À l'épreuve

N° 7 | 2021
Généalogies imaginaires

Artiste collectionneur : créer sa généalogie artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle

Gwendoline CORTHIER-HARDOIN

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-7/2732-artiste-collectionneur-creer-sa-genealogie-artistique-dans-la-seconde-moitie-du-xixe-siecle
DOI : numerev_2112
Date de publication : 24/02/2021

This submission is licensed under **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CORTHIER-HARDOIN, G. (2021) Artiste collectionneur : créer sa généalogie artistique dans la seconde moitié du XIXe siècle. *À l'épreuve*, (7). https://doi.org/10.34745/numerev_2112

Le 24 mars 1875, l'Hôtel Drouot accueille la première vente impressionniste. Le médiocre succès financier de l'événement révèle pourtant un soutien important entre artistes : Gustave Caillebotte achète *Un coin d'appartement* (1875) de Claude Monet, Edgar Degas obtient une *Tête de femme* d'Auguste Renoir, tandis qu'Henri Rouart acquiert deux œuvres de Monet et deux autres de Berthe Morisot. La fin du XIX^{e} siècle, période de basculement durant laquelle le rejet de l'Académisme et l'avènement d'une nouvelle modernité cohabitent, représente un moment clé pour comprendre les enjeux des collections d'artistes. En effet, si l'historiographie retient les impressionnistes comme figure de proue de cette époque – et dont plusieurs sont collectionneurs comme Caillebotte, Cassatt, Degas, Gauguin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Rodin, Rouart – d'autres artistes tels que Bonnat, Cézanne, Dubourg, Flameng, Jacquemart ou Moreau-Nélaton collectionnent aussi et à la même période. Ils acquièrent des œuvres de leurs contemporains, mais aussi de maîtres anciens ou modernes, en rapport avec les voies dans lesquelles ils s'inscrivent. En ce sens, de quelles manières les artistes collectionneurs, par les œuvres qu'ils rassemblent, construisent-ils leur propre généalogie artistique ? Les collections d'artistes mettent en effet en lumière des liens de filiations récurrents ou différents en fonction des réseaux dans lesquels ils évoluent. Quels sont-ils et comment influencent-ils les artistes collectionneurs ?

Mots-clés :
Collectionneur, Impressionnisme, Intérieurs artistes

Le 24 mars 1875, l'Hôtel Drouot accueille la première vente impressionniste. Le médiocre succès financier de l'événement révèle pourtant un soutien important entre artistes : Gustave Caillebotte achète *Un coin d'appartement*[1] (1875) de Claude Monet, Edgar Degas obtient une *Tête de femme*[2] d'Auguste Renoir, tandis qu'Henri Rouart acquiert deux œuvres de Monet et deux autres de Berthe Morisot. La fin du XIX^{e} siècle, période de basculement durant laquelle le rejet de l'Académisme et l'avènement d'une nouvelle modernité cohabitent[3], représente un moment clé pour comprendre les enjeux des collections d'artistes. En effet, si l'historiographie retient les impressionnistes comme figure de proue de cette époque – et dont plusieurs sont collectionneurs comme Caillebotte, Cassatt, Degas, Gauguin, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir, Rodin, Rouart – d'autres artistes tels que Bonnat, Cézanne, Dubourg, Flameng, Jacquemart ou Moreau-Nélaton collectionnent aussi et à la même période. Ils acquièrent des œuvres de leurs contemporains, mais aussi de maîtres anciens ou modernes, en rapport avec les voies

dans lesquelles ils s'inscrivent. En ce sens, de quelles manières les artistes collectionneurs, par les œuvres qu'ils rassemblent, construisent-ils leur propre généalogie artistique ? Les collections d'artistes mettent en effet en lumière des liens de filiations récurrents ou différents en fonction des réseaux dans lesquels ils évoluent. Quels sont-ils et comment influencent-ils les artistes collectionneurs ?

Au moment où le collectionnisme[4] connaît un développement sans précédent, avec une multiplication des collectionneurs, les valeurs de l'art se modifient au profit d'une autonomisation formelle du champ artistique. Parallèlement, la figure du marchand et les ventes aux enchères se développent[5], favorisant une intense circulation des œuvres en dehors des circuits officiels que représentent les Salons. Ainsi se créent des réseaux fraternels d'artistes qui s'offrent des cadeaux et procèdent à des échanges, éclairant en ce sens la manière dont les œuvres collectionnées participent à la compréhension des liens de filiation.

Afin d'analyser la manière dont les artistes, à travers les œuvres qu'ils collectionnent, se construisent une généalogie, nous avons constitué une base de données recensant les œuvres collectionnées par les artistes actifs durant la fin du XIX^{e} siècle[6]. Plusieurs sources ont été nécessaires à l'établissement de cet inventaire. L'analyse s'est focalisée sur les documents faisant état d'une recension totale ou partielle des collections d'artistes. Les catalogues sommaires ainsi que plusieurs bases de données telles que Joconde ou Artl@s ont permis de fournir un premier socle. Les catalogues d'exposition, de ventes et les inventaires après décès ont également fait état d'œuvres possédées par des artistes. Enfin, les correspondances d'artistes ont par ailleurs révélé une circulation des œuvres entre confrères (voir Annexe). L'ensemble de ces informations a ainsi donné lieu à la recension de plus de 4800 œuvres passées entre les mains d'artistes actifs à la fin du XIX^{e} siècle.

S'identifier aux maîtres anciens : l'influence du système académique

> L'école enseigne et pratique des doctrines saines et élevées, qu'elle a le droit, sous tous les rapports, d'enseigner sans contrôle, et par son heureuse influence elle guide les jeunes élèves, pour arriver au véritable but de l'art, par les études classiques de la nature, de l'antiquité grecque et romaine, des beaux temps de la Renaissance, de Raphaël et des plus beaux siècles de l'Italie[7].

Ces mots de Jean-Auguste-Dominique Ingres, en réponse à la réforme des Beaux-Arts survenue en 1863, résonnent avec les collections constituées par certains artistes issus du système académique. À cette époque, l'École des Beaux-Arts de Paris possède son propre musée avec un fonds d'œuvres composé des modèles de monuments antiques (en talc ou en liège), de moulages de bas-reliefs de statues antiques en plâtre, ainsi que

d'estampes, gravures et copies de tableaux de maîtres. Les élèves envoyés à Rome doivent d'ailleurs transmettre à l'Académie, durant les premières années de leur séjour, des copies d'après les maîtres modernes, ce qui permet d'enrichir la collection muséale de l'école. La formation dispensée se base quant à elle sur une pratique assidue du dessin, art considéré comme le plus noble par les capacités intellectuelles qu'il requiert. La copie d'après l'antique, mais aussi d'œuvres de la Renaissance italienne, constitue le fondement de l'enseignement pédagogique académique[8]. Léon Cogniet par exemple, l'un des artistes académiques les plus connus pour son rôle de professeur, enseigne et ouvre plusieurs ateliers qui reprennent « en grande partie des exercices et des méthodes enseignés à l'École des beaux-arts : le programme comprenait des cours de dessin, des exercices de copie, des leçons de composition, mais proposait aussi des séances de peinture d'après le modèle[9] ». Parmi les élèves de Cogniet, deux artistes sont particulièrement connus pour avoir été de grands collectionneurs : Nélie Jacquemart (1841-1912) et Léon Bonnat (1833-1922). Tous les deux fréquentent des milieux aisés et orientent leurs collections avec des goûts similaires.

