce que sans doute elle n'y veut pas mettre le prix, pourquoi ne s'en est elle pas occupée plus tôt lorsque mes toiles se vendaient à si bon marché et voici qu'à présent elle demande à ce que je lui fasse un legs, c'est vraiment de la mendicité, il n'y a pas d'autre terme, en aurais-je l'idée que cette demande m'empêcherait de la mettre à exécution, et puis enfin, j'ai des enfants et je ne suis pas dans le cas de Ziem et de Henner. Ni l'Etat, ni la ville de Paris ne nous ont jamais aidé, au contraire, car sans le don de l'Olympia de Manet, sans le legs Caillebotte, sans le cadeau d'un Sisley pas une toile de nous ne figurerait dans un musée...* »
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/175, D43E3/100
Collection : Cornuau
Requérant : Gibour
Acheteur : Viau, Georges
Prix d'adjudication : 200

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-15. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 15/02/1935
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 150
Auteur : Renoir, Pierre-Auguste
Description (transcription) : Lettre aut. sig.
3 pp. in-8. *Peu commun.*
Superbe et intéressante lettre. «... *J'ai chez moi les tableaux d'Italie mais ils ont tous plus ou moins besoin de retouches et nous verrons ça ensemble à mon retour. Car je veux vous les vendre très cher. Ces études m'ont coûté les yeux de la tête... Je reviendrai à la sagesse pour les tableaux que je ferai à Paris, je n'augmente mes prix que pour cette série qui, je vous le répète, m'a coûté beaucoup d'efforts et d'argent... J'espère beaucoup que Caillebotte exposera. Ça me fera plaisir et j'espère aussi que ces Messieurs renonceront à ce titre imbécile d'Indépendant. Je vous prie de dire à ces Messieurs que je ne renonce pas au Salon. Ce n'est pas une joie, mais, je vous l'ai dit, ça me retire le côté révolutionnaire qui m'effraie. Je ne veux en vouloir à personne. C'est une petite faiblesse que j'espère on me pardonnera. J'expose avec Guillaumin, je puis bien exposer avec Carolus Duran. Je ne vois pas bien la différence, mais la chose sérieuse c'est que je n'ai pas votre illusion. Pour moi, personne ne s'y connaît en art, il n'y a qu'une médaille qui puisse faire pencher la balance. Delacroix disait avec raison qu'un peintre devait à tout prix avoir tous les honneurs. Plus on est décoré plus on est connu et moins votre peinture est blaguée. La peinture d'un homme inconnu ou peu connu se perd sans retour car, je vous le répète, le public ne connaît qu'un nom, et un nom chamarré. La peinture d'un homme très connu se retrouve toujours...*, etc. »
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/175, D43E3/100
Collection : Cornuau
Requérant : Gibour
Acheteur : Lolleer ?
Prix d'adjudication : 200

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-15. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 15/02/1935
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 167
Auteur : Sisley, Alfred
Description (transcription) : Lettre aut. sig., 17 mars 1884
1 p. 1/2 in-8. *Peu commun.*

»... *Je travaille à force. J'ai pas mal de toiles en train dont quelques-unes presque finies. D'ici à une 10e de jours je vous apporterai les toiles que j'aurai terminées car à ce moment néfaste du 1er Avril j'aurai besoin d'un millier de francs...* »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/175, D43E3/100

Collection : Cornuau

Requérant : Gibour

Acheteur : Degrange, Victor

Prix d'adjudication : 90

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 68

Auteur : Caillebotte, Gustave

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à T. Duret

1 1/2 p. in-8

Il parle d'un voyage à Londres et prie Duret de passer le voir avant.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : Bibliothèque d'art et d'archéologie

Prix d'adjudication : 19

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 69

Auteur : Cézanne, Paul

Description (transcription) : Lettre autographe, signée

Aix, 15 mars 1902

3 pp. in-8

Précieuse lettre relative au Salon des Indépendants. Cézanne est gênée d'être considéré par les jeunes peintres comme un déserteur. *Il me semble qu'il m'est difficile de me séparer de jeunes gens, qui se sont montrés si sympathiques à mon égard, et je ne pense pas en exposant compromettre en rien le cours de mes études...* Il demande que l'on mette donc à la disposition de Maurice quelques-unes de ses toiles *et de choisir ce qui peut faire le moins mal.*

La lettre contient de nombreuses ratures et est signée deux fois.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : musée du Louvre

Prix d'adjudication : 725

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 70

Auteur : Cézanne, Paul

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, d'Émile Zola à Paul Cézanne [...] À la suite lettre autographe signée de Paul Cézanne

Médan, 16 avril 1881

2 pp. in-8 [...] 1 p. in-8

Très précieux document joignant à l'autographe de Cézanne une lettre de Zola adressée au peintre.

Il s'agit de faire une vente pour aider Cabanes, et on demande à Zola de faire une préface *mais dans quels termes ? Dois-je dire qu'il est souffrant, qu'il est dans le Midi, que la vente est faite pour lui venir en aide... Je ne voudrais pas le blesser... apitoyer le public sur son sort, tout en parlant de ses luttes artistiques et de son talent. Ce serait je crois la vraie note...*

Cézanne transmet avec respect la lettre de Zola à qui il demande que l'on fournisse les détails nécessaires.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : musée du Louvre

Prix d'adjudication : 500

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 73 à 74

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) :

[Lot 73] Lettre autographe, signée, à Théodore Duret

1 1/2 p. in-8

Jolie lettre amicale d'une plume aisée.

... Ça n'était donc pas vous, mon cher Duret, le particulier qui a frappé à la porte hier vers 5 heures moins 10 et qui, pendant que je suis descendu ouvrir, a filé sans dire son nom. J'ai couru sous la porte, j'étais convaincu que c'était vous, et la concierge me dépeignait tout à fait votre personnage. On ne vient jamais, j'ai donc cru que c'était vous...

Puis il fixe à Duret un nouveau rendez-vous.

[Lot 74] Lettre autographe, signée, à Théodore Duret

1 p. in-12

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : Vigné

Prix d'adjudication : 200

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 78 à 89, 92 à 103, 107 à 116

Auteur : Manet, Édouard ; Monet, Claude ; Pissarro, Camille

Description (transcription) :

[Manet, lots 78 à 89]

Correspondance autographe, inédite, adressée à Théodore Duret. Vingt-neuf lettres autographes, signées.

Très précieuse correspondance inédite adressée par Manet à l'un de ceux dont il reçu le plus d'encouragements. Cette correspondance commençant aux débuts de l'œuvre de Manet contient un nombre considérable de renseignements sur ses principales peintures et permettrait, grâce à une recherche approfondie, de retrouver les circonstances et les origines de plusieurs œuvres. Elles contiennent également d'importantes indications sur la vie de Manet et sur son art.

Théodore Duret ne s'était servi de cette correspondance que dans une très faible mesure, lors de ses travaux sur Manet, et aucun bibliographe depuis, n'a eu l'occasion de l'utiliser. La plupart des lettres sont datées de la main même de Manet, pour les autres, leur millésime se trouve indiqué au crayon par Théodore Duret.

Une lettre, 13 Octobre (1865), 3 pp. in-8

Manet revient d'Espagne. Il a fait la Plaza de Toros de Madrid et prie Duret de venir lui donner son terrible et positif jugement. D'ailleurs une indisposition l'avait contraint à un repos dès son retour de la Sarthe. Aussi n'a-t-il pu lire encore les articles de Duret sur l'Espagne qui l'intéressent vivement. Ça, mais j'espère bien que vos articles vont avoir une suite et que vous allez parler de l'Espagne au point de vue artistique et poétique, Velasquez, Goya, Greco, à la rescousse...

J'aurai grand plaisir à vous revoir et à causer un peu de nos aventures d'Espagne, mais je ne vous accorderai jamais, je vous en avertis d'avance, que nous ayons bien déjeuné à Tolède...

Deux lettres, sans date, 2 pp. in-12

Dans la première, Manet envoie à Duret la petite note ci-dessus qu'il lui a demandée. Dans la seconde, il prie Duret de laisser de l'argent chez sa concierge car il sera absent. Le lendemain, il retourne à Argenteuil et part à 7 heures du matin.

Quatre lettres, (1870-71), 4 pp. in-12 et in-8

Manet remercie d'un article. Vous aimez la peinture et en avez un sens rare, aussi en parlez-vous très bien. Malheureusement, les critiques d'art aussi éclairés que vous sont aussi rares que les vrais peintres...

D'Arcachon, Manet demande de l'argent pour faire face à quelques engagements et invite Duret à venir le voir. En juillet 71, il est de nouveau à Paris et prie Duret de passer le voir : Je suis obligé de garder la chambre, j'ai des clous contractés dans mon nouveau métier de cavalier...

Une lettre, Paris, 22 Août (1871), 4 pp. in-8

Deux lettres, (1870), 4 pp. in-12 et in-8

Quatre lettres, (1874-74), 6 pp. in-12

Trois lettres, (1875), 4 pp. in-12

Une lettre, (1878), 4 pp. in-8

Trois lettres, (1875-76), 3 pp. in-12

Trois lettres, (1879-80), 5 pp. in-12

Trois lettres, (Bellevue et Versailles, 1880-82), 4 pp. in-8

Deux lettres, 3 pp. in-12

[Monet, lot 92 à 103]

Correspondance autographe, inédite, adressée à Théodore Duret. Cinquante-quatre lettres autographes, signées. 1873-1903

Une lettre et un reçu, 1873, 3 pp. in-8

Six lettres, 1879-80, 12 pp. in-8

Cinq lettres, 1878-79. - Paris et Vétheuil, 10 pp. in-8

Sept lettres, 1880. - Vétheuil, mai-août, 12 pp. in-8

Trois lettres, 1880. - Vétheuil, octobre-décembre, 10 pp. in-8

Sept lettres, 1881 et sans date, 9 pp. in-8

Sept lettres, 1880-83, 9 pp. in-8

Deux lettres, 1884. - Bordighera, février-mars, 6 pp. in-8

Sept lettres, 1886-87, 18 pp. in-8

Sept lettres, 1887-88, 23 pp. in-8

Une lettre, 1889. - 7 août, 2 pp. in-8 et 1 p. in-4

Une lettre, 1903. - Giverny, 15 janvier, 2 1/2 pp. in-8

[Pissarro, lots 107 à 116]

Correspondance autographe, inédite, adressée à Théodore Duret. 30 lettres autographes, signées. 1870-1902

Trois lettres, 1870-71, 5 pp. in-8 et in-16

Trois lettres, 1873 et s. d., 4 pp. in-8

Une lettre, 1873. - Pontoise, 2 Mai 1873, 3 pp. in-8

Une lettre, 1873. - Pontoise, 8 décembre 1873, 2 pp. in-8

Trois lettres, 1873-1874. - Pontoise et Monfoucault, 6 pp. in-8

Quatre lettres, 1874. - Pontoise, 6 pp. in-8 et in-12

Trois lettres, 1875. - Pontoise, 5 pp. in-8

Six lettres, 1876-1881. - Paris et Pontoise, 16 pp. in-12 et in-8

Deux lettres, 1882. - Pontoise, 7 pp. in-8

Quatre lettres, 1881-1902 et s. d. - Pontoise et Paris, 4 pp. in-8

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : musée du Louvre

Prix d'adjudication : 11 290

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 90

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Dessin original, au crayon et à l'encre de Chine
19,5 X 23 cm.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 1020

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 91

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Réunion de quatre lettres autographes, signées, adressées à Théodore Duret, relatives à Édouard Manet

9 pp. in-8

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : Dunan

Prix d'adjudication : 105

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 105

Auteur : Morisot, Berthe

Description (transcription) : Bulletin de naissance
in-8 oblong

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 15

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 117

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Réunion de lettres relatives à C. Pissarro. Sept lettres autographes, signées, adressées à Théodore Duret

1903-1919

11 1/2 pp. in-12 et in-4

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17

Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel

Requérant : N/A

Acheteur : Dunan

Prix d'adjudication : 145

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 22/02/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 118 à 124

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) :

Correspondance autographe, inédite, adressée à Théodore Duret. 24 lettres autographes, signées et un manuscrit autographe.

1881-1912 et s. d.

Trois lettres, sans date, 3 pp. in-12 et in-16

Sept lettres et billets, 1875-1880 et s. d., 7 pp. in-12

Une lettre, 1881. - Lundi de Pâques, 81, 2 pp. in-8

Une lettre, 1881 ou 1882. - Alger, 4 mars, 3 pp. in-8
Cinq lettres, 1901-1905 et s. d., 6 pp. in-8 et in-12
Sept lettres, 1906-1912 et s. d., 7 pp. in-12 et in-8
(Les Irrégularistes.) Manuscrit autographe, 2 1/2 pp. in-8
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E13/17
Collection : Luc-Albert Moreau, Paul Istel
Requérant : N/A
Acheteur : musée du Louvre
Prix d'adjudication : 2380

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-04-02. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 02/04/1935
Commissaire-priseur : Baudoin, Henri
No lot : 140

Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : L. A. S., « Claude Monet » à Houssaye, Paris, 2 juin 1869
3 p.p. in-8. Belle pièce. Rare.
Belle et émouvante lettre montrant les difficiles débuts du grand artiste : son correspondant lui ayant conseillé de venir s'installer à Paris « *où il me serait évidemment plus facile de tirer parti de mon petit talent* », il s'est décidé à suivre son conseil surtout après s'être vu refusé au Salon. Il a donc quitté Le Havre et vient de s'installer à Saint-Michel, commune de Bougival, en Seine-et-Oise, avec sa petite famille ; il y est dans de très bonnes conditions pour travailler « *mais, hélas, ce fatal refus (au salon) me retire presque le pain de la bouche et malgré mes prix bien peu élevés marchands et amateurs me tournent le dos...* ». Il espère que son correspondant voudra venir voir quelques toiles qu'il a pu « *sauver des saisies* » et l'aider un peu car son « *état est presque désespéré* » ; il ferait « *n'importe quoi à n'importe quel prix pour sortir d'une pareille situation* », etc...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/127
Collection : Pierre Lyantey, Général d'Osnobichine ?, Mortene ?, Hennecey
Requérant : Janvier, Désiré
Acheteur : Janvier, Désiré
Prix d'adjudication : 100

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/122
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-04-02. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 02/04/1935
Commissaire-priseur : Baudoin, Henri
No lot : 141

Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : L. A. S., « Claude Monet » à Georges Clemenceau ; Giverny, 18 Février 1912
4 p.p. in-8, enveloppe. Rare.
Il prie son correspondant de faire obtenir la Sous-Préfecture de Mantes-la-Jolie au mari de sa belle-fille, laquelle serait heureuse de se rapprocher d'eux. Il invite G. Clemenceau à venir se reposer à Giverny après le coup de collier qu'il a donné au Sénat. Monet finit en disant qu'il est en plein travail et qu'il termine sa *Venise*.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3/127
Collection : Pierre Lyantey, Général d'Osnobichine ?, Mortene ?, Hennecey
Requérant : Janvier
Acheteur : Eggymann
Prix d'adjudication : 125

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-05-06. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 06/05/1935
Commissaire-priseur : Giard, Édouard
No lot : 48

Auteur : Degas, Edgar
Description (transcription) : Lettre aut. sig. À une dame ; dimanche soir
2 pp. in-8
Il se plaint avec vivacité des exigences d'une dame qui demande des modifications au portrait d'elle qu'il avait commencé. « Je ne saurais vous en dire plus long sans vous faire trop sentir que je reste fort blessé. »
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Melle Alby de Genout?, Dardy?
Requérant : Gaillard
Acheteur : Saffroy
Prix d'adjudication : 120

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123
Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 27/05/1935
Commissaire-priseur : Giard, Édouard
No lot : 108

Auteur : Manet, Édouard
Description (transcription) : Quatre lettres autographes, signées [à la Comtesse Louise Valtesse de la Bigne]
4 pp. in-8
Gracieuses lettres ayant trait principalement au portrait de Valtesse de la Bigne par Manet. Il est également question de Marie Colombier et de Marie Dumas. On a joint une lettre autographe signée de Valtesse de la Bigne à Manet, s'excusant de façon amusante d'avoir manqué une séance de pose.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17
Collection : Émile Dunan
Requérant : N/A
Acheteur : Cherassus
Prix d'adjudication : 180

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123
Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 27/05/1935
Commissaire-priseur : Giard, Édouard
No lot : 127

Auteur : Cézanne, Paul
Description (transcription) : Lettre autographe, signée
Aix, 23 Mars 1905
1 1/2 p. in-8
Intéressante lettre.
Cézanne, un peu souffrant, ne peut s'occuper de la réexpédition des verts de cinabre qu'on lui avait envoyés. Il demande en même temps l'envoi de 5 bleus de Prusse, plus un flacon de siccatif de Harlem, dont il a un besoin urgent.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17
Collection : Émile Dunan
Requérant : N/A
Acheteur : vendeur
Prix d'adjudication : 170

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123
Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 27/05/1935
Commissaire-priseur : Giard, Édouard
No lot : 128

Auteur : Cézanne, Paul
Description (transcription) : Correspondance autographe. Trois lettres autographes, signées
1905-1906
4 pp. in-8
Belles lettres, datées de Fontainebleau et d'Aix-en-Provence, relatives toutes trois à des commandes de couleurs et de toiles.
... Hier, j'ai eu le plaisir de recevoir l'envoi des toiles et couleurs que je vous avais commandées, mais j'attends avec impatience ma boîte que je vous avais prié de me faire raccommo-der, en y ajoutant une palette avec un trou suffisant pour y passer le pouce.
Puis il demande l'envoi de laques brûlées, de cobalts et de chromes.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17
Collection : Émile Dunan
Requérant : N/A
Acheteur : Degrange

Prix d'adjudication : 375

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 133

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Billet autographe, signé, à Philippe Burty

1 p. in-12

Il est question d'un rendez-vous chez Haviland.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 50

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 162 à 168

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Correspondance autographe, adressée à la Galerie Georges Petit. 60 lettres autographes, signées

1878-1905

Environ 120 pp. in-8 et in-12

Très belle correspondance, d'un remarquable intérêt documentaire. Elle fait apparaître toute l'étendue des difficultés que rencontrait Monet et le soin minutieux qu'il apporte aussi bien à ses œuvres qu'à ses expositions. Elle donne une image vivante de son activité multiple et de son courage. Il ne perd jamais de vue les efforts de ses amis et les aide dans la mesure du possible.

[Lot 162] Six lettres autographes, signées

1878-1886

8 1/2 pp. in-8

Il est question de la vente Hoschédé et de l'exposition de la « Vie Moderne » à laquelle Monet envoie deux tableaux (« Les fruits » et « Le Givre »).

[Lot 163] Sept lettres autographes, signées

1887

18 pp. in-8

Monet est heureux d'avoir pu faire participer Whistler et Sargent à l'importante exposition qui est en préparation, et qui réunira ainsi Rodin, Renoir, Monet et les deux artistes anglo-saxons. Il est question de Van Gogh et d'un voyage à Londres qu'il désire entreprendre. Seulement ses fonds sont bas et il demande une avance.

[Lot 164] Dix lettres autographes, signées

1888-1889

23 pp. in-8

Aigri par la mévente de ses tableaux et par le retard qu'on apporte aux règlements, il écrit plusieurs lettres d'un ton assez dur.

... J'ai appris que vous vous défaisiez de tous mes tableaux et les vendiez moins chers qu'ils ne vont ont coûté. Je ne m'étais donc pas trompé en pensant que depuis mon absence votre but était uniquement de me faire tort ; c'est un charmant procédé...

[Lot 165] Dix lettres autographes, signées

1889

21 pp. in-8

Monet vient d'arranger avec Georges Petit les conditions de l'exposition collective que préparent Rodin, Renoir, Monet et d'autres. Il spécifie :

... 8.000 fr. à vous donner en peinture, et 10 % sur la vente. Quant au partage des entrées, il serait préférable pour nous que vous les gardiez toutes et de réduire de 7.000 fr. le chiffre à vous remettre en peinture et en sculpture...

Il est question, à plusieurs reprises, d'un article que Mirbeau devrait composer au Figaro à cette exposition, mais qui ne peut paraître à cause des réticences de Wolff. Monet, qui est en train de terminer le catalogue de l'exposition, est très agacé par tous ces contre-temps. Et il s'excuse de tous les ennuis qu'il crée à Georges Petit :

... Vous devez me trouver bien rengaine et assommant...

[Lot 166] Neuf lettres autographes, signées

1889-1891

18 pp. in-8

... J'ai reçu votre (lettre) qui n'a fait qu'augmenter ma déception, voyant très bien que vous-même avez perdu espoir et confiance dans le résultat de mon exposition...

Un autre jour, il se plaint que l'exposition relative à la Tour Eiffel, qui a également lieu à la Galerie Petit, bénéficie d'une plus vaste publicité que la sienne.

... (Je) suis plutôt surpris qu'il y vienne encore quelqu'un, car on a fait tout ce qu'il fallait pour le contraire, et je ne suis pas très satisfait...

[Lot 167] Six lettres autographes, signées

1893-1898

12 1/2 pp. in-8

Il parle d'une de ses premières peintures, du portrait du journaliste Lapierre, fait il y a 27 ans.

... Ce portrait est certes loin d'être une merveille, mais il peut être doublement intéressant au point de vue documentaire. Il a été peint la même année que la femme à la robe verte (1866).

Une très importante lettre se rapporte à son contrat avec la Galerie Petit : il considère que Petit a passé outre à toutes les conditions stipulées. Il lui fait observer qu'il est toujours prêt à toutes les concessions, mais que dès qu'un contrat est fait, il entend qu'on le respecte.

[Lot 168] Dix lettres autographes, signées

1899

15 1/2 pp. in-8 et in-12

Il s'agit de diverses expositions et de la vente de la succession du peintre Sisley. Monet s'efforce d'arranger au mieux cette vente et d'assurer un bon résultat aux héritiers de son ami.

L'artiste qui commence à jouir d'une situation moins précaire, peut se permettre le luxe de faire pousser pour son compte quelques tableaux à la vente Doria. Un Corot et un Cézanne l'intéressent surtout, il donne commission à 5.000 francs pour le Corot.

Jointes deux lettres autographes, datées de 1900 et 1905, où Monet évoque des souvenirs communs.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : [Lot 162] vendeur ; [Lot 163] vendeur ; [Lot 164] N/A ; [Lot 165] N/A ; [Lot 166] N/A ; [Lot 167] N/A ; [Lot 168] N/A

Prix d'adjudication : [Lot 162] 80 ; [Lot 163] 560 ; [Lot 164] N/A ; [Lot 165] N/A ; [Lot 166] N/A ; [Lot 167] N/A ; [Lot 168] N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 171

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées, à Georges Petit

1887 et sans date

2 pp. in-8

Relatives à une exposition à laquelle il envoie trois tableaux aux pris [sic] de 500 et 400 francs, « si c'est possible, bien entendu... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 177

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Notice autographe, signée

1 p. in-8

Jolie page manuscrite donnant la liste des six tableaux et pastels prêtés à l'Exposition Internationale.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Constant

Prix d'adjudication : 32

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 186 à 188

Auteur : Sisley, Alfred

Description (transcription) : Correspondance autographe, adressée à Georges Petit. Quatorze lettres autographes, signées

Moret-les-Sablons ; 1887-1897

Très importante correspondance, entièrement relative à ses œuvres. Bien que son train de vie soit des plus modestes et malgré l'assiduité avec laquelle il travaille, il est constamment entravé par des difficultés pécuniaires.

[Lot 186] Huit lettres autographes, signées

11 pp. in-8

[Lot 187] Trois lettres autographes, signées

6 1/2 pp. in-8

[Lot 188] Trois lettres autographes, signées

5 pp. in-8

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Degrange

Prix d'adjudication : 330

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 194

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Correspondance autographe, adressée à sa femme ; 12 lettres autographes, signées 1870-1871

31 pp. in-8 et in-16

Précieuse correspondance, d'une importance capitale, adressée par Édouard Manet à sa femme, au moment où ils furent séparés par la guerre de 1870. Ne voulant pas que sa famille s'expose aux dangers qu'elle courait à Paris, Manet réussit à les faire partir pour Oloron. Il s'efforce de rester en contact continu avec sa femme, de lui envoyer l'argent nécessaire ; seulement les communications sont plus difficiles, à mesure qu'avancent les Prussiens. Il reste lui-même avec l'armée défendant la capitale.

« ... les préparatifs de la défense sont formidables – on dit qu'ils croient trouver leur tombeau sous les murs de Paris, cela se pourrait bien... »

... Nous sommes aujourd'hui (le 26 septembre 70) 400.000 gardes nationaux armés, sans compter la mobile et la troupe. Si la province nous vient en aide je crois que nous viendrons à bout des Prussiens... »

Je ne sais vraiment pas ce qui va se passer. Je vois Gustave à l'instant qui prétend qu'ils ne viendront pas (les Prussiens), qu'il y aura la médiation... Les femmes sont très excitées à Montmartre, elles veulent faire la police et empêchent que les hommes restent chez eux. Les spectacles sont fermés... »

Trois mois plus tard Manet prend part à la bataille près de Champigny.

« ... Quel bacchanal, on s'y fait vite du reste, les obus nous passaient sur la tête de tous les côtés... Nos troupes ont gardé leur position, on a fait pas mal de prisonniers prussiens, c'est la première fois que j'en vois... ils... n'ont pas l'air fâché d'être pris, en effet la guerre est finie pour eux. Quand donc sera-t-elle finie pour nous ?... »

Enfin, le 30 janvier 1871, deux jours après la capitulation de Paris, il informe sa femme :

« Ma chère Suzanne, c'est fini et nous sommes tous les trois sur nos pieds... Il n'y avait plus moyen d'y tenir, on mourait de faim ici et à présent encore on est dans la plus grande détresse. »

... Les élections qui vont avoir lieu auront une grande part dans l'avenir du pays, tout le monde doit prendre sa part, espérons que cela va se passer tranquillement et qu'on ne verra pas comme au 29 janvier, les Parisiens se tirer des coups de fusils... »

Le 9 février, au moment d'aller enfin rejoindre sa famille, il écrit :

« ... J'apprends à l'instant que le pauvre Bazille a été tué à Baune-la-Rolande [sic] le 28 novembre. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Bibliothèque d'art et d'archéologie

Prix d'adjudication : 2220

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 195

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées

2 pp. in-12

Manet demande à son ami Faure l'autorisation d'envoyer son portrait à l'exposition de Vienne.

« ... il me semble que tu vas de triomphe de triomphe, j'ai bien regretté de ne pouvoir assister à celui d'hier... »

L'autre lettre est relative au « Coin du Jardin » dont Manet espère qu'il plaira à son correspondant.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 135

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 196

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Deux lettres autographes

3 1/2 pp. in-12 et in-16

« ... Je ne puis vous donner la planche des "Petits Cavaliers", il est arrivé un accident au cuivre et il faut un assez longtemps pour le réparer, mais je m'empresse de vous envoyer à choisir entre deux autres gravures faites d'après des tableaux qui figurent à mon exposition, "le Chanteur Espagnol", "le Gamin", - pour moi, "le Gamin" est préférable comme spécimen de gravure... »

Il est également question de Delâtre et d'un déjeuner.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Gueni

Prix d'adjudication : 320

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 197

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées

2 1/2 pp. in-12

Très jolies lettres. L'artiste répond à une dame qui aurait désiré voir son atelier :

« ... vous voudrez bien dire à vos amis que mon atelier est ouvert au public jusqu'au 1er mai et que les personnes qui voudront bien le visiter me feront le plus grand plaisir... »

Au sujet de l'exposition d'un de ses tableaux, il écrit :

« ... Je vous remercie d'avoir bien voulu vous occuper de moi. J'espère qu'il ne sera pas trop tard pour réussir. D'autant que j'ai appris que mon tableau était, sinon un des plus goûtés, au moins un des plus remarqués de l'exposition... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 170

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 198

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Goetschy
29 avril (1881)

1 p. in-8

Intéressante lettre où Manet explique qu'il ne saurait faire un dessin du « Bar » sans demi-teintes. Il lui propose de faire à la place un dessin de « Jeanne ».

On a joint une très amusante et intéressante lettre autographe de Goetschy.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Degrange

Prix d'adjudication : 75

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 199

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Rudolphe Leenhoff
2 pp. in-16

Jolie lettre adressée à son beau-frère, prodiguant des conseils au sujet d'un voyage.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 70

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 200

Auteur : Manet, Madame Eugène

Description (transcription) : Trois lettres autographes, signées, à Madame Édouard Manet
6, 7 et 9 mai 1883

9 pp. in-8

Précieuses et émouvantes lettres de la mère de l'artiste écrites quelques jours après la mort de son fils. Tous les amis de Manet, tous les membres de sa famille s'y trouvent évoqués, car son deuil n'empêche pas Madame Manet de s'occuper des moindres détails des musées à prendre. Elle invite sa belle-fille à séjourner chez elle et s'occupe de préparer son logement.

On a joint une lettre autographe, signée, d'Eugène Manet, relative à diverses œuvres de son frère.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 140

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 201

Auteur : Manet, Eugène

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Madame Édouard Manet
8 décembre 1884

1 p. in-8

Il parle de l'impression désagréable que l'idée d'un banquet Manet a produite à sa femme et à lui-même. « Je serais très fâché dans l'intérêt de la mémoire d'Édouard et de sa réputation qu'on donne suite à cette malencontreuse idée... » et il écrit dans ce sens à Antonin Proust.

On a joint deux lettres autographes de Berthe Morizot [sic], signées Berthe Manet. On a joint, en outre, une importante lettre autographe, signée de Théodore duret, adressée à Léon Leenhoff et entièrement relative à l'organisation du banquet Manet.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Tabarant

Prix d'adjudication : 65

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 202

Auteur : Famille Manet

Description (transcription) : Dossier immobilier concernant Édouard Manet et sa famille. 24 pièces
Important et intéressant dossier contenant des baux passés et des hypothèques souscrites par Édouard Manet conjointement avec ses frères Eugène et Gustave. Presque toutes les pièces sont signées par Édouard Manet et ses frères. Certaines contiennent quelques mots autographes.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 100

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 203

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Régistre [sic] de Deuil

Pet. in-folio, toile noire

Ouvert le 3 mai 1883 ce registre a reçu les signatures de tous ceux que la mort de l'artiste avait frappé. On y relève les noms de :

Ernest Renan, Georges Clemenceau, Henri Rochefort, Stéphane Mallarmé, Sisley, Boudin, Pissarro, Renoir, Puvis de Chavannes, Daubigny, Bracquemont, Pertuiset, Lathuille, Paul Mantz, Ephrussi, J.-E. Blanche, Carolus Duran, Adrien Hébrard, etc...

Infinitement précieux et émouvant souvenir.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 800

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 211

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Quatre lettres autographes, signées, à Madame Édouard Manet
1889-1890

11 pp. in-8

Très précieuse correspondance entièrement relative à l'« Olympia » que Monet avait entrepris de faire entrer au Louvre. Elle montre toutes les difficultés de l'entreprise non seulement du fait matériel de la souscription, mais plus encore par l'hostilité des pouvoirs publics. On hésite à placer ce tableau au Louvre ou au Luxembourg, on voudrait l'enterrer quelque part en province, une commission officielle viendra l'examiner et ainsi de suite.

« ... Vous savez combien j'aimais votre cher mari et combien je serai fier d'avoir pu contribuer à lui faire obtenir la place à laquelle il a tant de droits. Il ne faut pas nous illusionner car ce qui nous paraît si naturel, paraît à d'autres bien audacieux... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Matarasso

Prix d'adjudication : 295

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 212

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées, à Georges Petit
1889 et 1890

3 1/2 pp. in-8

Intéressantes lettres se rapportant à la souscription pour l'achat de l'« Olympia » à Madame Manet. Il annonce la souscription de Puvis de Chavannes, ce qui porte le montant total à 15.000 francs. Il nomme quelques noms de souscripteurs possibles et rappelle qu'il va falloir payer la seconde partie de la somme due à Madame Manet pour pouvoir entrer en possession du tableau.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : La Bulye

Prix d'adjudication : 100

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 213

Auteur : Morisot, Berthe

Description (transcription) : Deux lettres autographes, signées, à Madame Édouard Manet
6 pp. in-8

Jolies lettres familières où il est question d'Édouard Manet et de sa famille Berthe Morisot [*sic*] donne de charmants détails sur sa petite fille.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 52

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1935-05-27. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 27/05/1935

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 214

Auteur : Pissarro, Camille

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Léon Leenhoff

Eragny, 11 décembre 1884

2 pp. in-8

Superbe lettre dans laquelle Pissarro explique les raisons qui le déterminent à ne pas prendre part au banquet donné en commémoration de Manet :

« ... Vous savez combien j'ai de respect et d'admiration pour l'ami et le maître que nous avons eu le malheur de perdre ; je vous avoue franchement que je trouve que c'est une grande erreur d'instituer un banquet pour perpétuer le souvenir d'une exposition faite à l'École des Beaux-Arts. Monet laisse une Œuvre qui, mieux qu'un banquet, fera honneur à son nom... »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/17

Collection : Émile Dunan

Requérant : N/A

Acheteur : Tabarant

Prix d'adjudication : 95

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-06-07. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 07/06/1935

Commissaire-priseur : Baudoin, Henri

No lot : 78

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : L. A. S. « Ed. Manet » (au baron Fernand Portalis), 28 mars

1 p. in-8°. Rare

Étant très à court, il prie son correspondant de vouloir bien lui envoyer l'argent nécessaire pour payer son terme.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D48E3 128

Collection : Hennessy, Heihgeinslein ?, L. Marchand, Mlle de Crevecœur

Requérant : Janvier

Acheteur : Degrange, Victor

Prix d'adjudication : 65

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-11-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/11/1935

Commissaire-priseur : Ader, Étienne

No lot : 141

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : L. a. s. Giverny, 11 octobre 1889

1 p. 3/4 in-8

Intéressante lettre relative à la souscription ouverte en vue de l'achat de l'Olympia, de Manet, pour le musée du Louvre.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/176, D43E3/103

Collection : La Berly

Requérant : Gibour

Acheteur : Cornuau, Pierre

Prix d'adjudication : 55

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/123

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1935-11-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/11/1935

Commissaire-priseur : Ader, Étienne

No lot : 159

Auteur : Monet, Claude ; Renoir, Pierre-Auguste ; Pissarro, Camille

Description (transcription) : 35 pièces

Excellent lot se composant de lettres ou pièces signées de : Cl. Monet, Raffaëlli, Puvis de Chavannes, Alph. Johannot, Rodin, E. Carrière, Renoir, Gérôme, Bonnat, A. Falguière, E. Meissonier, C. Pissarro, David d'Angers, Willette, etc.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/176, D43E3/103

Collection : Loliee

Requérant : Gibour
Acheteur : Matarasso, H.
Prix d'adjudication : 155

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/124
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1936-02-14. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 14/02/1936
Commissaire-priseur : Baudoin, Henri
No lot : 107
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : L. A. S., « Claude Monet »

1 p. in-8°
Curieuse lettre. Il demande au destinataire s'il a réussi (dans le placement d'un tableau), car il est rentré chez lui sans un centime : « ...Aussi, je ne sais comment nous allons vivre d'ici lundi. Tant bien que mal j'attendrai jusqu'à lundi et je viens vous supplier de faire votre possible pour me donner quelque chose lundi avant le retour d'Hoschedé... ».

