UNIVERSITÉ DE LILLE – SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ
INSTITUT DE RECHERCHES HISTORIQUES DU SEPTENTRION (IRHiS)
UMR 8529 – CNRS UNIV.LILLE

THÈSE
pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Lille Discipline : Histoire de l'Art
présentée et soutenue le 26 novembre 2021
par

JEAN-PIERRE CAPPOEN

HENRI HARPIGNIES 1819-1916 ET LES SALONS

Sous la direction de
Mme Chang Ming PENG, Professeur en histoire de l'art contemporain
et muséologie à l'Université de Lille

Membres du Jury

Président
M. Alain BONNET, Professeur en histoire de l'art contemporain
à l'Université de Bourgogne, rapporteur

M. Barthélémy JOBERT, Professeur en histoire de l'art contemporain
à l'Université de Sorbonne Université, rapporteur

M. François ROBICHON, Professeur
en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lille

M. Vincent POMARÈDE, Administrateur général adjoint au musée du Louvre,
Ancien directeur du département des peintures du musée du Louvre

Mme Isabelle ENAUD-LECHIEN, Maître de conférences
en histoire de l'art contemporain à l'Université de Lille

TOME I

page

SOMMAIRE …… 3

REMERCIEMENTS……... 8

TABLE DES ABRÉVIATIONS ……12

INTRODUCTION ……. 15

PREMIÈRE PARTIE

LE SALON, LIEU IDÉAL POUR UN PAYSAGISTE

A) L'art de peindre en pleine mutation ; le paysage s'impose comme genre autonome
   1) Le paysage au Salon. L'évolution d'un genre emblématique de la remise en cause des hiérarchies établies par l'Académie..…… 26
   2) L'apport de l'école anglaise…… 32
   3) L'école de 1830……... 33
   4) La peinture de paysage s'affirme enfin ……. 36

B) Exposer au Salon, une ambition légitime
   1) Le Salon dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle ; un passage obligé pour développer une carrière artistique ? …… 39
      a) Être présent au Salon……... 40
      b) Les Sociétés d'Artistes…… 44
      c) Pourquoi ce besoin d'indépendance ?
         - Le jury…… 48
         - Les conditions d'exposition……... 49
   2) Les premières participations de Harpignies au Salon : 1853-1863
      a) 1853, première participation au Salon…… 50
      b) 1855-1861 : les premiers pas
         - 1855 : 1ère exposition Universelle à Paris……. 51
         - Harpignies peintre des enfants……... 53
         - Salons de 1857 & 1859……. 54
         - 1861 : l'engagement du paysagiste…… 58
            - Les bords de l'Allier
            - Les bords de la Loire
      c) 1863 : l'année du refus……. 60
         - « L'ange des Refusés » …… 61
   3) Se maintenir dans le réseau institutionnel ou emprunter d'autres canaux ?
      a) Harpignies aquarelliste……. 65
      b) La Société d'Aquarellistes Français……. 66

4) Le Salon, lieu idéal pour partager son amour du paysage, de la nature. Une occasion privilégiée pour admirer la France et l'Italie
   a) Le Nord de la France…… 69
   b) L'Italie……. 70
   c) Fontainebleau…… 72
   d) Les bords de Loire, Nevers, Challuy, Gien, Briare……. 73
   e) Hérisson, l'Allier 1869-1878……... 76
   f) L'Yonne, Saint-Privé ……. 79
   g) La Côte d'Azur – Les Alpes Maritimes……. 81
   h) Paris et les bords de Seine……. 86
5) Une fidélité sans faille aux Salons
   a) 1853 – 1912, un long voyage……. 89
   b) Les Expositions Universelles
      - 1855…… 91
      - 1867…… 92
      - 1878…… 94
      - 1889 Exposition Décennale et Centennale…… 95
      - 1900 Exposition Décennale et Centennale…… 98
6) Exposer en province ou à l'étranger : la diversité des lieux d'exposition…… 100