Nélie Jacquemart, issue d'un milieu modeste mais protégée par Madame de Vatry – de trente-neuf ans son aînée et fille d'un banquier fortuné – débute au Salon de 1863 avant d'honorer plusieurs commandes officielles. En 1867, elle est invitée à la Villa Médicis à Rome par le peintre Hébert, un voyage au cours duquel elle se familiarise avec les œuvres italiennes. Elle se constitue par ailleurs une solide réputation de portraitiste et épouse, en 1881, Édouard André. Ce dernier, qui appartient à une riche famille de banquiers, est également un grand amateur d'art, propriétaire de la *Gazette des Beaux-Arts* et président de l'Union Centrale des Beaux-Arts. Ensemble, ils sillonnent de nombreux pays, et notamment l'Italie dès 1882, où ils prennent contact avec des antiquaires tels que Stefano Bardini, Elia Volpi ou Attilio Simonetti. Ils y achètent de nombreuses œuvres d'art, et particulièrement des peintures florentines et vénitiennes. Après la mort de son mari, survenue en 1894, Jacquemart poursuit ses voyages, ses acquisitions, et redessine les contours de sa collection. Cette dernière, qu'elle rassemble dans l'abbaye de Chaalis dans l'Oise à partir de 1902, témoigne de son rôle de mécène et de grande collectionneuse[10]. La personnalité de Jacquemart offre un exemple d'artiste collectionneuse particulièrement intéressant puisqu'elle possède une collection personnelle avant son mariage[11]. Elle oriente ses acquisitions vers des artistes recherchés de la Renaissance, et amasse ainsi des toiles, sculptures, marbres et bronzes de Donatello, Sandro Botticelli, Le Pérugin, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna ou Giambattista Tiepolo. L'éducation artistique que reçoit Nélie Jacquemart, mais aussi les milieux artistiques dans lesquels elle évolue, font incontestablement écho à ses goûts de collectionneuse. Elle participe à plusieurs reprises au Salon, où elle reçoit plusieurs médailles et portraiture la grande bourgeoisie et l'aristocratie. Si elle arrête son activité de peintre après son mariage au début des années 1880, elle continue, grâce à son nouveau statut social, à fréquenter les milieux aisés parisiens.

Pour sa part, Léon Bonnat obtient le deuxième prix de Rome en 1857. Au début des années 1860, il entreprend un voyage en Italie, puis en Grèce et au Moyen-Orient à la fin des années 1870, pour se spécialiser par la suite dans le portrait. Bonnat est en effet

particulièrement connu pour son activité de portraitiste : il peint les présidents de la IIIe République[12], des hommes politiques, l'aristocratie et la grande bourgeoisie française et américaine, ainsi que des artistes, hommes de lettres et musiciens. À partir des années 1880 – il ouvre son atelier à l'École des beaux-arts en 1883 – Bonnat se constitue une importante collection d'œuvres anciennes. Il acquiert des œuvres d'artistes qui l'ont marqué durant son apprentissage comme Vélasquez et Ribera, Michel-Ange, Léonard de Vinci et Raphaël, Rembrandt et Frans Hals. En effet, lorsqu'il part pour Rome en 1858, Bonnat réalise une série de copies d'après les maîtres, en témoigne *La Création de l'homme*[13] (entre 1858 et 1861) ou *Copie d'après « L'Expulsion du Paradis terrestre*[14] *»*, deux œuvres réalisées d'après Michel-Ange, un artiste dont il acquiert plus tard des œuvres comme *Adam et Ève*[15] ou *Étude pour « Le Jugement dernier*[16] *»*.

Notre base de données fait apparaître des similitudes et récurrences entre les artistes acquis par Jacquemart et Bonnat. Les deux artistes collectionnent plusieurs œuvres de la Renaissance italienne : des sculptures et peintures de Baccio Bandinelli et Sandro Botticelli, de Lorenzo di Credi, des peintres maniéristes Giovanni Cariani et Palma le Jeune, du peintre de l'école de Bologne Girolamo da Carpi, du vénitien Cima da Conegliano, du peintre de l'école de Ferrare Giovanni di Niccolò de Lutero (dit Dosso Dossi), des pièces dans la manière des florentins Antonio Rossellino ou attribuées à Francesco Salviati, mais aussi du peintre baroque Giovanni Paolo Panini et du toscan Luca Signorelli. Outre ces artistes, les deux élèves de Cogniet ont en commun de collectionner les œuvres du Flamand Corneille de Lyon, de l'Anglais Richard Parkes Bonington, ainsi que plusieurs de leurs confrères français. Ainsi, ils obtiennent des œuvres des peintres académiques nés à la toute fin du XVIIe siècle comme Jean-Baptiste Oudry, Hubert-François Bourguignon, mais aussi du sculpteur néoclassique Augustin Pajou, d'Eugène Lami ou encore de l'orientaliste Henri Regnault. Ce dernier, qui est un ami de Nélie Jacquemart, réalise d'ailleurs son portrait qu'il édite sous forme de carte postale[17].

L'environnement dans lequel Jacquemart et Bonnat évoluent les incite donc à adopter une démarche de collectionneurs fortunés, aux orientations issues de leurs parcours artistiques mais aussi des goûts qui existent alors. Si jusque dans les années 1830, les tableaux du XVIIIe siècle et de la Renaissance ne trouvaient guère d'acquéreurs – les amateurs préférant les primitifs et des pièces médiévales – les inclinations des collectionneurs se modifient durant la seconde moitié du XIXe siècle :

> Le collectionneur typique de la seconde moitié du XIXe siècle est très différent de celui de la première moitié ; c'est un homme fortuné qui achète cher, chez de grands antiquaires ou dans les ventes, et qui dispose de rabatteurs. En quelques années, il réunit des collections massives, comprenant des milliers d'objets. Les périodes les mieux représentées sont le Moyen Age et la Renaissance et/ou le XVIIIe siècle français[18].

Un autre artiste, peintre et graveur, collectionne des œuvres similaires à Jacquemart et

Bonnat. François Flameng (1856-1923), qui entre à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier d'Alexandre Cabanel puis suit les enseignements de Pierre Edmond Alexandre Hédouin et de Jean-Paul Laurens, possède de nombreuses œuvres anciennes. Comme les élèves de Cogniet, il collectionne des pièces de Lorenzo di Credi, Oudry, Pajou, Bonington et Corneille de Lyon ; et à l'instar de Bonnat, des œuvres du renaissant allemand Hans Holbein le Jeune et d'artistes italiens de la Renaissance19. Similairement, Bonnat et Flameng acquièrent aussi des œuvres d'artistes des XVI[e] et XVII[e] siècles [20], du XVIII[e] siècle italien avec Francesco Guardi et français[21], mais aussi d'Alexandre-Gabriel Decamps, un artiste consacré en cette seconde moitié du XIX[e] siècle. En outre, ils possèdent en commun des pièces du portraitiste écossais Sir Henry Raeburn et des anglais John Hoppner et Sir Thomas Lawrence ; du peintre allemand Hans Holbein le Jeune ; des artistes néerlandais[22] et flamands[23], ainsi que plusieurs œuvres de peintres espagnols[24]. Enfin, les deux artistes obtiennent similairement des œuvres d'Ingres[25] et de Théodore Géricault, figures de renommée maintes fois présentes dans les collections privées de la fin du siècle[26]. Ces artistes, en possession d'œuvres plus ou moins anciennes, ont tous reçu une éducation artistique académique. Il s'agit d'être au plus près des œuvres, comme l'explique Bonnat :

> J'ai toujours adoré les dessins et passais autrefois mes dimanches au Louvre. Mais c'est M. de la Salle qui m'a fait comprendre qu'on pouvait en avoir à soi, chez soi, qu'on pouvait, quand on le voulait, toucher une feuille de papier sur laquelle la main de Michel-Ange s'était appuyée. – Vous savez quelle passion c'est devenu[27] !