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : N/A
Collection : N/A
Requérant : N/A
Acheteur : N/A
Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/124
Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1936-02-21. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 21/02/1936
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 144
Auteur : Pissarro, Camille
Description (transcription) : 19 pièces

Lettres ou pièces signées de : Bouguereau ; P. Bonnard ; Bonnat ; Ch. Cottet ; Dantan ; M. Denis ; E. Detaille ; Dubufe ; Gérôme ; Laboureur ; H. Monnier ; E. Meissonier ; Louis Morin ; C. Pissarro ; Raffaëlli ; Rodin ; Willette.
Source du procès-verbal (Archives de Paris) : N/A
Collection : N/A
Requérant : N/A
Acheteur : N/A
Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/124
Identification de la vente : [Vente. Autographes. Livres. 1936-03-12. Paris, Hôtel Drouot]
Date : 12/03/1936
Commissaire-priseur : Ader, Étienne
No lot : 127
Auteur : Monet, Claude
Description (transcription) : Lettre autographe signée, datée du 12 février 1889, au peintre Jeannot

4 pages in-8
Très belle et très intéressante lettre : « ... Par cet horrible temps, il est si difficile de travailler que je suis un peu plus souvent à Paris, à moins que, subitement, je me mette à peindre le mauvais temps (ce qui serait peut-être le plus sur moyen de le faire changer, le temps). Vous avez sans doute mené votre père à la petite exposition organisée chez Van Gogh. Je me suis décidé à y mettre des figures bien incomplètes, sans doute, mais où il y a, je crois, de bonnes intentions. Quant à mon pauvre Giverny, j'ai eu bien peu de chance. A mon retour du Havre, on enlevait les meules. Pauvre peintre ! Il a donc fallu en rester là, et je vous assure qu'il me faut un fichu courage pour toujours faire cette chasse et toujours lutter avec les effets et le temps. Ça m'enrage par instants, et reste furieux de ne rien faire. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/177
Collection : Sanson, Victor
Requérant : Sanson, Victor
Acheteur : Blayot
Prix d'adjudication : 140

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/124

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1936-05-12. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 12/05/1936

Commissaire-priseur : Ader, Étienne

No lot : 50

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : L. a. s. à un ami, vendredi

2 pp. in-12

« ... *Jeudi prochain, 15 juin, il y a une petite crémaillère soirée, 21, rue Pigalle, dans le plus bel appartement au 3^e qu'il y ait dans tout le quartier. Votre femme ne vous accompagnerait pas qu'elle vous livrerait à toutes les séductions, se priverait elle-même de surprises que je crois fermement délicieuses, et me ferait de la peine gratuitement...* »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/177

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : Gibour

Acheteur : Roux

Prix d'adjudication : 60

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/124

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1936-11-21. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 21/11/1936

Commissaire-priseur : Boisgirard, René

No lot : 135

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Lettre autographe, à Bracquemond, datée de « Giverny par Venon (Eure), 29 novembre 1889. »

On sait l'histoire de l'entrée au Louvre de l'Olympia de Manet. Claude Monet se montra fort actif et pressant en cette affaire, à laquelle la présente lettre est entièrement consacrée : « Vous seriez bien aimable de m'écrire un mot pour que je sache si vous avez vu M. Lafenestre et si nous pouvons espérer son concours, en faveur de Manet. M. Proust lui, tout (en) prenant part à la souscription m'a écrit qu'il ne pouvait se charger de faire accepter notre don par l'état, parce qu'il ne trouve pas l'Olympia un assez bon tableau de Manet. » On sait, peut-être, que Antonin Proust fut un critique considérable et distingué ; il apparaît toutefois ici que son jugement ne s'élevait pas toujours à la hauteur de ses bons sentiments. Bien entendu, Claude Monet passe outre : « Un mot de renseignement, vous serez bien aimable. Car il faut absolument y arriver. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : N/A

Collection : N/A

Requérant : N/A

Acheteur : N/A

Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/125

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-02-02. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 02/02/1937

Commissaire-priseur : Ader, Étienne

No lot : 27

Auteur : Cézanne, Paul

Description (transcription) : L. a. s. Fontainebleau, 6 juillet 1905

2 pp. in-8. *Peu commun.*

Il accuse réception de toiles et de couleurs, il attend une palette.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D42E3/179, D43E3/110

Collection : Dupont

Requérant : Gibour

Acheteur : Librairie Rochirix ?

Prix d'adjudication : 230

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/125

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. 1937-02-08 - 1937-02-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 08/02/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 694

Auteur : Sisley, Alfred

Description (transcription) : 3 lettres autogr. sign.

Sisley (A.), 1 l. datée de Moret, 14 juin 1892, pour indiquer les toiles qui lui restent à vendre au Salon et donner leurs prix. 1 page. Puvis de Chavannes, 1 carte-l. à Mr L. Rivière, à la *Revue Moderne*, pour décliner la présidence d'un banquet. Robida (A.). Pièce d'album, 1 p. in-8, avec un charmant dessin à la plume représentant une tête de femme chapeautée à la mode, 27 nov. 1891.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : N/A

Acheteur : Hollande

Prix d'adjudication : 25

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-06-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 11/06/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 69

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Emile Bergerat
1 p. in-8

On ne lui a pas rendu un dessin qu'il avait fait pour la *Vie Moderne*, mais il est prêt à le refaire.

« Si c'est pour vous, c'est rien ; si c'est pour un autre 300 francs. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : Thierry

Requérant : N/A

Acheteur : Morot-Gerome

Prix d'adjudication : 80

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-06-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 11/06/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 70

Auteur : Morisot, Berthe

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Claude Monet
Ile de Wright

2 pp. in-8

Elle remercie Manet d'avoir déposé chez eux, à Paris, l'esquisse qu'il a faite d'Edouard Manet. Elle est d'autant plus sensible à ce souvenir qu'elle attache une grande valeur à ses œuvres.

« Mon mari et moi, en face de ces paysages Anglais si marins qui nous entourent, parlons souvent de votre talent et du parti que vous sauriez tirer de ce mouvement maritime. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : Thierry

Requérant : N/A

Acheteur : Berès

Prix d'adjudication : 225

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-06-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 11/06/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 80

Auteur : Monet, Claude

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Emile Bergerat
23 fév. 1890

3 pp. in-8

Monet se montre heureux de la *Chronique* que Bergerat a consacrée à défendre l'Olympia de Manet dans le *Gil Blas*. Il lui propose de prendre part à la manifestation réparatrice pour notre cher Manet ; la souscription va se clore bientôt et le montant en sera remis à Mme Manet.

... Je ne sais quelle sera la réponse de l'administration, mais je crois savoir que ces Messieurs les protecteurs et gardiens du beau, se trouvent embarrassés et s'il y avait beaucoup d'articles comme le vôtre, ils le seraient encore plus.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : Thierry

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 220

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-06-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 11/06/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 97

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Claude Monet

1 p. in-8

Précieuse lettre de Renoir à Monet relative à des déplacements de toiles : « Lorsque tu recevras cette lettre, tes biblots (sic) seront chez moi. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : Thierry

Requérant : N/A

Acheteur : Morot-Gerome

Prix d'adjudication : 75

Source du catalogue (Archives nationales) : N/A

Identification de la vente : [Vente. Autographes. 1937-06-11. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 11/06/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 98

Auteur : Renoir, Pierre-Auguste

Description (transcription) : Lettre autographe, signée, à Emile Bergerat

1 p. in-16

Il demande à Bergerat de lui rendre un de ses pastels. « Un Monsieur me poursuit pour l'avoir, et il m'offre un prix très élevé. J'espère que vous ne voudrez pas me faire manquer une affaire. »

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : Thierry

Requérant : N/A

Acheteur : vendeur

Prix d'adjudication : 50

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/125

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. Art. 1937-12-16 - 1937-12-20. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 16/12/1937

Commissaire-priseur : Giard, Édouard

No lot : 570

Auteur : Sisley, Alfred

Description (transcription) : Billet aut. signé à Gustave Geffroy [...] 16 mai 1893

1 p. in-12

Il envoie une souscription à G. Geffroy et apprend avec peine la mort de Ernst.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D93E3/19

Collection : [Plusieurs propriétaires]

Requérant : N/A

Acheteur : Fabius, Emmanuel

Prix d'adjudication : 12

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/126

Identification de la vente : [Vente. Livres. Autographes. Art. 1938-05-09 - 1938-05-16. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 09/05/1938

Commissaire-priseur : Andrieux, Georges

No lot : 344

Auteur : Manet, Édouard

Description (transcription) : Intéressante réunion de 11 lettres autographes signées de Ed. Manet, A. Dumas fils, F. Rops, Seymour Haden, E.-H. Langlois, M. Rollinat, Lamennais, etc... ; et de trois pièces de vers autographes, signées de Th. Gautier, J.-M. de Hérédia (ces deux pièces endommagées par l'humidité) ; Ulric Guttinguer, etc...

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : N/A

Collection : N/A

Requérant : N/A

Acheteur : N/A

Prix d'adjudication : N/A

Source du catalogue (Archives nationales) : AB/XXXVIII/126

Identification de la vente : [Vente. Art. Livres. Autographes. 1938-06-24. Paris, Hôtel Drouot]

Date : 24/06/1938

Commissaire-priseur : Bellier, Alphonse

No lot : 95

Auteur : Degas, Edgar

Description (transcription) : Quatre lettres autographes, signées de : David, Degas, Puvis de Chavannes (avec croquis), Rodin.

Source du procès-verbal (Archives de Paris) : D149E3/13

Collection : Vente du Cercle Ronsard

Requérant : Mlle Javal

Acheteur : Berès, Pierre

Prix d'adjudication : 200

Annexe 2 : Répertoire des œuvres dont l'attribution à Édouard Manet fut discutée dans la première moitié du XX^e siècle

Cette annexe complète notre propos tenu dans le premier volume et intitulé « Le “regard du documentateur” et la “catalographie” ».

La présente recension des toiles et pastels dont l'attribution à Édouard Manet a été discutée dans la première moitié du XX^e siècle a été réalisée à partir de sources documentaires, de publications et d'archives, et non d'observation de *visu* des objets en question. À ce titre, elle vise à rendre compte des fluctuations d'un *corpus*, à signaler l'amplitude des images et des affaires d'expertise qui entourèrent le nom de Manet. Elle ne constitue aucunement un jugement sur une quelconque authenticité.

Par souci d'exhaustivité, dans la mesure où l'attribution d'œuvres aujourd'hui admises comme authentiques a été mise en doute, celles-ci figurent dans cette annexe.

La première partie de ce répertoire a été entreprise en se fondant sur les catalogues raisonnés successifs de l'œuvre de Manet, à savoir :

- [Duret 1902] Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris, H. Floury, 1902 ;
- [Duret 1919] Théodore Duret, *Histoire d'Édouard Manet et de son œuvre, avec un catalogue des peintures et des pastels*, nouv. éd., Paris, Bernheim-Jeune, 1919 ;
- [Moreau-Nélaton 1926] Étienne Moreau-Nélaton, *Catalogue général manuscrit de l'œuvre d'Édouard Manet : peintures et pastels*, 1925-1926, Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie, Z-89-4 ;
- [Tabarant 1931] Adolphe Tabarant, *Manet, histoire catalographique*, Paris, F. Aubier, 1931 ;
- [Jamot, Wildenstein 1932] Paul Jamot et Georges Wildenstein, *Manet : l'œuvre de l'artiste en quatre-cent quatre-vingt phototypies*, Paris, les Beaux-Arts, G. Van Oest, 1932, 2 vol ;
- [Tabarant 1947] Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947 ;
- [Orienti, Rouart 1970] Sandra Orienti et Denis Rouart, *Tout l'œuvre peint d'Édouard Manet*, trad. Alain Veinstein, Paris, Flammarion, 1970 ;

- [Rouart, Wildenstein 1975] Denis Rouart et Daniel Wildenstein, *Édouard Manet : catalogue raisonné*, Paris, Lausanne, Bibliothèque des arts, 1975, 2 vol.

Ce premier ensemble est ordonné selon la succession de ces publications.

La seconde partie de ce répertoire compile toutes les œuvres douteuses de Manet que nous avons rencontrées durant nos recherches, et qui ne sont pas mentionnées dans les ouvrages susnommés. Elles ont été en particulier identifiées grâce : à un travail systématique opéré à partir des catalogues de vente mis en ligne par l'université de Heidelberg (<http://artsales.uni-hd.de>) ; à des découvertes dans divers fonds d'archives, signalées le cas échéant.

Pour chaque œuvre, nous avons rendu compte de toutes les informations qui nous ont été fournies par notre documentation quant à leur historique, leur bibliographie et leurs expositions. Dans la mesure du possible, nous avons aussi tenté de retrouver dans chaque cas un visuel.

Sauf mention contraire, la localisation actuelle de ces œuvres reste inconnue.

Nous n'avons néanmoins pas jugé utile de rappeler l'historique des œuvres reconnues par le plus récent catalogue de Rouart et Wildenstein, et nous renvoyons le lecteur à leur endroit à ce dernier.

Un tel répertoire n'est bien sûr que le fruit de multiples recherches, et ne peut en aucune manière prétendre à une exhaustivité quelconque. Il ouvre cependant des pistes de réflexion, pertinentes à nos yeux, quant à l'imaginaire visuelle associée par une époque à un nom, mais aussi quant au goût de collections dites « impressionnistes », situées en particulier dans les zones périphériques internationales et infranationales.

Œuvres introduites par Duret et rejetées par Tabarant en 1931, puis par les catalogues suivants



1. *L'Enfant à l'épée (petite reproduction)*. Huile sur bois. 31 x 42 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 42 ; Duret 1919, no 42 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 69 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 43 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 45, 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Gérard, Paris [Duret 1902] ; collection Hoentschel en 1924 ; non localisé [Duret 1919, Jamot, Tabarant 1931, Wildenstein 1932].

Expositions : « Vingt peintres du XIXe siècle », Paris, Georges Petit, 1910 ? ; « Peintres de l'École française du XIXe siècle », Paris, Knoedler, 1924.



2. *L'Alabama (Marine) ou Le « Kearsage » à Boulogne*. Huile sur toile. 110 x 79 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 82 ; Duret 1919, no 82 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 113-114 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 89 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 90 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Diot, 08/03/1897 — 09/03/1897, no 96 ; achat par Georges Viau (1 000 francs) ; échangé par Viau à « un marchand de tableaux de l'avenue de

l'Opéra », contre une esquisse de Delacroix ; de Mendelsohn, Berlin [Duret 1902] ; de Mendelsohn, Berlin [Duret 1919] ; de Mendelsohn, Berlin [Tabarant 1931, Jamot, Wildenstein 1932].

Expositions : Berlin, Salon Paul Cassirer, 1925 ; Exposition de peintures modernes, Berlin, galerie Thannhauser, 1927, no 144 ; Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, 1928, no 12.



3. *Le Balcon (petite reproduction)*. Huile sur bois. 27 x 36 cm. ou 37 x 30 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 108 ; Duret 1919, no 108 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 187 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 151 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 162, 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : succession Manet ; vente Félix Gérard père, 28/03/1905 — 29/03/1905, no 80 ; achat par Stroling (3 100 francs) ; Gérard, Paris [Duret 1902] ; Hugo von Tschudi [Meier-Graefe 1912] ; non localisé [Duret 1919].

Bibliographie : Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 203-204, note 1.



4. *Portrait de Mme Manet, dans la serre (double)*. Huile sur toile. 100 x 80 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, no 252 bis ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 346 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 298 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 342, 519-520, 524 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Suzanne Manet, jusqu'à sa mort en 1906 ; Léon Koëlla-Leenhoff ; vendu par l'intermédiaire de Théodore Duret en 1910, 25 000 francs ; non localisé [Duret 1919] ; Gerstenberg ; Silberberg, Breslau [Jamot, Wildenstein, 1932] ; vente

Berlin, Paul Graupe, 23/03/1935, lot 25 [vente collection S. Schlesien].

Expositions : Exposition des impressionnistes, Paris, galerie Bernheim-Jeune, 1911 ; Vienne, galerie Miethke, 1912.

5. *Asperges (étude)*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, no 266 bis ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 390 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 388 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Choquard, Paris [Duret 1919, Jamot, Wildenstein 1932] ; Le Vél ; baron Gourgaud.

Œuvres introduites par Duret et rejetées par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932 ; l'attribution fut maintenue par Tabarant et est aujourd'hui rejetée



6. *Femme couchée sur un lit (Étude) ou Femme nue couchée*. Huile sur toile. 72 x 61 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 2 ; Duret 1919, no 2 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 12 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 19 « douteux » ; Tabarant 1947, no 13 ; Orienti, Rouart 1970, no 425 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Théodore Duret, Paris [Duret 1902] ; Théodore Duret, Paris [Duret 1919, Jamot-Wildenstein 1932] ; non localisé [Tabarant 1931].

Bibliographie : Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 15.



7. *Petit paysage ou Paysage ou Sous les pins à Arcachon*. Huile sur bois ou huile sur papier marouflé sur toile. 40 x 25 cm. ou 27 x 37 cm. ou 24,5 x 38,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 3 ; Duret 1919, no 3 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 19 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 15 « douteux » ; Tabarant 1947, no 176 ; Orienti, Rouart 1970, no 436 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente anonyme, 02/07/1902, lot 39 ; Antonin Proust, Paris [Duret 1902], acquis directement de l'artiste ? ; Rosita Mauri ; René Manaut en 1913 ; Théodore Bonjean, vendu par sa veuve ; non localisé [Duret 1919] ; non localisé [Tabarant 1931].



8. *L'Enfant à la toque rouge ou Le Gamin à la Toque rouge*. 37 x 47 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 10 ; Duret 1919, no 10 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 21 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 34 « douteux » ; Tabarant 1947, no 21 ; Orienti, Rouart 1970, no 427 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Peytel, Paris [Duret 1902, Duret 1919, Jamot, Wildenstein 1932] ; non localisé [Tabarant 1931] ; collection particulière [Orienti, Rouart 1970]

Remarques : Montigny-le-Bretonneux, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Druet, carnet no 4, cliché no 60715, photographié chez Peytel.



9. *Paysage peint à Oloron (Étude) ou Vue prise à Oloron Sainte-Marie ou Oloron-Sainte-Marie ou Paysage d'Oloron-Sainte-Marie*. Huile sur toile. 45 x 60 cm. ou 62 x 46,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 132 ; Duret 1919, no 132 ; Moreau-Nélaton 1926, no 132 ; Tabarant 1931, no 161 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 187 « douteux » ; Tabarant 1947, 168 ; Orienti, Rouart 1970, no 143 ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vendue par Suzanne Manet à Ambroise Vollard, 30/10/1894, 100 francs ; Marquis de Biron, Paris [Duret 1902] ; Marquis de Biron, Paris [Duret 1919] ; Paul Vallotton, Lausanne [Tabarant 1931] ; non localisé [Tabarant 1947].

Bibliographie : Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H.

Laurens, 1926, vol. 1, fig. 143.

10. *Vase de fleurs, roses et iris ou Roses et Iris dans le vase « au Dragon »*. 50 x 60 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 324 ; Duret 1919, no 324 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 405 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 544 « douteux » ; Tabarant 1947, no 445 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Théodore Duret, Paris [Duret 1902] ; Théodore Duret, Paris [Duret 1919, Jamot, Wildenstein 1932] ; Dr Reber, Lausanne ; d'Atri, Paris, en 1936 ; Galerie Charpentier, Paris, en 1942.

11. *Femme en noir, à l'éventail*. Huile sur toile. 83 x 72 cm. ou 72 x 63 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 253 ; Duret 1919, no 253 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 224 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, no 283 « douteux » ; Tabarant 1947, no 315 ; Orienti, Rouart 1970, no 443 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Théodore Duret, Paris [Duret 1902] ; Gerstenberg, Berlin [Duret 1919, Tabarant 1931, Jamot, Wildenstein 1932].

*Œuvres introduites par Duret et rejetées par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932 ;
l'attribution fut maintenue par Tabarant et est aujourd'hui acceptée*



12. *La Liseuse*. Huile sur toile. 64 x 80 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 64 ; Duret 1919, no 64 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 110 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 71 « douteux » ; Tabarant 1947, no 114 ; Orienti, Rouart 1970, no 97 ; Rouart, Wildenstein 1975, no 114

Historique : Chatté, Paris [Duret 1902] ; non localisé [Duret 1919] ; Dr Meirowski, Berlin [Jamot, Wildenstein 1932] ; Wildenstein, New York.

Expositions : « Französische Kunst des 19. Jahrhunderts, Heinemann, Munich, 1913, no 122 ; « Art français », Musée d'art et d'histoire, Genève, 1918, no 122.

Bibliographie : Gotthard Jedlicka, *Edouard Manet*, Erlenbach, E. Rentsch, 1941, p. 109.



13. *Portrait d'Antonin Proust ou Second portrait d'Antonin Proust*. Huile sur toile. 182 x 110 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 264 ; Duret 1919, no 264 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 263 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 379 « douteux » ; Tabarant 1947, no 275 ; Orienti, Rouart 1970, no 233 « faux » ; Rouart, Wildenstein 1975, no 263.

Expositions : « Portraits anciens et modernes », Brunner, Paris, 1909, no 75 ; « Föreningen Fransk Konst », Stockholm, Copenhague, Oslo, 1922, no 18 ; « Edouard Manet », Matthiesen, Berlin, 1928, no 44 ; « French Paintings », California Palace of the Legion of honor, San Francisco, 1934, no 116 ; « French Masters from Courbet to Seurat », Seligmann, New York, 1937, no 5.

Historique : donné par Mme Manet à Antonin Proust, 1884 ; vente Rosenberg père, Drouot, Paris, 21/05/1909, no 36, vendu 2 750 francs ; Reber, Barmen [Duret 1919] ; Cognacq, Paris [Duret 1902] ; Stang, Oslo, vers 1922 ; Alfred Gold, Berlin, vers 1928 ; Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

*Œuvre introduite par Duret, rejetée par Orienti et Rouart en 1970, puis par Rouart
Wildenstein 1975*

14. *Portrait de Mlle de Marsy ou Portrait de Mademoiselle Demarsy, de la Comédie Française*. Huile sur toile. 46 x 56 cm. ou 57 x 46 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 195 ; Duret 1919, no 195 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, 230 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, no 316 ; Tabarant 1947, 249 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Mayet, Béziers [Duret 1902] ; Mayet, Béziers [Duret 1919] ; Mayet, Béziers en 1912 [Jamot, Wildenstein, 1932] ; échangé à Jos. Hessel en 1912, contre un Renoir ; collection particulière, Paris [Tabarant 1931] ; R. Staechlin, Bâle en 1936 [Tabarant 1947].

Expositions : « Cent ans de Théâtre, Music-Hall, Cirque », Paris, galerie Bernheim-Jeune, 1936. no 63.

*Œuvre introduite par Duret, « discutée » par Orienti et Rouart en 1970 et acceptée par
Rouart Wildenstein 1975*

15. *Tête de femme, avec les épaules ou L'Espagnole à la Croix noire ou Tête de femme*. Huile sur toile. 50 x 80 cm. ou 61 x 50 cm.



Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, no Supplément 1 ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 99 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 27 ; Tabarant 1947, no 110 ; Orienti, Rouart 1970, no 432 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, no 34.

Historique : Madame Cheyssial, Paris [Duret 1919] ; P. A., France [Rouart, Wildenstein 1875].

Œuvre introduite par Duret, rejetée par Rouart Wildenstein 1975



16. *La Musique aux Tuileries (Étude) ou Enfants aux Tuileries*. Huile sur toile. 46 x 38 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, no 17 ; Duret 1919, no 17 ; Moreau-Nélaton 1926, no 32 ; Tabarant 1931, no 29 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 35 ; Tabarant 1947, no 34 ; Orienti, Rouart 1970, no 30 ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Inventaire après décès de Manet, no 79 ; Durand-Ruel, Paris [Duret 1902] ; non localisé [Duret 1919] ; Collection MaComber, Boston, vers 1913 [Tabarant 1931] ; Durand-Ruel, Paris [Jamot, Wildenstein 1932] ; acquis par le Rhode Island School of Design Museum de Providence en 1942.

Bibliographie : Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 111.

Expositions : Exposition de tableaux, New York, galerie Durand-Ruel, 1913, no 2.

Œuvre introduite par Tabarant en 1931, rejetée par Jamot et Wildenstein en 1932, puis par les catalogues suivants



17. *Enfants sur la plage ou Trois enfants jouant sur la plage de Berck*. Huile sur toile. 28 x 33 cm. ou 29 x 44,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 192 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 220 ; Orienti, Rouart 1970, 438 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Camentron, Paris ; achat par George Viau en 1902 ; George Viau, Paris [Tabarant 1931] ; vente Viau, Paris, Drouot, 24/02/1943, lot 82, vendu 28 000 francs.

Bibliographie : Waldemar-George [Georges Jarocinski], « La Collection Viau », *L'Amour de l'art*, 1925, vol. 6, no 9, p. 361-374.

Œuvres introduites par Tabarant en 1931, rejetées par Jamot et Wildenstein en 1932, maintenues par Tabarant en 1947 ; l'attribution est aujourd'hui acceptée



18. *Bateaux de bains sur la Seine (Ébauche)*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 218 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 230 ; Orienti, Rouart 1970, 440 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, 224.

19. *Tête d'enfant*. Pastel sur papier. 37 x 30 cm.



Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no Pastel 1 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, 453 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, no Pastel 1.
Historique : Detroit Institute of Arts.

Œuvres introduites par Tabarant en 1931, rejetées par Jamot et Wildenstein en 1932, maintenues par Tabarant en 1947 ; l'attribution est aujourd'hui rejetée



20. *Femme aux bras croisés* ou *Portrait de femme* ou *Mme Lépine*. Huile sur toile. 32 x 24 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 275 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 310 « douteux » ; Tabarant 1947, no 307 ; Orienti, Rouart 1970, no 442 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : vente Albert Bernier, 23/11/1910, Hôtel Drouot, no 33 ; achat par Druet, 610 francs ; Gosset ; vente 09/07/1942, Drouot ; achat par Tabarant (20 000 fr.) ; Capt. Edward H. Molyneux, Paris, vers 1952 ; vendu le 15/08/1955 à Alisa Mellon Bruce, New York ; légué en 1970 à la National Gallery of Art de Washington.

Bibliographie : Robert Rey, *Manet*, Paris, Hyperion, 1938, p. 56.



21. *Autoportrait-Charge de Manet*. Peinture sur papier marouflé sur toile. 23,5 x 19 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 15 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 19 ; Orienti, Rouart 1970, no 426 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : vendu par Suzanne Manet en février 1894 à Ambroise Vollard ; Antonin Proust, Paris ; non localisé [Tabarant 1931] ; collection de province ; collection particulière [Orienti, Rouart, 1970].

Bibliographie : Adolphe Tabarant et Paul Sentenac, « Le Carnet d'un Curieux », *La Renaissance*, 1930, no 5, p. 140-148. ; « Une charge inédite de Manet par lui-même », *L'Œuvre*, 17/06/1930. ; Adolphe Tabarant, « Manet (à propos de son centenaire) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1932, vol. 61, no 332, p. 19-34.

22. *Réplique de l'Esquisse précédente [Nymphe surprise]* ou *Nymphe surprise (2^e esquisse, main non baguée)*. Huile sur bois. 36 x 46 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, 40 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 40 ; Orienti, Rouart 1970, no 38C ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Suzanne Manet ; Camentron ; collection particulière, Paris [Tabarant 1931]



23. *Vase de pivoines roses*. Huile sur toile. 55 x 46 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 77 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 82 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Suzanne Manet ; magasin d'objets d'art de la banlieue parisienne en 1919 ; collection particulière, Paris [Tabarant 1931].

Expositions : « Des fleurs », Paris, galerie Marcel Bernheim, 1922, no 28.



24. *Fleurs devant la fenêtre*. Huile sur toile. 65 x 80 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 80 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 87 ; Orienti, Rouart 1970, 429 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jules de Jouy ; collectionneur de province en 1931 ; collection particulière [Orienti, Rouart 1970].



25. *Chien épagneul (Étude)*. 26 x 18 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 118 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 130 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : ancienne collection Jos Hessel, Paris [Tabarant 1931]



26. *Sur la plage*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 148 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 153 ; Orienti, Rouart 1970, no 431 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Remarques : Montigny-le-Bretonneux, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Druet, carnet no 3, cliché no 3668, photographié chez Pellerin.



27. *La Femme au Lorgnon (Étude)*. Huile sur bois. 24 x 14,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 182 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 192 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : ancienne collection Georges Bernheim ; Vente Zurich, 26/03/1920, lot 57 ? ; Marcel Kapférer, Paris [Tabarant 1931].

Expositions : Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, 1928, no 28, pl. 26. ; Exposition itinérante. 1938-1939 ; no 31.



28. *Paysage à Montgeron*. Huile sur toile. 32,5 x 40,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 254 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 263 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Hoschedé ; Camentron ; non localisé [Tabarant 1931].



29. *Faure dans « Hamlet » (Étude)*. Huile sur toile. 61 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 260 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 272 ; Orienti, Rouart 1970, no 231B ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Antonin Proust, Paris ; Lassalle, Paris, en 1898 ; collection anglaise ; en France en 1927.

Bibliographie : Jacques Mathey, *Graphisme de Manet*, Paris, F. de Nobele, 1961, vol. 3, no 144 b.



30. *Second portrait d'Antonin Proust (Esquisse)*. Huile sur toile. 61,5 x 35 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 264 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 276 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : collection particulière, Paris [Tabarant 1931]



31. *Pivoines dans un grand verre*. Huile sur toile. 46 x 38 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 267 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 283 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Henri Guérard ; Antonin Proust ?



32. *Iris dans un grand verre*. 61 x 40 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 268 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 284 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



33. *Au Café-Concert (Les Buveurs de bocks)*. Esquisse. Huile sur toile. 46 x 33 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 287 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 301 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Faure ; Wilhelm Hansen, Copenhague [Tabarant 1931].

34. *Coin de jardin à Bellevue (Esquisse)*. Huile sur toile. 100 x 61,5 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 331 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 354 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : non localisé [Tabarant 1931].



35. *Un coin fleuri du jardin de Bellevue*. Huile sur toile. 41 x 24 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 332 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 355 ; Orienti, Rouart 1970, 444 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : vendu par Suzanne Manet.

36. *Un coin fleuri du jardin de Bellevue* ou *Autre coin fleuri du Jardin de Bellevue*. Huile sur toile. 41 x 24 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 332 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 356 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Suzanne Manet ; Léon Leenhoff.



37. *Pêches*. Huile sur toile. 22 x 27 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 338 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 363 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : collection particulière, Paris [Tabarant 1931].



38. *Femme assise dans le jardin*. Huile sur toile. 60 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 358 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 383 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

39. *Mme Jeanne Martin de profil* ou *Femme au chapeau fleuri, de profil*. Huile sur toile. 61 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 368 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 395 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : non localisé [Tabarant 1931].



40. *Le modèle du « Bar aux Folies-Bergère »*. Huile sur toile. 54 x 38 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 371 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 398 ; Orienti, Rouart 1970, no 447 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Edmond Bazire ; collection parisienne ; Adolphe Tabarant en 1923 ; collection province ; non localisé [Tabarant 1931] ; Adolphe Tabarant ; Boston, Museum of Fine Arts [Orienti, Rouart 1970].

Expositions : « Études et portraits de femmes », Paris, galerie Marcel Bernheim, 1923.



41. *Pêches*. 23,5 x 34,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 384 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 410 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Camentron, Paris ? ; non localisé [Tabarant 1931].



42. *Pêches*. Huile sur toile. 22,5 x 33,5 cm. ou 22 x 33,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 385 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 411 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : collection particulière, Francfort, en 1928 [Tabarant 1931].

Expositions : Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, 1928, no 78.



43. *Pivoines dans un verre à champagne*. Huile sur toile. 33 x 19 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 395 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 424 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : vente anonyme, Paris, Drouot, mai 1917.



44. *Pivoines dans un vase hexagonal*. 61 x 38 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 396 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 451 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



45. *Fleurs dans un vase (A petit pieds ronds)*. 31 x 23 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 406 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 446 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



46. *Roses dans un vase à petits pieds ronds*. Huile sur bois. 33 x 26 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 417 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 447 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



47. *Portrait présumé de Hoschedé*. Pastel sur papier blanc. 30,5 x 22 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no Pastel 5 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 457 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : ancienne collection Camentron ; collection particulière, Paris [Tabarant 1931].