DEUXIÈME PARTIE

LE SALON, MOYEN DE RECONNAISSANCE ET DE RAYONNEMENT

A) La reconnaissance institutionnelle
   1) Les honneurs du Salon
      a) Reconnaissance et médailles
         - Les médailles du Salon…… 105
         - Légion d'honneur…… 107
         - L'Institut ? ……..... 109
         - Membre du jury de peinture…… 110
      b) Les commandes et les achats de l'État……. 115

B) La reconnaissance artistique
   1) Les confrères, les amis…… 128
   2) Les élèves…… 139
   3) Les collectionneurs, les amateurs, les donateurs
      a) Charles Freud-Deschamps…… 148
      b) Sir Alfred Chester Beatty……. 152
      c) Jacques Zoubaloff…… 154
      d) Henry Vasnier……..... 157
      e) Deux tableaux de Salon parmi les collections de
         - James G. Shepherd……... 159
         - Sir John Charles Day…… 161

f) Louis Lebeuf de Montgermont……. 162
g) Étienne Moreau-Nélaton…….. 164
h) Michael Pächt……... 165
4) Les marchands…… 166
a) M. Arnold & Tripp, éditeurs de Harpignies……. 171
b) Harpignies, Arnold & Tripp et les États-Unis……. 176

C) La réception critique lors des Salons
1) Fortune critique ou Réception ? ……. 180
2) Qu'est-ce qu'un bon critique d'art ? ……. 181
3) Harpignies et les critiques des Salons……. 183
a) Qui sont ces critiques d'art ?
- Une femme critique au Salon ! ……. 186
- Analyse des critiques de Harpignies……. 187
- Analyse des journaux et revues impliquant Harpignies……. 191

b) Que pensaient les critiques d'art de la peinture de paysage ? …… 195
c) Que pensaient les critiques d'art de Harpignies aux Salons ?
- Paul Mantz (1821-1895) …… 197
- Charles Clément (1821-1887) …… 199
- Georges Lafenestre (1837-1919) …… 201
- Léonce Bénédite (1859-1925) …… 205
- Luc-Olivier Merson (1846-1920) ……... 206
- Albert Wolff (1825-1891) …….. 208
- François Thiébault-Sisson (1856-1944) …… 209
- Louis de Fourcaud (1851-1914) …… 210
- André Michel (1853-1925) …… 212
- Jules Antoine Castagnary (1830-1888) ……. 213
- Théophile Thoré (1807-1869) ……... 216
- Édouard Drumont (1844-1917) ……. 217
- Arsène Alexandre (1859-1937) ……. 218
- Émile Zola (1840-1902) …… 219
- Et tant d'autres critiques…… 222

TROISIÈME PARTIE

HARPIGNIES EN SON SIÈCLE ET AUJOURD'HUI

A) L'artiste dans le tumulte des autres courants picturaux
1) Sa conception du paysage
a) L'amour de la nature……... 230
b) Le dessin ou la couleur ? …… 235
c) Importance du « jalon », des proportions et des valeurs……. 236

B) Harpignies et les estampes
1) Harpignies aquafortiste……. 239
2) Les estampes d'interprétations des tableaux de Harpignies présentés aux Salons
a) Présentation de ces estampes …….. 251

b) Leur analyse ……. 301
3) Les estampes de Harpignies à la Société d'Aquarellistes Français……. 307

C) Harpignies aujourd'hui
1) Que sont devenues les œuvres des Salons ?
a) 42 œuvres de Salon dites *inconnues*…….. 309
b) 42 œuvres se trouvent dans des musées……. 310
c) 26 œuvres en mains privées…… 311
2) Quelle était la cote de ces toiles lors des Salons et que devint-elle ensuite ?
a) Résultats extraits des lettres manuscrites de Harpignies…… 313
b) Résultats obtenus lors achats de l'État ou lors de passage en vente aux enchères ……... 316
- Les achats de l'État……... 317
- Les résultats déduits des ventes aux enchères……... 317
- Quelles toiles de Salon furent vendues aux enchères ……... 321

3) Les toiles des Salons dans les expositions de 1918 à nos jours
a) Expositions monographiques……. 326
b) Autres expositions incluant des toiles de Salon …… 330