La collection peut donc servir de sujet d'étude, comme le souligne également Jacquemart dans son testament : « Ces collections, leur arrangement, ont été le but de mes études, mes travaux y ont mis aussi leur empreinte… J'espère qu'elles serviront aux études de ceux qui se dévouent à l'art et à son histoire[28]. » Ces artistes collectionneurs répondent aux normes du bon goût d'alors tout en s'attachant à obtenir des œuvres et des artistes qu'ils avaient étudiés, et pour lesquels un regain d'intérêt s'était opéré.

> Dans la seconde moitié du siècle, le rococo français était trop populaire pour être utilisé comme une arme efficace contre l'art moderne ; aussi, durant les années 1870, recourut-on pendant quelque temps à des peintres italiens, tels que Guardi et Tiepolo, pour satisfaire au même dessein[29].

En outre, le contenu de leurs collections fait écho aux biens disponibles sur le marché, soit un grand nombre de dessins. En ce sens, Léon Bonnat constitue un ensemble exceptionnel de pièces dessinées : trente-quatre d'Albrecht Dürer, cent de Rembrandt, vingt-trois de Pollajuolo, ainsi que de Michel-Ange, Léonard de Vinci, Poussin, Claude, Watteau, Prud'hon, ou encore une quarantaine d'Ingres et de Millet.

Par la récurrence des artistes précédemment cités, il apparaît nettement une forme de norme, de règle à suivre, suivie par Jacquemart, Bonnat ou encore Flameng. Cette norme est liée d'une part à leur formation académique, d'autre part aux goûts alors en vigueur, mais aussi au milieu mondain dans lequel ils évoluent et aux réseaux marchands dans lesquels ils s'insèrent. Probablement par mimétisme à l'éducation qu'ils reçoivent, ces artistes s'inscrivent dans la technique du dessin en copiant des œuvres de maîtres, mais aussi dans un attrait pour la peinture d'histoire – avec des œuvres de Poussin, David ou Prud'hon – qui incarne selon le peintre Thomas Couture « un art sublime, un splendide écho de la patrie[30] ». Cette dimension patrimoniale est d'ailleurs particulièrement présente dans l'esprit des collectionneurs, qu'ils soient artistes ou non. Nombreux sont ceux, à la fin du XIX^{e} siècle, à donner ou léguer leurs œuvres à des institutions [31], comme Jacquemart qui lègue l'abbaye de Chaalis et sa collection à l'Institut français en 1912, ou Bonnat à la ville de Bayonne en 1922. La généalogie que ces artistes choisissent, en s'identifiant à des maîtres du passé, correspond donc à des réseaux officiels et mondains, dépendants du développement du marché et de plusieurs redécouvertes en art. L'appétence pour la Renaissance italienne, ainsi que pour des artistes flamands ou espagnols correspond en effet à un regain d'intérêt pour certains peintres durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, qui voit la promotion de Botticelli, Tiepolo ou Guardi. En outre, les bouleversement politiques survenus en Italie à la suite du Risorgimento et de l'indépendance nationale participent à un afflux d'œuvres sur le marché. Ces choix ne sont pas dénués de prestige social, puisque ces artistes figurent parmi les prêteurs de plusieurs expositions, comme en 1907 lors de l'« Exposition de portraits peints et dessinés du XIII^{e} au XVI^{e} siècle » à la Bibliothèque nationale, événement pour lequel Bonnat et Flameng prêtent un ensemble d'œuvres de maîtres anciens. Ces deux artistes, comme Jacquemart, fréquentent assidument les antiquaires et les ventes aux enchères qui se multiplient alors[32]. En effet,

> [l]e marché de l'art ancien a longtemps bénéficiéÌ des conséquences des bouleversements politiques et sociaux de la fin du XVIIIe siècle et du premier XIXe : spoliations et vente après décès, dispersion des biens nationaux, démantèlement du patrimoine du clergéÌ, reliquat des prises de guerre, ont mis en circulation un flot sans précédent d'œuvres et d'objets d'art qui sont pour les collectionneurs une véritable manne[33].

Pour autant, et durant la même période, certains artistes collectionneurs se tournent vers des maîtres plus spécifiques, qui catalysent leurs recherches plastiques. Ils se construisent alors une généalogie moderne, à l'image des expérimentations qui les animent.

Se construire un panthéon personnel : vers une

généalogie moderne

Nombreux sont les artistes à avoir collectionné des maîtres modernes, incarnant des compétences techniques en même temps qu'un renouveau esthétique. Eugène Delacroix, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jean-Baptiste Camille Corot ou encore Jean-François Millet en sont les principaux représentants. Durant la vente organisée après la mort de Delacroix en 1863, des milliers de feuilles dessinées sont dispersées, inondant le marché d'œuvres de l'artiste. Léon Bonnat acquiert ainsi plus de quatre-vingts dessins et plusieurs peintures de Delacroix. Etienne Moreau-Nélaton (1859-1927) en collectionne aussi, tout comme des artistes de l'aventure impressionniste comme Henri Rouart (1833-1912), Edgar Degas (1834-1917), Claude Monet (1840-1926) ou Camille Pissarro (1830-1903).

Fig 1 (à gauche) : Jean-Auguste-Dominique Ingres, Jacques-Louis Leblanc, 1823, huile sur toile,
121 x 95,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Fig 2 (à droite) : Jean-Auguste-Dominique Ingres, Madame Jacques-Louis Leblanc, 1823, huile sur toile,
119,4 x 92,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

Edgar Degas, voyant ces portraits pour la première fois en 1854,
décrit son acquisition en 1896 comme « l'événement de [sa] vie de collectionneur ».

Issu d'une famille fortunée, Étienne Moreau-Nélaton est à la fois peintre, graveur,

photographe, céramiste, historien de l'art et publicitaire. En 1882, il hérite de la collection de son grand-père (Adolphe Moreau père), contenant plus de huit cents tableaux rassemblés entre 1830 et 1859 et consacrée aux artistes de son temps. Étienne Moreau-Nélaton l'augmente aÌ partir de 1886 en réalisant des achats auprès d'artistes vivants[34]. Il possède par ailleurs des dessins et toiles des XVI[e][35], XVII[e] et XVIII[e] siècles, faisant écho à ses recherches d'historien de l'art. Il détient ainsi des pièces de Rembrandt, Pieter Boel, Robert, David ou Prud'hon. Cependant, la majeure partie de sa collection balaie tout le XIX[e] siècle, chaque courant y étant représenté. Du début du siècle, il achète entre autres trente-quatre albums de Corot (contenant plus de 360 dessins), vingt-sept Daubigny, des toiles et albums d'Ingres ainsi que 1 524 dessins de Delacroix regroupés en carnets. Grand amateur de l'artiste[36], il acquiert l'*Hommage à Delacroix* d'Henri Fantin-Latour en 1897. Victoria Dubourg, épouse de Fantin-Latour et peintre, possède elle aussi deux dessins de Delacroix qu'elle lègue à l'État en 1927. Ce tableau, l'*Hommage à* Delacroix, peint en 1864, témoigne du respect de la jeune génération pour un artiste représentant un modèle de liberté.