48. *Mme Jeanne Martin en Chapeau capote (Esquisse)*. Pastel sur papier. 55 x 45 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no Pastel 49 bis ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 502 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Œuvre introduite par Tabarant 1931, puis rejetée par Rouart Wildenstein 1975



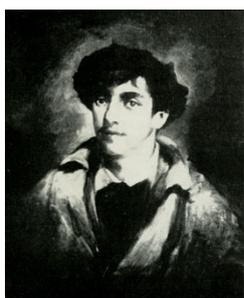
49. *Pivoines, fleur et bouton* ou *Pivoines*. Huile sur toile. 28 x 23 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, no 83 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 107 ; Tabarant 1947, no 86 ; Orienti, Rouart 1970, no 76 ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Mme Lederlin, Paris [Tabarant 1931, Jamot, Wildenstein 1932] ; vente, Paris, galerie Charpentier, 23/03/1933, no 128 ; achat par Stettiner, 21 000 francs.

Œuvres signalées comme douteuses par Tabarant en 1931 et en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants



50. *Poissons*. Huile sur toile. 81 x 100 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 132 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 97 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p.97, 521, 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 69.
Historique : Ackermann ; National Museum, Stockholm [Jamot, Wildenstein 1932].
Expositions : Exposition « Föreningen Fransk Konst », Stockholm, Copenhague, Oslo, 1922, no 5 ; Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, 06/02/1928-18/03/1928, no 15, pl. XIII.

51. *L'Évanouissement d'Esther, d'après Véronèse*. Huile sur bois. 17 x 24 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 13 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 20 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : George Viau [Tabarant 1931] ; vente Viau, Drouot, 24/02/1943, lot 80, vendu 1.400 francs.



52. *Portrait d'un peintre* ou *Buste de jeune homme*. Huile sur toile. 71 x 58 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 50-51 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 31 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Munich, R. Piper, 1912, p. 23.
Historique : Ackermann, Berlin, en 1912 ; vente Richard Goetz, Paris, Drouot, 23/02/1922 — 24/02/1922, lot 169 ; achat par Metchaninof, 1 010 francs ; collectionneur de Cologne.



53. *Pivoines*.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 127 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 95 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Louis Hourticq, *Manet*, Paris, Librairie centrale des beaux-arts, 1912, p. 61-62.
Remarques : Montigny-le-Bretonneux, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, fonds Druet, carnet no 4, cliché no 7040, photographié chez Rosenberg.

54. *Jeune mendiant, d'après Murillo*. Huile sur bois. 22 x 13 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 12-13 ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 20 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Œuvre signalée comme douteuse par Tabarant en 1931 et en 1947 ; l'attribution fut acceptée par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, et est aujourd'hui acceptée



55. *Portrait de Pabillos de Vallalodid, bouffon de Philippe IV.* Huile sur toile. 64 x 37 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, mentionné sans no p. 13 ; Jamot, Wildenstein 1932, no 116 ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 116, 519 ; Orienti, Rouart 1970, no 89 ; Rouart, Wildenstein 1975, no 103.

Historique : Bernheim-Jeune, Paris ; Durand-Ruel, Paris et New York, 1913 ; Harris Whittemore, Naugatuck [Jamot, Wildenstein 1932]

Bibliographie : Étienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1926, vol. 1, p. 72 ; Germain Bazin, « Manet et la tradition », *L'Amour de l'art*, 1932, vol. 13, no 5, p. 153-164.

Œuvres introduites par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, rejetées par Tabarant en 1947, puis par les catalogues suivants



56. *Assiette de fruits.* Huile sur toile. 22 x 30 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 487 ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : « The collection of Mr. William Burrell [2] », *Studio*, 1923, vol. 85, no 362, p. 255-261, reproduit p. 257.

Expositions : Londres, Burlington Fine Arts Club, 1922, no 30 ; Londres, Loan Exhibition of the Burrell Collection National Gallery, Millbank, 1922, no 28.

Historique : collection L. Mégrét en 1922 ; William Burrell ; prêté à la National Gallery, Millbank, à Londres [Jamot, Wildenstein 1932].



57. *Noix dans un saladier.* Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 119 ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Rouart, Wildenstein, no 119 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente anonyme, 07/12/1888 — 08/12/1888, lot 55 ; vente anonyme, Drouot, Paris, 26/06/1890, no 81 ; Boussod et Valadon, Paris ; Manzi, Paris ; Mrs. Henry Newman, Hambourg ; Wildenstein, New York, etc.

Expositions : « Das Stilleben in der deutschen und französischen Malerei von 1850 bis zur Gegenwart », Berlin, Matthiesen, 1927, no 135.

Œuvres introduites par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, reprises par Tabarant en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants

58. *Le Buveur de bocks.* Pastel

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 366 ; Tabarant 1947, no 466 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Expositions : Exposition d'œuvres nouvelles, galerie de la *Vie moderne*, 1880, no 23.



59. *Fenêtre de Mery Laurent*. Huile sur toile. 42 x 32 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 490 bis ; Tabarant 1947, no 400 ; Orienti, Rouart 1970, no 445 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : M^{me} la comtesse de Béhague, Hyères.

Œuvres signalées comme douteuses par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, puis rejetées par les catalogues suivants

60. *Poisson*. Huile sur toile. 81 x 65 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 95 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente P. L. Éverard, 20/05/1881 — 21/05/1881, no 129.

61. *Pêcheur préparant sa ligne*. Huile sur toile. 50 x 65 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 75 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : collection G. Bernaert, 1882, no 67.



62. *Amazone*. Huile sur toile. 152 x 160 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 482 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 277, 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente X, Amsterdam, 19/06/1917, no 42 ; collection privée, Amsterdam ; Léo Nardus ; Demotte, Paris.

Expositions : Berlin, Salon Paul Cassirer, 1903.

63. *Les Vendangeurs*. Huile sur toile. 38 x 45 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 307 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Mac Cormick, 28/03/1904 — 29/03/1904, New York, lot 182.

64. *Les Deux Amies*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 158 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente anonyme, 06/06/1907, Paris, no 61.



65. *Deux roses dans un vase. Esquisse.* Huile sur toile. 35 x 23 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 507 « douteux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : donné par M^{me} Manet à Romanelli après la mort de Manet ; vendu en 1910 par Romanelli au vicomte Bernard d'Hendecourt ; vente du vicomte Bernard d'Hendecourt, 08/05/1929 — 10/05/1929, Londres, no 139 ; Stransky, New York [Jamot, Wildenstein 1932].

Expositions : Londres, Burlington Fine Arts Club, 1922, no 23

66. *Le Vieux Bateau.* Huile sur toile. 40,5 x 63,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 94 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente William Merritt Chase, 07/03/1912-08/03/1912, New York, lot 60 ; F. H. Vanderlip.

67. *Jeune femme en bleu.* Huile sur toile. 60 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 343 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : *Bulletin of the Rhode Island school of design*, avril 1924, p. 12-14.

Historique : don de plusieurs amateurs en 1921 à la Rhode Island School of Design.

68. *Nature morte.* Huile sur toile. 36 x 43 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 56 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Mesples ; George Bhyne ; Megret ; National Gallery of Scotland, Édimbourg [Jamot, Wildenstein 1932].

Expositions : Exposition du XIXe siècle, Londres, Fine Arts Club, 1922.

69. *Le Mariage.* Huile sur bois. 33 x 42 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 157 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Londres, 22/06/1923, no 43 ; achat par Hamlet, 819 dollars.

70. *Portrait de Berthe Morisot assise dans un champ.* Huile sur bois. 33 x 43 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 156 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente James Dickson, Londres, 30/05/1924, lot 148.

71. *Tête d'un toréador.* Huile sur bois.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 68 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : acquis en 1924 par le Kunstmuseum, Berne

72. *Pivoines dans un vase.* Huile sur toile. 42 x 34 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 172 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Henry Joachim et autres, Londres, 11/05/1925, lot 87, acheté par Capland [selon le catalogue annoté par l'INHA].

73. *Portrait de M. Verrant.* Huile sur bois. 19 x 12 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 309 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 520 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Londres, 31/05/1927, lot 48.

74. *Académie.*

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 20 « douteux » ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 519 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Musée de Dusseldorf [Jamot, Wildenstein 1932].



75. *Portrait d'un homme lisant.* Huile sur toile. 19 x 25 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 175 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Bangel, Francfort-sur-le-Main, 07/06/1910, lot 32 ; Edmund Stern, Berlin [Jamot, Wildenstein 1932].

76. *Espagnol assis devant un mur.* Huile sur toile. 27 x 21 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 67 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Janvier de la Motte, 23/02/1911, Francfort-sur-le-Main, lot 39.



77. *La robe verte.* Huile sur toile. 116 x 99 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 299 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Adrien Paradise Gaston, 14/05/1912, Francfort-sur-le-Main, lot 59 ; Stern, Berlin [Jamot, Wildenstein 1932].



78. *En forêt [Im Wald] ou Voiture dans la forêt.* Huile sur toile. 23 x 39 cm. ou 60 x 73 cm. ou 60 x 72 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 17 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente chez Rudolf Bangels (Allemagne), 26/11/1912, lot 46 ; Vente anonyme, Francfort-sur-le-Main, 24/06/1913 — 25/06/1913, lot 116.

79. *La Fileuse.* Huile sur toile. 30 x 52 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 66 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente P. Navez, 11/02/1913, Francfort-sur-le-Main, lot 45.

80. *L'Auberge de village.* Huile sur toile. 30 x 52 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 64 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente P. Navez, 11/02/1913, Francfort-sur-le-Main, lot 46.



81. *Portrait de jeune homme*. Huile sur toile. 46 x 37 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 65 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Vente Suchet d'Albuféra, 25/02/1913, Francfort-sur-le-Main, lot 68.

82. *Paysage d'hiver*. Huile sur bois. 15,5 x 23,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 16 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Suchet d'Albuféra, Francfort-sur-le-Main, 25/02/1913, lot 69

83. *Petite fille aux raisins*. Huile sur toile. 23 x 17 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 62 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Suchet d'Albuféra, 25/02/1913, Francfort-sur-le-Main, lot 70.

84. *Les Pelotaris*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 195 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente anonyme, Paris, 19/01/1914, no 128.

85. *Sous bois. Esquisse*. Huile sur toile. 30 x 44 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 18 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Desonnes, 30/03/1914 — 02/04/1914, no 120.

86. *Portrait de femme tenant un éventail*. Huile sur toile. 21 x 16 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 368 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente M. X., Paris, Hôtel Drouot, 15/06/1921, lot 56.

87. *M^{me} Manet dans son jardin*. Huile sur toile. 23 x 39 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 501 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : vente H. Harrop et James Mellor, 28/05/1926, Londres, no 92, vendu à Ackermann [selon le catalogue annoté de l'INHA].



88. *L'Obus (Die Granate)* ou *L'exécution*. Huile sur toile. 37,5 x 45,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 186 « faux » ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Folkwang Museum, Essen [Jamot, Wildenstein 1932 ; déjà mentionné dans le catalogue du musée en 1912]

Œuvre signalée comme douteuse par Jamot, Wildenstein et Bataille en en 1932, l'attribution fut acceptée par Tabarant en 1947, et est aujourd'hui rejetée



89. *Portrait d'Antonin Proust. Esquisse ou Second portrait d'Antonin Proust (Étude)*. Huile sur toile. 65 x 53 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, no 378 « douteux » ; Tabarant 1947, no 278 ; Orienti, Rouart 1970, no 233 « faux » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Louis Réau, *Catalogue de l'art français dans les musées russes*, Paris, A. Colin, 1929, no 901.

Historique : Ostroouhoff ou Ostrooukhov ; Musée de peinture et d'art ancien russe ; transféré le 24/08/1929, au Musée d'art occidental moderne, Moscou.

Œuvres introduites par Tabarant en 1947, rejetées par les catalogues suivants



90. *Femme assise sur la plage*. Huile sur toile. 21 x 14 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 108 ; Orienti, Rouart 1970, 430 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Barbazanges, Paris ; Jules Strauss, Paris ; Alfred Gold, Berlin.



91. *La Gare de chemin de fer de Sceaux pendant la guerre*. Huile sur toile. 50 x 61 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 166 ; Orienti, Rouart 1970, no 433 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : donné par Manet à Lambert ; Lambert fils ; Coste, Paris, acquis en novembre 1941 ; achat par le comte Victor de Keyserling, 150 000 francs ; docteur Hauert, Paris ; collectionneur parisien.



92. *Faubourg Saint-Croix à Oloron (Esquisse)*. Huile sur toile. 26 x 37 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 169 ; Orienti, Rouart 1970, 434 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente après décès de Mme Benoist Lévy, Paris, Drouot, 15/05/1936, lot 2, vendu 17 300 francs.



93. *Faubourg Sainte-Croix (Esquisse)*. 28 x 49 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 170 ; Orienti, Rouart 1970, 435 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : don par Manet à Kille en 1872 ; Dubonnet.



94. *Paysage*. Huile sur toile. 30 x 46 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 178 ; Orienti, Rouart 1970, no 437 « discuté » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : vente après décès de Mme Benoist Lévy, Paris, Drouot, 15/05/1936, lot 1 ; achat par Alfred Daber, 26 200 francs ; William Burrell, Londres ; légué par Frank Hindley Smith à l'Ashmolean Museum d'Oxford en 1939.



95. *Portrait de Marguerite de Conflans*. Huile sur toile. 53 x 64 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 215 bis ; Orienti, Rouart 1970, no 185 ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : jusqu'en 1941, dans la collection Mlle d'Angély, fille du modèle ; 1941, legs de Mlle d'Angély aux Musées nationaux pour le musée du Louvre ; 1941, attribué au musée du Louvre ; de 1945 à 1986, au musée du Louvre ; 1986, déposé au musée des Augustins, Toulouse.

96. *Fleurs étalées*. Huile sur toile. 26 x 40 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, no 452 bis ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



97. *Buste de femme en décolleté*. Huile sur toile 55 x 45 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, 250 ; Orienti, Rouart 1970, 441 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Jacques Mathey, *Graphisme de Manet*, Paris, F. de Nobele, 1961, vol. 3, no 150
Historique : Mme E. Otto O'Meara, Bruxelles ; collection particulière.

Œuvres signalées comme douteuses par Tabarant en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants

98. *Le Bon Bock. Esquisse*. Huile sur bois. 23 x 14,3 cm. /22 x 18 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 213-214 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : vente, Paris, 18/04/1884.

99. *La Pêche*. Huile sur toile.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 35, 524 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Suzanne Manet ; Léon Koëlla-Leenhoff ; Danthon, Paris ; vendu en 1918 à Tanner, Zurich.



100. *Le Melon*. Huile sur toile. 32,6 x 44,1 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 388 ; Orienti, Rouart 1970, 451 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Léon Koëlla-Leenhoff ; achat en 1918 par Danthon, Paris ; William Burrell, Glasgow, jusqu'en 1924 ; vendu au marchand Barbizon House, Londres, en 1924 ; acquis en 1926 par la National Art Gallery of Victoria, Melbourne.

Bibliographie : *Art in Australia*, 1926.
Expositions : Exposition de la collection Burrell, National Gallery of London, 1924, no 36.

101. *Nature morte*. Huile sur toile. 36,83 x 45 085 cm.



Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : « Studio-talk », *Studio*, 1923, vol. 85, no 359, p. 103- 118.
Historique : Collection L. Mégrét en 1922 ; Londres, galerie Barbizon House.
Expositions : Exposition. Londres, Burlington Fine Arts Club. 1922. no 24.



102. *Le Berceau ou L'Enfant et la religieuse.* Huile sur toile. 38 x 24,5 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521-522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jos Hessel ; Georges Bernheim ; G. Tanner, Zurich.
Expositions : Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, 1928, no 31, pl. 29.



103. *Fruits sur une assiette.* Huile sur toile. 31 x 43 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521-522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Expositions : Exposition Manet, Berlin, galerie Matthiesen, no 18, pl. 16.
Historique : collection particulière, Bâle.

104. *Loge de théâtre, jeune femme en toilette de soirée, Pierrot.* Huile sur toile.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.



105. *Bouquet de « l'Olympia ».* Huile sur toile. 75 x 86 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.
Historique : Émile Dunan, Paris.
Expositions : « La Fleur », Paris, Galerie Charpentier, 1930, no 38.

106. *Un jardin.* Huile sur toile.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.
Historique : Émile Dunan, Paris

107. *Le Bateau-lavoir.* Huile sur toile.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris

108. *Les Amandes*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris



109. *Amandes et pêches*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris

110. *Raisins*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris



111. *Femme à la fenêtre de son salon*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris



112. *Pivoines ou La Palette à la rose ou Palette de Manet dédicacée à Madame Henri Guérard*. Huile sur bois. 36 x 28 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 525-527 ; Orienti, Rouart 1970, 452 « erroné » ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan », *L'Art vivant*, 1929, no 102, p. 229-233 ; Léo Larguier, « Collectionneurs et collections : Émile Dunan (suite) », *L'Art vivant*, 1929, no 103, p. 299-300.

Historique : Émile Dunan, Paris ; Milan, collection particulière [Orienti, Rouart 1970]

113. « *Tenant une ombrelle fermée, une jeune femme s'appuie contre la barrière de bois d'une clôture* ».

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

114. *Bouquet de l'Olympia*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Bondon, Khermingham-en-Lauviac (Finistère).



115. *Mme Alice Ritter-Desgranges*. Pastel.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 528-529 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Bibliographie : Fritz Neugass, « Une découverte artistique sensationnelle : Un Manet inconnu », *L'Œuvre*, 17/07/1931. ; L'Imagier [Adolphe Tabarant], « Les Arts », *L'Œuvre*, 21/07/1931.

Historique : René Dumas

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 144 790/43, 20 144 790/170,

20 150 042/14

116. *Port*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 32 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Théodore Duret ; Dr. W. Weigand, Munich.

117. *Bibi la Purée*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 523 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : R. D..., Paris

118. « *Jeune femme en robe à balayeuse, tournée vers une glace et mettant son chapeau* ». Huile sur bois. 23,5 x 14,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

119. *Nu, Victorine Meurent*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

120. *Chasseur de Vincennes assis sur un tabouret renversé*. Papier à peindre marouflé sur panneau. 22 x 16 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 523-524 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : vente Succession L..., Bordeaux, 23/05/1940.

121. *Jeannette*, « *Une fillette assise, de face, tenant une écuelle* ». Huile sur toile. 40 x 41 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522-523 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

122. *Portrait d'Émile Zola*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 527-528 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Drouet, Paris.

123. *Ernest Molière*, « *Sur un cheval blanc, un personnage vu de dos, coiffé d'un gibus* ». Huile sur toile. 62 x 35 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 523 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

124. *Jeune homme aveugle, fils naturel de Manet*. Pastel. 46 x 35 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 529 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

125. « *Une fillette assise sur un banc de jardin. Devant elle, un vase de pavots rouges. À droite, carafe et vase de fleurs* ». 64 x 80 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 523 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

126. *Bouquet de l'Olympia*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 527 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

127. *Portrait d'Émile Zola*. Huile sur papier. 33,5 x 25 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 528 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : docteur Simon, Paris ; un antiquaire de la rue du Cherche-Midi, Paris, en 1944

128. *Buste d'une jeune femme blonde, vue de profil*. Pastel. 60 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 523 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Mme Ménard-Dorian ? ; banquier M., Paris

129. *Edmond de Goncourt*. 31 x 40 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 530 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : B..., Montpellier

130. *Éva Gonzalès*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 530 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : B..., Montpellier

131. *Jeune mendiant, d'après Murillo*. Huile sur toile. 100 x 81 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 20 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

132. *Portrait de Carolus-Duran. Esquisse*. Huile sur toile. 35 x 27 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 295 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : atelier de Carolus-Duran ?

133. *Faisan*. Huile sur toile. 29,5 x 61 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 420 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Portier ; collection particulière, Hollande.

134. *Deux perdreaux*. Huile sur toile. 61 x 46 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 420 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Portier ; collection particulière, Hollande.

135. *Pêches*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

136. *Nature morte*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

137. *Une femme en chapeau capote, devant une palissade, mains croisées tenant un éventail*. Huile sur carton.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

138. *Buste de femme*. 47 x 38 cm.

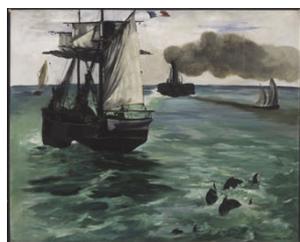
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 521 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

139. *Port de Honfleur*.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 522 ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Chr. De Marinitch ?

Œuvre signalée sans numéro dans Tabarant 1947, absente dans Orienti et Rouart en 1970, authentifiée dans Rouart et Wildenstein en 1975



140. *Marine ou Les Marsouins, marine*. Huile sur toile. 81 x 100 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, mentionné comme faux p. 219-220 ; Rouart, Wildenstein, 1975, 79. Bibliographie : « Manet and Renoir », *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 1933, vol. 29, no 158, p. 17-20. ; Robert Rey, *Manet*, Paris, Hyperion, 1938, fig. 138.

Historique : Weiz, 1880 ; Thomson, c. 1900 ; Franck G. Thomson ; Anne Thomson Expositions : Londres, 1872, no 104 ; Chicago, 1893, no 2936 ; *Paintings and*

Drawings by Representative Modern Masters, Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphie, 1920, no 31 ; *Manet-Renoir*, Philadelphia Museum of Art, 1933.

Autre œuvres douteuses vendues dans le monde germanophone entre 1900 et 1945

141. *Motiv aus den Ardennen*. Huile sur toile. 19 x 29,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Berlin, 25/09/1906, lot 126.

142. *Gebirgslandschaft*. Huile sur toile. 18 x 27 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Berlin, 25/09/1906, lot 127.



143. *Mädchenporträt*. Huile sur toile. 46 x 38 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Munich, 14/07/1908, lot 50.

144. *Fürstliche Dame*. 13 x 12 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Munich, 08/10/1908, lot 263

145. *Burg Arnstein [Château d'Arnstein]*. Huile sur carton. 23 x 32 cm. ou 24 x 33 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Stuttgart, 08/12/1908 — 09/12/1908, lot 121 ; vente Francfort, 16/12/1919, lot 176.



146. *Näherin [Couturière]*. 27 x 22 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Munich, 18/05/1909, lot 72 ; vente Berlin, 25/04/1912, lot 61



147. *Au Moulin de la Galette*. 46 x 56 cm.

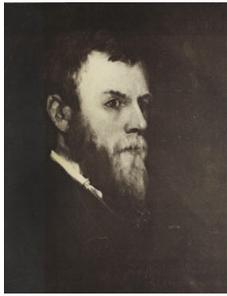
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Munich, 18/05/1909, lot 73

148. *Blumenstudie für das Gemälde Olympia [Étude de fleurs pour le tableau l'Olympia]*. Huile sur toile. 57 x 55 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Cologne, 12/12/1912, lot 1104



149. *Bildnis des Malers Bastien-Lepage*. 46 x 36 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Ancienne collection J. S. Forbes, Londres ; Vente Cologne, 03/04/1914, lot 128

150. *Hühnerhund*. *Skizze*. Huile sur toile. 46 x 38 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Francfort, 12/05/1914, lot 117



151. *Sapnieren an Felsnküste. Im Hintergrunde die ruhige See. Heller Himmel*. Huile sur toile. 30 x 21 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Francfort, 22/03/1921, lot 129

152. *Damenporträt. Angeblich Herzogin Decazes*. Huile sur toile. 73 x 54 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Lucerne, 23/07/1923, lot 346 ; Vente 18/05/1926, lot 282, « école de Manet » ;

153. *Frauenporträt. Kleid stark ausgeschnitten. Hintergrund rot. Frühwerk des Meisters*. Huile sur toile. 46 x 38 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Lucerne, 23/07/1923, lot 347 ; Vente 18/05/1926, lot 283, « école de Manet » ;

154. *Blumenvase mit Rosen*. Huile sur toile. 73 x 53 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Lucerne, 23/07/1923, lot 348.

155. *Garten-Restaurant*. Huile sur toile. 40 x 64 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Allemagne, 19/02/1924, lot 79, certificat d'authenticité de F. Marboutin

156. *Frau im Zimmer*. Huile sur toile. 32 x 22 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Allemagne, 02/02/1925 — 04/02/1925, lot 78



157. *Étude*. Huile sur bois. 18,5 x 14 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Francfort, 07/04/1925, lot 152 ; authentifié par Meier-Graefe



158. *Hexensabbat, nach Goya*. Huile sur toile. 27,5 x 119,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Coray-Stoop, 29/07/1925, lot 108, certifié par Meier-Graefe.



159. *Südfranzösische Gebirgslandschaft*. Huile sur carton. 29 x 37 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Karl von Österreich. 1926-10-26 – 1926-10-29. Hambourg, lot 141

160. *Fünf Damen*. Huile sur toile. 37 x 45 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Cologne, 08/03/1927, lot 203.

161. *Figurenstudie. Ein Herr in dunklem Anzug mit grauem Vollbart steht in Unterhaltung mit einer Dame in weisser Abendtoilette*. Huile sur bois. 20,5 x 13 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Francfort, 13/12/1927, lot 121



162. *Rue St. Pétersbourg*. Huile sur bois. 33,5 cm ; 25,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Zurich, 30/03/1928, lot 30

163. *Bal Mabile*. Huile sur bois. 38 x 30,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Zurich, 30/03/1928, lot 31

164. *Atelierinterieur mit Statue*. Huile sur papier. 55 x 45 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente Allemagne, 19/03/1929 — 21/03/1929, lot 92



165. *Nature morte*. Huile sur toile. 34 x 43 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Hermann Ball, 24/04/1931 — 25/04/1931, lot 71 [ancienne collection Dr. Hans Wendland]



166. « *Ruhendes Mädchen* » (*Jeune femme au repos*). Huile sur toile. 36 x 56 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Rudolph Lepke, 08/12/1931, lot 31 [ancienne collection Max von Bleichert, Leipzig]



167. *Le Balcon. Étude*. Pastel sur carton. 39 x 28 cm. ou 32 x 42 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Rudolph Lepke, 15/12/1931 — 17/12/1931, lot 790 [vendeur non renseigné] ; Vente, Berlin, Walther Achenbach, 05/06/1940, lot 283 [vendeur non renseigné]



168. *Portrait de Madame Manet. Étude*. Huile sur toile. 27,5 x 20 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Zurich, Kunst & Spiegel, 26/10/1932 — 28/10/1932, lot 559 [vendeur non renseigné]

169. *Les taureaux de combat*. Huile sur toile. 55,5 x 80,5 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Zurich, Fischer, 02/05/1934 — 05/05/1934, lot 1370 [vendeur non renseigné]

170. *Nature morte*. Huile sur toile. 44 x 54 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Rudolph Lepke, 12/06/1934, lot 328 [collection du sud de l'Allemagne]

171. *Étude à l'huile d'une dame assise sur dais avec un parasol blanc fermé*. Huile sur toile. 35,5 x 22 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Paul Graupe, 20/10/1936 — 21/10/1936, lot 70 [vendeur non renseigné]

172. *Forêt*. Huile sur bois. 33 x 24 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Walther Achenbach, 30/09/1937-02/10/1937, lot 1247 [G.M.B.H. Berlin]

173. *Garçon soufflant dans une flûte*. Huile sur toile. 55 x 44 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Rudolph Lepke, 15/12/1937 — 16/12/1937, lot 171 [vendeur non renseigné]



174. *Nature morte*. Huile sur toile. 45 x 55 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Berlin, Walther Achenbach, 14/12/1938, lot 247 [vendeur non renseigné].



175. *Nature morte*. Huile sur toile. 32 x 50 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Nuremberg, B. Pfeuffer, 30/04/1940, lot 50 [vendeur non renseigné]

176. *Peinture de fleurs*. Huile sur toile. 45 x 55 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Vente, Cologne, Math. Lempertz, 17/12/1940, lot 129 [vendeur non renseigné]

Autres œuvres douteuses documentées



177. *Portrait de Léon Gambetta*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : baron Dandes Mac Arrow, Munich, en 1929

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 144 790/42, 20 144 790/43, 20 144 790/47.



178. *Les Cavaliers dans la forêt*. Huile sur toile.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : John Lewis Brown ; Paul Clemen en 1931 (acheté il y a plus de 25 ans)

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 144 790/132.



179. *Aveugle et petite fille*. 145 x 116 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



180. *Portrait « El Segoviano »*. 34 x 41 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



181. *Trainee de chevaux après la course de taureaux*. 50 x 37 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



182. *Chien*. 76 x 52 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



183. *Toréador avec deux majas*. 28 x 24 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



184. *Course de chevaux*. 94 x 61 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



185. *Jardin d'Aranjuez avec des figures*. 25 x 20 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



186. *Portrait de mademoiselle « Jeannette » ?*. 37 x 30 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



187. *Paysage avec des vaches*. 44 x 30 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



188. *Portrait d'homme, demi corps « Marchand de Bordeaux »*. 45 x 31 cm.

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Jose Graells Pinos en 1932

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



189. *Portrait de dame avec chapeau*. 37 x 30 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jose Graells Pinos en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



190. *Le Géographe de Vélasquez*. 100 x 78 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jose Graells Pinos en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



191. *Portrait de femme sans chapeau, Berthe Morisot ?*. 61 x 50 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jose Graells Pinos en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14

192. *S'étendent près au lit*. 22 x 13 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jose Graells Pinos en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14



193. *La mademoiselle et l'artiste*. 70 x 50 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Jose Graells Pinos en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 150 042/14

194. *La Promenade*. 26 x 34 cm.
Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.
Historique : Frédéric Barbey en 1932
Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 144 790/132

195. *Portrait de Madame Boucicaut.*

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Y. Bazir, Nice, en 1945

Remarques : Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 20 144 790/132

196. *Copie du chanteur espagnol*

Catalogues raisonnés : Duret 1902, absent ; Duret 1919, absent ; Moreau-Nélaton 1926, absent ; Tabarant 1931, absent ; Jamot, Wildenstein 1932, absent ; Tabarant 1947, absent ; Orienti, Rouart 1970, absent ; Rouart, Wildenstein 1975, absent.

Historique : Selon les journaux de Jacques-Émile Blanche, en décembre 1912, le peintre aurait retenu chez le marchand Camentron, pour 15 000 francs, un tableau reprenant le sujet du *Chanteur espagnol*, qui se trouvait déjà dans la collection américaine de William Church Osborn. Il semble donc qu'il s'agissait là d'une copie non autographe. Étienne Moreau-Nélaton, qui avait déjà posé une option sur le même tableau à hauteur de 10 000 francs, se serait alors emporté contre Blanche et Camentron. L'œuvre n'aurait été finalement acquise par aucun de deux collectionneurs.

Remarques : Paris, Bibliothèque de l'Institut, Journal de Jacques-Émile Blanche, Ms 7059, f° 71-73.

Annexe 3 : Répertoire des œuvres dont l'attribution à Camille Pissarro fut discutée dans la première moitié du XX^e siècle

Cette annexe complète notre propos tenu dans le premier volume et intitulé « Les héritiers d'artistes comme agents de l'historiographie, le cas des frères Pissarro ».

La présente recension des œuvres dont l'attribution à Camille Pissarro a été discutée dans la première moitié du XX^e siècle a été réalisée à partir de sources documentaires, et non d'observation de *visu* des objets en question. À ce titre, elle vise à rendre compte des fluctuations d'un *corpus*, à signaler l'amplitude des images et des affaires d'expertise qui entourèrent le nom de Pissarro. Elle ne constitue aucunement un jugement sur une quelconque authenticité.

Par souci d'exhaustivité, dans la mesure où l'attribution d'œuvres aujourd'hui admises comme authentiques a été mise en doute, celles-ci figurent dans cette annexe.

Ce répertoire a été réalisé principalement à partir de mentions relevées dans la correspondance de Ludovic-Rodo Pissarro et Lucien Pissarro, conservée avec les archives de ce dernier à l'Ashmolean Museum d'Oxford. S'y ajoute un travail de dépouillement systématique des catalogues de vente germanophones mis en ligne par l'université de Heidelberg (<http://artsales.uni-hd.de>).

Les œuvres sont ici classées dans l'ordre chronologique de leur apparition dans ces sources.

Autant que possible, nous avons rendu compte de leur historique, de leurs expositions et de leur bibliographie. Nous avons aussi tenté de retrouver dans chaque cas un visuel.

Dans le cas d'œuvres inscrites au catalogue raisonné de l'artiste, nous avons limité ces informations à la période précédant l'année 1945. Nous renvoyons pour les informations postérieures à cet ouvrage : Joachim Pissarro et Claire Durand-Ruel Snollaerts, *Pissarro : catalogue critique des peintures*, trad. Mark Hutchinson et trad. Michael Taylor, Paris, Wildenstein Institute publications, Skira, 2005, 3 vol.

Œuvres non cataloguées par Ludovic-Rodo Pissarro en 1939



1. *La Petite Bergère*. Estampe.

Historique : Berlin, Kupferstichkabinett en 1923.

Bibliographie : Loÿs Delteil, *Le peintre graveur illustré (XIXe et XXe siècles)*, Paris, L. Delteil, 1923, vol. 17, app. 1, « planche douteuse ».

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.



2. *La Rue Norvins à Montmartre*. Huile sur toile. 46,0 x 55,5 cm. Lille, Palais des Beaux-Arts.

Historique : acquis par Ferdinand-Félix Pihen (vers 1905 ?) pour 800 francs ; legs de Ferdinand-Félix Pihen au Palais des Beaux-Arts de Lille en 1923.