CONCLUSION ……….. 346

BIBLIOGRAPHIE ……… 368

INDEX DES NOMS PROPRES ……. 424

TOME II

LES ŒUVRES DE HENRI HARPIGNIES PRÉSENTÉES AUX SALONS DE 1853 à 1912 ET LES AVIS CRITIQUES CORRESPONDANTS

INDEX DES NOMS PROPRES ET DES OEUVRES

TOME III : ANNEXES

A) BIOGRAPHIE DE HENRI HARPIGNIES (1819-1916) …… 5

B) LISTE DES OEUVRES PRÉSENTÉES AUX SALONS DE 1853 À 1912… 159

C) LISTE DES OEUVRES DES SALONS ACHETÉES PAR L'ÉTAT…… 169

D) DEVENIR DES 110 TABLEAUX DE SALONS PRÉSENTÉS PAR HARPIGNIES DE 1853 A 1912……..... 172

E) LISTE DES OEUVRES PRÉSENTÉES HORS DES SALONS PARISIENS EN PROVINCE ET À L'ÉTRANGER……..... 177

F) LISTE DES OEUVRES PRÉSENTÉES À LA SOCIÉTÉ D'AQUARELLISTES FRANÇAIS……..... 216

G) LISTE DES OEUVRES DE HARPIGNIES EXTRAITES DU « DEALER STOCK BOOK » DE GOUPIL ET KNOEDLER…….. 220

H) INDEX DES CRITIQUES D'ART ET DES REVUES IMPLIQUÉES……. 233

I) LISTE DES JOURNAUX REVUES ET LIVRES DONT SONT ISSUES LES CRITIQUES DES SALONS……..... 243

J) LISTE DES JOURNAUX CLASSÉS SELON LE NOMBRE DE CRITIQUES PARUES SUR HARPIGNIES……..…….. 246

K) LETTRES MANUSCRITES DE HARPIGNIES À ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON…… 248