> Ceux qui, succédant à Delacroix, seront les champions de la couleur et de la lumière, ce sont les peintres que plus tard on appellera les impressionnistes : Renoir, Monet, Pissarro, Guillaumin, Sisley, Cézanne et leur précurseur admirable, Jongkind [37].

Henri Rouart, peintre mais aussi industriel et ingénieur, davantage considéré comme un collectionneur par ses contemporains puis dans l'historiographie, possède lui aussi plus d'une centaine d'œuvres de Delacroix et quelques pièces de Ingres.

> Les feuillets de Delacroix formaient un recueil des plus variés, que l'on devait, faute de place, feuilleter dans des cartons, et l'on ne s'en faisait pas faute. Qu'ajouter à cela ? Les plus piquantes raretés, les œuvres les plus inspirées, sous les espèces les plus modestes d'un papier crayonné, vous arrêtaient à l'improviste[38].

Rouart débute sa collection au début des années 1870 et fait l'acquisition de maîtres anciens avec, par exemple, un *Ange* de Strigel, une *Vierge* de Tiepolo et une autre de Scorel, une *Ascension* hollandaise et *Jésus chez Marthe et Marie* de Beuckelaer. Les œuvres antérieures au XIX[e] siècle ne forment qu'un quart de la collection, avec une inclination particulière pour le Greco, mais aussi pour des œuvres de Fragonard, Prud'hon, Gellée, David, Guardi, le reste étant davantage axé sur les artistes de son siècle. Il obtient ainsi une dizaine d'œuvres de Puvis de Chavannes, une quinzaine d'œuvres de François Marius Granet, de Tassaert et de Stanislas Lépine, une vingtaine de Théodore Rousseau et d'Heim, mais surtout une cinquantaine de Corot, l'un de ses artistes préférés, avec des études d'Italie qui évoquaient parallèlement les séjours de début de carrière de Rouart[39], comme des pièces de maturité. Il le fréquente, ainsi que

Millet, dès les années 1860. Ce dernier est représenté par de nombreuses œuvres au sein de sa collection, démontrant l'attachement de Rouart à cet artiste :

> L'autre maître de ses premiers pas, Jean-François Millet, sera l'une des articulations majeures de sa collection, avec pas moins de 14 peintures et un choix impressionnant d'œuvres graphiques. Notons ici que Rouart, en véritable artiste, sera un grand amateur de dessin, ce qui n'est pas le cas de tous les collectionneurs [40].

Voilà ce qui semble le distinguer des amateurs qu'il fréquente et auxquels il est identifié. Fortuné, il installe sa collection dans son hôtel particulier rue de Lisbonne où il consacre un cabinet entier à Honoré Daumier, caricaturiste représentant « cette liberté de pensée qui s'attaque à tous les ridicules du temps, fustige l'injustice sous le masque des juges et cerne avec une tendresse cruelle le quotidien [41]». Certes Rouart collectionne comme les amateurs de son époque des œuvres anciennes, mais son intérêt pour certains maîtres modernes, son goût pour le dessin et son inscription au sein du réseau impressionniste avec lequel il expose, en font un collectionneur singulier comme son proche ami Degas, avec qui il effectue ses études au lycée Louis-le-Grand.

Edgar Degas, Les Danseuses à la barre, 1876-1877, médium mixte sur toile, 74 x 76 cm,

The Metropolitan Museum of Art, New York
Cette toile est donnée par Degas à Rouart.

En effet, Degas rassemble lui aussi une importante collection d'œuvres à partir de la fin des années 1890 dans son appartement parisien. L'artiste se crée un véritable musée personnel, en s'entourant d'une centaine de peintures et de milliers de dessins. Sa collection prend de l'ampleur parallèlement au succès qu'il rencontre auprès des amateurs. Il fréquente alors, souvent anonymement, l'Hôtel Drouot, et utilise les sommes qu'il gagne pour obtenir des œuvres, si bien qu'il aurait dit au marchand Hector Brame : « Je sais comment amasser de belles peintures, pas de l'argent [42] ». Ces belles peintures étaient celles de Corot mais surtout d'Ingres et Delacroix, ses deux maîtres symboliques. « Je vous assure qu'aucun art n'a jamais été moins spontané que le mien. Ce que je fais est le résultat de la réflexion et de l'étude des grands maîtres[43]… », dit-il au critique irlandais Georges Moore. En effet, si Degas est connu comme le chef de file du groupe des Batignolles, ses œuvres demeurent fortement empreintes du travail des maîtres. En 1855, Degas entre à l'École des beaux-Arts de Paris. Il suit également des cours de dessin à l'atelier du peintre Louis Lamothe, un disciple de Ingres. Il possède par la suite vingt toiles et quatre-vingt-huit dessins de ce maître, et renomme son domicile du 23 rue Ballu l'« Hôtel Ingres ».

> Pour Degas, Ingres représentait un idéal de dessin et de conception classique, principes qui ont été fondamentaux pour son propre art tout au long de sa carrière. L'admiration de Degas pour chaque aspect de la réalisation d'Ingres se reflète dans les œuvres qu'il a acquises[44].

Les portraits de Monsieur et Madame Leblanc (fig. 1) constituent deux chefs-d'œuvre au sein de sa collection. Achetés en 1896, ils sont les seuls formant une paire dans l'œuvre de Ingres et sont parmi les plus grands jamais réalisés par l'artiste en dehors des commandes royales. En outre, Degas acquiert environ trente peintures et deux cents dessins de Delacroix. S'il admire Ingres pour la ligne, Delacroix est selon lui le maître de la couleur. C'est probablement par l'intermédiaire de l'artiste Gustave Moreau, qu'il rencontre lorsqu'ils sont étudiants à l'Académie française de Rome, que Degas est introduit aux œuvres de Delacroix.

> De retour à Paris en 1859, Degas s'était plongé dans une étude approfondie de Delacroix qui n'était pas moins intense que son exploration d'Ingres quelques années auparavant. Il s'est attaché à copier un certain nombre d'œuvres majeures de Delacroix[45][…].