Bibliographie : [Adolphe Tabarant], « En parcourant le musée de Lille », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1924, n° 21, p. 477-479 ; Maurice Deslins, « Le faux Pissarro du Musée de Lille : Le fils du grand peintre met le conservateur en demeure de décrocher la toile », *Le Télégramme du Nord*, 26/04/1925 ; Maurice Deslins, « Le faux “Pissarro” devant la commission du Musée », *Le Télégramme du Nord*,

13/05/1925 ; Maurice Deslins, « L’inaccessible faux “Pissarro” au Musée de Lille », *Le Télégramme du Nord*, 14/05/1925 ; Adolphe Tabarant, « Le faux Pissarro du Musée de Lille », *Le Bulletin de la vie artistique*, 1925, n° 10, p. 214-216.

Archives : Lille, Palais des Beaux-Arts, Centre de documentation, dossier d’œuvre P 1656 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.



3. *La Vieille Paysanne*. Huile sur toile. 91 x 73 cm.

Historique : Vente de la collection Graf Fouché d’Otrante, Francfort, 01/12/1926, lot 35 ; Vente, Francfort, 13/12/1927, lot 153 ; Vente, Berlin, 22/05/1928, lot 111 ; Vente, Berlin, 20/11/1928, lot 123.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Remarques : Authentifié par Julius Meier-Graefe.



4. *Paysage avec figure*. Huile sur toile. 46 x 33 cm.

Historique : Vente, Francfort, 15/12/1926, lot 71 ; Vente, Francfort, 06/04/1927, lot 76.

5. *Port de Dieppe*.

Historique : saisi le 02/03/1927 chez l’antiquaire parisien Jacques Anselme Goldschmidt ; probablement détruit après le 24/02/1928.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro ; Paris, Archives de Paris, DIU6/2188.

6. *Port de Dieppe*.

Historique : chez l’antiquaire parisien Jacques Anselme Goldschmidt en février 1927 ; envoyé en Allemagne avant le 24/02/1928.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

En avril 1927, Lucien et Ludovic-Rodo Pissarro évoque plusieurs gouaches et dessins vendus par Georges Manzana-Pissarro au marchand Max Bine.



7. *Vieille Paysanne assise sur un banc de pierre*. Huile sur toile. 41 x 33 cm.
Historique : Vente Georges Urion, Paris, 30/05/1927 et 31/05/1927, lot 81 ; acquis par Devilder pour 7 000 francs.
Archives : Paris, Archives de Paris, D42E3/159 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.



8. *Paysage d'automne ; paysanne à la barrière ou L'Arbre mort*. Huile sur toile. 54 x 65 cm.

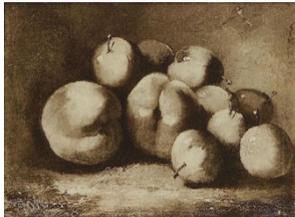
Historique : Vente Georges Urion, Paris, 30/05/1927 et 31/05/1927, lot 86 ; acquis par la galerie Georges Petit pour 30 200 francs ; vendu à Mme Morain-Benezit, Paris (présent en 1928) ; vendu à Raphaël Gérard, Paris ; vendu à Alex, Reid et Lefevre (présent en 1933).

Expositions : Exposition « French Paintings of the 19th Century : Ingres to Cézanne », Londres, Lefevre Gallery. 1933, cat. no 28.

Archives : Paris, Archives de Paris, D42E3/159 ; Paris, musée d'Orsay, fonds

Bignou ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

En octobre 1928, Ludovic-Rodo Pissarro évoque dans une lettre à Lucien plusieurs petits croquis de Pissarro jugés faux, portant une marque imitant le cachet de la succession Pissarro.



9. *Nature morte aux fruits*. Huile sur toile marouflé sur bois. 21 x 27,5 cm.

Historique : Vente, Aachen, 26/10/1928, lot 224 ; Vente, Aachen, 08/01/1933, lot 110 ; Vente, Aachen, 13/12/1935, lot 104.

Remarques : Authentifié par Emil Waldmann.



10. *La Route*. Huile sur bois. 31 x 24 cm.

Historique : Vente, Berlin, 14/05/1928, lot 310.

11. *La Vachère*. Gouache.

Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro au marchand Fiquet, puis acheté par Gobin ; en 1930, l'œuvre ayant été déclaré fausse par Ludovic-Rodo Pissarro, Gobin obtint de Manzana-Pissarro un échange contre des eaux-fortes.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

En mai 1930, Ludovic-Rodo Pissarro signale quatre faux Pissarro de provenances diverses, dont deux d'Allemagne. En août il nomme encore un faux *Bord du Loing à Moret*.

Le 6 mai 1930, le journal *Excelsior* mentionne le nom de Pissarro parmi les peintres falsifiés par Jean-Charles Millet et Cazeau. L'avocat de Ludovic-Rodo Pissarro propose de s'en assurer parmi les tableaux saisis. Voir

« Comment on découvre l'affaire des faux Millet : M. Jean-Charles Millet avoue les faits et prétend être victime d'un habile copiste, le peintre Cazeau », *Excelsior*, 06/05/1930.

En mars 1931, Ludovic-Rodo Pissarro signale un tableau très probablement faux provenant de la collection Chester Dale.



12. *Forêt de Fontainebleau*. Huile sur papier maroufflé sur toile. 28 x 42 cm.
Historique : Vente, Berlin, 10/06/1931, lot 24.



13. *La Gardeuse d'oies près de l'eau*. Huile sur toile. 31 x 39 cm.
Historique : Vente, Berlin, 10/06/1931, lot 25.

14. *Réplique du Jardin des Tuileries, matinée de printemps, temps gris*. 50 x 65 cm.
Historique : collection allemande en 1931.

15. *Une prairie à Bazincourt*. Huile sur toile. 33 x 41 cm.
Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro (peut-être par l'intermédiaire du marchand Fiquet) à Georges Urion ; déposé chez André Schoeller en avril 1932 ; Vente Georges Urion, Paris, 16/05/1934, lot 17 ; acquis par Flavien pour 2 100 francs.
Remarques : Authentifié par Georges Manzana-Pissarro.
Archives : Paris, Archives de Paris, D43E3/98 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

16. *Les Laveuses*. Huile sur carton. 27,5 x 29,5 cm.
Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro (peut-être par l'intermédiaire du marchand Fiquet) à Georges Urion ; déposé chez André Schoeller en avril 1932 ; Vente Georges Urion, Paris, 16/05/1934, lot 18 ; acquis par Rougier pour 3 800 francs.
Remarques : Authentifié par Georges Manzana-Pissarro.
Archives : Paris, Archives de Paris, D43E3/98 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

En août 1933, Ludovic-Rodo Pissarro signale un faux dans une collection de Buenos Aires.

17. *Pommiers en plein vent*. Huile sur bois. 14 x 21 cm.
Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro au marchand Fiquet ; collection de Léon Escoffier ; Vente Léon Escoffier, Paris, 07/11/1934, lot 136 ; acquis par Lagrave pour 1 050 francs.
Archives : Paris, Archives de Paris, D149E3/9 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

18. *Paysage d'hiver, temps de neige*. Huile sur bois. 13 x 22 cm.
Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro au marchand Fiquet ; collection de Léon Escoffier ; Vente Léon Escoffier, Paris, 07/11/1934, lot 137 ; acquis par Lagrave pour 1 310 francs.
Archives : Paris, Archives de Paris, D149E3/9 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

19. *Tableau sans titre*.
Historique : Paris, galerie Zak en 1934 ; Vienne, collection d'un Hongrois en 1936.
Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

20. *Terre-plein du pont Neuf avec le Louvre*.
Historique : Allemagne, collection Richard Semmel ; Vente, Amsterdam, 13/06/1933 ; envoyé d'Allemagne à Londres en 1935.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

En février 1936, Ludovic-Rodo Pissarro signale la présence d'un faux Pissarro conservé par le musée de Tel-Aviv. Il réitère sa remarque en octobre 1938 lors de sa rencontre avec le directeur du musée.

En décembre 1936, le nom de Pissarro est mentionné lors de l'affaire des faux tableaux peints par Jean-Hector Trottin pour Elie Gordon. Voir Jean Bouchon, « Une officine de faux tableaux chez un dentiste: Depuis d'un an la police enquêtant sur la provenance de toiles suspectes: Les recherches ont abouti à la découverte de 77 tableaux signés de maîtres illustres et leur "collectionneur" malgré ses dénégations a été inculpé d'escroquerie », *Le Journal*, 15/12/1936.

En avril 1937, Ludovic-Rodo Pissarro signale plusieurs fausses aquarelles que l'épouse de Georges Manzana-Pissarro aurait tenté de vendre à plusieurs marchands.



21. *Le Pont Boieldieu, Rouen, brouillard*. 1896. Huile sur toile. 46 x 55 cm. Localisation inconnue (PDRS 1119).

Historique : acquis par Durand-Ruel de l'artiste le 16/04/1896 ; vendu immédiatement à Eugène Blot, Paris ; Vente Eugène Blot, Paris, 09/05/1900 et 10/05/1900, lot 134 ; acquis par Durand-Ruel, pour le comte de Pieter van der Velde, Le Havre ; Decusseuil, Le Havre ; Vente Decusseuil, Paris, 03/04/1925, lot 43 ; acquis par Rigaudias ; non localisé par la suite.

Exposition : Exposition « Œuvres récentes de Camille Pissarro », Paris, galerie Durand-Ruel, 1896, cat. no 11.

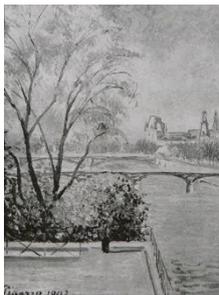
Remarques : mentionné comme faux par Ludovic-Rodo dans une lettre à Lucien Pissarro, le 16/06/1937.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.



22. *Le Chariot à l'âne*. Huile sur toile. 33 x 41 cm.

Historique : Vente Munich, 15/07/1937, lot 61.



23. *Vue sur la Seine*. Huile sur toile. 35,5 x 28 cm.

Historique : Vente Munich, 15/07/1937, lot 63.

Remarques : proche du tableau *Le Louvre, matin, printemps, 2^e série* (1902 ; Jérusalem, The Israel Museum ; PDRS 1425).

24. *La Glaneuse*. Dessin.

Historique : Georges Manzana-Pissarro.

Expositions : Exposition « Paintings and Drawings by Camille Pissarro », Londres, Thames Agnew & Son, 1937, cat. no 29.



25. *Epping, Avril*. Lucien Pissarro (1863-1944). 1893. Huile sur toile. 45,7 x 55,2 cm. Collection particulière.

Historique : donné par l'artiste au Dr. Th. Gaillard ; Vente, Londres, 09/12/1936, lot 9 ; H. H. Clark, Shaftesbury Gallery, en 1938 ; Vente, Londres, 06/12/1957, lot 66 ; The Fine Art Society ; collection particulière ; Vente, Londres, 17/11/1998, lot 91 ; collection particulière ; Vente, Londres, 28/05/2014, lot 36.

Expositions : « Spring Exhibition », Londres, Whitechapel Art Gallery, 1907, cat. no 118 ; « Winter Exhibition », Londres, New English Art Club, 1909, cat. no 9 ;

« Spring Exhibition », Southport, Atkinson Art Gallery, 1912, cat. no 320 ; « Pointillists and Their Period », Londres, Redfern Gallery, 1950, cat. no 46.

Bibliographie : « Prenez garde à la peinture », *Beaux-arts*, 1938, n° 302, p. 2 ; Anne Thorold (dir.), *A Catalogue of the oil paintings of Lucien Pissarro*, Londres, Athelney Books, 1983, no 66.

Remarques : Vendu à H. H. Clark en décembre 1936 sous son attribution authentique, l'œuvre fut aperçue en janvier 1938 par David Bensusan-Burr à la devanture de la galerie du même Clark, où elle était présentée comme une « œuvre authentique » de Camille Pissarro, et proposée au prix de 450£. Lucien Pissarro porta plainte, mais il fut débouté au motif que la tentative de vente frauduleuse n'avait pas été prouvée.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

26. *La fenaison*. Gouache. 40 x 29,5 cm.

Historique : Vente, Paris, 13/06/1938, lot 150, racheté par le vendeur Seligmann et fils pour 9 100 francs.

Archives : Paris, Archives de Paris, D43E3/114 ; Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

27. *Trois poires gisant dans l'herbe*. Gouache.

Historique : vendu par Georges Manzana-Pissarro à un marchand ; Londres, Leicester Gallery en mai 1938.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

28. *Pré à Éragny avec un cheval*. Huile sur toile.

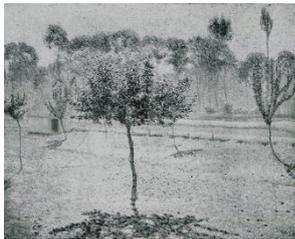
Historique : Londres, Leicester Gallery, en janvier 1938.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

29. *Tableau sans titre*.

Historique : collection du peintre Antoine Villard ; proposé par un marchand de Paris à la Redfern Gallery en juin 1939.

En mars 1939, Ludovic-Rodo Pissarro signale deux faux tableaux dans une collection suisse.



30. *Paysage avec rivière*. Huile sur toile. 46 x 55 cm.

Historique : Vente, Cologne, 12/12/1939, lot 244.

Remarques : Authentifié par Emil Waldmann.

En février 1943, Ludovic-Rodo Pissarro signale « cinq ou six » dessins copiés d'après Pissarro, portant de faux cachets de la succession.

Œuvres cataloguées par Ludovic-Rodo Pissarro en 1939, mais dont l'attribution fut discutée



31. *Le Boulevard Montmartre, effet de nuit*. Vers 1897. Huile sur toile. 53,5 x 65 cm. Londres, the National Gallery (PDRS 1168).

Historique : Lucien Pissarro ; Londres, French Gallery ; vendu par la French Gallery à la Tate Gallery, par le biais du Courtauld Fund en 1925 ; transféré de la Tate Gallery à la National Gallery de Londres en 1950.

Expositions : « Post-Impressionist and Futurist Exhibition », Londres, The Doré Galleries, 1913, cat. no 7 ? ; « 123rd exhibition : Pictures and Drawings by Modern Artists », Londres, The French Gallery, 1925, cat. no 2 ; « Oil Paintings by Camille

Pissarro », Londres, National Gallery, 1931, cat. no 17.

Bibliographie : Ludovic Rodo et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1939, no 994.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Remarques : Le 15 juin 1927, Destrée de la galerie Durand-Ruel informe Lucien Pissarro d'une rumeur selon laquelle le tableau serait faux. Il apprit par la suite de James Bolivar Manson la visite à Londres de trois marchands, Bignou, Émile Bernheim et Haudebert, accompagnés par le « ministre des Beaux-Arts », ayant condamner

l'authentification de Lucien Pissarro. En juillet, Bignou se serait rendu de nouveau à la Tate Gallery en compagnie du marchand Paul Guillaume, qui aurait alors loué l'œuvre de Pissarro.



32. *Portrait de paysanne*. 1880. Huile sur toile. 73 x 60,4 cm. Washington, National Gallery of Art (PDRS 620).

Historique : légué par l'artiste à Julie Pissarro ; don à Georges Manzana-Pissarro en 1921 ; acheté par Paul Rosenberg ; vendu à Chester Dale le 17/04/1928 ; légué à la National Gallery of Art de Washington en 1963.

Bibliographie : Maud Dale, *Before Manet to Modigliani, from the Chester Dale Collection*, New York, Alfred A. Knopf, 1929, no 34 ; Ludovic Rodo et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1939, no 547 ; *French paintings from the Chester Dale collection*, Washington, National Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1942, p. 58 ; André Gloeckner (dir.), *French impressionists and their contemporaries represented in American collections*, New York, Hyperion, Random House, 1944, p. 127.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Remarques : En mars 1931, Ludovic-Rodo Pissarro signale que la toile a été datée et signée après 1904.



33. *Pièce d'eau à Kew, Londres*. 1892. Huile sur toile. 46 x 55 cm. Localisation inconnue (PDRS 950).

Historique : vendu par l'artiste à la galerie Durand-Ruel le 16/12/1893, qui en était toujours propriétaire en 1946 ; vendu par A. Tooth & Son, Londres, à Sir Alexander Korda, le 22/11/1950 ; Dr Willy Raeber, Bâle ; localisation inconnue.

Expositions : « Œuvres récentes de Camille Pissarro », Paris, galerie Durand-Ruel, 1893, cat. no 7 ; « Tableaux, pastels et gouaches par Camille Pissarro », Paris, galerie Durand-Ruel, 1921, cat. no 33 ; « Tableaux par Camille Pissarro », Paris, galerie Durand-Ruel, 1928, cat. no 58 ; « Paintings by Sisley and Pissarro »,

Londres, Knoedler Gallery, 1934, cat. no 19 ; « Londres vue par les peintres français XIX^e et XX^e siècles », Paris, Palais Galliera, 1945, cat. no 18.

Bibliographie : Ludovic Rodo et Lionello Venturi, *Camille Pissarro, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1939, no 801.

Archives : Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro.

Remarques : L'œuvre est signalée par Lucien Pissarro comme fausse en juillet 1934, lors de son exposition chez Knoedler à Londres. S'opposant à l'authentification de Frank Rutter, Lucien affirma que l'œuvre avait été peinte par Georges Manzana-Pissarro à l'âge de 21 ans. L'expertise de Rutter finit par se révéler juste à la fin du mois d'août 1934.

Annexe 4 : Rétrospectives consacrées à l'impressionnisme par les revues *Beaux-arts* et la *Gazette des beaux-arts* entre 1937 et 1939

Cette annexe complète notre propos tenu dans le premier volume et intitulé « Les expositions du centenaire de Cézanne en 1939, la dynamique régionale ». Elle revient en particulier sur les rétrospectives consacrées à l'impressionnisme par la revue *Beaux-arts* et sa galerie, toutes dirigées par Georges Wildenstein.

Dans la mesure où le contenu de ces expositions est parfois mal renseigné ou omis dans la bibliographie actuelle, nous avons jugé utile d'en transcrire les catalogues que nous avons pu consulter, et d'identifier autant que possible les œuvres exposées.

La première exposition ici considérée se tint à la galerie de Georges Wildenstein en mai 1937. Elle fut organisée au profit de la Société des amis d'Eugène Delacroix, fondée à la fin des années 1920 et dont le secrétaire, André Joubin, fut aussi l'auteur de la préface du catalogue.

La seconde exposition fut quant à elle itinérante. Successivement intitulée « L'Impressionnisme : Ses origines et son héritage au XIX^e siècle », puis « L'Impressionnisme : Ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle », elle eut lieu entre 1938 et 1939 dans les villes suivantes : Reims, Cambrai, Boulogne-sur-Mer, Grenoble, Valenciennes, Nancy, Strasbourg, Mulhouse, Belfort, Tours, Nantes, Rennes, Brest. Malheureusement, nous n'avons pas pu retrouver pour chacune de ces étapes le catalogue d'exposition, afin de contrôler la présence de chaque tableau. Cette itinérance témoigne du réseau que se constitua en région la société des amis de la revue *Beaux-arts*. Une telle fédération répondait en effet au désir de décentralisation culturelle, auquel avait appelé Georges Wildenstein dans sa revue.

Ces expositions sont par ailleurs représentatives de l'expansion que connut le thème du retour aux sources de l'impressionnisme, à sa « naissance », « ses origines » ou « ses précurseurs », thème auquel nous avons consacré notre chapitre 6.

En outre, il est frappant de constater l'éclectisme des œuvres, que l'historiographie de l'époque, comme celle actuelle, devait considérer comme secondaires, et qui furent ainsi rassemblées sous le terme « impressionnisme », choisi sans doute en raison de sa popularité.

Exposition « Naissance de l'impressionnisme ». Paris, Galerie Wildenstein. 1937

Source : Raymond Cogniat, *Naissance de l'impressionnisme*, [Exposition. Paris, Galerie Wildenstein. 1937], Paris, Éd. de la « Gazette des beaux-arts », 1937.

Première partie « Le paysage et les romantiques »

Richard Parkes Bonington (1801-1828)

1. Études de ciel, aquarelles. Collection de M. André Joubin.

Eugène Delacroix (1798-1863)



2. Bouquet de fleurs, aquarelle rehaussée de pastel. Collection de M. Paul Cézanne.

[*Bouquet de fleurs* ; 1849 ; aquarelle, gouache et rehauts de pastel sur croquis au crayon noir sur papier gris, sur deux feuilles d'inégale grandeur ; 65 x 65,4 cm ; Paris, musée national Eugène Delacroix (dépôt au musée du Louvre)]

3. Hercule, peinture (0,29x0,45). Collection de MM. Wildenstein et Co.



[*Le repos d'Hercule* ; 1858 ; huile sur toile ; 29 x 46 cm ; localisation inconnue (cat. raisonné 328a)]



4. Le Maréchal ferrant, peinture (0,51x0,61). Collection de MM. Wildenstein et Co.

[*Le maréchal-ferrant* ; 1852-1853 ; huile sur toile ; 48,3 x 59 cm ; collection particulière (cat. raisonné 391)]

5. La mer vue des hauteurs de Dieppe, panneau (0,36 x 0,525). Collection de M. Marcel Beurdeley.



[*La mer vue des hauteurs de Dieppe* ; 1852 ? ; huile sur bois ; 36 x 52 cm ; Paris, musée du Louvre (cat. raisonné 489)]



6. Saint Sébastien secouru par les saintes femmes, peinture (0,24x0,31). Collection Schmitz, à MM. Wildenstein et Co.

[*Saint Sébastien secouru par les saintes femmes* ; 1840 ; huile sur toile ; 24,5 x 31 cm ; collection particulière (cat. raisonné 424)]

7. Suzanne au bain, esquisse, peinture sur carton.

Collection de M. Paul Jamot.

[*Suzanne et les vieillards, esquisse* ; vers 1850 ; huile sur carton ; 31 x 24,8 cm ; Reims, musée des Beaux-Arts (cat. raisonné 444)]



8. Les falaises d'Étretat, aquarelle. Collection M. Claude Roger-Marx.

[*Falaises en Normandie : Étretat* ; 1849 ; aquarelle ; 17,4 x 22,9 cm ; Paris, musée du Louvre]



9. Les Pyrénées aux Eaux-Bonnes (toile, 0,50x0,61). Exécutée en 1845. Collection de M. André Joubin.

Eugène Isabey (1803-1886)

10. Paysage, aquarelle. Collection de M. X...

Louis Adolphe Hervier (1818-1879)

11. Les bûcherons. Signée et datée : *A. Hervier*, 1850. Collection de M. André Joubin.

12. La mer à Fécamp (toile, 0,38x0,46). Signée et datée : *A. Hervier*. Collection de M. André Joubin.

13. Le village, aquarelle. Collection de M. Claude Roger-Marx.

Paul Huet (1803-1869)

14. Saint-Cloud. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Les ormes de Saint-Cloud* ; 1823 ; huile sur toile ; 42,5 x 52 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris]



Deuxième partie « Le réalisme »

Gustave Courbet (1819-1877)

15. La Vague, peinture (0,85x1,14). Signée. Collection de MM. Wildenstein et Co.

16. Paysage du Jura, peinture. Collection de M. Paul Jamot.



17. Portrait du père de l'artiste, peinture (0,90x0,72). Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Portrait de Régis Courbet, père de l'artiste* ; 1874 ; huile sur toile ; 93 x 82 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris]

18. Le Chevreuil, peinture (0,42x0,31). Signée en bas à droite et datée 1876 ; dédicace. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Le chevreuil* ; 1876 ; huile sur toile ; 43,5 x 33 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris]



Édouard Manet (1832-1883)



19. Portrait de Berthe Morisot à l'éventail, peinture (0,61x0,50). Initiale, en bas, à droite : *M.* Collection de Mme Ernest Rouart.

[*Berthe Morisot à l'éventail* ; 1874 ; huile sur toile ; 61 x 50 cm ; Lille, Palais des Beaux-Arts (RW 228)]

20. La Vénus du Titien, peinture (0,24x0,38). Collection de Mme Ernest Rouart.

[*La Vénus d'Urbino* ; 1856 ; huile sur toile ; 24 x 37 cm ; collection particulière (RW 7)]



Paul Camille Guigou (1834-1871)

21. Paysage de la Crau, peinture sur panneau (0,18x0,33). Signée et datée : *Paul Guigou*, 1864. Collection de M. André Joubin.



raisonné 175]]

22. Paysage de Provence, peinture. Signée en bas, à gauche ; datée 1867. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Paysage de Provence. Vue de Saint-Saturnin-les-Apt* ; 1867 ; huile sur toile ; 27,6 x 46 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat.

Adolphe Félix Cals (1810-1880)

23. Assemblée à Saint-Siméon (toile, 0,33x0,24). Signée et datée : *Cals*, 1870. Collection de M. André Joubin.
24. La colline de Montmartre, peinture. Collection de M. Claude Roger-Marx.
25. Étude de nu (toile, 0,34x0,60). Signée et datée : *Cals*, 1876. Collection de M. André Joubin.
26. La raie, nature morte, peinture (0,65x0,81). Signée et datée : *Cals*, 1876. Collection de M. André Joubin.

Gustave Henri Colin (1828-1910)

27. L'Entrée du port de Passages, Espagne, peinture (0,50x0,72). Signée en bas, à droite. Collection du Comte Arnauld Doria.

Troisième partie « Les peintres de l'atmosphère »

Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)



28. La route de Volterra, peinture. Collection de M. Ernest Rouart.
[*Volterra. – Route descendant de la ville* ; juin-juillet 1834 ; huile sur toile ; 35 x 29 cm ; collection particulière (cat. raisonné 305)]
29. Rue de village, peinture. Collection de M. Paul Jamot.
30. Vue près d'Amsterdam, peinture (0,10x0,34).

Collection de M. Daniel Wildenstein.



[*Environs d'Amsterdam. – Habitations des bords de l'Amstel* ; 5 septembre 1854 ; huile sur toile ; 10 x 35 cm. ; collection particulière ; cat. raisonné 740]

Stanislas Victor Edmond Lépine (1835-1892)



31. Bords de Seine, peinture. Collection de M. Paul Jamot.
[*La Seine à la Garenne Saint-Denis* ; vers 1870-1872 ; huile sur toile ; 27 x 40,6 cm ; collection particulière (cat. raisonné 393)]
32. Les Barques, peinture. Collection de M. Claude Roger-Marx.
33. Le pont Marie, peinture. Signée en bas, à droite : 100-73.

Louis-Eugène Boudin (1824-1898)

34. Les haleurs sur la plage de Deauville, peinture (0,22x0,35). Signé. Collection de MM. Wildenstein et Co.

35. Voiliers à Camaret, peinture (0,40x0,65). Signée, datée 1873. Collection de MM. Wildenstein et Co.

[*Camaret. Bateaux de pêche ancrés dans le port* ; 1873 ; huile sur toile ; 40 x 65 cm ; collection particulière (cat. raisonné 891)]



36. Ciel, pastel. Collection de M. Claude Roger-Marx.

37. Le Confessionnal, pastel. Collection de M. Claude Roger-Marx.

38. Nature morte, peinture (0,72x0,98). Collection de M. Raphaël Gérard.

Johan Barthold Jongkind (1819-1891)



39. L'auberge de la montée de Balbins, peinture (0,25x0,33). Signée en bas, à gauche ; datée 1855. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*L'auberge de Saint-Parize-le-Châtel près de Nevers* ; 1869 ; huile sur toile ; 25 x 32,8 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 585)]

40. Le bateau échoué, aquarelle. Collection de M. Claude Roger-Marx.

41. Claire de lune, peinture (0,26x0,33). Signée en bas, à droite ; datée 1868. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Rue de Delft* ; 1868 ; huile sur toile ; 25 x 32,5 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 496)]



42. Claire de lune à Dordrecht, peinture (1,10x1,45). Signée en bas, à gauche ; datée 1855. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Clair de lune à Overschie* ; 1855 ; huile sur toile ; 111 x 146 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 138)]

43. L'Écluse de Vitry, peinture. Collection de M. Claude Roger-Marx.

44. Port de Honfleur, peinture (0,46x0,38). Signée en bas, à droite et datée 1875. Collection du Dr Albert Charpentier.

Auguste Boulard, le Père (1825-1897)

45. Étude de ciel et de terrain à Cayeux, toile. Signée du monogramme *A. B.* Collection de M. André Joubin.

46. Portrait de Mlle M. B... enfant, peinture (0,46x0,385). Collection de M. F. Capdevielle.

Édouard Dufeu (1840-1900)

47. Nature morte, peinture (0,21x0,35). Signée : *E. Dufeu.* Collection de M. André Joubin.

48. Le village, peinture. Collection de M. Claude Roger-Marx.

Quatrième partie « Impressionnistes sans le savoir »

Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875)

49. Portrait de Charles Carpeaux, fils aîné du maître, étude sur toile (0,40x0,325).

Signée : *J.-B. Carpeaux*. Exécutée en 1874. Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

[*Charles Carpeaux à trois ans* ; vers 1863 ; huile sur toile ; 40,5 x 32,5 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 247)]



50. Portrait de Mme J.-B. Carpeaux en déshabillé, étude sur toile (0,33x0,24). Signée : *C. B.* Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

[*Madame Carpeaux en déshabillé* ; vers 1873-1874 ; huile sur toile ; 33,2 x 24,2 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 208)]

51. Portrait de Mme la vicomtesse de Montfort, belle-mère du peintre, étude sur bois (0,29x0,21). Exécutée en 1869. Collection de Mme L. Clément-Carpeaux.

[*Vicomtesse de Montfort, belle-mère de l'artiste* ; vers 1870 ; huile sur bois ; 29,0 x 21,5 cm ; Valenciennes, musée des Beaux-Arts (cat. raisonné 229)]



52. Le prince impérial distribuant des récompenses à l'Exposition Universelle de 1867, peinture sur toile (0,38x0,45). Signée en bas à droite : *J.-Bte Carpeaux*. Collection de M. Emmanuel Fabius.

[*Le Prince impérial distribant les récompenses à l'Exposition universelle de 1867* ; 1867 ; huile sur toile ; 38 x 46 cm ; Valenciennes, musée des Beaux-Arts (cat. raisonné 168)]

Jean Frédéric Bazille (1841-1870)

53. Aigues-Mortes, peinture. Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

[*Remparts d'Aigues-Mortes du côté du couchant* ; 1867 ; huile sur toile ; 62 x 110 cm ; Washington, National Gallery of Art (S 33)]



54. L'ambulance improvisée, peinture (0,48x0,65). Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

[*L'ambulance improvisé* ; 1865 ; huile sur toile ; 48 x 65 cm ; Paris, musée d'Orsay (S 17)]

55. La Baignade, peinture. Collection du Fogg Art Museum, Harvard University, U. S. A.



[*Scène d'été* ; 1869 ; huile sur toile ; 160 x 160,7 cm ; Cambridge, Harvard University, Fogg Art Museum (S 55)]



56. La Forêt de Fontainebleau, peinture (0,82x1,00). Signée en bas à gauche et datée 1865. Collection de Mme de Salinelles, à Montpellier.

[*Paysage à Chailly* ; 1865 ; huile sur toile ; 82 x 105 cm ; Chicago, The Art Institute of Chicago (S 14)]

57. Nègresse aux Pivoines, peinture (0,60x0,75).

Signée en haut à droite et datée 1870. Collection de M. Frédéric Bazille, à Montpellier.



[*Nègresse aux pivoines* ; 1870 ; huile sur toile ; 60 x 74 cm ; Washington, National Gallery of Art (S 61)]

Adolphe Joseph Monticelli (1824-1886)

58. Personnages dans un parc, panneau (0,32x0,43). Collection de M. Sitta Guelfo.



59. Réunion dans un parc au temps des Valois, peinture (1,46x2,47). Signée en bas, à gauche ; datée 1874. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Réunion dans un parc au temps des Valois* ; 1874 ; huile sur toile ; 152 x 251 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris]

François Auguste Ravier (1814-1895)

60. À l'orée du bois, aquarelle. Collection de M. Paul Jamot.

61. Automne, peinture. Collection de M. Paul Jamot.

Louis Hilaire Carrand (1821-1899)

62. Effet de neige, peinture, 1860. Collection de M. George Besson.

Constantin Ernest Adolphe Hyacinthe Guys (1802-1892)

63. Filles, aquarelle et lavis (0,25x0,18). Collection du Musée du Petit-Palais.

64. Filles et soldats, aquarelle et lavis (0,225 x 0,35). Collection du Musée du Petit-Palais.

65. Le marchand de légumes, lavis. Collection de M. Claude Roger-Marx.

Cinquième partie « L'impressionnisme »

Claude Monet (dit), Claude-Oscar Monet (1840-1926)

66. Champ de foire, peinture. Collection de Mme Ernest Rouart.



67. L'allée du Champ-de-Foire, Argenteuil, peinture (0,50x0,61). Signée en bas, à droite, et datée : *Cl. Monet*, 1874. Collection de MM. Durand Ruel.

[*L'Allée du champ de foire, à Argenteuil* ; 1874 ; huile sur toile ; 50 x 61 cm ; collection particulière (W 345)]

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

68. Roses mousses, peinture. Collection de M. Paul Jamot.

[*Roses mousseuses* ; vers 1875 ; huile sur toile ; 35,5 x 27 cm ; Paris, musée d'Orsay (DD 12)]



69. Portrait de jeune femme, peinture (0,45x0,30).



70. Paysage de neige, peinture. Signée en bas, à gauche. Collection du Comte Arnould Doria]

[*Paysage de neige* ; 1868 ; huile sur toile ; 48,5 x 65 cm ; collection particulière (DD 172)]

Camille Pissarro (1830-1903)

71. Bords de l'Oise, près de Pontoise, peinture (0,38x0,55). Signée et datée en bas, à gauche : C. Pissarro, 1873. Collection de MM. Durand Ruel.

[*La Route d'Auvers au bord de l'Oise, Pontoise* ; 1873 ; huile sur toile ; 38,1 x 57,8 cm ; Indianapolis, Indianapolis Museum of Art (PDRS 303)]



72. Étude de brouillard, peinture, signée. Collection du Comte Arnould Doria.