Comme les artistes étudiés précédemment, Degas s'intéresse aux pièces anciennes en achetant deux tableaux du Greco ainsi que des dessins de Tiepolo. Degas entre aussi en possession d'estampes de Rembrandt – qu'il copie au Louvre durant ses années de

jeunesse —, des pastellistes du XVII[e] siècle Robert Nanteuil et Gérard Edelinck, ou encore d'une toile de Jean-Baptiste Perronneau et d'un dessin de Jacques-Louis David. Les impressionnistes Monet et Pissarro collectionnent eux aussi des artistes spécifiques : Delacroix mais aussi Johan Barthold Jongkind, Eugène Boudin, Charles-François Daubigny ou Corot pour le chef de file du mouvement, Millet ou Daumier pour le second. Cézanne acquiert quant à lui au moins deux œuvres de Delacroix, ainsi que de Daumier et de Forain. Ces deux derniers sont aussi collectionnés par Gauguin. Cette seconde moitié du XIX[e] siècle voit donc cohabiter des collections plurielles – entre maîtres anciens et maîtres modernes – qui leur permettent de se construire un véritable panthéon personnel.

S'allier à ses contemporains : un réseau d'artistes fraternel

Si l'académie garantissait l'union d'une communauté sociale autour de pratiques et de conceptions identiques[46], dont dépendait ensuite le système culturel lui-même, le tournant des années 1860 offre aux artistes l'accession à des débouchés professionnels sans pour autant avoir suivi la filière scolaire académique. L'autonomie formelle de l'art[47], l'originalité comme critère majeur de l'appréciation artistique [48], le développement de galeries comme celles de Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard ou Georges Petit, contribuent ainsi à modifier la scène artistique et, par écho, les collections constituées par les artistes eux-mêmes.

> Les groupes anti-Salon nés de préoccupations artistiques communes et de retrouvailles de café ont organisé des expositions particulières, des ventes aux enchères, créé de nouveaux salons, suscité un nouveau type de marchand et un nouveau type de collectionneur[49].

En 1862, au Louvre, Degas rencontre Manet puis fait la connaissance d'artistes tels que Monet, Pissarro, Frédéric Bazille ou Henri Fantin-Latour au Café Guerbois de Montmartre. Outre des pièces anciennes, il entre en possession de multiples œuvres de ses contemporains. Il acquiert ainsi une centaine de pièces de Manet, des peintures mais aussi des dessins et des estampes, caractéristiques de l'ensemble de sa pratique. Degas obtient également plus d'une vingtaine de peintures, dessins et estampes de Pissarro. Ils exposent ensemble lors de la première exposition impressionniste qui se tient en avril et mai 1874 au 35 boulevard des Capucines, dans l'atelier du photographe Nadar. Outre ces artistes directement liés à l'aventure impressionniste, Degas collectionne ses contemporains comme Vincent Van Gogh, Cézanne – dont il eut une dizaine de toiles et aquarelles —, Gauguin avec une trentaine d'œuvres, ainsi qu'environ 3000 lithographies de Daumier, Paul Gavarni, James Abbott McNeill Whistler ou Mary Cassatt. Sa collection s'oriente en effet vers des œuvres représentatives du renouveau de la gravure des années 1850-1860 avec les artistes précédemment cités mais aussi de Félix Bracquemond, Alphonse Legros ou Fantin-Latour. Ces derniers sont

en effet membres de la Société des Aquafortistes, fondée en 1862 par Auguste Delâtre et Alfred Cadart. Si Degas n'en fait pas partie, il s'attache toutefois à s'entourer de pièces qualitatives, démontrant son appétence pour l'innovation technique dans le domaine des arts.

L'inventaire après décès d'Édouard Manet[50] (1832-1883), établi le 18 juin 1883, ne fait pas mention d'œuvres de Degas au sein de sa collection. Or, il est très probable que le chef de file du Groupe des Batignolles et figure de proue de la modernité[51] en posséda au moins une. Nous savons en effet que Manet reçoit en cadeau un tableau de *Prunes* de la part de Degas [52]. Manet, qui échange ses œuvres avec ses confrères et est particulièrement lié à Degas, a donc pu posséder des Degas sans que cela figure dans l'inventaire posthume de sa collection. Nous savons par ailleurs que Manet possède au moins deux œuvres supplémentaires de Berthe Morisot[53], ainsi que de Frédéric Bazille[54] et d'Auguste Renoir[55]. Manet prête des pièces de ces artistes lors de la première et deuxième exposition impressionniste en 1874 et 1876, non inscrites dans l'inventaire. L'inventaire révèle également que Manet possède quarante-deux œuvres de vingt-trois de ses confrères à son décès. La majorité d'entre eux sont des contemporains. Il obtient un grand nombre d'œuvres de Monet (sept toiles) et de son élève Eva Gonzalès (six pièces) ; ainsi que de Fantin-Latour avec quatre œuvres, puis Marcellin Desboutin, Morisot et Théodule Ribot, représentés chacun par deux œuvres. Cette collection, comme celle de Degas, s'oriente donc vers des artistes contemporains, du Groupe des Batignolles et des impressionnistes.

L'analyse des prêteurs lors des huit expositions impressionnistes[56], lorsqu'ils sont mentionnés, montrent en effet que les artistes exposés sont eux-mêmes souvent en possession des œuvres de leurs contemporains :

Exposition	Année	Artiste collectionneur prêteur (artiste collectionné)
1ère exposition impressionniste	1874	Henri Rouart (Edgar Degas) ; Édouard Manet (Berthe Morisot)
2e exposition impressionniste	1876	Édouard Manet (Auguste Renoir)
3e exposition impressionniste	1877	Gustave Caillebotte (Degas, Monet, Renoir, Pissarro) ; Henri Rouart (Degas), Édouard Manet (Monet)
4e exposition impressionniste	1879	Félix Bouchor (Jean-Louis Forain), Gustave Caillebotte (Monet, Pissarro), Paul Gauguin (Pissarro)
5e exposition impressionniste	1880	Paul Gauguin (Pissarro)
6e exposition impressionniste	1881	Edgar Degas (Gauguin) ; Paul Gauguin (Armand Guillaumin, Pissarro) ; Mary Cassatt (Pissarro) ; Henri Rouart (Pissarro)
7e exposition impressionniste	1882	Gustave Caillebotte (Monet)
8e exposition impressionniste	1886	Zacharie Astruc (Guillaumin) ; Camille Pissarro (Paul Signac) ; Georges Seurat (Paul Signac)

Fig 3 : Liste des artistes collectionneurs ayant prêté des œuvres de leurs collections personnelles durant les expositions impressionnistes (1874-1886)

Les œuvres collectionnées par les artistes, et exposées lors de ces différentes expositions, témoignent de collections orientées autour d'un cercle étroit de pairs. Les impressionnistes partagent en effet les mêmes questionnements quant à la lumière, la division de la couleur, le travail de l'ombre, le plein-air, ou encore la gravure.

Fig 4 : Édouard Manet, La famille Monet au jardin, 1874, huile sur toile, 48 x 95 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Claude Monet possède cette œuvre entre 1874 et 1876.

S’ils ne prêtent pas tous lors de ces expositions, les impressionnistes sont majoritairement collectionneurs. Frédéric Bazille (1841-1870) achète les *Femmes au jardin* de Monet. Ce dernier acquiert des œuvres de Manet, Degas, Rodin, Renoir, Caillebotte, Morisot ou encore Pissarro. La collection de Monet témoigne en effet de ses relations amicales, comme *La famille Monet au jardin* (fig. 3) que Manet peint durant l’été 1874 et qu’il offre à Monet, mais aussi caractéristique du style de ses confrères, à l’image de *Jeune fille au bain* de Renoir (fig. 4), acquise pour 6 000 francs à la galerie Bernheim-Jeune, et que Monet conserve précieusement.