[*Brouillard, Pontoise* ; 1874 ; huile sur toile ; 46 x 56 cm ; localisation inconnue (PDRS 335)]

73. Nature morte, peinture. Signée et datée en haut et à droite : Pissarro, 1867. Collection du Dr Georges



Viau.

[*Nature morte à la carafe de vin* ; 1867 ; huile sur toile ; 81 x 99,6 cm ; Toledo, The Toledo Museum of Art (PDRS 114)]

74. Maisons à Osny, peinture (0,55x0,46). Datée : Osny, 1877. Collection du Dr Georges Viau.



75. La route d'Osny, près de Pontoise, peinture (0,46x0,55). Signée et datée en bas, à droite : C. Pissarro, 1872. Collection de MM. Durand Ruel.

[*La Route d'Osny, Pontoise* ; 1872 ; huile sur toile ; 46 x 56 cm ; collection particulière (PDRS 254)]

Alfred Sisley (1839-1899)

76. L'allée des Châtaigniers, à la Celle-Saint-Cloud, peinture (1,25x2,05). Signée en bas, à gauche : datée 1865. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Allée de châtaigniers, à la Celle-Saint-Cloud* ; 1865 ; huile sur toile ; 125 x 205 cm. ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (D 1)]



77. La Tamise à Hampton Court, peinture (0,35x0,58). Signée et datée en bas, à droite : Sisley 1872. Collection de MM. Durand Ruel.

[*La Tamise à Hampton Court* ; 1874 ; huile sur toile ; 35 x 58 cm ; collection particulière (D 116)]

78. Un verger, peinture (0,50x0,73). Signée et datée en bas, à droite : *Sisley*, 1873. Collection de MM. Durand Ruel.

[*Un verger – Pommiers en fleurs* ; 1873 ; huile sur toile ; 50 x 73 cm ; collection particulière (D 61)]



Paul Cézanne (1839-1906)



79. La fille au perroquet, peinture (0,25x0,33). Collection de M. Paul Cézanne.

[*Fillette au perroquet* ; vers 1860 ; huile sur toile ; 23 x 31 cm ; localisation inconnue (FWN 567-TA)]

80. Le jugement de Pâris, peinture (0,16x0,22). Vers 1861. Collection de M. Paul Cézanne.



[*Le Jugement de Paris* ; 1862-1864 ; huile sur toile ; 15 x 21 cm ; collection particulière (FWN 580-TA)]

81. Les marronniers du Jas de Bouffan, peinture. Collection de M. Paul Cézanne.

82. Paysage, peinture. Collection de M. Ambroise Vollard.



83. Paysage du Midi, peinture (0,24x0,38). Vers 1863. Collection de M. Paul Cézanne.

[*Paysage du Midi* ; vers 1865 ; huile sur toile ; 24 x 38 cm ; collection particulière (FWN 21)]

84. La Tranchée, peinture. Vers 1866. Collection de M. Paul Cézanne.

[*La Tranchée* ; 1867-1868 ; huile sur toile ; 19 x 33 cm ; Philadelphie, Barnes Foundation (FWN 48)]



Armand Guillaumin (1841-1927)

85. Guinguette au bord de la Seine, peinture, signée. Collection du Comte Arnould Doria.



86. Saint-Palais, embouchure de la Gironde, peinture (0,63x0,80). Signée en bas, à droite. Collection du Musée du Petit-Palais.

[*Saint-Palais, la Pointe de la Douane, août 92, 10 heures du matin* ; 1892 ; huile sur toile ; 65 x 80,5 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris]

Berthe Morisot (1841-1895)

87. Sous-bois, peinture (0,46x0,55). Signée en bas, à droite. Collection de M. Ernest Rouart.

Mary Cassatt (1844-1926)

88. Tête d'enfant, peinture. Collection de M. Claude Roger-Marx.

89. Torero et gitane, peinture. Signée en bas à droite : *Mary Cassatt, Séville*, 1874. Collection du Comte Arnauld Doria.

[*Torero et jeune fille* ; 1873 ; huile sur toile ; 100,65 x 85,09 cm ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (B 22)]



Gustave Caillebotte (1848-1894)

90. Baigneurs, pastel (0,75x0,95). Signé en bas au milieu et daté 1871. Collection de Mme Georges Mayer.

[*Baigneurs, bord de l'Yerres* ; 1877 ; pastel ; 75 x 95 cm ; Agen, musée des

Beaux-Arts (cat. raisonné 89)]

91. Canard d'Inde, nature morte (toile, 0,73x0,60). Signée : *G. Caillebotte*.
Collection de M. André Joubin.

[*Canard d'Inde* ; 1873 ; huile sur toile ; 60 x 73 cm ; collection particulière (cat. raisonné 13)]



92. Portrait, pastel. Collection de M. Lorenceau.

[*Portrait de Madame X.* ; 1878 ; pastel ; 65 x 50 cm ; Montpellier, musée Fabre (cat. raisonné 110)]

93. La Seine à Argenteuil, peinture.

Exposition itinérante « L'impressionnisme : Ses origines et son héritage au XIX^e siècle ».
1938-1939

Sources : Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme : Ses origines et son héritage au XIX^e siècle*, [Exposition. Reims, Musée des Beaux-Arts. 1938], Paris, s.n., 1938 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme, ses origines et son héritage au XIX^e siècle*, [Exposition. Cambrai, Musée municipal. 1938], Paris, s.n., 1938 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme : Ses origines et son héritage au XIX^e siècle*, [Exposition. Grenoble, Musée de Grenoble. 1938], Paris, s.n., 1938 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme : ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle*, [Exposition. Nancy, Musée des Beaux-Arts. 1938], Paris, s.n., 1938 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme, ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle*, [Exposition. Strasbourg, Château des Rohan. 1939], Paris, s.n., 1939 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme, ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle*, [Exposition. Tours, Musée des Beaux-Arts. 1939], Paris, s.n., 1939 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George [Georges Jarocinski], *L'impressionnisme, ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle*, [Exposition. Nantes, Musée des Beaux-Arts. 1939], Paris, s.n., 1939 ; Raymond Cogniat et Waldemar-George

[Georges Jarocinski], *L'Impressionnisme, ses précurseurs et ses héritiers au XIX^e siècle*, [Exposition. Rennes, Musée des Beaux-Arts. 1939], Paris, s.n., 1939.

Louis-Eugène Boudin (1824-1898)

Plage de Trouville, peinture à l'huile. (0,41 x 0,645.) Signé et daté E. Boudin 1864. Anc. Collection Bela Kohn, Paris. (Galerie Knoedler et Cie.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Marché à Rotterdam, aquarelle. (0,30 x 0,39.) Initiales en bas à droite. *Rotterdam*, en bas à gauche. Ancienne Collection Léon Pédron, Le Havre. (Galerie Druet, Paris.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Le Môle de Camaret, peinture à l'huile. (0,40 x 0,65.) (Collection Privée.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Port de Brest, peinture à l'huile (0,40 x 0,65).
(Collection Privée.)



Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Le Chalet Cordier à Trouville, peinture à l'huile (0,49 x 0,60). (Collection Tedesco frères.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Plage, aquarelle (0,25 x 0,30). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Plage, aquarelle (0,14 x 0,26). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Plage, aquarelle (0,23 x 0,35). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Parasols, aquarelle (0,16 x 0,26). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Robes, aquarelle (0,16 x 0,26). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Gustave Caillebotte (1848-1894)



Les Rameurs, peinture à l'huile (1,53 x 1,03). (Collection Privée.)

[*Périssoires sur l'Yerres* ; 1877 ; huile sur toile ; 103 x 156 cm ; Milwaukee, Milwaukee Art Museum (cat. raisonné 86)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble ; Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Mary Cassatt (1844-1926)

Portrait de femme assise, peinture à l'huile (1 m. x 0,805). (Au Comte Arnaud Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Paul Cézanne (1839-1906)

Paysage du Midi, environs d'Aix, peinture à l'huile sur toile, primitivement sur carton. (0,39 x 0,54.) Peint vers 1877. (Collection Paul Cézanne.)

[*Bosquet au Jas de Bouffan* ; vers 1871 ; huile sur toile ; 35,5 x 54,5 cm ; collection particulière (en dépôt au Hiroshima Museum of Art) (FWN 57)]



Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Tigre, peinture à l'huile. (0,38 x 27.) (Collection Pellerin.)

[*Tigre, d'après Barye* ; 1876-1877 ; huile sur toile ; 29 x 37 cm ; localisation inconnue (FWN 648-TA)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Portrait de l'artiste, peinture à l'huile (0,565 x 0,445).

(Au Comte Arnaud Doria.)

[*Portrait de Gustave Boyer (vu de face)* ; vers 1870 ; huile sur toile ; 60 x 44 cm ; localisation inconnue (FWN 427-TA)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875)



Rue du Village, peinture à l'huile. (0,36 x 0,24.) Coll. Paul David, Reims, Expositions : *Corot*, Zürich, 1934. N° 93. *Corot*, Musée de Lyon, 1936, N° 72. (Collection Paul Jamot.)

[*Auvers, une rue du village avec une paysanne et sa vache* ; 1865-1870 ; huile sur toile ; 32,5 x 24,5 cm ; collection particulière (cat. raisonné 1310)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Diane au Bain, peinture à l'huile. (0,32 x 0,24.) Peint en 1835.

Esquisse pour le tableau du Salon de 1836 : *Diane surprise au bain par Actéon*. Quelques différences importantes entre l'esquisse et le tableau. La jeune femme assise en costume de la Campagne romaine a été supprimée dans le tableau. Robaut, N° 364. Vente Prévost, juin 1896, N° 49. Expositions : *Le Paysage français de Poussin à Corot*, Paris, Musée du Petit Palais, 1925, N° 61. *Corot*, Musée de Lyon, 1937, N° 22. (Collection Paul Jamot.)

[*Diane au bain (esquisse)* ; 1835 ; huile sur toile ; 32,4 x 24,3 cm ; Reims, musée des Beaux-Arts (cat. raisonné 364)]



Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Gustave Courbet (1819-1877)

Paysage près d'Ornans, peinture à l'huile. (0,46 x 0,56.) Exposition : Galerie Thannhäuser, Berlin, janvier 1927. (Galerie Thannhäuser.)

[*Paysage du Jura* ; 1872-1873 ; huile sur toile ; 46,5 x 56 cm ; collection particulière (cat. raisonné 860)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Portrait de Madame Bouvaist. (0,92 x 0,73). (Collection Privée.)

[*Portrait de Madame Bouvet* ; 1864 ; huile sur toile ; 92 x 73 cm ; collection particulière (cat. raisonné 427)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble ; Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Edgar Degas (dit), Hilaire-Germain Edgar de Gas (1834-1917)



Femme couchée, pastel. (0,99 x 0,54.) Signé en bas, à gauche. Atelier Edgar Degas, II^e Vente, N° 74. Exposition Galerie Thannhäuser, Berlin, décembre 1929. (Galerie Thannhäuser.)

[*Jeune fille étendue et regardant un album* ; vers 1889 ; pastel ; 99 x 67 cm ; collection particulière (L 992)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Durand-Ruel.)

[*Groupe de danseuses* ; vers 1900 ; esquisse au pastel ; 57 x 70 cm ; collection particulière (L 1374)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Eugène Delacroix (1798-1863)



Nature morte au lapin, peinture à l'huile. (0,78 x 0,95.) Exposition : Galerie Thannhäuser, Berlin, janvier 1927, N° 77. (Galerie Thannhäuser.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Paul Gauguin (1848-1903)

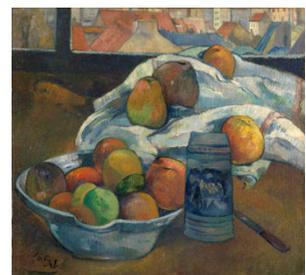
Paysage de Bretagne, peinture à l'huile. (0,73 x 0,92.) (Collection Ambroise Vollard.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble ; Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Nature morte, peinture à l'huile (0,50 x 0,62). (Collection Privée.)

[*Coupe de fruits et pichet devant la fenêtre* ; 1890 ; huile sur toile ; 50,8 x 61,6 cm ; Londres, National Gallery (W 402)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Armand Guillaumin (1841-1927)

Environs de Paris, peinture à l'huile. (1,16 x 0,89.) Signé en bas et à gauche : Guillaumin, 1873. (Galerie de l'Élysée.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Bords de la Marne, peinture à l'huile. (0,50 x 0,61.) Signé en bas et à gauche : Guillaumin, 1885. (Galerie de l'Élysée.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Ecluse de Bouchardon, peinture à l'huile. (Collection R. Gérard.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Le bout des Mares, peinture à l'huile (0,75 x 0,60). (Collection Bernheim-Jeune.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Paysage à Saint-Chéron, peinture à l'huile (0,54 x 0,65). (Collection Gold et Blot.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Johan Barthold Jongkind (1819-1891)



Port de Rotterdam, peinture à l'huile. (0,85 x 1,16.) Signé en bas et à gauche. Anc. Collection Tauber. (Collection Georges Bernheim.)

[*Le Hoofdpoort à Rotterdam* ; 1864 ; huile sur toile ; 81 x 115 cm ; collection particulière (cat. raisonné 316)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble ; Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Port à Dordrecht (effet de lune), peinture à l'huile. (0,34 x 0,47.) Signé et daté 1872. (Galerie Tedesco frères.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

L'Auberge de la montée de Balbin, peinture à l'huile (0,25 x 0,33). Legs Jacqueline. (Au Musée du Petit-Palais.)

[*L'auberge de Saint-Parize-le-Châtel près de Nevers* ; 1869 ; huile sur toile ; 25 x 32,8 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 585)]



Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Claire de lune, peinture à l'huile (0,26 x 0,33). Legs Jacqueline. (Au Musée du Petit-Palais.)

[*Rue de Delft* ; 1868 ; huile sur toile ; 25 x 32,5 cm ; Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (cat. raisonné 496)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Canal en Hollande, aquarelle. (Collection Claude Roger Marx.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.
Vue du Dauphiné, aquarelle. (Au Comte Armand Doria.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Édouard Manet (1832-1883)

Portrait de Berthe Morisot, peinture à l'huile. (0,41 x 0,33.) *Catalogue Manet*, par Paul Jamot et Georges Wildenstein, avec la collaboration de Marie-Louise Bataille. Notice 155. Pl. 165. (Collection Privée.)

[*Berthe Morisot de profil* ; 1869 ; huile sur toile ; 41 x 32 cm ; collection particulière (RW 139)]



Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



L'Automne, peinture à l'huile (0,72 x 0,50). (Au Musée de Nancy.)

[*L'automne (Portrait de Méry Laurent)* ; 1882 ; huile sur toile ; 73 x 51 cm ; Nancy, musée des Beaux-Arts (RW 393)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

La Femme au Lorgnon (0,235 x 0,140). (Collection Marcel Kapferer.)

[*Femme au lorgnon (Étude)* ; anciennement attribué à Édouard Manet ; 1872 ; huile sur toile ; 23,5 x 14,0 cm ; localisation inconnue (Tabarant 1931, 182 ; Tabarant 1947, 192)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Claude Monet (dit), Claude-Oscar Monet (1840-1926)



Meule, Coucher de Soleil en hiver, peinture à l'huile. (0,65 x 0,92.) Signé en bas et à droite, 1891. (Galerie Durand-Ruel.)

[*Meule, coucher de soleil, hiver* ; 1890-1891 ; huile sur toile ; 65 x 92 cm ; collection particulière (W 1282)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

L'Allée du Champ de foire à Argenteuil, peinture à l'huile. (0,50 x 0,61.) Signé en bas et à droite, 1874. Exposition : *Naissance de l'Impressionnisme* (Galerie de la *Gazette des Beaux-Arts* et de *Beaux-Arts*, mai 1937). (Galerie Durand-Ruel.)

[*L'Allée du champ de foire à Argenteuil* ; 1874 ; huile sur toile ; 50 x 61 cm ; collection particulière (W 345)]



Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



La Roche-Guyon, peinture à l'huile. (Collection Etienne May.)

[*Le Château de La Roche-Guyon* ; 1881 ; huile sur toile ; 60 x 80 cm ; collection particulière (W 643)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Les Toits Roses, peinture à l'huile (0,65 x 0,81). (Collection Georges Bernheim.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Le Jardin de Giverny, peinture à l'huile (117 x 0,89). (Au Musée de Grenoble.)

[*Coin de l'étang à Giverny* ; 1918-1919 ; huile sur toile ; 117 x 83 cm ; Grenoble, musée de Grenoble (W 1878)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Berthe Morisot (1841-1895)

Le Cerisier, peinture à l'huile. (1,45 x 0,89.) (Collection Privée.)

[*Le Cerisier* ; 1891 ; huile sur toile ; 146,5 x 89 cm ; collection particulière (CMR 280)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Jeune Fille à la perruche, peinture à l'huile (0,65 x 0,54).

[*Julie Manet à la perruche* ; 1890 ; huile sur toile ; 65,6 x 52,4 cm ; Washington, National Gallery of Art (CMR 266)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Dalhias, peinture à l'huile (0,46 x 0,55).

[*Dahlias* ; 1876 ; huile sur toile ; 46,1 x 55,9 cm ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (CMR 66)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Bateaux à Rotterdam, peinture à l'huile (0,46 x 0,61).

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Camille Pissarro (1830-1903)

Les Meules, peinture à l'huile. (0,30 x 0,54.) Signé en bas et à droite : Pissarro, 73. Ancienne Collection Bernheim Jeune. (Galerie de l'Élysée.)

[*Paysage, plaine avec meules* ; 1873 ; huile sur toile ; 31 x 50 cm ; collection particulière (PDRS 317)]



Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

La Clairière, pastel. (0,24 x 0,19.) Signé en bas et à gauche. C. Pissarro. Ancienne Collection Paul-Émile Pissarro. (Galerie de l'Élysée.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Soleil Couchant, Rouen, peinture à l'huile. (0,54 x 0,65.) Signé en bas et à droite, 1896. (Galerie Durand-Ruel.)

[*Quai de la Bourse, Rouen, fin de journée* ; 1896 ; huile sur toile ; 54 x 65 cm ; collection particulière (PDRS 1150)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Signé en bas et à droite, 1874. (Galerie Durand-Ruel.)

[*Sur le coteau près des Mathurins, Pontoise* ; vers 1874 ; huile sur toile ; 54 x 65 cm ; collection particulière (PDRS 343)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Coucher du soleil, peinture à l'huile (0,65 x 0,80). (Collection Privée.)
[*Soleil couchant à Éragny* ; 1890 ; huile sur toile ; 66 x 82,7 cm ; Jerusalem, The Israel Musuem (PDRS 889)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

L'Avenue de l'Opéra, peinture à l'huile (0,705 x 0,895). (Au Musée de Reims.)

[*La Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra, soleil, matinée d'hiver* ; 1898 ; huile sur toile ; 73 x 91,8 cm ; Reims, musée des Beaux-Arts (PDRS 1202)]



Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Coin de Jardin, peinture à l'huile (0,27 x 0,45). (Collection Olivier Senn.)
[*À Éragny, dans mon pré, soleil couchant* ; 1894 ; huile sur toile ; 38 x 46 cm ; Le Havre, musée Malraux (PDRS 1054)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Baigneuses, gouache (0,29 x 0,22). (Collection Olivier Senn.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Aquarelle (0,235 x 0,35). (Collection Fernand Javal.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919)

Femme à la Rose, peinture à l'huile. (0,54 x 0,49.) Signé en bas et à droite. Ancienne Collection de la famille Renoir. Reproduit dans *L'Atelier de Renoir*, t. II, pl. 172. (Collection de Mme Paul Guillaume.)



[*Madeline au corsage blanc et bouquet de fleurs* ; vers 1915-1919 ; huile sur toile ; 56 x 50 cm ; collection particulière (DD 4179)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Jeune Fille à la Fleur, peinture à l'huile. (0,30 x 0,30.) Signé à droite et en bas. Ancienne Collection Hodebert. (Galerie Max Kaganowitch.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Vase de Roses. (0,54 x 0,45.) (Collection Privée.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Bouquet de Chrysanthèmes, peinture à l'huile (0,82 x 0,66). (Au Musée de Rouen.)
[*Fleurs* ou *Les Chrysanthèmes* ; 1884 ; huile sur toile ; 82 x 66 cm ; Rouen, musée des Beaux-Arts (DD 704)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Paysage d'Anvers, peinture à l'huile (0,52 x 0,62). (Collection Marcel Kapferer.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ;

Rennes.

Poissons, peinture à l'huile (0,45 x 0,54). (Collection Marcel Kapferer.)

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Georges Seurat (1859-1891)

Ruines à Grandcamp, peinture à l'huile sur bois. (0,16 x 0,25.) 1885, N° 127 de l'Inventaire posthume des panneaux de l'Atelier (1891). N°s 53 et 16 des expositions Seurat de 1908 et 1920, Galerie Bernheim Jeune, Paris, N° 15 de l'exposition Seurat de 1924, Galerie Joseph Brummer, New-York, N° 83 de l'exposition *De David à nos jours*, Galerie Max Kaganowitch, Paris, 1937. (Collection Félix Fénéon.)



[*Ruines à Grandcamp* ; vers 1885 ; huile sur bois ; 15,7 x 25 cm ; Paris, musée d'Orsay (MNR 1006) (cat. raisonné 148)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Les Meules, dessin au crayon conté. (0,24 x 0,31.) Vers 1883. N° 178 de l'Inventaire posthume des dessins de l'Atelier. (Collection Félix Fénéon.)

[*Les Meules* ; vers 1883 ; crayon Conté ; 24 x 31 cm ; collection particulière (cat. raisonné 540)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Le Cheval au Tombereau, dessin au crayon conté. (0,24 x 0,31.) Vers 1883.
Exposition Seurat à la *Revue Blanche*, Paris, 1900. (Collection Félix Fénéon.)

[*Le Cheval au tombereau* ; vers 1883 ; crayon Conté sur papier blanc ; 24 x 31 cm ; Paris, musée d'Orsay, conservé au musée du Louvre (cat. raisonné 531)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.



Alfred Sisley (1839-1899)



Sentier dans les jardins de By, matinée de main, peinture à l'huile. (0,50 x 0,74.) Signé en bas et à droite, 1880. (Galerie Durand-Ruel.)

[*Bords de la Seine à By* ; 1880 ; huile sur toile ; 54 x 73 cm ; Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute (D 392)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Moret, temps de pluie, peinture à l'huile. (0,73 x 0,54.) Signé en bas et à gauche, 1882. (Galerie Durand-Ruel.)

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble.

Vue de Montmartre, peinture à l'huile (0,70 x 116). (Au Musée de Grenoble.)

[*Vue de Montmartre prise de la cité des Fleurs aux Batignolles* ; 1869 ; huile sur toile ; 70 x 117 cm ; Grenoble, musée de Grenoble (D 12)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



L'Inondation, peinture à l'huile (0,50 x 0,61). (Au Musée de Rouen.)

[*La barque pendant l'inondation* ; 1876 ; huile sur toile ; 50 x 61 cm ; Rouen, musée des Beaux-Arts (D 237)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

La Place du Chénil à Marly (0,50 x 0,61). (Au Musée de Rouen.)

[*La place du Chénil à Marly – Effet de neige* ; 1876 ; huile sur toile ; 50 x 62 cm ; Rouen, musée des Beaux-Arts (D 196)]

Étapes de l'exposition confirmées : Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)



Au pied de l'Echafaud, peinture sur carton. (0,73 x 0,59.) 1893. Timbré du monogramme à droite et en bas. Projet d'affiche pour *Les Mémoires de l'Abbé Faure*, qui fut pendant trente ans aumônier de la Grande Roquette (dépôt des condamnés à mort). Exécuté par Lautrec à la demande de son ami Alfred Edwards, alors directeur du *Matin*. Pour l'affiche : dans Loys Delteil, N° 347 du t. XI « Le Peintre graveur illustré ». Exposition H. de Toulouse-Lautrec, Musée des Arts Décoratifs, Paris. (Collection Maurice Exsteens.)

[*Au pied de l'échafaud* ; 1893 ; carton ; 73 x 59 cm ; collection particulière (cat. raisonné P.511)]

Étapes de l'exposition confirmées : Reims ; Cambrai ; Grenoble ; Nancy ; Strasbourg ; Tours ; Nantes ; Rennes.

Jean Frédéric Bazille (1841-1870)

La Robe Rose, peinture. (Au Musée du Louvre.)

[*La robe rose* ; 1864 ; huile sur toile ; 148 x 110 cm ; Paris, musée d'Orsay (S 10)]

Étapes de l'exposition confirmées : Grenoble.



Camille Pissarro (1830-1903)



Chemin sous bois. (Au Musée du Louvre.)

[*Chemin sous bois, en été* ; 1877 ; huile sur toile ; 81,5 x 65,8 cm ; Paris, musée d'Orsay (PDRS 520)]

Étapes de l'exposition confirmées : Grenoble.

Annexe 5 : Sections documentaires des expositions consacrées à Cézanne en 1936 et 1939

Cette annexe complète notre propos tenu dans le premier volume, et en particulier aux sections intitulées « L'inflation documentaire, sa mise en page et sa mise en exposition » et « Les expositions du centenaire de Cézanne en 1939, la dynamique régionale ».

Elle rend compte en effet des sections documentaires de plusieurs rétrospectives Cézanne, et à l'organisation desquelles John Rewald collabora. Elle reprend en particulier le contenu connu des vitrines de l'exposition du musée de l'Orangerie en 1936, ainsi que les documents exposés lors du centenaire de Cézanne au Salon des indépendants de 1939, et qui furent ensuite en partie transportés à Lyon, au musée des Beaux-Arts, et à Londres, à la Wildenstein Gallery.

Pour les œuvres autographes de ces mêmes expositions, nous renvoyons aux catalogues raisonnés consacrés Cézanne.

Pour chaque pièce, nous avons tenu à renseigner autant que possible l'historique et la bibliographie, afin de rendre compte du statut singulier acquis par l'objet.

Nous avons ensuite transcrit les notices correspondantes dans les différents catalogues d'exposition.

Dans la mesure du possible, nous avons par ailleurs rassemblé les visuels de ces objets, illustrés à gauche. Ont été placés à droite les illustrations de photoreportages mentionnés dans la bibliographie, ou les tableaux auxquels les objets étaient invités à être comparés.

Autographes



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, 03/05/1858, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 25, fig. 2 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 26.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 78 :

« 78. LETTRE À ÉMILE ZOLA (9 Mai 1858)

ornée d'un rébus à l'aquarelle, contenant un poème sur un orage, et écrite en partie en vers.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 1 :

« 1. to ÉMILE ZOLA (May 9th, 1858)

Written partly in verse and decorated with a puzzle-drawing in water-colour containing a poem on a storm.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, s.d., collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 29, fig. 4 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 30.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 79 :

« 79. LETTRE À ÉMILE ZOLA (datée du 29 1858)

ornée d'une aquarelle comique représentant Cicéron foudroyant Catilina, avec commentaires en vers.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 2 :

« 2. to ÉMILE ZOLA (dated the 29th, 1858)

Ornamented with a humorous water-colour showing Cicero fulminating against Catilina and with a commentary in rhyme.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, 17/01/1859, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 49, fig. 3 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 56.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 80 :

« 80. LETTRE À ÉMILE ZOLA (7 Janvier 1859)

en grande partie en vers, et ornée d'un croquis à la plume rappelant de façon comique la légende d'Ugolin.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 3 :

« 3. to ÉMILE ZOLA (January 7th, 1859)

The greater part in verse decorated with a pen-and-ink sketch referring jokingly to the legend of Ugolino.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, 30/06/1866, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 95, fig. 9 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 153.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 81 :

« 81. LETTRE À ÉMILE ZOLA (30 Juin 1860)

ornée d'un croquis à la plume, représentant un homme en train de jardiner.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 4 :

« 4. to ÉMILE ZOLA (June 30th, 1860)

Decorated with a pen-and-ink sketch of a man gardening.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, 20/06/1859, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 52, fig. 5 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 59.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 82 :

« 82. LETTRE À ÉMILE ZOLA (20 Juin)

ornée d'un croquis à la plume représentant des baigneurs.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 5 :

« 5. to ÉMILE ZOLA (June 20th)

Decorated with a pen-and-ink sketch of bathers.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, vers le 19/10/1866, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 97, fig. 10 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 156.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 83 :

« 83. LETTRE À ÉMILE ZOLA (non datée)

ornée de deux croquis à la plume, idées de futurs tableaux.

À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 6 :

« 6. to ÉMILE ZOLA (undated)

Decorated with two pen-and-ink sketches, ideas for future pictures.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Émile Zola, vers la fin juillet 1859, collection particulière (héritiers d'Émile Zola).

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 58, fig. 6 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 65.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Le lot de lettres fut prêté par l'éditeur Eugène Fasquelle en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 15 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 :

« 173. LETTRES ILLUSTRÉES

Adressées de 1858 à 1860 à Émile Zola.

À M. EUGÈNE FASQUELLE, PARIS. »

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 67 :

« 67 SEPT LETTRES ILLUSTRÉES DE PAUL CÉZANNE À ÉMILE ZOLA ET UN CROQUIS AU CRAYON.

Confiés par M. E. Fasquelle. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 84 :

« 84. LETTRE À ÉMILE ZOLA (non datée)

ornée de croquis à la plume.

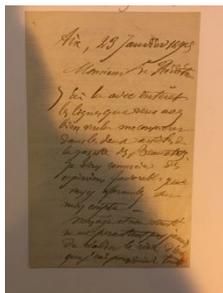
À M. Eugène FASQUELLE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 7 :

« 7. to ÉMILE ZOLA (undated)

Decorated with a pen-and-ink sketch.

Lent by Monsieur E. Fasquelle. »



Lettre de Paul Cézanne à Roger Marx, 23/01/1905, Paris, Institut national d'histoire de l'art, Autographe 112, 60.

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 273 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 390.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Remarques : Deux lettres furent prêtées par Claude Roger-Marx en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 5 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 173 bis :

« 173 bis. LETTRE DE CÉZANNE À ROGER-MARX

Datée du 23 janvier 1905. [Transcription]

À M. CLAUDE ROGER-MARX, PARIS. »

Lettre de Paul Cézanne à Roger Marx, non identifiée.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Remarques : Deux lettres furent prêtées par Claude Roger-Marx en 1936 au musée de l'Orangerie, en donnant pour valeur d'assurance 5 000 francs.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, hors catalogue.

Lettre de Paul Cézanne à Maurice Denis, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 68 :

« 68 LETTRE DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE MAURICE DENIS.

Appartient à M. Maurice Denis. »

Lettre de Paul Cézanne à Numa Coste, 05/01/1863, localisation inconnue.

Historique : Don de la sœur de Numa Coste à la Société Paul Cézanne d'Aix-en-Provence ; localisation actuelle inconnue.

Bibliographie : Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4 ; Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 84 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 136.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 85 :
« 85. LETTRE AU PEINTRE NUMA COSTE (5 Janvier 1863)
Cette lettre, adressée aux peintres aixois Numa Coste et Villevieille, contient une petite poésie mélancolique de douze vers.
À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX. »
Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 8 :
« 8. to the painter NUMA COSTE (January 5th, 1863)
This letter, addressed to the Aix painters Numa Coste and Villevieille, contains a melancholy little verse of twelve lines.
Lent by the Société Paul Cézanne. »

Lettre de Paul Cézanne à Numa Coste, 27/02/1864, localisation inconnue.

Historique : Don de la sœur de Numa Coste à la Société Paul Cézanne d'Aix-en-Provence ; localisation actuelle inconnue.

Bibliographie : Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4 ; Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 88 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 140.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 86 :
« 86. LETTRE À NUMA COSTE (27 Février 1864)
Cézanne parle des “cours d'anatomie de l'Ecole des Bozards (qui, tu dois le savoir, a été bougrement modifiée et dont on a balayé l'Institut).”
À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX. »
Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 9 :
« 9. to the painter NUMA COSTE (February 27th, 1864)
Cézanne speaks of the anatomy courses at the Ecole des “Bozards” (“qui tu dois le savoir a été bougrement modifiée et dont a balayé l'institut.”)
Lent by the Société Paul Cézanne. »

Lettre de Paul Cézanne à Numa Coste, 13/05/1868, localisation inconnue.

Historique : Don de la sœur de Numa Coste à la Société Paul Cézanne d'Aix-en-Provence ; localisation actuelle inconnue.

Bibliographie : Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4 ; Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81 ;

John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 104 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 165.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 87 :

« 87. LETTRE À NUMA COSTE (13 Mai 1868)

Cézanne y parle de son ami Valabrègue et de son séjour à Saint-Antonin.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 10 :

« 10. to NUMA COSTE (May 13th, 1868)

Cézanne writes here about his friend Valabrègue and about his stay at St. Antonin.

Lent by the Société Paul Cézanne. »

Lettre de Paul Cézanne à Numa Coste, 1868, localisation inconnue.

Historique : Don de la sœur de Numa Coste à la Société Paul Cézanne d'Aix-en-Provence ; localisation actuelle inconnue.

Bibliographie : Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4 ; Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 106 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 167.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 88 :

« 88. LETTRE À NUMA COSTE (1868)

Cézanne se plaint du manque d'ardeur chez ses camarades.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 11 :

« 11. to NUMA COSTE (1868)

Cézanne complains of the lack of enthusiasm of his friends.

Lent by the Société Paul Cézanne. »

Lettre de Paul Cézanne à Numa Coste, 06/01/1883, localisation inconnue.

Historique : Don de la sœur de Numa Coste à la Société Paul Cézanne d'Aix-en-Provence ; localisation actuelle inconnue.

Bibliographie : Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1-4 ; Marcel Provence, « Cézanne et ses Amis. Numa Coste », *Mercure de France*, 1926, vol. 187, n° 667, p. 54-81 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 190 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 261.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 89 :

« 89. LETTRE À NUMA COSTE (6 Janvier 1883)

Il remercie Numa Coste de lui avoir envoyé *L'Art Libre*.