Fig 5 : Auguste Renoir, Jeune fille au bain, 1892, huile sur toile, 81,3 x 64,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Claude Monet achète cette œuvre à la galerie Bernheim-Jeune le 11 avril 1900 pour 6000 francs.

Elle représente un « tableau éblouissant de couleurs, d'une merveilleuse époque de Renoir [57] ». Pissarro lui aussi, se constitue une collection d'œuvres contemporaines. Il obtient ainsi une dizaine d'œuvres de Manet, au moins un pastel de Degas, une aquarelle de Jongkind, ainsi que des œuvres de Monet et de sa belle-fille Blanche Hoschedé, Cassatt, Amand Gauthier, une dizaine d'Armand Guillaumin, de Morisot ou encore Renoir. En outre, il acquiert des pièces d'artistes plus jeunes comme Maximilien Luce, Georges Seurat, Paul Signac, Théodore van Rysselberghe, Alfred Sisley ou du moins connu Louis Le Bail ; mais aussi du peintre et graveur comme lui Édouard Dufeu, et sept œuvres de son très proche ami et peintre Ludovic Piette. Il rassemble aussi des pièces de Gauguin, Van Gogh, ainsi qu'une vingtaine de Cézanne. Comme ses camarades, Renoir (1841-1919) rassemble des œuvres de ses compagnons d'aventure

comme Manet, Monet, Morisot ou encore Degas. Ces artistes constituent donc un réseau de pairs alimenté par des affinités amicales et artistiques, le partage mutuel d'événements mais aussi par un réseau marchand commun autour de Durand-Ruel, Vollard ou Petit. Comme le soulignait le sociologue Mark Granovetter :

> Les acteurs n'agissent ni ne décident comme des atomes en dehors de tout contexte social, pas plus qu'ils n'adhèrent servilement à des destins écrits pour eux par l'intersection des catégories sociales auxquelles ils appartiennent. Leurs tentatives d'actions intentionnelles sont plutôt encastrées dans le système concret des relations sociales[58].

En ce sens, les collections des artistes impressionnistes font pleinement partie du système artistique moderne. Si, comme Jacquemart, Bonnat ou Flameng, certains impressionnistes acquièrent des maîtres du passé – eux aussi sont influencés par leurs formations comme par le contexte artistique de redécouvertes en art, économique avec le développement des ventes aux enchères – les valeurs qu'ils défendent sont différentes et s'inscrivent dans l'avant-garde, au sens d'une position protestataire en renouvellement régulier [59], de la fin du siècle et dont leurs démarches de collectionneurs se font l'écho.

Caillebotte (1848-1894) par exemple, entré dans l'atelier de Bonnat en 1871, effectue un voyage à Naples l'année suivante chez son ami de Nittis, qui l'introduit auprès de Degas. En 1873, date à laquelle il effectue son entrée aux Beaux-Arts où il ne reste qu'un an, il fait la connaissance de Desboutin, Rouart et Monet. Son père, décédé le 25 décembre 1874, lui laisse une importante fortune qui le met à l'abri des déboires financiers éprouvés par certains de ses confrères. Il l'utilise, entre autres, pour financer les expositions impressionnistes mais également pour acquérir des œuvres de ses camarades dans le besoin. La première œuvre qu'il obtient de son ami Monet est probablement *Un coin d'appartement* qu'il achète lors de la première vente impressionniste en 1875. L'objectif de cette toile, où sont présents son fils Jean et sa femme Camille, était surtout l'occasion d'étudier l'entrée de l'air et de la lumière dans une scène d'intérieur. Si la vente se solde par un relatif fiasco financier, elle permet à la jeune génération de bénéficier de retombées médiatiques. En avril 1876, au sortir de la seconde exposition impressionniste, il obtient du même artiste *Régates à Argenteuil*. Cette année-là, il achète trois œuvres à Monet pour 1 000 francs, suivi de la toile *Le déjeuner* pour 600 francs en 1878, et *Effet de neige à Vetheuil* en 1879. Cette œuvre appartient déjà à Caillebotte lors de la quatrième exposition impressionniste. C'est donc dans une dynamique de soutien et de valorisation immédiate que l'artiste effectue ses achats, en présentant les œuvres de ses amis peu de temps après leur production et leur acquisition. *Effet de neige à Vetheuil* est en effet peinte entre 1878 et 1879, achetée en janvier 1879 et prêtée pour l'événement en avril de la même année. Caillebotte réalise par ailleurs des avances d'argent régulières et le paiement du loyer parisien de Monet. Intime de Renoir – Caillebotte est le parrain de son fils Pierre —, il acquiert *La Balançoire* en 1877 et l'une des œuvres les plus importantes de l'artiste, *Le*

bal du moulin de la Galette, en 1879.

Fig 6 : Edgar Degas, La Leçon de danse, vers 1879, Pastel et craie noire sur 3 feuilles de papier jointes, 64,6 x 56,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York
Gustave Caillebotte achète probablement cette œuvre lors de la 4e exposition impressionniste de 1879 ou peu après. En 1894, il la lègue à Renoir, qui la vend peu après.

Le caractère fraternel est en effet déterminant chez les artistes collectionneurs impressionnistes. Berthe Morisot (1841-1895) est par exemple particulièrement flattée lorsque Monet lui fait cadeau d'une pièce : « Je commence à entrer dans l'intimité de mes confrères les Impressionnistes. Monet veut absolument m'offrir un panneau pour mon salon. Tu juges si je l'accepte avec plaisir[60] ». Mais c'est surtout Manet, son beau-frère, que Berthe Morisot collectionne, et dont elle obtient au moins une dizaine de pièces. Mary Cassatt (1844-1926) elle aussi possède une œuvre du peintre d'*Olympia*, mais ce sont surtout des pièces de Degas qu'elle acquiert. Degas et Cassatt, très

proches amicalement comme artistiquement, collaborent de nombreuses fois. C'est lui qui l'encourage à exposer lors de la quatrième exposition impressionniste en 1879. Cassatt est également une grande admiratrice de Pissarro, à qui elle achète des œuvres : une toile ainsi que deux gouaches qu'elle prête lors de la sixième exposition impressionniste en 1881. En outre, si le sculpteur Rodin (1840-1917) est connu comme un grand collectionneur d'antiques – il en possède plus de 6 000 – il collectionne également ses contemporains : Alexandre Falguière, Medardo Rosso, Eugène Carrière, Jules Desbois, Aristide Maillol, Antoine Bourdelle, Renoir ou Van Gogh. Le peintre arlésien, rangé dans la catégorie des inclassables aux côtés de Gauguin et de Cézanne, réalise de nombreux échanges avec ses confrères Émile Bernard et Gauguin. Ce dernier évolue parmi les impressionnistes. C'est donc vers eux que se tourne Gauguin pour collectionner des œuvres de ses contemporains, avec des pièces de Manet, Degas, Guillaumin, Cassatt, Renoir, Cézanne, ou encore Pissarro avec lequel il est très proche au début de sa carrière et dont il obtient des œuvres qui témoignent des recherches impressionnistes, comme en témoigne la série des *Meules* de Pissarro, des études sur la variation de la lumière sur un même motif, et que Gauguin collectionne.

Le réseau impressionniste se construit donc une généalogie très personnelle, sans pour autant faire table rase du passé. Plusieurs d'entre eux sont en effet particulièrement attachés aux maîtres anciens, voire même au système académique. Rappelons par exemple Manet qui tente de l'intégrer tout au long de sa carrière. Cependant, s'ils reçoivent une formation à l'École des beaux-arts et copient toujours des œuvres anciennes, ils choisissent de s'entourer, au quotidien, de maîtres modernes ou de leurs contemporains. Échanger des œuvres entre confrères ou les acheter pour se soutenir permettent aux artistes de s'allier, dans une communauté empreinte de respect, d'admiration, mais aussi d'expérimentations. Ces œuvres collectionnées, parfois tout juste sorties de l'atelier, souvent rejetées, participent à la construction d'un réseau solidaire au sein duquel les filiations se développent conjointement aux recherches de chacun. À partir des œuvres collectionnées par les impressionnistes, il semble donc que la généalogie qu'ils construisent, outre des pièces anciennes toujours présentes, se double d'une forte contemporanéité. Les nouvelles recherches développées deviennent tout aussi importantes que des œuvres de maîtres pour stimuler leurs propres productions.

Conclusion

Établir une généalogie artistique à partir des œuvres collectionnées par les artistes à la fin du XIX^{e} siècle permet d'entrer dans leur intimité pour comprendre leurs motivations, aussi variées soient-elles. Les relier à un environnement artistique, mais aussi économique, permet aussi d'embrasser ces collections dans un contexte de mutation, durant lequel le système académique perd de son pouvoir au profit d'une autonomie formelle de l'art et du développement du marché, incitant les artistes à imaginer de nouvelles formes d'expression. Si des propositions inédites émergent, l'enseignement artistique fonctionne lui toujours grâce à un système de maîtres et d'ateliers dominé par l'École des beaux-arts de Paris et certains ateliers privés. Les formations dispensées,

s’appuyant sur l’étude d’après les maîtres anciens ont un impact sur les œuvres que collectionnent par la suite les artistes. Ceux qui évoluent dans les cercles académiques trouvent leurs filiations chez de grands maîtres italiens, flamands ou français, issus de la Renaissance et du XVIII^{e} siècle. Ces œuvres font écho à l’enseignement qu’ils reçoivent mais également au développement du collectionnisme durant cette fin de siècle, lors de laquelle les amateurs se multiplient au même titre que les œuvres anciennes sur le marché. Parallèlement, des maîtres symboliques apparaissent. Qu’ils soient académiques ou à l’origine d’une nouvelle modernité, les artistes s’identifient à des confrères tels que Delacroix ou Ingres, artistes qui font autorité en alliant maîtrise technique et nouveau souffle pour la jeune génération. Les impressionnistes collectionnent ainsi des figures parfois similaires aux artistes du cercle académique. Cependant, c’est surtout grâce à leurs contemporains, et à la construction d’un réseau solidaire que la nouvelle avant-garde se distingue. Ces artistes s’offrent des cadeaux, s’échangent des œuvres, ou les achètent. Les alliances qu’ils mettent en place et les œuvres qui circulent, parfois tout juste réalisées, montrent en effet que la généalogie qu’ils construisent est contemporaine de leurs productions.

Notes et références

Bibliographie

Edmond Bonnaffé, *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, A. Quantin, 1878.

Alain Bonnet, *L’Enseignement des arts au XIX^{e} siècle : la réforme de l’École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », in *L’Année Sociologique*, vol. 22, 1971, p. 49-126.

Pierre Cabanne, *Les grands collectionneurs. Tome II, Être collectionneur au XX^{e} siècle*, Paris, Éd. de l’Amateur, 2004.

Degas inéditâ¯: actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988, Paris, la Documentation française, « Rencontres de l’École du Louvre », 1989.

Mark Granovetter, « Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness », *The American Journal of Sociology*, 1985, 91/3, p. 481-510.

Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, trad. Robert Fohr, Paris, Flammarion, 1986.

Michel Hoog et Emmanuel Hoog, « L'Histoire du marché de l'art », *Le marché de l'art*,

Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.

Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIX^{e} siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, n°112, 2001, p. 45-54.

Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, Troisième période 1861-1900*, La Haye, M. Nijhoff, « Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité », 1964.

Anne-Doris Meyer, « L'écriture d'une collection », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°19, 2012, p. 155-164.

Sophie Monneret et René Huyghe, *L'impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, Paris, R. Laffont, 1987.

Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, 1983, p. 388-403.

France Nerlich, Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindreâ¯: les ateliers privés à Paris, 1780-1863 [actes du colloque, Université François-Rabelais de Tours, 16-17 juin 2011]*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Perspectives historiques », 2013.

Dominique Pety, « Le personnage du collectionneur au XIX^{e} siècle : de l'excentrique à l'amateur distingué », *Romantisme*, n°112, 2001, p. 71-81.

Jean-Miguel Pire, *L'éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIII^{e}-XIX^{e} siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* [1946], trad. Nancy Goldet-Bouwens, Paris, A. Michel, 1986.

Dominique Rey, *Henri Rouart. Peintre, collectionneur, ingénieur*, Paris, L'Échoppe, 2014.

Guy Saigne, *Léon Bonnatâ¯: le portraitiste de la III^{e} République. Catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin, 2017.

Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [1899], Paris, H. Floury, 1911.

Julie Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Malakoff, Hazan, 2014.

Ambroise Vollard, *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1938.

Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^{e} siècleâ¯: du système académique au marché des impressionnistes*, trad. Antoine Jaccottet, Paris, Flammarion, « Art, histoire, société », 1991.

---

1 Claude Monet, *Un coin d'appartement*, 1875, huile sur toile, 81,5 x 60,5 cm, musée d'Orsay.

2 Cette œuvre fut adjugée à Henri Rouart 80 francs. Il la donne à Degas ou l'achète pour lui, voir *Degas inédit : actes du colloque Degas, Musée d'Orsay, 18-21 avril 1988*, Paris, la Documentation française, « Rencontres de l'École du Louvre », 1989, note 7 p. 82.

3 Harrison C. et Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIXe siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, « Art, histoire, société », 1991.

4 Le collectionnisme est une activité humaine de collecte d'objet dans un but d'accumulation.

5 Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Minuit, 1967.

6 Cette base de données s'inscrit dans le cadre d'un travail de doctorat portant sur les artistes collectionneurs de la seconde moitié du XIXe siècle à aujourd'hui.

7 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Réponse au rapport sur l'École impériale et Spéciale des Beaux-Arts adressée au maréchal Vaillant, ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-Arts, par M. Ingres, sénateur, membre de l'Institut*, Paris, Librairie académique Didier et Cie, 1863.

8 Jean-Miguel Pire, *L'Éducation artistique en France : du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

9 *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863* [actes du colloque organisé à l'université François-Rabelais de Tours, 16-17 juin 2011], Tours, Presses universitaires François-Rabelais, « Perspectives historiques », 2013, p. 277.

10 Jean-Pierre Babelon, *Une passion commune pour l'art : Nélie Jacquemart et Édouard André*, Florence, Scala Group, 2012.

11 Julie Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Malakoff, Hazan, 2014, p. 52.

12 Guy Saigne, *Léon Bonnat : le portraitiste de la IIIe République. Catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin, 2017.