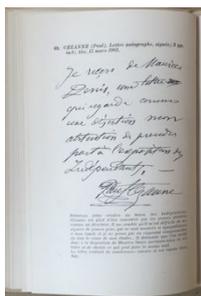
À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 12 :

« 12. to NUMA COSTE (January 6th, 1883)

He thanks Numa Coste for having sent him *L'Art libre*.

Lent by the Société Paul Cézanne. »



Lettre de Paul Cézanne à Ambroise Vollard, 17/03/1902, Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, A 175.

Historique : Vente à l'hôtel Drouot le 22 février 1935 (lot 69), adjugé 725 francs au musée du Louvre.

Bibliographie : *Lettres et manuscrits autographes - Correspondances de peintres impressionnistes - Lettres de Rops*, [Vente. Autographes. 1935-02-22. Paris, Hôtel Drouot], Paris, s.n., 1935, lot 69, reproduit en fac-similé ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 248 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 359.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 69 :

« 69 LETTRE DE PAUL CÉZANNE À M. AMBROISE VOLLARD.

Appartient aux Musées nationaux. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 90 :

« 90. LETTRE À AMBROISE VOLLARD

le chargeant de choisir des toiles pour le Salon des Indépendants.

AU MUSÉE DU LOUVRE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, cat. no 13 :

« 13. to AMBROISE VOLLARD (March 15th, 1902)

Asking him to choose canvases for the Salon d'Automne.

Lent by the Musée du Louvre. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN.

Appartiennent à M. Charles Camoin. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN.

Appartiennent à M. Charles Camoin. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN.

Appartiennent à M. Charles Camoin. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN. Appartiennent à M. Charles Camoin. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

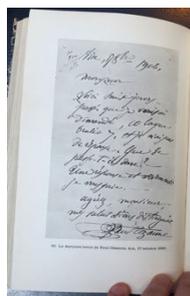
Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN. Appartiennent à M. Charles Camoin. »

Lettre de Paul Cézanne à Charles Camoin, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 70 :

« 70 SIX LETTRES DE PAUL CÉZANNE AU PEINTRE CHARLES CAMOIN. Appartiennent à M. Charles Camoin. »



Lettre de Paul Cézanne à un fournisseur, 17/10/1906, collection particulière.

Bibliographie : John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, p. 299, fig. 50 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 2006, p. 417.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 71 :

« 71 PHOTOGRAPHIE DE LA DERNIÈRE LETTRE DE CÉZANNE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 91 :

« 91. DERNIÈRE LETTRE DE CÉZANNE

adressée à son marchand de couleurs, cinq jours avant sa mort.

À M. BARTH, PARIS. »

Memorabilia



Palette de Paul Cézanne, Aix-en-Provence, musée Granet.

Historique : Collection des héritiers de l'artiste ; acquis par le musée Granet d'Aix-en-Provence en 2018.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 167 :

« 167. DERNIÈRE PALETTE DE CÉZANNE

Palette dont l'artiste s'est servie le 20 octobre 1906, deux jours avant sa mort, lorsqu'un orage l'a surpris sur le "motif", occasionnant une congestion qui lui fut funeste.

À M. PAUL CÉZANNE FILS, PARIS. »

Casquette, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 4.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 92 :

« 92. UNE CASQUETTE, UN CHAPEAU DE PAILLE, UN MANTEAU, UNE CANNE

Ces divers accessoires figurent dans plusieurs représentations de l'artiste

À M. Marcel PROVENCE, Président de la Société Paul Cézanne, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A CAP, A STRAW HAT, A CLOAK, AND A WALKING-STICK

These appear in several portraits of the painter.

Lent by Monsieur M. Provence, Président of the Société Paul Cézanne, Aix-en-Provence. »

Chapeau de paille, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118 ; Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 4.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 92 :

« 92. UNE CASQUETTE, UN CHAPEAU DE PAILLE, UN MANTEAU, UNE CANNE

Ces divers accessoires figurent dans plusieurs représentations de l'artiste

À M. Marcel PROVENCE, Président de la Société Paul Cézanne, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A CAP, A STRAW HAT, A CLOAK, AND A WALKING-STICK

These appear in several portraits of the painter.

Lent by Monsieur M. Provence, Président of the Société Paul Cézanne, Aix-en-Provence. »

Manteau, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118 ; Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 4.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 92 :

« 92. UNE CASQUETTE, UN CHAPEAU DE PAILLE, UN MANTEAU, UNE CANNE



Ces divers accessoires figurent dans plusieurs représentations de l'artiste
À M. Marcel PROVENCE, Président de la Société Paul Cézanne, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A CAP, A STRAW HAT, A CLOAK, AND A WALKING-STICK

These appear in several portraits of the painter.

Lent by Monsieur M. Provence, Président of the Société Paul Cézanne, Aix-en-Provence. »

Canne, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 92 :

« 92. UNE CASQUETTE, UN CHAPEAU DE PAILLE, UN MANTEAU, UNE CANNE

Ces divers accessoires figurent dans plusieurs représentations de l'artiste
À M. Marcel PROVENCE, Président de la Société Paul Cézanne, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A CAP, A STRAW HAT, A CLOAK, AND A WALKING-STICK

These appear in several portraits of the painter.

Lent by Monsieur M. Provence, Président of the Société Paul Cézanne, Aix-en-Provence. »

Sac, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118 ; Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 4.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 168 :

« 168. LE SAC DE CÉZANNE

L'artiste le portait sur le dos quand il se rendait sur le "motif" aux environs d'Aix, à la fin de sa vie. On voit un sac analogue sur les photographies qui représentent Cézanne allant au travail à Auvers, en 1873.

À M. MARCEL PROVENCE, ATELIER DES LAUVES, AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 93 :

« 93. LE SAC DE CÉZANNE

L'artiste s'en servait pour aller peindre sur le motif

À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« CÉZANNE'S BAG

The painter used this when he went out to paint from nature.

Lent by Monsieur M. Provence. »

Crâne, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 119.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Lors de son exposition en 1936, l'objet fut mis en relation avec les *Trois Crânes sur un tapis d'Orient* (1904 ; Soleure, Kunstmuseum Solothurn ; FWN 875). La photographie de Thérèse Bonney, publiée en 1939, fut comparée aux *Trois crânes* (vers 1898 ; Detroit, Detroit Institute of Arts ; FWN 873).

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 169 :

« 169. UN CRÂNE

Un des crânes dont Cézanne s'est servi pour peindre les Trois têtes de mort de la collection Dubi-Müller, exposées sous le no 110.

Reproduit dans *L'Amour de l'Art*, mai 1936, p. 188. fig. 83.

À M. MARCEL PROVENCE, ATELIER DES LAUVES, AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 95 :

« 95. UN CRÂNE

Un des trois crânes conservés dans l'atelier de Cézanne, qui lui a servi souvent de modèle.

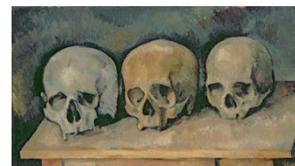
À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A SKULL

One of the three skulls which Cézanne often used to paint, and which are preserved in his studio.

Lent by Monsieur M. Provence. »



Crâne, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : « Cézanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 118.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Lors de son exposition en 1936, l'objet fut mis en relation avec l'aquarelle *L'Amour de Puget* (1895-1900 ; collection particulière ; V 1081). La photographie de Thérèse Bonney, publiée en 1939, fut comparée à la *Nature morte avec l'Amour en plâtre* (vers 1895 ; Londres, The Courtauld Gallery ; FWN 692).

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 170 :

« 170. "L'AMOUR" EN PLÂTRE

Statuette, que Cézanne aimait à dessiner et à peindre. Voir l'aquarelle exposée sous le no 129.



À M. MARCEL PROVENCE, ATELIER DES LAUVES, AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 94 :

« 94. "L'AMOUR" »

Plâtre d'après Puget.

Cézanne a reproduit fréquemment ce modèle.

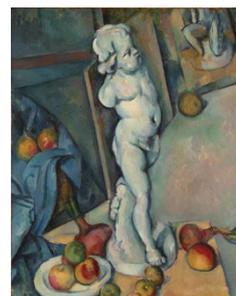
À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« "L'AMOUR" (Plaster-cast after Puget) »

Cézanne often used this in his pictures.

Lent by Monsieur M. Provence. »



Bouteille entourée de raphia, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188, fig. 84.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Lors de son exposition en 1936, l'objet fut mis en relation avec *Le Vase bleu* (1889-1890 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 823) et l'aquarelle *Bouteilles, pots, lampe à alcool, pommes* (1894-1900, 1902-1906 ; collection particulière ; V 1541).



Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 171 :

« 171. BOUTEILLE ENTOURÉE DE RAPHIA »

Cézanne s'en est souvent servi : elle figure par exemple dans le célèbre "Vase bleu" du Musée du Louvre (exposé sous le no 64) et dans une aquarelle exposée sous le no 136.

Reproduit dans *L'Amour de l'Art*, mai 1936, p. 188, fig. 84.

À M. MARCEL PROVENCE, ATELIER DES LAUVES, AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 97 :

« 97. BOUTEILLE ENTOURÉE DE RAPHIA »

A servi de modèle dans de nombreuses natures-mortes.

À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« BOTTLE COVERED WITH RAFFIA »

Also used frequently for still-lives.

Lent by Monsieur M. Provence. »



Pot à gingembre, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Bibliographie : John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188, fig. 84.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Lors de son exposition en 1936, l'objet fut mis en relation avec *Pot de gingembre* (1890-1893 ; Washington, Phillips Collection ; FWN 839).

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 172 :

« 172. POT À GINGEMBRE

Il figure dans le tableau de la coll. Stransky exposé sous le no 97.

Reproduit dans *L'Amour de l'Art*, mai 1936, p. 188, fig. 84.

À M. MARCEL PROVENCE, ATELIER DES LAUVES, AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 96 :

« 96. POT À GINGEMBRE

Ce pot figure dans de nombreuses natures-mortes.

À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« GINGER-JAR

This jar appears in many still-lives.

Lent by Monsieur M. Provence. »



Rideau, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Acquis de Paul Cézanne fils par Marcel Provence avec la propriété de l'atelier des Lauves, le 24 décembre 1921.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 98 :

« 98. UN RIDEAU

Ayant servi de fond à de nombreux tableaux.

À M. Marcel PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« A CURTAIN

Used as a background for many pictures.

Lent by Monsieur M. Provence. »

Livre de prix de Paul Cézanne au collège Bourbon, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Don d'Ernest Oudin à la Société Paul Cézanne en 1925.

Bibliographie : Marcel Provence, « Notes et documents artistiques: Cézanne collégien. Les prix de Cézanne », *Mercur de France*, 1925, vol. 181, n° 651, p.

820-822 ; Marcel Provence, « Cézanne collégien : Les prix de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 16/08/1925 ; Marcel



Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 2 ; « Cezanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 119.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 174 :

« 174. DEUX LIVRES DE PRIX DE PAUL CÉZANNE AU COLLEGE BOURBON

L'un d'eux est orné de croquis enfantins.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, À AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 99 :

« 99. DEUX LIVRES DE PRIX DE PAUL CÉZANNE AU COLLÈGE BOURBON

L'un d'eux est orné de croquis enfantins.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« TWO PRIZE BOOKS WON BY PAUL CÉZANNE AT THE COLLEGE DE BOURBON

One of these contains childish scribblings.

Lent by the Société Paul Cézanne. »

Livre de prix de Paul Cézanne au collège Bourbon, Aix-en-Provence, atelier Cézanne.

Historique : Don d'Ernest Oudin à la Société Paul Cézanne en 1925.

Bibliographie : Marcel Provence, « Notes et documents artistiques: Cézanne collégien. Les prix de Cézanne », *Mercur de France*, 1925, vol. 181, n° 651, p. 820-822 ; Marcel Provence, « Cézanne collégien : Les prix de Cézanne », *Le Mémorial d'Aix*, 16/08/1925 ; Marcel Provence, « La maison de Paul Cézanne aux Lauves d'Aix », *Plaisir de France*, 1939, n° 59, p. 2 ; « Cezanne », *Vogue*, 1939, vol. 94, n° 4, p. 119.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939 ; Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 174 :

« 174. DEUX LIVRES DE PRIX DE PAUL CÉZANNE AU COLLEGE BOURBON

L'un d'eux est orné de croquis enfantins.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, À AIX-EN-PROVENCE. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 99 :

« 99. DEUX LIVRES DE PRIX DE PAUL CÉZANNE AU COLLÈGE BOURBON

L'un d'eux est orné de croquis enfantins.

À LA SOCIÉTÉ PAUL CÉZANNE, AIX-EN-PROVENCE. »

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, sans no :

« TWO PRIZE BOOKS WON BY PAUL CÉZANNE AT THE COLLEGE DE BOURBON

One of these contains childish scribblings.

Lent by the Société Paul Cézanne. »

Iconographie – Peinture, gravure, sculpture

La Visite à Cézanne, dit aussi *Monsieur Cézanne sur le motif*, Maurice Denis (1870-1943), 1906, huile sur toile, 51 x 64 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.



Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 161, fig. 14 ; Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, Éd. de Cluny, 1936, reproduit p. 159.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 64 :
« 64 PORTRAIT DE PAUL CÉZANNE (peinture par Maurice Denis). Aix, 1906. Appartient à M. Maurice Denis. »



Portrait de Cézanne, Camille Pissarro (1830-1903), 1874, estampe, 1^{er} état, eau-forte, 27 x 21,4 cm (Delteil 13).

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 161, fig. 13 ; Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, Éd. de Cluny, 1936, reproduit p. 149.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 65 :
« 65 PORTRAIT DE PAUL CÉZANNE (gravure à l'eau-forte, par Camille Pissarro). Appartient à M. Paulémile Pissarro. »

Paul Cézanne, Philippe Solari (1840-1906), 1904-1905, plâtre, 49,5 x 37 x 30,5 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 17.



Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée de Lyon. 1939.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 175 :

« 175. PORTRAIT DE CÉZANNE

Buste en plâtre par Philippe Solari (1840-1906) compatriote et ami de Cézanne. Exécuté d'après nature vers 1904-05.

Hauteur : 50 cm.

Reproduit dans *L'Amour de l'Art*, mai 1936, p. 162, fig. 17.

À M. ÉMILE SOLARI, PARIS. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 100 :

« 100. PHILIPPE SOLARI (1840-1906)

Portrait de Cézanne (vers 1904-1905).

Buste en plâtre. – H. 0,50.

Portrait de Cézanne (vers 1904-1905).

Buste en terre cuite. – H. 0,20.
À M. Jean Solari, Paris. »



Paul Cézanne rêveur, Philippe Solari (1840-1906), 1904-1905, terre cuite, 20 cm, Aix-en-Provence, musée Granet.

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 18.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Lyon, Musée de Lyon. 1939.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 176 :

« 176. PORTRAIT DE CÉZANNE

Buste en terre cuite par Philippe Solari, exécuté d'après nature vers 1904-05.

Hauteur : 20 cm.

Reproduit dans *L'Amour de l'Art*, mai 1936, p. 162, fig. 18.

À M. ÉMILE SOLARI, PARIS. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 100 :

« 100. PHILIPPE SOLARI (1840-1906)

Portrait de Cézanne (vers 1904-1905).

Buste en plâtre. – H. 0,50.

Portrait de Cézanne (vers 1904-1905).

Buste en terre cuite. – H. 0,20.

À M. Jean Solari, Paris. »



Médaille de Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Richard Guino, 1915-1917 (1890-1973), plâtre original, 78,7 cm, collection particulière.

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 20 ; Maurice Raynal, *Cézanne*, Paris, Éd. de Cluny, 1936, reproduit p. 152.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 80 :

« 80 PORTRAIT DE CÉZANNE PAR RENOIR (médaille). »



Paul Cézanne, Édith-Aimée Vieil-Noé-Tessier (1872-1937), bronze, 47 cm, collection particulière.

Bibliographie : Herbert Granville Fell, « In Cézanne's Country », *Apollo*, 1933, vol. 18, p. 268 ; John Rewald, « Iconographie de Cézanne : I. - Cézanne vu par lui-même ; II. - Cézanne vu par les autres ; III. - Cézanne vu par l'objectif », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 19.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 177 :

« 177. PORTRAIT DE CÉZANNE

Buste en bronze par Mme Vieil-Noé-Tessier.
Hauteur : 47 cm.
À M. RENÉ-LECOMPTE ET MME NÉE PELLERIN, PARIS. »



Paul Cézanne, Louis Valtat (1869-1952), 1905, bronze, 25 x 27 x 29,5 cm.,
collection particulière.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, cat. no 195 :

« 195. PORTRAIT DE CÉZANNE

Buste en bronze. H. 0,27.

BIBL. ET REPR. *Germain Bazin*, Notice bibliographique sur Valtat,
L'Amour de l'Art, mai 1931, p. 124.

À M. PAUL CÉZANNE, PARIS. »



Timbre commémorant le centenaire de la naissance de Paul Cézanne, Achille Ouvre
(1872-1951), 1939, gravure en taille douce, 2,4 x 4 cm, collection particulière.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 90 :

« 90 MAQUETTE DU TIMBRE À L'EFFIGIE DE CÉZANNE.

Emission des P.T.T. à l'occasion du Centenaire (1939).

Gravure d'Achille Ouvre. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939],
Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 123 :

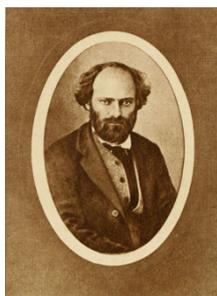
« MAQUETTE DU TIMBRE À L'EFFIGIE DE CÉZANNE

123. Emission des P.-T.-T. à l'occasion du Centenaire (1939).

Gravure d'Achille OUVRE. »

Iconographie – Photographie

Paul Cézanne, datée vers 1871 ou 1873-1875, photographie.



Bibliographie : Gustave Coquiote, *Paul Cézanne*, Paris, P. Ollendorff, 1919,
reproduit en page de titre ; *Claude Monet 1840-1926*, [Exposition. Berlin, Galerien
Thannhauser. 1928], Berlin, Thannhauser, 1928 ; *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5,
reproduit en couverture du numéro spécial consacré à Cézanne ; Maurice Raynal, *Cézanne*,
Paris, Éd. de Cluny, 1936, p. 148 ; Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P.
Rosenberg, 1936, fig. 1600 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B.
Grasset, 1937, fig. 12 ; Gerstle Mack, *La Vie de Paul Cézanne*, trad. Nancy Bouwens, Paris,

Gallimard, 1938, reproduit en couverture.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 72 :

« 72 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE VERS 1871. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939],
Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 113 :

« 113. Paul Cézanne, vers 1871. »



Paul Cézanne, vers 1875, photographie.

Bibliographie : John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 40 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, fig. 1.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 73 :
« 73 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE VERS 1875.
Appartient à M. John Rewald. »



Paul Cézanne, vers 1873, photographie.

Bibliographie : André Salmon, *Cézanne*, Paris, Stock, 1923 ; John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 21 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 33 ; Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, fig. 1601 ; John Rewald, « Un épisode inconnu de la vie de Cézanne », *Marianne*, 20/10/1937 ; Fritz Novotny, *Cézanne*, trad. Antoinette Nordmann, Vienne, Paris, Phaidon, 1937, p. 17 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, fig. 17 ; Pierre du Colombier, « Le Centenaire de Cézanne », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 27 ; John Rewald, *The History of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1946, p. 243 ; Pierre Céria, *La Provence de Paul Cézanne*, Films de France, 1946.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 74 :

« 74 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE VERS 1873. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 114 :

« 114. Paul Cézanne allant au travail, vers 1873. »



Cézanne (au centre), Pissarro (à droite) en compagnie de deux autres artistes dans la région d'Auvers, vers 1873 ou 1877, photographie.

Bibliographie : Georges Charensol, « Aix et Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, no 23, p. 7 ; John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, no 5, p. 192, fig. 96 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 32.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936.

Remarques : Le prêt par Lucien Pissarro de la photographie à l'exposition de 1936 est documenté par deux lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 14/03/1936, et de Lucien Pissarro à John Rewald, 17/03/1936 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro).

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, hors catalogue.



Groupe à Auvers, vers 1873 ou 1877, photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 162, fig. 23 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig 31 ; John Rewald, « Un épisode inconnu de la vie de Cézanne », *Marianne*, 20/10/1937 ; Fritz Novotny, *Cézanne*, trad. Antoinette Nordmann, Vienne, Paris, Phaidon, 1937, p. 16 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, fig. 21 ;

Pierre du Colombier, « Le Centenaire de Cézanne », *L'Art vivant*, 1939, n° 231, p. 27.

Expositions : Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936 ; Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Le prêt par Lucien Pissarro de la photographie à l'exposition de 1936 est documenté par deux lettres de John Rewald à Lucien Pissarro, 14/03/1936, et de Lucien Pissarro à John Rewald, 17/03/1936 (Oxford, Ashmolean Museum, fonds Pissarro).

Charles Sterling (dir.), *Cézanne*, [Exposition. Paris, Musée national de l'Orangerie. 1936], Paris, Musées nationaux, 1936, hors catalogue.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 75 :

« 75 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE ET DE CAMILLE PISSARRO EN 1877. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 115 :

« 115. Paul Cézanne et Camille Pissarro, en 1877. »



Paul Cézanne, vers 1890, photographie.

Bibliographie : Théodore Duret, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906, p. 169 ; Gaston Caire, « Paul Cézanne (19 janvier 1839 - 22 octobre 1906) », *Le Radical de Marseille*, (Aix-en-Provence, Office du tourisme, fonds Provence, Tome 1, f° 76-77) ; Léo Larguier, *Le dimanche avec Paul Cézanne : souvenirs*, Paris, L'Édition,

1925 ; Georges Rivière, « La Formation de Paul Cézanne », *L'Art vivant*, 1925, n° 15, p. 1 ; « Une exposition Paul Cézanne: Elle a lieu au profit de la caisse du monument à élever au maître », *Paris-soir*, 02/06/1926 ; Georges Rivière, « Les enfants dans l'œuvre et la vie de Paul Cézanne et de Renoir », *L'Art vivant*, 1928, n° 89, p. 675 ; E. R., « Le dessin français de David à Cézanne », *Paris-soir*, 01/01/1930 ; Philippe Diolé, « La vie de l'artiste », *Beaux-arts*, 1936, n° 177, p. 9 ; John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 175, fig. 56 ; Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris, P. Rosenberg, 1936, fig. 1602 ; John Rewald (dir.), *Paul Cézanne : Correspondance*, Paris, B. Grasset, 1937, fig. 29 ; John Rewald (dir.), *Camille Pissarro : letters to his son Lucien*, trad. Lionel Abel, New York, Pantheon, 1943, p. 224-225, fig. 46.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 76 :

« 76 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE EN 1889. »

Photographie de Paul Cézanne, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 77 :
« 77 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE EN 1904.
Appartient à M. Charles Camoin. »

Photographie de Paul Cézanne, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 78 :
« 78 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE EN 1906. »
Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 116 :
« 116. Paul Cézanne en 1906. »

Photographie de Paul Cézanne, non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 79 :
« 79 PHOTOGRAPHIE DE PAUL CÉZANNE EN 1906. »
Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 117 :
« 117. Paul Cézanne peignant sur le Chemin des Lauves, en 1906. »

Photographies des demeures de Cézanne

Photographie (de John Rewald ?), non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 81 :
« 81 L'ALLÉE DU JAS DE BOUFFAN. – Photographie. »
Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 119 :
« 119. L'Allée du Jas de Bouffan. »

[Identification incertaine] Façade sur jardin du Jas de Bouffan, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : « Les demeures provençales de Cézanne », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 3.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 82 :
« 82 JAS DE BOUFFAN, FAÇADE SUR LE JARDIN. – Photographie. »
Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 118 :
« 118. Le Jas de Bouffan, façade sur le Jardin. »

Le cabanon de Cézanne, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : « Les demeures provençales de Cézanne », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 3 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 11.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 83 :

« 83 LE CABANON DE CÉZANNE À LA CARRIÈRE BIBÉMUS. – Photographie. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 121 :

« 121. Le Cabanon de Cézanne à la Carrière Bibémus. »

Château Noir devant la montagne Sainte-Victoire, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : « Les demeures provençales de Cézanne », *Le Point*, 1936, n° 4, p. 3.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 84 :

« 84 CHÂTEAU-NOIR DEVANT SAINTE-VICTOIRE. – Photographie. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 122 :

« 122. Château-Noir devant Sainte-Victoire. »

Photographie (de John Rewald ?), non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 85 :

« 85 L'ATELIER DE CÉZANNE AU CHEMIN DES LAUVES. – Photographie. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 120 :

« 120. L'Atelier de Cézanne au Chemin des Lauves. »

L'Atelier de la rue Boulegon, à Aix, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 164, fig. 34.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 86 :

« 86 L'ATELIER DE LA RUE BOULEGON, À AIX. – Photographie. »

Photographies comparées

[Identification incertaine] *Objets ayant servi de modèles à Cézanne, à l'atelier du chemin des Lauves*, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188, fig. 83 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition.

New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 101 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 53.



Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Cette photographie a été mise en relation par Rewald, en 1936, avec le *Jeune homme à la tête de mort* (1896-1898 ; Philadelphie, Barnes Foundation ; FWN 693) et la *Nature morte aux oignons* (1896-1898 ; Paris, musée d'Orsay ; FWN 866).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 87 :

« 87 TABLE ET OBJETS DE L'ATELIER DE CÉZANNE.
Photographie. »

[Identification incertaine] *Objets ayant servi de modèles à Cézanne, à l'atelier du chemin des Lauves*, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, « Sources d'inspiration de Cézanne », *L'Amour de l'art*, 1936, vol. 17, n° 5, p. 188, fig. 84.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Cette photographie a été mise en relation par Rewald, en 1936, avec le *Pot de gingembre* (1890-1893 ; Washington, Phillips Collection ; FWN 839).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 88 :

« 88 OBJETS DE NATURE MORTE.
Photographie. »

Photographie de John Rewald (1912-1994), non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 89 :

« 89 COMMODE POUR COULEURS AVEC CARNIER ET BOÎTE À COULEURS DE CÉZANNE.
Photographie. »

Photographie de John Rewald (1912-1994), non identifiée.

Expositions : Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif d'*Effet de neige (rue de la Citadelle à Pontoise)* (1873 ; localisation inconnue ; FWN 72-TA).

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 101 :

« 101. RUE À PONTOISE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1872. »



Le Bassin du Jas de Bouffan, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : Léo Marschutz et John Rewald, « Cézanne und der "Jas de Bouffan" »,

Forum, 1935, vol. 9, p. 253 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 38 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 46 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 84 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 85.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du *Bassin du Jas de Bouffan en hiver* (vers 1878 ; collection particulière ; FWN 112).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 91 :

« 91 LE BASSIN DU JAS DE BOUFFAN. – Photographie.

91 bis LE BASSIN DU JAS DE BOUFFAN. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 102 :

« 102. LE BASSIN DU JAS DE BOUFFAN

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1876. »



La rue des Saules à Montmartre, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : John Rewald, « Paysages de Paris », *La Renaissance*, 1937, n° 1-2, p. 4-52.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Rue des Saules à Montmartre* (1867-1868 ; collection particulière ; FWN 50).



Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 92 :

« 92 LA RUE DE SAULES À MONTMARTRE. – Photographie.

92 bis LA RUE DES SAULES À MONTMARTRE. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Le Moulin sur la Coulevre à Pontoise, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres],

Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 40 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 48.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du *Moulin sur la Coulevre à Pontoise* (vers 1878 ; collection particulière ; FWN 158).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 93 :

« 93 LE MOULIN PRÈS DE PONTOISE. – Photographie.

93 bis LE MOULIN PRÈS DE PONTOISE. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 103 :

« 103. LE MOULIN DE LA COULEUVRE, À PONTOISE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1880. »

La Montagne Sainte-Victoire vue du chemin des Lauves, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 78 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 87 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 10 ; Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1946, p. 105 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 98 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 165.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Montagne Sainte-Victoire vue des Lauves* (1902-1904 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art ; FWN 351).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 94 :

« 94 LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE. – Photographie.

94 bis LA MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

La Citerne dans le parc du Château Noir, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938, fig. 32 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York,



Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 88 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 142.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Citerne dans le parc du Château Noir* (vers 1900 ; collection particulière ; FWN 336).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 95 :

« 95 LA CITERNE DANS LE PARC DE CHÂTEAU-NOIR. – Photographie.

95 bis LA CITERNE DANS LE PARC DE CHÂTEAU-NOIR. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 112 :

« 112. CITERNE DANS LE PARC DE CHÂTEAU-NOIR

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, vers 1900. »

Maison près de Gardanne, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*,

Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1946, p. 109 ; Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938, fig. 14.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif d'*Environs de Gardanne* (1886-1890 ; collection particulière ; FWN 230).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 96 :

« 96 MAISON PRÈS DE GARDANNE. – Photographie.

96 bis MAISON PRÈS DE GARDANNE. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »



Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 107 :

« 107. MAISON PRÈS DE GARDANNE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1886. »

[Indentification incertaine] Pont des Trois Sautets, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, « Cézanne's

Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*,

[Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 104.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de l'aquarelle *La Rivière au pont des Trois Sautets* (1906 ; collection particulière ; V 1076).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 97 :

« 97 LE PONT DES TROIS-SAUTETS. – Photographie.

97 bis LE PONT DES TROIS-SAUTETS. – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 110 :

« 110. LE PONT DES TROIS-SAUTETS

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Vue de Gardanne, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*,

[Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A.

Sedrowski, 1936, fig. 55 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*,

Paris, A. Michel, 1939, fig. 57 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera

Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*,

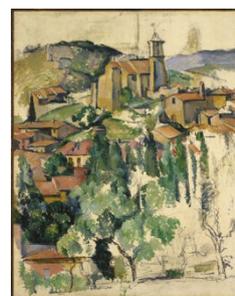
1944, vol. 43, n° 1, p. 9 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 125.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *Gardanne (l'après-midi)* (vers 1886 ; Brooklyn, Brooklyn Museum of Art ; FWN 50).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 98 :

« 98 VUE SUR GARDANNE (1886). – Photographie.



98 bis VUE SUR GARDANNE (1886). – Interprétation picturale de Paul Cézanne. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 106 :

« 106. VUR SUR GARDANNE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1886. »

La Route tournante à La Roche-Guyon, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres],

Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 53 ; Paul Chadourne, « Livres d'Art », *Marianne*, 04/08/1937 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 55 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 12 ; Erle Loran, *Cézanne's composition : analysis of his form, with diagrams and photographs of his motifs*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1946, p. 46.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Route tournante à La Roche-Guyon* (1885 ; Northampton, Smith College Museum of Art ; FWN 204).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 99 :

« 99 VUE SUR LA ROCHE-GUYON (1885). – Photographie.

99 bis VUE SUR LA ROCHE-GUYON (1885). – Interprétation picturale. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939],

Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 105 :

« 105. VUE SUR LA ROCHE-GUYON

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1885. »

Maison près de la Barque, non loin de Gardanne (direction Fuveau) avec la montagne Sainte-Victoire, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 57 ; Fritz Novotny, *Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive*, Vienne, A. Schroll, 1938, fig. 8 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 13 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 45.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *Maison devant la Sainte-Victoire près de Gardanne* (1886-1890 ; Indianapolis, Indianapolis Museum of Art ; FWN 227).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 100 :

« 100 MAISON DEVANT SAINTE-VICTOIRE (1885). – Photographie.

100 bis MAISON DEVANT SAINTE-VICTOIRE (1885). – Interprétation picturale. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 108 :

« 108. MAISON DEVANT SAINTE-VICTOIRE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1886. »

La Maison de Bellevue, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres],

Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 70 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 73 ; John Rewald, « As Cézanne Recreated Nature : Camera Record of the Facts He Built on Shows Selectivity if Subject but a Basic Adherence to Form », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 1, p. 12 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 90.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Maison de Bellevue* (vers 1890 ; Genève, musée d'Art et d'Histoire ; FWN 269).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 101 :

« 101 COUR DE FERME, BELLEVUE (1885). – Photographie.

101 bis COUR DE FERME, BELLEVUE (1885). – Interprétation picturale. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 104 :

« 104. COUR DE FERME, À BELLEVUE

a) Le site ;

b) Interprétation picturale de Paul Cézanne, 1885. »

Château Noir, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 72 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 81 ; John Rewald, « The Camera Verifies Cézanne Watercolors : Second of three articles on Cézanne, documenting his important works with photographs of the actual subject matter », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 11, p. 17 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 48.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de l'aquarelle *Vue du Château Noir* (1887-1890 ; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen ; V 1034).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 102 :

« 102 VUE DE CHÂTEAU-NOIR. – Photographie.

102 bis VUE DE CHÂTEAU-NOIR. – Interprétation en dessin aquarellé. »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 111 :

« 111. VUE DE CHÂTEAU-NOIR

a) Le site ;

b) Interprétation en dessin aquarellé de Paul Cézanne, 1900. »

Le Jas de Bouffan au printemps, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres],

Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 61 ; John Rewald, *Cézanne, sa vie, son œuvre, son amitié pour Zola*, Paris, A. Michel, 1939, fig. 63 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 38.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939 ; Lyon, Musée des beaux-arts. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *Maronniers et ferme du Jas de Bouffan* (vers 1887 ; Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art ; FWN 239).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 103 :

« 103 LE JAS DE BOUFFAN. – Photographie prise en hiver.

103 bis LE JAS DE BOUFFAN. – Interprétation picturale faite au printemps (1887 ou 1888). »

Centenaire de Paul Cézanne, [Exposition. Lyon, Musée des beaux-arts. 1939], Lyon, Musée de Lyon, 1939, cat. no 109 :

« 109. LE JAS DE BOUFFAN

a) Le site, en hiver ;

b) Interprétation picturale faite au printemps (1887 ou 1888). »

La Vallée de l'Arc, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.