13 Léon Bonnat, *La Création de l'homme*, entre 1858 et 1861, huile sur toile, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.

14 Léon Bonnat, *Copie d'après « L'Expulsion du Paradis terrestre »*, entre 1858 et 1861, crayon, estampe et lavis sur papier, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.

15 Michel-Ange, *Adam et Ève*, sanguine, lavis de sanguine, plume, encre brune, 27,7 x 19,6 cm, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.

16 Michel-Ange, *Étude pour « Le Jugement dernier »*, 1534, pierre noire sur papier, 34,4 x 29 cm, Bayonne, musée Bonnat-Helleu.

17 Henri Regnault, Jacques-Ernest Bulloz (éditeur), *Mlle Nélie Jacquemart*, estampe, 13,9 x 8,8 cm, Musée Carnavalet.

18 Michel Hoog et Emmanuel Hoog, « L'Histoire du marché de l'art », dans *Le marché de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 29.

19 Antonio Correggio, Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Pisanello, Le Pérugin, Andrea del Sarto, Ottavio Mario Leoni, Fra Filippo Lippi, Tiepolo et Véronèse.

20 Pierre Dumonstier, Pierre Puget et Claude Gellée.

21 Jean-Honoré Fragonard, Antoine Watteau, François Boucher, Charles Nicolas Cochin, Hubert Robert, Gabriel-Jacques de Saint-Aubin, Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Greuze, Pierre-Paul Prud'hon mais aussi de François Marius Granet actif au tournant du siècle.

22 Gerard ter Borch, Rembrandt et Adriaen van Ostade.

23 Jacob Jordaens, Pierre Paul Rubens et Antoine van Dyck.

24 Alonso Cano et Francesco José de Goya y Lucientes.

25 Plusieurs des œuvres d'Ingres possédées par Flameng avaient appartenues à des artistes : le peintre Édouard Dubufe (1819-1883) ainsi que le peintre et graveur Luigi Calamatta (1801-1869). En outre, parmi les œuvres recensées de la collection Flameng, celle de Dominique-Joseph van Oost appartenait au peintre Henri-Pierre Danloux (1753-1809).

26 À ce propos, voir les catalogues de ventes faisant état de la présence de Géricault et d'autres artistes de l'école française dans les collections particulières : celles de Michel-Ange Gihaut (1872), M. M. de N. (1874), Bouginier (1877), Horace His de la Salle (1881), François Walferdin (1880), Dr S. (1882), M. X. Rodrigues (1889), M. Moignon (1891), M. S. (1896) par exemple.

27 Charles-Philippe de Chennevières-Pointel, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*,

Paris, France, Aux bureaux de l'artiste, 1883, p. 142.

28 Cité par Julie Verlaine, *op. cit.*, 2014, p. 62.

29 Francis Haskell, *La norme et le caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1986, p. 131.

30 Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, T. Couture, 1867, p. 326.

31 Véronique Long, « Les collectionneurs d'œuvres d'art et la donation au musée à la fin du XIXe siècle : l'exemple du musée du Louvre », *Romantisme*, 2001, n° 112, p. 45-54.

32 Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité, Troisième période 1861-1900*, La Haye, M. Nijhoff, « Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité », 1964.

33 Anne-Doris Meyer, « L'Écriture d'une collection », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n°19, 2012, p. 158.

34 Vincent Pomarède, *Étienne Moreau-Nélaton : un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton, 1988.

35 Vincent Pomarède, « Le peu que l'on sait d'eux. Moreau-Nélaton et le portrait français au XVIe siècle », dans Cécile Scailliérez et Dominique Thiébaut, *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milan, Electa, 1994.

36 Musée national Eugène Delacroix, Musée du Louvre et Musée du Louvre, *Delacroix en héritage : autour de la collection Moreau-Nélaton* [exposition, Paris Musée national Eugène Delacroix, 11 décembre 2013-17 mars 2014], Paris, Louvre éd. Le Passage, 2013.

37 Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* [1899], Paris, H. Floury, 1911, p. 49.

38 Arsène Alexandre, *La collection Henri Rouart*, Paris, Goupil & Cie, 1912, p. 44.

39 Rouart effectue son premier voyage en Italie en 1861, accompagné de sa jeune épouse Hélène Jacob-Desmalter. Il y réalise des aquarelles.

40 Jean-Dominique Rey, *Henri Rouart. Peintre, collectionneur, ingénieur*, Paris, L'Échoppe, 2014, p. 76-77.

41 *Ibid.*, p. 77.

42 Ann Dumas, *The Private Collection of Edgar Degas*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 9.

43 Georges Moore, « Degas. The Painter of Modern life », *Magazine of Art,* octobre 1890, p. 423.

44 Ann Dumas, *Degas as a Collector*, Londres, Apollo Magazine, National Gallery, 1996, p. 20.

45 *Ibid.*, p. 30.

46 Alain Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 13.

47 « C'est au moment même où se constitue un marché de l'œuvre d'art que, par un paradoxe apparent, se trouve donnée aux écrivains et aux artistes la possibilité d'affirmer à la fois dans leur pratique et dans la représentation qu'ils en ont l'irréductibilité de l'œuvre d'art au statut de simple marchandise et du même coup la singularité de leur pratique » : Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année Sociologique*, vol. 22, 1971, p. 52-53.

48 « Les artistes indépendants opposent à un art qui se réfère à la tradition un art qui se définit par sa volonté de rupture. L'excellence ne se confond plus avec la perfection canonique, mais avec la nouveauté et l'esthétique de la priorité prend le pas sur celle de l'imitation » : Raymonde Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n°4, 1983, p. 392.

49 Raymonde Moulin, *op. cit.*, 1967, p. 28.

50 *Inventaire après décès d'Édouard Manet* (extrait), Archives nationales (MC/ET/LXXXIX/1713).

51 En 1863, lors du Salon des Refusés, Manet présente *Le Déjeuner sur l'herbe*, une œuvre qui fait scandale et consacre l'artiste comme premier moderne dans l'historiographie du XXe siècle

52 John Rewald, *Histoire de l'impressionnisme* [1946], Paris, A. Michel, 1986, p. 135.

53 Berthe Morisot, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, documents réunis et présentés par Denis Rouart, Paris, Quatre Chemins-Editart, 1950, p. 52.

54 Lionello Venturi, *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 éd, 1939, p. 258.

55 *Catalogue de la deuxième Exposition de peinture*, Paris, Durand-Ruel éd., 1876, p. 21.

56 Sophie Monneret et René Huyghe, *L'Impressionnisme et son époque : dictionnaire international*, Paris, R. Laffont, 1987, p. 232-253.

57 François Gérard Seligmann, 24 mars 1935, Archives of the History of art, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angles, cité dans Marianne Mathieu et Dominique Lobstein, *Monet collectionneur [exposition, Paris, musée Marmottan Monet, 14 septembre 2017 - 14 janvier 2018]*, Vanves, Paris, Hazan, musée Marmottan Monet, 2017, p. 112.

58 Mark Granovetter, « Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness », *The American Journal of Sociology*, 1985, 91-3, p. 487.

59 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 : une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015, p. 23.

60 Lettre de Berthe Morisot à sa sœur Edma, début 1884, in Berthe Morisot, *op. cit.*, 1950, p. 118.