Bibliographie : John Rewald, « Iconographie de Cézanne vue par les autres », *L'Amour de l'art*,

1936, vol. 17, n° 5, p. 194, fig. 103 ; John Rewald, *Cézanne et Zola*, [Thèse. Université de Paris, Faculté des lettres], Paris, A. Sedrowski, 1936, fig. 63.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Montagne Sainte-Victoire vue du chemin de Valcros* (1878-1879 ; Moscou, musée Pouchkine ; FWN 127) et *La*



Montagne Sainte-Victoire (1892-1895 ; Philadelphie, Barnes Foundation ; FWN 296).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 104 :

« 104 LA VALLÉE DE L'ARC. – Photographie (le premier plan caché par les arbres).

104 bis LA VALLÉE DE L'ARC. – Interprétation picturale (vers 1892). »

Photographie non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 105 :

« 105 HOLBEIN : LA FAMILLE DE L'ARTISTE. – Photographie.

105 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Détail du *Concert* par Poussin, Braun, photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 8, p. 285.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Le Concert* de Poussin (V 1388).



Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 106 :

« 106 POUSSIN : LE CONCERT (détail). – Photographie.

106 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

L'Amour en plâtre d'après Pierre Puget, John Rewald (1912-1994), photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Proof of Cézanne's Pygmalion Pencil », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 12, p. 17 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of modern art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 103 ; *Les sites cézanniens du pays d'Aix : hommage à John Rewald*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 187.



Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *L'Amour* de Puget (V 1461).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 107 :

« 107 PUGET : L'AMOUR EN PLÂTRE. – Photographie prise dans l'atelier de Cézanne.

107 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

[Identification incertaine] Vue du *Mercure attachant ses talonnières* de Pigalle, photographie.

Bibliographie : « The Louvre, Cézanne's "Book to Consult" : "Models" and Sketches », *The Illustrated London News*, 1936, n° 5064, p. 827.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Le Mercure* de



Pigalle (V 1430).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 108 :

« 108 PIGALLE : MERCURE. – Photographie prise au Louvre.
108 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Vue du buste de *Nicolas Coustou* de Guillaume Coustou, Maurice Poplin, photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 8, p. 286.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Nicolas Coustou* de Coustou (V 1289).



Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 109 :

« 109 COUSTOU : PORTRAIT DE N. COUSTOU. – Photographie prise au Louvre.
109 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Vue du buste de *Pierre Mignard* de Desjardins, Maurice Poplin, photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Documents : Cézanne au Louvre », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 8, p. 286 ; John Rewald, « Proof of Cézanne's Pygmalion Pencil », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 12, p. 20.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Pierre Mignard* de Desjardins (V 1380).



Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 110 :

« 110 DESJARDINS : PORTRAIT DE PIERRE MIGNET. – Photographie prise au Louvre.
110 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

[Identification incertaine] Vue du buste de *Louis II de Bourbon* de Coysevox, photographie.

Bibliographie : « The Louvre, Cézanne's "Book to Consult" : "Models" and Sketches », *The Illustrated London News*, 1936, n° 5064, p. 826.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Louis II de Bourbon* de Coysevox (V 1365).



Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 111 :

« 111 COYSEVOX : PORTRAIT DE GRAND CONDÉ. – Photographie prise au Louvre.

111 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Photographie (de Maurice Poplin ?) non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 112 :

« 112 MICHEL-ANGE : ESCLAVE. – Photographie prise au Louvre.

112 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Photographie non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 113 :

« 113 JEUNE SATYRE ET SATYRISQUE. – Marbre antique photographié au Louvre.

113 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

Vue du *Mars Borghèse*, photographie.

Bibliographie : John Rewald, « Proof of Cézanne's Pygmalion Pencil », *The Art News*, 1944, vol. 43, n° 12, p. 18.

Expositions : Paris, Grand Palais. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif du dessin d'après *Mars Borghèse* (V 1361).

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 114 :

« 114 MARS BORGHÈSE. – Marbre antique photographié au Louvre.

114 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »



Photographie non identifiée.

Catalogue de la 50e exposition 1939 : centenaire du peintre indépendant Paul Cézanne, [Exposition. Paris, Grand Palais. 1939], Paris, Société des artistes indépendants, 1939, vol. 2, cat. no 115 :

« 115 LE DISCOBOLE. – Marbre antique photographié au Louvre.

115 bis COPIE DE PAUL CÉZANNE. – Photographie. »

La Pierre à moudre au parc du Château Noir, John Rewald (1912-1994), vers 1935, photographie, Washington, National Gallery of Art, fonds Rewald.

Bibliographie : Léo Marschutz et John Rewald, « Plastique et réalité : Cézanne au Château Noir », *L'Amour de l'art*, 1935, vol. 16, n° 1, p. 17, fig. 5 ; *Exhibition Cézanne, 1839-1906 : to celebrate his centenary*, [Exposition. Londres, Rosenberg and Helft. 1939], Londres, Rosenberg and Helft, 1939 ; John Rewald, « Cézanne's Last Motifs at Aix », dans William Stanley Rubin (dir.), *Cézanne, the late work*, [Exposition. New York, Museum of Modern Art. 1977-1978 ; Houston, Museum of Fine Arts. 1978 ; Paris, Grand Palais. 1978], New York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 88.

Expositions : Londres, Wildenstein Gallery. 1939.

Remarques : Il s'agit du motif de *La Meule* (1892-1894 ; Philadelphie, Philadelphia Museum of Art ; FWN 291).

Homage to Paul Cézanne, 1839-1906, [Exposition. Londres, Wildenstein Gallery. 1939], Londres, Wildenstein, 1939, hors catalogue ?

Index des noms de personne

- Achille-Fould, Armand (1890-1969), 315
Adrien, Charles (1866-1930), 154
Alexandre, Arsène (1859-1937), 59, 74, 80, 90, 91, 145, 149, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 186, 203, 204, 209, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 237, 320
Alexis, Paul (1847-1901), 286, 322
Alfassa, Paul (1876-1949), 319
Alphant, Marianne, 20, 426
Ambroise-Rendu, Anne-Claude, 146
Amundsen, Roald (1872-1928), 177
André, 161
André, Albert (1869-1954), 80, 81, 120, 157, 160, 161, 163, 189, 327, 328, 354
Andry-Farcy, Pierre (1882-1950), 225
Angoulvent, Monique, 240, 241
Apollinaire, Guillaume, 103, 104, 110
Armstrong, Carol, 25
Arnaud, Marcel (1877-1956), 277, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 367, 368, 370, 383
Arnyvelde, André (1881-1942), 151
Astruc, Zacharie (1835-1907), 128
Aubert, 345
Aubier, Fernand (1876-1961), 202, 204
Aubry, Georges, 253
Aude, Édouard (1868-1941), 140, 141, 142, 143, 144, 279, 280, 282, 370, 403, 404
Aurenche, Louis (1877-1952?), 140, 286
Aurier, Gabriel-Albert (1865-1892), 96
Aynaud, Adolphe (1887-1971), 214
Azéma, Pierre (1891-1967), 257, 258
Babin, Gustave (1865-1939), 78, 79, 80, 81
Baldensperger, Marguerite (1882-1936), 235, 236
Barbazanges, Henri, 93, 94, 187, 228
Barnard, George Grey (1863-1938), 132
Barnier, Marcel, 280, 284, 371
Barr, Alfred Hamilton (1902-1981), 333, 353, 389, 390
Barrès, Maurice (1862-1923), 99, 141, 143, 162, 168
Barthes, Roland, 178, 401, 412
Bartholomé, Albert (1848-1928), 116, 161, 269, 270
Bartlett, Paul Wayland (1865-1925), 301
Baschet, Roger, 397
Bassu, Michela, 339, 340, 343, 382
Bataille, Marie-Louise, 183, 204, 206, 207, 208, 317
Bazille, André (1870-1952), 245, 254, 255, 257
Bazille, Frédéric (1841-1870), 24, 31, 34, 49, 50, 51, 52, 63, 132, 196, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 262, 272, 400
Bazille, Marc (1845-1923), 245
Bazin, Germain (1901-1990), 241, 243, 249, 311, 318, 333, 381, 406
Bazire, Edmond (1846-1892), 185
Beatty, John Wesley (1851-1924), 81, 120, 121, 122, 130
Beaumont, Édith de (1877-1952), 400
Beaumont, Étienne de (1883-1956), 400
Bécan (1890-1942), 275
Bellier, A., 134
Bellio, Georges de (1828-1894), 191
Belval, Emmanuel, 283
Bénédite, Léonce (1859-1925), 82, 125, 129, 201, 237, 240
Benjamin, Walter (1892-1940), 21, 382
Benton, Thomas Hart (1889-1975), 389
Benvenuti, Augusto (1839-1899), 408
Berger, Ursel, 133, 135, 138
Berget, Adrien, 278, 279, 280, 285
Bernard, Émile (1868-1941), 79, 88, 89, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 108, 109, 141, 217, 226, 277, 280, 283, 287, 288, 337, 407
Bernheim de Villers, Gaston (1870-1953), 41, 43, 46, 47, 52, 63, 74, 75, 76, 82, 91, 92, 93, 94, 100, 101, 105, 106, 107, 108, 109, 135, 136, 137, 138, 144, 158, 162,

169, 170, 171, 175, 176, 178, 184, 185,
 188, 189, 211, 217, 218, 226, 228, 229,
 230, 231, 232, 242, 268, 278, 279, 302,
 373, 375
 Bernheim, Émile, 215
 Bernheim-Jeune, Josse (1870-1941), 41,
 43, 46, 47, 52, 63, 74, 75, 76, 82, 91, 92,
 93, 94, 100, 101, 105, 106, 107, 108,
 109, 135, 136, 137, 138, 144, 158, 162,
 169, 170, 171, 175, 176, 178, 184, 185,
 188, 189, 211, 217, 218, 226, 228, 229,
 230, 231, 232, 242, 268, 278, 279, 302,
 373, 375
 Berthier, Alexandre Louis Philippe Marie
 (1883-1918), 92, 93, 94, 184
 Besnard, Albert (1849-1934), 50
 Besson, George (1882-1971), 104, 189,
 223, 270, 326, 327, 328, 329, 334, 354,
 364, 378, 402, 418
 Bignou, Étienne (1891-1950), 200, 215,
 216
 Billiet, Joseph (1886-1957), 368, 369, 370,
 371, 374, 375
 Bing, Ilse (1899-1998), 410
 Birnbaum, Martin (1878-1970), 254, 255
 Blaha, Agnes, 339, 342, 382, 392, 407,
 412
 Blanche, Jacques-Émile (1861-1942), 54,
 91, 104, 111, 112, 115, 116, 130, 190,
 200, 201, 233, 239, 240, 242, 243, 306,
 308, 314, 323, 324, 334, 335, 336, 399
 Blanqui, Auguste (1805-1881), 138
 Blum, Léon (1872-1950), 191, 312, 331
 Blumenfeld, Erwin (1897-1969), 398, 400
 Blunt, Anthony (1907-1983), 347
 Boardingham, Robert, 78
 Bobillot, Jules (1860-1885), 138
 Boillat, Alain, 169, 171, 172, 174, 175
 Boissy, Gabriel (1879-1949), 247
 Bonin, Jeanne (1881-1948), 359, 360
 Bonmariage, Sylvain (1887-1966), 89, 90
 Bonnard, Pierre (1867-1947), 44, 106, 327,
 373
 Bonney, Thérèse (1894-1978), 397, 398
 Booth, Mrs, 254
 Booth, Ralph Harman (1873-1931), 254
 Bores, Francisco (1898-1972), 224
 Borrel, Antoine (1878-1961), 315
 Boudin, Eugène (1824-1898), 59, 60, 81,
 115, 133, 230
 Bouillon, Jean-Paul, 25, 35, 39, 99, 135,
 234, 271, 422
 Boulouch, Nathalie, 153, 154
 Bouraine, Marcel (1886-1948), 269, 270
 Bourdieu, Pierre, 26, 27, 28, 71, 72, 312,
 339
 Bouyer, Raymond (1862-1935?), 91, 272
 Bracquemond, Félix (1833-1914), 130,
 183, 194, 274
 Brame, Hector Gustave (1866-1936), 254
 Brandt, Bill (1904-1983), 399
 Braque, Georges (1882-1963), 388
 Brémond, Madame, 285, 294
 Bretez, Louis, 410
 Brettell, Richard Robson, 16, 19, 20, 300,
 424, 425, 427
 Briant, Théodore, 221
 Bucher, Jeanne (1872-1946), 378
 Bulloz, Jacques-Ernest (1858-1942), 149,
 150, 151, 166, 230
 Burty, Philippe (1830-1890), 202
 Bustarret, Claire, 29, 189, 326, 336, 394
 Butler, Theodore Earl (1860-1936), 395
 Buzzard, James, 425
 Cachin, Françoise, 21, 95, 203
 Cahen, Gustave (1848-1928), 59, 60, 115,
 241
 Caillebotte, Gustave (1848-1894), 24, 34,
 38, 52, 55, 63, 82, 84, 123, 196, 197,
 201, 235, 277
 Callu, Agnès, 299, 311, 313, 314, 315
 Camoin, Charles (1879-1965), 95, 103,
 108
 Camondo, Isaac de (1851-1911), 88, 92,
 111, 131, 135
 Carnegie, Andrew (1835-1919), 120
 Carolus-Duran (1837-1917), 50, 51, 377
 Carou, Alain, 171, 172, 174
 Cassatt, Mary (1844-1926), 24, 59, 63, 69,
 83, 90, 91, 112, 121, 122, 129, 130, 131,
 139, 144, 151, 158, 162, 163, 164, 165,
 166, 167, 168, 169, 189, 203, 204, 219
 Cassirer, Paul (1871-1926), 63, 90, 93
 Cassou, Jean (1897-1986), 240, 371
 Cennini, Cennino (136?-144?), 158
 Ceria, Pierre, 338, 414, 415, 416, 417
 Céria, Pierre, 414, 415, 416, 417, 418
 Certeau, Michel de, 27, 420
 Cézanne, Marie (1841-1921), 279, 285,
 349

Cézanne, Paul (1839-1906), 24, 25, 30, 34, 38, 42, 50, 55, 60, 67, 68, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 123, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 156, 161, 169, 189, 190, 197, 217, 218, 223, 224, 226, 230, 232, 234, 241, 242, 243, 257, 265, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 300, 307, 308, 309, 312, 316, 317, 318, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 333, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419
 Cézanne, Paul (1872-1947), 79, 85, 101, 277, 278, 279, 286, 288, 291, 294, 308, 337, 345, 357, 362
 Chabaud, Auguste (1882-1955), 335, 391
 Chagall, Marc (1887-1985), 233
 Chapu, Henri (1833-1891), 114, 132, 408
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon (1699-1779), 86, 323
 Chardon, Pierre, 251
 Charensol, Georges (1899-1995), 148, 185, 224, 238, 239, 288, 289, 290, 293
 Chassériau, Théodore (1819-1856), 51
 Chateaubriand, François-René de (1768-1848), 292, 404
 Chatté, André, 183, 184
 Chauleur, Joseph-Antoine, 215
 Chéramy, Auguste (1840-1912), 41, 42, 125
 Chevalier, Louis, 21
 Chevreul, Eugène (1786-1889), 146, 147, 160
 Cheyssial, Madame, 196
 Chocquet, Victor (1821-1891), 98, 108
 Cholet, Madame, 283, 284
 Claparède, Jean (1900-1990), 258
 Clark, Timothy James, 19, 20, 21
 Clayson, Hollis, 20, 426
 Clemenceau, Georges (1841-1929), 176, 179, 226, 228, 229, 234, 235, 236, 237, 251, 263, 264, 272
 Colette (1873-1954), 177
 Conil, Marthe (1882-1969), 286
 Cooper, Douglas (1911-1984), 18, 308, 357
 Coquiote, Gustave (1865-1926), 91, 120, 137, 287, 289, 292, 293, 308
 Corbin, Alain, 21, 152, 317
 Corbin, Raymond (1907-2002), 369
 Corot, Camille (1796-1875), 48, 51, 52, 53, 54, 114, 132, 136, 158, 194, 203, 243, 257, 273, 351, 372, 381, 390, 402, 404, 405, 424
 Coste, Numa (1843-1907), 286, 290, 355
 Cottureau, Henri, 195, 196
 Cottet, Charles (1863-1925), 71
 Courbet, Gustave (1819-1877), 19, 51, 71, 182, 190, 203, 242, 256, 257, 273, 328
 Courtauld, Samuel (1876-1947), 200, 321
 Courtoy, Léon, 154
 Coutheillas, Henri (1862-1927), 114, 273
 Crary, Jonathan, 412
 Crès, Georges (1875-1935), 108, 109, 157, 189, 218, 223, 232, 234, 270, 327, 328, 329, 390
 Curnier, Baptistin, 386
 Danthon, 206
 Dauberville, Henry (1907-1988), 169, 170, 175
 Daubigny, Charles-François (1817-1878), 51
 Daumier, Honoré (1808-1879), 51
 Dautry, Raoul (1880-1951), 409
 Dayot, Armand (1851-1934), 125, 128, 129, 252
 De La Faille, Jacob Baart (1884-1959), 207
 Debazac, Eugène, 281, 282
 Degas, Edgar (1834-1917), 21, 24, 34, 38, 41, 43, 48, 50, 51, 52, 57, 72, 77, 89, 101, 108, 115, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 149, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 169, 173, 174, 178, 179, 182, 183, 189, 197, 203, 212, 218, 220, 223, 234, 241, 242, 243, 248, 273, 274, 276, 299, 303, 304,

305, 307, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 325, 326, 329, 331, 332, 352, 353, 354, 373, 377, 378, 400

Degrange, Victor, 198

Delacroix, Eugène (1798-1863), 51, 54, 98, 136, 171, 194, 235, 242, 243, 250, 256, 273, 346

Delteil, Loÿs (1869-1927), 68, 100, 136, 212, 213, 214

Demathieu d'Auriéras, 324, 325

Demolins, Marie Joseph Louis, 109

Denis, Maurice (1870-1943), 44, 52, 55, 57, 58, 65, 77, 79, 81, 86, 87, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 108, 110, 111, 135, 136, 137, 139, 158, 190, 233, 234, 242, 243, 248, 269, 271, 280, 282, 323, 354, 363

Descosy, Camille (1904-1980), 257

Desmarres, Amédée, 256

Detaille, Fernand (1875-1954), 293

Dewhurst, Wynford (1864-1941), 74, 80, 83, 115, 116, 119

Dezarrois, André (1889-1979), 247, 248, 249, 258, 264

Diaz de la Peña, Narcisse (1807-1876), 51, 54

Dieterle, William (1893-1972), 413

Dobler, Henri (1863-1941), 143

Doisneau, Robert (1912-1994), 416

Dombrowski, André, 20, 426

Doran, Michael, 25, 95, 108, 109, 110

Doré, Gustave (1832-1883), 243, 399

Doumergue, Gaston (1863-1937), 128, 129, 131, 319

Dreyfus, Alfred (1859-1935), 48, 49, 89, 99, 138, 162

Druet, Eugène (1867-1916), 93, 100, 138, 189, 200, 228

Dubosc, Georges (1854-1927), 262, 263

Duchemin, Jacques-Louis (1895-1978), 215, 361

Dujardin-Beaumetz, Henri-Charles-Étienne (1852-1913), 130, 131, 132, 134, 138

Dumas, René, 205, 206

Dumoncel, Rémy (1888-1945), 247

Dumortier, Georges-Jules-Oscar, 219

Dumur, Louis (1860-1933), 291

Dunan, Émile, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 294, 383

Dupré, Jules (1811-1889), 51, 54

Durand, Bruno (1890-1975), 142, 143

Durand, Louis Léon, 281, 286

Durand-Ruel, Georges (1865-1892), 78, 90, 91, 120, 121, 145, 200, 228

Durand-Ruel, Joseph (1862-1928), 90, 93, 112, 120, 145, 151, 163, 165, 170

Durand-Ruel, Paul (1831-1922), 34, 37, 38, 39, 41, 43, 45, 46, 47, 52, 55, 57, 58, 69, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 93, 112, 119, 120, 121, 124, 138, 145, 151, 157, 162, 163, 165, 170, 186, 228, 242, 340, 363, 373, 381

Durenne, Eugène Antoine (1860-1944), 80, 81, 82

Duret, Théodore (1838-1927), 16, 24, 25, 30, 35, 36, 52, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 101, 105, 106, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 129, 138, 139, 179, 180, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 197, 203, 204, 206, 207, 208, 217, 230, 232, 236, 240, 328, 422

Elder, Marc (1884-1933), 225, 226, 228

Ely, Bruno, 277, 280, 281, 285, 286, 287, 292, 294, 295, 405

Empereire, Achille (1829-1886), 286

Ephrussi, Charles (1849-1905), 35, 48, 63, 66

Escholier, Raymond (1882-1971), 249

Escoula, Jacques (1883-1930), 271, 272

Espagnat, Georges d' (1870-1950), 80, 81, 82, 115, 120, 121

Fantin-Latour, Henri (1836-1904), 49, 50, 51, 115

Fasquelle, Eugène (1863-1952), 63, 67, 84, 110, 337, 338, 357

Faubreton, Jean (1879-1919), 142, 143

Faure, Élie (1873-1937), 48, 80, 85, 104, 189, 200, 201, 223, 226, 232, 308, 320, 329, 330, 347, 389

Fels, Florent (1891-1977), 189, 194, 226, 288, 289, 290, 293

Fels, Marthe de (1893-1988), 226, 236, 237

Fénéon, Félix (1861-1944), 64, 106, 136, 137, 184, 185, 186, 226, 242

Ferraton, Claude, 321

Fèvre, Gabriel (1872-1933), 304

Fèvre, Henri (1864-1937), 304

Fèvre, Jeanne, 304, 309
 Flaubert, Gustave (1821-1880), 292, 294
 Florent-Matter, Eugène (1882-1941), 262
 Floury, Henri (1862-1961), 59, 60, 62, 66, 68, 115, 118, 119, 136, 159, 162, 230, 349
 Focillon, Henri (1881-1943), 241, 242, 256, 346, 411
 Forestier, Jean-Claude-Nicolas (1861-1930), 152, 169, 172, 174, 414
 Fosca, François (1881-1980), 189, 190, 226, 233, 234, 235, 321
 Foucault, Michel, 21, 23
 Foujita, Léonard (1886-1968), 231
 Fourreau, Armand, 190
 Fraixe, Catherine, 27, 35, 48, 49, 56, 88, 237, 241, 242, 257, 316, 331, 409
 Francastel, Pierre (1900-1970), 346
 France, Anatole (1844-1924), 169, 178, 219
 Fry, Roger Eliot (1866-1934), 100, 111, 271
 Fustel de Coulanges, Numa Denis (1830-1889), 15
 Gachet, Paul (1828-1909), 185, 186, 295, 383
 Gachet, Paul (1873-1962), 186, 295, 333, 345, 383
 Gaillard, Jeanne, 21
 Gallé, Émile (1846-1904), 50
 Gallimard, Gaston (1881-1975), 236, 360, 376
 Gallimard, Paul (1850-1929), 38, 52, 55, 66
 Gamboni, Dario, 26, 73
 Garçon, Maurice (1889-1967), 362
 Gasquet, Joachim (1873-1921), 85, 99, 104, 105, 109, 143, 189, 226, 232, 269, 286, 292, 308
 Gastyne, Marco de (1889-1982), 415, 416, 417
Gaudibert, Marguerite (1846-1877), 230, 303
Gauguin, Paul (1848-1903), 24, 50, 80, 83, 91, 96, 98, 100, 101, 220, 241, 304, 334, 363, 364, 423
 Gautier, Armand (1825-1894), 238
 Geffroy, Gustave (1855-1926), 16, 17, 25, 39, 69, 74, 75, 82, 86, 145, 151, 164, 189, 190, 226, 229, 231, 232, 235, 236, 237, 328
 Gérard, Madame, 196
 Gêrôme, Jean-Léon (1824-1904), 132, 138, 272, 273
 Gerull-Kardas, Walter (1898-1978), 392, 394, 395, 396, 398
 Gervais, Thierry, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 160
 Gervex, Henri (1852-1929), 185
 Gid, Raymond (1905-2000), 421
 Gilbert, Josiah (1814-1893), 407, 408
 Gillet, Louis (1876-1943), 226, 235
 Gimond, Marcel (1894-1961), 136, 269
 Gimpel, Léon (1873-1948), 154
 Giono, Jean (1895-1970), 394, 395
 Giorgione (dit), Zorzo da Castelfranco (1477/1478-vers 1510), 408
 Girieud, Pierre (1876-1948), 104, 105
 Glaser, Curt (1879-1943), 207
 Gleyre, Charles (1806-1874), 237, 238, 250, 252
 Gœneutte, Norbert (1854-1894), 202
 Goldschmidt, Jacques Anselme, 215, 216, 386
 Gombrich, Ernst Hans (1909-2001), 411, 423
 Goujon, Pierre, 128
 Goulinat, Jean-Gabriel (1883-1972), 201, 239, 240
 Gouttenoire de Toury, Fernand (1876-1964), 403
 Grashoff, Ehler Wilhelm, 390
 Grasset, Bernard (1881-1955), 109, 280, 359, 362, 365, 395
 Gray, James, 400
 Greco, Le (1541-1614), 168, 323, 351, 352
 Greenberg, Clement (1909-1994), 225, 423, 428
 Guenne, Jacques (1896-1945), 196
 Guénot, Auguste (1882-1966), 269, 270
 Guérin, Marcel (1873-1948), 220, 303, 304, 305, 310, 313, 329
 Guiffrey, Jean (1870-1952), 125, 194, 200, 202, 205, 239, 264, 265, 277, 305, 335, 336
 Guigues, Louis Jacques (1873-1943), 257
 Guillaume, Paul (1891-1934), 279, 337
 Guillaumin, Armand (1841-1927), 24, 34, 51, 60, 67, 68, 69, 77, 78, 81, 82, 85, 93,

115, 116, 119, 123, 124, 125, 127, 128,
 130, 189, 223, 230, 245, 268
 Guino, Richard (1890-1973), 136, 139
 Guitry, Sacha (1885-1957), 31, 127, 169,
 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177,
 178, 179, 195, 329, 337, 383, 395, 414
 Guitton, Henri, 220, 241, 360, 362
 Gwynn, Stephen Lucius (1864-1950), 395,
 396, 398
 Hallays, André (1859-1930), 142
 Halvorsen, Walther (1887-1972), 400
 Hartley, Marsden (1877-1943), 383, 384,
 385, 386, 387, 392
 Haskell, Francis, 168, 203, 243, 300, 318
 Havemeyer, Louisine Waldron (1855-
 1929), 83, 130, 166, 203, 204
 Hébrard, Adrien-Aurélien (1865-1937), 93,
 127, 304
 Heilbrun, Françoise, 149, 155, 397
 Heinich, Nathalie, 27, 28, 284
 Henson, Alfred E. (1885-1972), 395, 396
 Herbert, David, 391
 Herbert, Robert Louis, 19, 20, 21, 25, 75,
 76, 158, 424, 425, 426, 427, 428
 Hermann-Paul (1864-1940), 85, 95, 98
 Herriot, Édouard (1872-1957), 368, 370,
 371, 372, 375
 Hessel, Jos (1859-1942), 92
 Hobbema, Meindert (1638-1709), 408
 Hodebert, Camille, 215
 Hoggart, Richard, 27, 420
 Hollyer, Frederick (1838-1933), 116
 Hordijk, Gerard (1899-1958), 410
 Horst P. Horst (dit), Horst Paul (1906-
 1999), 400
 Horton, Donald, 147
 Hoschedé-Monet, Alice (1844-1911), 151,
 152
 Hoschedé-Monet, Blanche (1865-1947),
 179, 224, 229, 231, 234, 235, 236, 251,
 263, 264, 265, 266, 267, 303, 395, 428
 Hourticq, Louis (1875-1944), 182, 206,
 408
 House, John, 15, 18, 19, 20, 21, 81, 299,
 300, 382, 421
 Hugo, Victor (1802-1885), 169, 267
 Hugon, Henri (1863-1953), 260, 261
 Huisman, Georges (1889-1957), 310, 369,
 370, 404
 Humilis (1851-1920), 286
 Hurel, Jean-Auguste (1831-1909), 187
 Huyghe, René (1906-1997), 191, 197, 238,
 241, 243, 249, 258, 309, 311, 316, 318,
 322, 323, 324, 329, 330, 331, 333, 334,
 335, 336, 338, 344, 347, 350, 351, 352,
 354, 355, 356, 367, 390, 393, 406, 414,
 421
 Iamurri, Laura, 25, 223, 241, 242, 308,
 320, 329, 339, 340, 343, 357, 373, 382,
 392, 406
 Ibels, Henri-Gabriel (1867-1936), 175
 Inaga, Shigemi, 25, 36, 62, 64, 206
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique (1780-
 1867), 51, 78, 108, 134, 136, 145, 242,
 243, 273, 351, 381, 404, 405
 Injalbert, Jean-Antoine (1845-1933), 281
 Jallu, Olivier, 94
 Jamot, Paul (1863-1939), 87, 88, 100, 103,
 111, 125, 183, 200, 201, 202, 203, 204,
 205, 206, 207, 208, 234, 242, 275, 303,
 304, 305, 307, 308, 309, 318, 321
 Jarrassé, Dominique, 36, 65
 Jean-Aubry, G. (1882-1950), 230
 Jensen, Robert, 35, 37, 39, 50, 55, 64, 65,
 72
 Joubin, André (1868-1944), 197, 245, 249,
 254
 Jourdain, Francis (1876-1958), 95
 Jourdain, Frantz (1847-1935), 77, 78, 85,
 86, 101, 105, 106, 135, 137, 138, 141,
 142, 144, 269
 Jourdan, Joseph (1857-1934), 278, 279,
 280, 403
 Jourdan, Pierre, 142
 Joyant, Maurice (1864-1930), 129, 188,
 383
 Jullian, René (1903-1992), 268, 368, 370,
 371, 372
 Juven, Félix (1862-1947), 150, 151
 Kahnweiler, Daniel-Henry (1884-1979),
 388, 389
 Kélékian, Dikran (1868-1951), 208
 Kessler, Harry (1868-1937), 135, 269
 Klingsor, Tristan (1874-1966), 190, 226
 Koechlin, Raymond (1860-1931), 200
 Krauss, Rosalind E., 178, 412
 Kunstler, Charles (1887-1977), 189, 218,
 219, 243, 329
 Kuntz, Adelaide (1895-1966), 384
 Kuntz, Charles Philip (1897-1928), 384

La Laurencie, Berthe de (1876-1913), 99
 La Sizeranne, Robert de (1866-1932), 71, 72, 73, 75, 76
 Labasque, Jean (1902-1983), 320
 Lafitte, Pierre (1872-1938), 150, 151, 152, 153
 Lafond, Paul (1847-1918), 38, 123, 125
 Lahire, Bernard, 28
 Larguier, Léo (1878-1950), 194, 195, 196, 226, 243, 293, 329, 330, 347, 416
 Lassaigne, Jacques (1911-1983), 325, 374, 375
 Laurens, Jean-Paul (1838-1921), 51, 377
 Lavallière, Jean, 75
 Le Corbusier (1887-1965), 274, 324, 390
 Le Goff, Jacques, 15, 23
 Le Men, Ségolène, 38, 74, 75, 76, 113, 115, 146, 148, 223, 272
 Le Prat, Thérèse (1895-1966), 396
 Le Thomas, Claire, 428
 Lebourg, Albert (1849-1928), 115, 123, 124, 128
 Lecomte, Georges (1867-1958), 17, 53, 85, 148, 211, 217, 218, 232, 268, 302, 303, 314
 Lécuyer, Raymond (1879-1950), 375, 401, 402, 403, 405, 406, 415
 Leenhoff, Léon (1852-1927), 61, 118, 183, 184, 185, 186, 187, 190, 193, 195, 196, 198, 206
 Lefèvre, Camille (1876-1946), 301
 Legros, Alphonse (1837-1911), 49, 118
 Lejosne, André, 199, 200
 Lejosne, Hippolyte (1814-1884), 199, 200
 Lemoisne, Paul-André (1875-1964), 182, 309
 Lhote, André (1885-1962), 104, 224, 233, 320, 324, 325
 Liberman, Alexander (1912-1999), 422, 423
 Liebermann, Max (1847-1935), 197, 207
 Lochard, Fernand (1824-1889), 54, 193, 195
 Loiseau, Gustave (1865-1935), 80, 81, 120
 Lombard, Alfred (1884-1973), 104, 105
 Lopez, J. M., 115, 116
 Loran, Erle (1905-1999), 283, 293, 294, 330, 340, 348, 349, 366, 383, 384, 385, 387, 388, 389, 391, 392, 394, 395, 401, 405, 406, 407, 409, 419
 Loustaneau, Jean-Marie, 369
 Louvrier, Maurice (1878-1954), 262, 392
 Loyrette, Henri, 18, 21, 123, 125
 Lucas, Claude, 410
 Luce, Maximilien (1858-1941), 214
 Lugon, Olivier, 29, 326, 335, 380, 390, 417
 Lukács, György, 21
 Lysès, Charlotte (1877-1956), 169, 171, 172
 MacCannell, Dean, 425
 Mack, Gerstle (1894-1983), 344, 347, 360, 361
 Maillol, Aristide (1861-1944), 86, 98, 106, 131, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 279, 280, 289, 354, 378
 Manet, Édouard (1832-1883), 19, 21, 24, 34, 35, 49, 50, 51, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 78, 80, 85, 86, 105, 115, 116, 118, 119, 128, 129, 130, 137, 149, 169, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 216, 222, 231, 232, 236, 243, 249, 250, 253, 256, 272, 273, 274, 275, 276, 294, 299, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 312, 314, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 326, 329, 331, 332, 348, 374, 377, 400, 422, 428
 Manet, Eugène (1833-1892), 193, 198, 305, 328
 Manet, Suzanne (1829-1906), 61, 183, 193, 194, 196
 Manson, James Bolivar (1879-1945), 200, 215, 216
 Manzana-Pissarro, Georges (1871-1961), 90, 92, 216, 217, 219, 220, 302, 359, 360, 361, 362, 365, 366
 Manzi, Michel (1849-1915), 129, 188, 383
 Marchutz, Léo (1903-1976), 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 367, 373, 378, 381, 382, 383, 386, 388, 392, 393, 396, 403, 404, 405, 406, 407, 412, 414, 415, 418
 Marguillier, Auguste (1862-1945), 103, 110, 111
 Marx Marx, Roger (1859-1913), 119

- Marx, Roger (1859-1913), 24, 25, 30, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 76, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 103, 125, 212, 241, 246, 249, 346
- Matisse, Henri (1869-1954), 81, 100, 106, 327, 399
- Matthiesen, Francis (1897-1963), 207
- Mauclair, Camille (1872-1945), 24, 25, 30, 35, 36, 60, 64, 65, 66, 68, 72, 73, 75, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 164, 190, 226, 272, 273, 274, 275, 276, 306, 324, 326
- Maufra, Maxime (1861-1918), 44, 80, 81, 82, 115, 120
- Mauquit, Édouard, 262
- Maurel, André (1863-1943), 167
- Maurion-Vidal, Gabrielle (1905-1987), 272
- Maurras, Charles (1868-1952), 99, 105
- Maus, Octave (1856-1919), 58
- May, Ernest (1845-1925), 52, 53
- Maywald, Willy (1907-1985), 398, 399, 400, 401, 423
- Meier-Graefe, Julius (1867-1935), 184, 207, 216, 318, 345, 389
- Meissonier, Ernest (1815-1891), 132, 138, 272, 273, 377
- Mellerio, André (1862-1943), 55, 56, 57, 58, 59, 164, 168
- Méneux, Catherine, 25, 34, 35, 36, 48, 49, 52, 65, 88, 188
- Mercié, Antonin (1845-1916), 132, 272
- Meurent, Victorine (1844-1927), 194, 198, 201
- Meyer, Arthur (1844-1924), 137
- Michel, André (1853-1925), 56, 89, 245, 271
- Michel, Émile (1828-1909), 408, 409
- Millet, Jean-François (1814-1875), 114, 408, 415
- Milvoy, Amédée (1860-1929), 262
- Mirbeau, Octave (1848-1917), 39, 55, 65, 69, 74, 76, 84, 86, 89, 90, 92, 101, 105, 106, 135, 138, 170, 175, 178, 217, 218, 220, 236, 327, 328
- Mistral, Frédéric (1830-1914), 106, 143, 270
- Mithouard, Adrien (1864-1919), 96, 97, 99, 158, 234
- Molinier, Émile (1857-1906), 40, 44, 45, 55
- Monet, Claude (1840-1926), 15, 16, 21, 24, 25, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 62, 65, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 105, 106, 112, 113, 115, 116, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 135, 136, 139, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 162, 163, 164, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 185, 188, 189, 190, 191, 197, 198, 199, 200, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 258, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 272, 273, 274, 276, 281, 291, 292, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 310, 312, 316, 317, 318, 319, 327, 328, 337, 343, 350, 351, 353, 356, 373, 377, 381, 383, 385, 392, 395, 396, 397, 398, 399, 402, 410, 422, 423, 424, 425, 426, 428
- Monet, Michel (1878-1966), 234, 235, 236, 263, 264, 265, 266, 274, 398
- Monfreid, Georges Daniel de (1856-1929), 363
- Monticelli, Adolphe (1824-1886), 190, 235, 286
- Moreau, L., 50
- Moreau-Nélaton, Étienne (1859-1927), 52, 53, 54, 55, 125, 188, 191, 193, 194, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 208, 217, 218, 245, 275, 304, 305, 328, 329
- Moret, Henry (1856-1913), 80, 81, 82, 120
- Moreux, Jean-Charles (1889-1956), 403
- Morisot, Berthe (1841-1895), 24, 34, 38, 50, 51, 60, 62, 63, 75, 100, 115, 129, 190, 193, 197, 230, 240, 241, 274, 276, 300, 305, 310, 317, 328
- Morot, Aimé Nicolas (1850-1913), 132, 138, 272
- Mouron, Philippe, 42
- Müller, Alfredo (1869-1939), 102
- Murer, Eugène (1841-1906), 61, 188, 189, 190, 191, 328

Nadar, Paul (1856-1939), 114, 116, 146, 147, 160
 Nagell-Erichsen, Finn, 294, 405
 Natanson, Alexandre (1867-1936), 43
 Natanson, Thadée (1868-1951), 43
 Nemes, Marczell (1866-1930), 93, 94
 Neugass, Fritz (1899-1979), 205
 Neuville, Alphonse de (1836-1885), 50, 137, 272, 273
 Nicolle, Victor Jean (1754-1826), 403
 Niollon, Barthélémy (1849-1927), 282, 370
 Niollon, Jean, 370, 371
 Nora, Olivier, 146
 Noth, Ernst Erich (1909-1983), 341
 Nouveau, Germain (1851-1920), 286
 Novotny, Fritz (1903-1983), 308, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 357, 366, 368, 381, 382, 390, 393, 405, 406, 407
 O'Doyé, Paul, 400
 O'Reilly, John F., 400
 Octobre, Daniel (1903-1995), 240
 Orfila, Jorgelina, 25, 316, 329, 331, 333, 335, 339, 340, 342, 343, 345, 363, 381, 382, 392, 404, 406, 411, 412
 Orwicz, Michael R., 25
 Oudin, Ernest, 285, 286
 Ouvré, Achille (1872-1951), 369
 Ozenfant, Amédée (1886-1966), 390
 Pach, Walter (1883-1958), 104, 157, 200, 320
 Panofsky, Erwin, 22, 23
 Papandreopoulou, Katia, 25, 36, 65, 66, 83, 84, 88, 89, 90, 324
 Passini, Michela, 26, 27, 54, 65, 204, 299, 303, 306, 316, 317, 318, 322, 333
 Pauli, Gustav (1866-1938), 182
 Paulin, Paul (1852-1937), 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 139, 140, 164, 176, 268, 302, 338, 410
 Pays, Marcel (1881-1963), 176
 Pellerin, Auguste (1853-1929), 53, 54, 85, 86, 92, 105, 111, 135, 276, 277, 308, 322
 Perrin, Paul, 38, 50, 63, 78, 80, 142, 243, 254, 257
 Perrot, Michelle, 21
 Personnaz, Antonin (1854-1936), 52, 69, 116, 125, 127, 303
 Petit, Georges (1856-1920), 93, 119, 138, 158, 198, 232, 320
 Peytral, Jean, 368, 369, 370, 371, 376
 Pica, Vittorio (1866-1930), 115, 116, 150
 Picabia, Francis (1879-1953), 76, 77, 81, 101, 112, 117, 132, 133, 383, 408
 Picard, Alfred (1844-1913), 45
 Picard, Michel, 316, 317
 Picart Le Doux, Charles Alexandre (1881-1959), 403, 404
 Pierre, Arnauld, 76, 77, 117
 Pihen, Ferdinand-Félix (1864-1914), 214, 215
 Pinson, Guillaume, 146, 151, 152
 Pissarro, Camille (1830-1903), 18, 24, 34, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 57, 60, 62, 63, 66, 67, 68, 73, 74, 79, 80, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 100, 105, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 138, 163, 164, 165, 167, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 197, 198, 199, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 230, 232, 238, 241, 246, 262, 263, 265, 269, 273, 274, 276, 286, 301, 302, 311, 312, 313, 317, 318, 319, 328, 329, 333, 338, 340, 343, 351, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 373, 377, 378, 380, 381, 392, 405, 410, 412, 421, 424, 425
 Pissarro, Lucien (1863-1944), 38, 53, 63, 64, 66, 67, 68, 74, 83, 84, 90, 92, 105, 116, 117, 118, 119, 124, 126, 127, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 232, 238, 241, 246, 269, 302, 311, 335, 337, 338, 340, 345, 347, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 377, 379, 381, 389, 392
 Pissarro, Ludovic-Rodo (1878-1952), 53, 67, 68, 74, 92, 127, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 238, 241, 269, 302, 317, 345, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 377, 380, 381, 392
 Pissarro, Paul-Émile (1884-1972), 214, 215, 216, 218, 219, 220, 241, 302, 359, 360
 Plaud-Dilhuit, Patricia, 25, 232
 Pogany, 154

Ponsonailhe, Charles (1855-1915), 56
 Pontier, Henri (1842-1927), 280, 287, 289
 Ponting, Herbert (1870-1935), 177
 Pope Riddle, Theodate (1867-1946), 166
 Pope, Ada Brooks (1844-1920), 166
 Pope, Alfred Atmore (1842-1913), 166
 Poplin, Maurice, 353
 Portier, Alphonse (1841-1902), 123
 Poulain, Gaston (1903-1973), 26, 69, 137,
 173, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249,
 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
 258, 259, 260, 262, 272, 274, 353, 369
 Proust, Antonin (1832-1905), 34, 199, 203
 Proust, Marcel (1871-1922), 146, 149,
 156, 336
 Provence, Marcel (1892-1951), 105, 139,
 140, 141, 143, 277, 278, 279, 280, 281,
 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,
 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 330,
 337, 338, 345, 349, 354, 355, 363, 367,
 368, 369, 370, 371, 375, 376, 380, 383,
 384, 387, 391, 397, 403, 404, 405, 416
 Prud'hon, Pierre-Paul (1758-1823), 51
 Puget, Pierre (1620-1694), 405
 Raffaëlli, Jean-François (1850-1924), 50,
 51, 80, 115, 124, 126, 129, 130, 160
 Rapetti, Rodolphe, 96, 97, 98, 100
 Raphaël (1483-1520), 182
 Raynal, Maurice (1884-1954), 224, 329,
 330, 332, 347, 416
 Redon, Odilon (1840-1916), 26, 91, 135
 Reff, Theodore, 95, 109, 110
 Régamey, Pie-Raymond (1900-1996), 238,
 240, 243, 309
 Reidemeister, Leopold (1900-1987), 424
 Rembrandt (1606-1669), 272, 300, 314,
 318
 Renard, Marie, 399
 René-Jean (1879-1951), 234, 243, 247,
 251, 258, 261, 262, 269, 281, 336
 Renoir, Pierre-Auguste (1841-1919), 21,
 24, 25, 30, 34, 37, 38, 39, 41, 44, 46, 47,
 48, 50, 51, 52, 53, 57, 60, 62, 67, 68, 69,
 72, 73, 77, 78, 79, 80, 86, 87, 89, 91, 93,
 95, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106,
 107, 108, 111, 112, 115, 116, 117, 119,
 120, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130,
 133, 135, 136, 137, 139, 144, 148, 149,
 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163,
 164, 167, 169, 170, 173, 177, 178, 185,
 189, 190, 191, 197, 212, 218, 223, 224,
 228, 230, 234, 237, 238, 241, 242, 243,
 245, 250, 252, 260, 261, 269, 270, 273,
 274, 278, 279, 281, 282, 289, 295, 303,
 307, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 318,
 319, 320, 321, 322, 324, 326, 327, 328,
 329, 331, 334, 343, 350, 354, 373, 377,
 378, 381, 383, 394, 398, 399, 400, 401,
 402, 410, 417, 418, 427
 Rewald, Bruno Albert (1883-1947), 341
 Rewald, John (1912-1994), 14, 15, 16, 17,
 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31,
 32, 58, 60, 61, 64, 104, 109, 110, 168,
 190, 193, 194, 206, 209, 221, 222, 228,
 232, 237, 248, 254, 280, 291, 293, 299,
 309, 310, 326, 327, 329, 330, 332, 333,
 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342,
 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350,
 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358,
 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366,
 367, 368, 369, 372, 373, 374, 375, 376,
 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 386,
 388, 389, 390, 392, 393, 394, 396, 397,
 401, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 410,
 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418,
 419, 421, 422, 423, 424, 426, 427
 Rey, Robert (1888-1964), 237, 238, 239,
 240, 241, 242, 243, 252, 303, 326, 346,
 369, 370, 397
 Ricard, Gustave (1823-1873), 51
 Rivière, Georges (1855-1943), 158, 161,
 226, 290, 291, 349
 Rivière, Raymond Pierre, 95, 102, 104
 Robaut, Alfred (1830-1909), 54, 136
 Rochefort, Henri (1831-1913), 43, 89
 Rodin, Auguste (1840-1917), 44, 86, 102,
 107, 126, 127, 130, 132, 133, 134, 136,
 137, 150, 169, 178, 219, 243, 258, 273,
 281, 300, 310, 337, 369, 400
 Roger-Marx, Claude (1888-1977), 191,
 197, 303, 324, 338
 Rojek, Chris, 147
 Roll, Alfred Philippe (1846-1919), 50,
 137, 150
 Rosenberg, Alexandre (1845-1913), 43
 Rosenberg, Paul (1881-1959), 185, 187,
 199, 200, 224, 229, 230, 244, 265, 279,
 307, 308, 310, 320, 329, 357, 361, 372,
 373, 374
 Rostand, Edmond (1868-1918), 169, 178

Rouart, Ernest (1874-1942), 99, 193, 200, 274, 305, 306, 307, 309, 310, 328
 Rouart, Henri (1833-1912), 52, 57, 93, 178, 354
 Rouart, Julie (1878-1966), 190, 193, 199, 200, 241, 305, 328
 Rouart, Louis (1875-1964), 99, 100, 182, 193, 305, 309
 Rouault, Georges (1871-1958), 100, 109, 224, 226, 233, 280, 281, 288, 290
 Rougier, Cyrille, 289
 Rousseau, Théodore (1812-1867), 51, 54, 114, 404
 Roussel, Ker-Xavier (1867-1944), 81, 95, 101, 106, 135, 333, 419
 Saboulin, Louis de (1881-1953), 143
 Saint-Marceaux, Marguerite de (1850-1930), 149, 172, 173
 Saint-Saëns, Camille (1835-1921), 169, 178
 Saint-Vidal, Francis de (1840-1900), 137, 272
 Salmon, André (1881-1969), 226, 240
 Sand, George (1804-1876), 402
 Schapiro, Meyer (1904-1996), 21, 344
 Schneider, René (1867-1938), 241, 243, 344, 346, 378
 Schnerb, Jacques Félix (1879-1915), 95, 102, 103, 104, 138
 Schwob, Marcel (1867-1905), 110
 Scott, Robert Falcon (1868-1912), 177
 Segard, Achille (1872-1936), 91, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 179
 Seitz, William Chapin (1914-1974), 422, 424
 Serre, Louis, 143
 Seurat, Georges (1859-1891), 50, 220, 241, 389, 398, 399
 Sharp, Kevin, 90, 163
 Shiff, Richard, 25, 75, 95, 104
 Sicard, François (1862-1934), 272
 Signac, Paul (1863-1935), 74, 106, 135, 220, 235, 240, 352
 Sisley, Alfred (1839-1899), 24, 34, 38, 50, 51, 53, 54, 59, 60, 61, 62, 77, 80, 89, 93, 94, 112, 115, 116, 119, 123, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 149, 157, 163, 169, 185, 189, 191, 198, 212, 230, 237, 273, 274, 276, 310, 327, 328, 342, 343, 350, 355, 373, 378, 381, 408, 410
 Sisley, Jeanne-Adèle (1869-1919), 132, 133, 210
 Sodoma, Il (1477-1549), 162, 168
 Sokoloff, Vladimir (1889-1962), 414
 Solari, Philippe (1840-1906), 98, 142, 280, 281, 286
 Sougez, Emmanuel (1889-1972), 417, 418
 Sterling, Charles (1901-1991), 16, 253, 254, 308, 322, 331, 332, 427
 Straus, Geneviève (1849-1926), 156
 Strauss, Jules (1861-1943), 43, 303
 Tabarant, Adolphe (1863-1950), 16, 26, 31, 61, 81, 118, 171, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 218, 220, 222, 229, 232, 249, 302, 303, 306, 310, 311, 327, 329, 345, 366, 367, 374
 Taine, Hippolyte-Adolphe (1828-1893), 167
 Tavernier, Adolphe (1853-1945), 93, 131, 135
 Tériade (1897-1983), 224, 269, 320, 398
 Tessan, François de (1883-1944), 311
 Théodore, Émile (1876-1937), 214
 Thiébault-Sisson, François (1856-1944), 49, 51, 125, 126, 145, 226, 227, 231, 321
 Thivier, Eugène (1845-1920), 131, 132, 133, 140
 Thomson, Richard, 20, 165, 426
 Tillier, Bertrand, 145, 146, 252
 Titien (1489?-1576), 407, 408
 Tolnay, Károly (1899-1981), 349
 Torrès, Henry (1891-1966), 205
 Toulouse-Lautrec, Henri de (1864-1901), 79, 169, 400
 Toumanova, Tamara (1919-1996), 400
 Truffaut, Georges (1872-1945), 31, 148, 152, 153, 154, 155, 399
 Tucker, Paul Hayes, 25, 225, 422, 423, 424, 425
 Turner, Joseph Mallord William (1775-1851), 75, 76, 145
 Urry, John, 401, 425
 Utrillo, Maurice (1883-1955), 224, 243, 356
 Vaillant-Couturier, Paul (1892-1937), 313

Vaisse, Pierre, 17, 34, 35, 36, 49, 56, 65, 88, 182, 201, 346
 Valéry, Paul (1871-1945), 189, 190, 273, 274, 275, 276, 301, 305
 Vallotton, Félix (1865-1925), 106, 138, 243
 Valtat, Louis (1869-1952), 279, 280, 281, 282
 Van Gogh, Vincent (1853-1890), 16, 28, 53, 83, 86, 91, 92, 94, 98, 109, 111, 124, 190, 207, 217, 284, 295, 333, 334, 335, 336, 338, 350, 351, 354, 363, 367, 374, 381, 390, 393, 394, 398, 409, 410, 419, 421, 424, 427
 Vasari, Giorgio (1511-1574), 117, 159
 Vaudoyer, Jean-Louis (1883-1963), 295, 404, 410
 Vauxcelles, Louis (1870-1943), 75, 77, 80, 85, 86, 92, 95, 108, 134, 135, 149, 152, 169, 227, 232, 263
 Venturi, Lionello (1885-1961), 24, 25, 112, 163, 165, 223, 241, 242, 308, 310, 320, 329, 330, 332, 339, 340, 343, 344, 345, 347, 349, 350, 351, 357, 362, 364, 373, 380, 381, 382, 392, 393, 406, 416, 424
 Vergnet-Ruiz, Jean (1876-1972), 258, 332, 333, 381
 Verne, Henri (1880-1949), 235, 252, 264, 265, 266, 267, 274, 275, 276, 277, 292, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 314, 315, 321, 322, 329, 333, 337, 338, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 383
 Véronèse (1528-1588), 238, 385
 Viau, Georges (1855-1940), 52, 57, 69, 92, 93, 125, 127, 305, 308, 328
 Vibert, Édouard (1867-1899), 196
 Vidal Eugène (1850-1908), 123, 327
 Vieil-Noé-Tessier, Édith-Aimée (1872-1937), 282, 283, 341, 355, 367, 384, 387, 393, 403, 405
 Vignon, Victor (1847-1909), 63
 Vizzavona, François (1876-1961), 393
 Vollard, Ambroise (1866-1939), 78, 79, 82, 89, 90, 91, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 136, 137, 143, 157, 165, 170, 173, 179, 189, 197, 200, 218, 219, 226, 234, 261, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 288, 289, 290, 307, 317
 Vox, Maximilien (1894-1974), 335, 365
 Voynich, Ethel Lilian (1864-1960), 358, 364
 Vuillard, Édouard (1868-1940), 44, 81, 106, 124, 135
 Wacker, Otto (1898-1970), 207
 Waldemar-George (1893-1970), 242, 250, 320, 335, 348, 411
 Waldmann, Emil (1880-1945), 207
 Ward, Martha, 25, 331, 421
 Watson, Forbes (1879-1960), 254, 387
 Werth, Léon (1878-1955), 101, 105, 106, 138, 189, 226
 Whistler, James McNeill (1834-1903), 60, 71, 76, 133, 253
 White, Cynthia Alice, 19, 39, 88
 White, Harrison Colyar, 19, 39, 88
 Wildenstein, Georges (1892-1963), 183, 185, 202, 204, 206, 207, 208, 236, 237, 243, 279, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 318, 329, 330, 347, 368, 372, 373, 374, 375, 376, 397, 409, 410, 414
 Willème, François (1830-1905), 126
 Wohl, Richard, 147
 Zervos, Christian (1889-1970), 224, 320, 387, 388
 Zola, Émile (1840-1902), 16, 62, 89, 98, 108, 138, 142, 160, 185, 195, 197, 204, 253, 254, 278, 285, 286, 322, 326, 329, 330, 332, 342, 344, 345, 346, 347, 353, 357, 358, 376, 381, 404, 412, 413, 415

Table des matières

Remerciements.....	3
Sommaire	8
Abréviations et acronymes courants	11
Abréviations bibliographiques.....	11
Traductions	12
Introduction générale	14
Le document et l’historiographie savante de l’impressionnisme.....	14
La créativité documentaire, une histoire sociale et visuelle de la réception.....	22
Chapitre 1 : L’impressionnisme face à l’histoire et au public, à l’aube du xx ^e siècle.....	34
L’expropriation de l’art indépendant par l’historiographie publique	36
De l’ingérence des artistes à celle des marchands dans l’historiographie publique	42
La mise en œuvre pratique du discours de la Centennale.....	48
La scène artistique contemporaine, l’échec du scandale impressionniste	55
Les adaptations d’une historiographie privée, témoigner et documenter	58
Vulgariser l’histoire de l’impressionnisme.....	63
PREMIERE PARTIE :	
LE DEBUT DU XX ^E SIECLE, LE TEMPS DES TEMOINS	70
Chapitre 2 : L’impressionnisme en 1904, la scène de l’art vivant.....	71
Monet « magicien » de l’impressionnisme	73
L’impressionnisme au Salon d’Automne, maîtres historiques et continuateurs.....	77
Cézanne aux limites de l’historiographie impressionniste.....	82
La « légende du bon marchand » ou le complot du syndicat	88
Autour de Cézanne, stratégie du témoignage et poétique du document.....	95
L’usage du document par les marchands.....	104
Chapitre 3 : Panthéons impressionnistes, le portrait photographique et la tentation monumentale.....	113
Panthéons photographiques	115
La galerie des maîtres impressionnistes de Paul Paulin, archétype du monument discret	123
La provincialisation des premiers monuments posthumes	131
Chapitre 4 : Le document et l’histoire orale de l’impressionnisme	145
Monet et la revue Jardinage de Georges Truffaut, une excursion photographique à Giverny	148
« Renoir sans phrases » d’Arsène Alexandre, l’entre-soi du témoin et de l’artiste	156
La « redécouverte » de Mary Cassatt par Achille Segard	162
<i>Ceux de chez nous</i> de Sacha Guitry, le document sentimental	169

DEUXIEME PARTIE :

L'APRES-GUERRE, L'ERUDITION DOCUMENTAIRE 181

Chapitre 5 : « Les hommes du document » 182

Tabarant, « l'homme du document » entre Manet et Pissarro 184

La matérialité documentaire, propriétaires et usagers de l'autographe 193

L'expertise indépendante de Tabarant 199

Le « regard du documentateur » et la « catalographie » 203

Les héritiers d'artistes comme agents de l'historiographie, le cas des frères Pissarro 210

Chapitre 6 : Le retour aux sources 223

Face à Monet, faire la preuve de son discernement 225

Robert Rey, l'impressionnisme enseigné et sa collusion avec l'art vivant 237

De l'interview de Monet à l'histoire de Bazille, l'invention du « pré-impressionnisme » 243

Géographie inter- et infranationale de la « redécouverte » de Bazille 253

Chapitre 7 : Le souvenir sur le territoire 260

Monet en Normandie, lieux de mémoire et points de vue de substitution 261

La reprise de la tradition commémorative 268

Aix-en-Provence, territoire cézannien 276

L'érudition provinciale et ses relations avec la capitale 284

Les *memorabilia* de l'atelier des Lauves 291

TROISIEME PARTIE :

LES ANNEES 1930, L'INFLATION DOCUMENTAIRE 298

Chapitre 8 : Le « cycle impressionniste » de l'Orangerie (1930-1937), la consommation culturelle 299

Chronologie du cycle impressionniste, anciens et nouveaux agents de l'historiographie 301

Consommer l'impressionnisme, publicité et tourisme 311

L'idéal d'un grand public cultivé, médiations écrites et visuelles 317

L'inflation documentaire, sa mise en page et sa mise en exposition 326

Chapitre 9 : L'historien de l'art professionnel et sa carrière documentaire 339

La thèse de doctorat, les relations professionnelles 341

À travers les revues, construire une visibilité 347

De la correspondance de Cézanne aux lettres de Pissarro à son fils, la maîtrise du document 357

Les expositions du centenaire de Cézanne en 1939, la dynamique régionale 367

La vulgarisation, le souci du public 376

Chapitre 10 : Le savant dans son environnement, la comparaison entre photographie et peinture 380

Copier les maîtres, l'échange d'un bon procédé entre art et science 383

Photoreportages professionnels, de la littérature touristique au tableau vivant 391

La topographie artistique, le savant en guide touristique 401

Le régime de la docu-fiction et la tentation de l'incarnation 411

Conclusion 421

Sources.....	429
Archives françaises.....	429
Archives anglaises.....	433
Archives américaines.....	433
Sources publiées – Catalogues de vente d’autographes.....	435
Sources publiées – Catalogues de librairies.....	442
Sources publiées – Descriptions de fonds d’archives.....	442
Sources publiées – Correspondances.....	443
Sources publiées – Mémoires.....	445
 Bibliographie.....	 448
Catalogues raisonnés.....	448
Catalogues d’exposition.....	450
Articles.....	459
Livres.....	472
Actes de colloque et de journée d’étude.....	491
Travaux universitaires.....	495
 Monographies consacrées à l’impressionnisme et publiées en France entre 1900 et 1939 ...	 500
 Figures.....	 556
Figures 1.1 à 1.24.....	557
Figures 2.1 à 2.77.....	565
Figures 3.1 à 3.69.....	591
Figures 4.1 à 4.54.....	615
Figures 5.1 à 5.44.....	638
Figures 6.1 à 6.66.....	650
Figures 7.1 à 7.53.....	668
Figures 8.1 à 8.79.....	684
Figures 9.1 à 9.45.....	721
Figures 10.1 à 10.89.....	759
Figures 11.1 à 11.8.....	810
 Annexe 1 : Ventes d’autographes impressionnistes identifiées entre 1900 et 1939.....	 812
 Annexe 2 : Répertoire des œuvres dont l’attribution à Édouard Manet fut discutée dans la première moitié du xx ^e siècle.....	 850
Œuvres introduites par Duret et rejetées par Tabarant en 1931, puis par les catalogues suivants.....	852
Œuvres introduites par Duret et rejetées par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932 ; l’attribution fut maintenue par Tabarant et est aujourd’hui rejetée.....	853
Œuvres introduites par Duret et rejetées par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932 ; l’attribution fut maintenue par Tabarant et est aujourd’hui acceptée.....	854
Œuvre introduite par Duret, rejetée par Orienti et Rouart en 1970, puis par Rouart Wildenstein 1975.....	854
Œuvre introduite par Duret, « discutée » par Orienti et Rouart en 1970 et acceptée par Rouart Wildenstein 1975.....	854
Œuvre introduite par Duret, rejetée par Rouart Wildenstein 1975.....	855
Œuvre introduite par Tabarant en 1931, rejetée par Jamot et Wildenstein en 1932, puis par les catalogues suivants.....	855

Œuvres introduites par Tabarant en 1931, rejetées par Jamot et Wildenstein en 1932, maintenues par Tabarant en 1947 ; l'attribution est aujourd'hui acceptée	855
Œuvres introduites par Tabarant en 1931, rejetées par Jamot et Wildenstein en 1932, maintenues par Tabarant en 1947 ; l'attribution est aujourd'hui rejetée	856
Œuvre introduite par Tabarant 1931, puis rejetée par Rouart Wildenstein 1975	861
Œuvres signalées comme douteuses par Tabarant en 1931 et en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants.....	861
Œuvre signalée comme douteuse par Tabarant en 1931 et en 1947 ; l'attribution fut acceptée par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, et est aujourd'hui acceptée.....	862
Œuvres introduites par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, rejetées par Tabarant en 1947, puis par les catalogues suivants	862
Œuvres introduites par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, reprises par Tabarant en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants	862
Œuvres signalées comme douteuses par Jamot, Wildenstein et Bataille en 1932, puis rejetées par les catalogues suivants.....	863
Œuvre signalée comme douteuse par Jamot, Wildenstein et Bataille en en 1932, l'attribution fut acceptée par Tabarant en 1947, et est aujourd'hui rejetée	867
Œuvres introduites par Tabarant en 1947, rejetées par les catalogues suivants	867
Œuvres signalées comme douteuses par Tabarant en 1947, puis rejetées par les catalogues suivants	868
Œuvre signalée sans numéro dans Tabarant 1947, absente dans Orienti et Rouart en 1970, authentifiée dans Rouart et Wildenstein en 1975	873
Autres œuvres douteuses vendues dans le monde germanophone entre 1900 et 1945.....	873
Autres œuvres douteuses documentées.....	878
 Annexe 3 : Répertoire des œuvres dont l'attribution à Camille Pissarro fut discutée dans la première moitié du XX ^e siècle	883
Œuvres non cataloguées par Ludovic-Rodo Pissarro en 1939.....	884
Œuvres cataloguées par Ludovic-Rodo Pissarro en 1939, mais dont l'attribution fut discutée	888
 Annexe 4 : Rétrospectives consacrées à l'impressionnisme par les revues <i>Beaux-arts</i> et la <i>Gazette des beaux-arts</i> entre 1937 et 1939	890
Exposition « Naissance de l'impressionnisme ». Paris, Galerie Wildenstein. 1937.....	892
Exposition itinérante « L'impressionnisme : Ses origines et son héritage au XIX ^e siècle ». 1938-1939	900
 Annexe 5 : Sections documentaires des expositions consacrées à Cézanne en 1936 et 1939.....	911
Autographes	912
<i>Memorabilia</i>	920
Iconographie – Peinture, gravure, sculpture	927
Iconographie – Photographie	929
Photographies des demeures de Cézanne	932
Photographies comparées.....	934
 Index des noms de personne	946
 Table des matières.....	958

Le savant et le profane : Documenter l'impressionnisme en France, 1900-1939

Résumé

En 1946, la parution à New York de l'*Histoire de l'impressionnisme* de John Rewald consacra l'aura d'une historiographie scientifique du mouvement, cautionnée par un investissement documentaire. Cette qualité l'opposait à un monde profane, dominé par une tradition orale et en particulier par la réputation de certains témoins. Un examen attentif ne saurait pourtant donner raison au postulat d'une nature exclusivement savante du document.

Une documentation impressionniste se constitua en effet, dès le début du XX^e siècle, par l'intermédiaire de producteurs hétéroclites, artistes, témoins, héritiers, critiques, journalistes, aussi bien qu'historiens professionnels, conservateurs et universitaires. Elle peut ainsi être envisagée autant comme le fruit d'une quête de la vérité factuelle que comme l'appropriation d'un objet d'étude populaire, à travers ses empreintes écrites et visuelles.

L'appareillage des lectures de l'impressionnisme réunit de la sorte : les autographes ; les *memorabilia*, meubles ou immeubles chargés du souvenir des peintres ; les technologies photographique et cinématographique. Ces documents participaient en outre d'une culture visuelle plus vaste, incluant les monuments et les plaques commémoratives dans l'espace public, ou encore les motifs transformés par l'acte pictural en points de vue remarquables.

L'étude historique et critique de l'écriture de l'histoire impressionniste comme (dé)monstration documentaire permet de revenir sur les circonstances sociales et visuelles de sa mise en œuvre, sur les enjeux de carrière auxquels elle participa, et sur les missions qui lui furent assignées au sein de différents discours sur l'art, savants et profanes.

Mots-clés : Impressionnisme (peinture) ; Art – Historiographie ; Critique d'art ; Histoire – Sources ; Documentation ; Archives ; Autographes ; Photographie documentaire ; Films d'art ; Sculpture publique

Between Scholar and Layman: Documenting Impressionism in France, 1900-1939

Summary

In 1946 the publication of John Rewald's *History of Impressionism* in New York consecrated the aura of the movement's scientific historiography, supported by documentary investment. This quality confronted laymen's narratives, which oral tradition and some witness's accounts' reputations dominated. Yet, a close consideration could not agree with the assumption of an exclusive scholarly nature of the document.

Since the beginning of the 20th century, varied producers, such as artists, witnesses, heirs, critics, journalists, as well as professional historians, museum curators and academics formed an impressionist documentation. It thus can be interpreted as a quest for factual truth, as much as an appropriation of a research object through its written and visual marks.

The equipment of impressionist readings hence gathered are: autographs; *memorabilia*, movable and physical assets as souvenirs of artists; photographic and cinematographic technologies. Moreover, these documents fit into a broader visual culture which included monuments and commemorative plaques of the public sphere, or motives transformed by pictorial acts into remarkable viewpoints.

A historical and critical study of such a writing of history as documentary (de)monstration allows here to look back to its execution's social and visual contexts, the career issues in which it participated, the goals that had been assigned to it within both scholars' and laymen's art discourses.

Keywords : Impressionism (Art) ; Art – Historiography ; Art criticism ; History – Sources ; Documentation ; Archives ; Autographs ; Documentary photography ; Art in motion pictures ; Public sculpture

UNIVERSITÉ DE ROUEN

ED 558 – Histoire, Mémoire, Patrimoine, Langage

EA 3831 – Groupe de Recherche d'Histoire, Université de Rouen

DISCIPLINE : Histoire de l'art