L) LETTRES MANUSCRITES DE HARPIGNIES À ARNOLD & TRIPP….. 267

M) LETTRES MANUSCRITES DE HARPIGNIES DE LA FONDATION CUSTODIA…….…… 329

N) LETTRES MANUSCRITES DE HARPIGNIES CONSERVÉES À L'INHA. (COLL. J.DOUCET) …… 380

O) LISTE ALPHABÉTIQUE DES ÉLÈVES ET DISCIPLES DE HARPIGNIES…… 404

P) LISTE DES ATELIERS PARISIENS DE HARPIGNIES…… 466

Q) LES EAUX-FORTES DE HENRI HARPIGNIES……... 467

R) LES ŒUVRES GRAPHIQUES DE HARPIGNIES A LA SOCIÉTÉ D'AQUARELLISTES FRANCAIS 1882-1896…… 496

S) PRIX DE VENTE DES TABLEAUX DE SALON ET APPARENTÉS SUR LE MARCHÉ DE L'ART……. 515

T) LISTE DES OEUVRES DE CHARLES VANTILLARD (1836-1909) MAÎTRE VERRIER…… 520

U) LE JOURNAL HOLOGRAPHE DE HARPIGNIES ET SA TRANSCRIPTION …… 522

REMERCIEMENTS

Mme Chang-Ming Peng, notre directrice de thèse nous a guidé pendant les longues années de sa préparation, avec patience, courtoisie et grande compétence.
M. François Robichon suit notre travail depuis plusieurs années et nous a aidé par ses conseils avisés et précieux.
Mme Isabelle Enaud-Lechien a été présente à nos côtés lors de notre premier mémoire de maitrise, consacré à *La transcription et à l'étude critique du journal holographe de Henri Harpignies*, et continue à nous donner conseils et suggestions.
Notre reconnaissance aux enseignants de l'histoire de l'art à l'Université de Lille, et en particulier à **Mme Delphine Bière, M. Frédéric Chappey, M. Jean-Paul Deremble, M. Marc Gil, M. Patrick Michel, Mme Sophie Mouquin, Mme Pauline Prévost-Marcilhacy, Mme Sophie Raux.** Ils nous ont permis de mieux connaître leurs domaines d'excellence.
M. Dominique Brème qui fut à l'origine de mon parcours universitaire en Histoire de l'art, lorsqu'il était enseignant à l'Université de Lille ; des liens d'amitié se sont tissés et nous ont permis de visiter avec notre association France-Italie le château et le domaine de Sceaux qu'il dirige, de visiter avec lui les musées anglais pendant 4 jours. Qu'il en soit remercié.
Au personnel de l'IRHiS, en particulier **Mme Martine Aubry, Corinne Hélin**.
Au personnel de l'École Doctorale
À quelques collègues doctorants, **Bruno Danel, Jean-Marc Playoust, Jérôme Fourmanoir**
Mme Fanny Charton qui a eu l'initiative d'organiser en 2016 une exposition consacrée à *Henri Harpignies*, au musée de la Loire à Cosne-Cours-sur-Loire, à l'occasion du centenaire du décès de l'artiste.

Nous sommes très reconnaissant à notre épouse **Geneviève Cappoen-Harpignies** qui nous a donné l'opportunité de consacrer le mémoire de maîtrise au journal holographe du peintre, et ainsi de susciter notre intérêt pour son arrière-grand-oncle. Henri Harpignies, son cousin, nous a permis d'étudier le journal du peintre qu'il détient, qu'il en soit remercié. Le frère et les sœurs de mon épouse, **Georges, Jenny, Marie-Thérèse, Francine, Bernadette, Dominique**, ont adhéré à ce projet et nous ont fait part de leur joie de voir revivre cet artiste qui avait connu leur père et leur grand-père.



Jérôme Lequime, descendant de la mère du peintre (née Lequime), qui nous a apporté nombre de documents concernant les relations des familles Harpignies et Lequime.

Elric Dufau, a publié une bande dessinée sur Harpignies, ce qui nous a permis de découvrir une branche de la fratrie Harpignies, jusqu'alors inconnue et dont il est un descendant.

Pour ce travail, nous avons eu accès à nombre de documents issus des Services de documentation du musée du Louvre (BCMN), du musée d'Orsay, du Petit Palais et des musées de la ville de Paris, de la Fondation Custodia à Paris, lesquels ont mis à notre disposition leurs très important fonds *Harpignies*.
Nous avons aussi eu de multiples contacts avec des personnels de musées, ou de galeries en France, et à l'étranger à propos d'œuvres de Harpignies. Qu'ils soient remerciés de leur collaboration :

FRANCE
Amiens, Olivia Voisin, François Seguin, Catherine Renaux, musée des Beaux-Arts.
Angoulême, Béatrice Rolin, musée d'Angoulême.
Arcachon, Jean-Daniel Toledano, Commissaire-Priseur.
Bar-le-Duc, Claire Paillé, Musée Barrois.
Bayonne, Sophie Harent, musée Bonnat-Helleu.
Besançon, Ghislaine Courtet, Agnès Petithuguenin, musée des Beaux-Arts et Archéologie.
Bordeaux, Serge Fernandez, musée des Beaux-Arts.
Brest, Cédric Angoujart, musée des Beaux-Arts.
Briare, Frédéric Gardinier, Château de Trousse-Barrière.
Caen, Emmanuelle Delapierre, Caroline Joubert, musée des Beaux-Arts.
Cambrai, Alice Cornier, Audrey Segard, Tiphaine Hébert, musée de Cambrai.
Chevreuse, Laure Leca, Chantal Rance, Petit moulin des Vaux de Cernay, château de la Madeleine.
Clamecy, Pierre-Antoine Jacquin, musée de Clamecy.
Cognac, Karine Raynaud-Mazière, musée de Cognac.
Cosne-Cours-sur-Loire, Fanny Charton, musée de la Loire.
Douai, Anne Labourdette, Isabelle Turpin, musée de la Chartreuse.
Évreux, François Bridey, Maryse Planche, musée d'Art, Histoire et Archéologie.
Fontainebleau, Marine Kisiel, Oriane Beaufils, Château de Fontainebleau.
Gif-sur-Yvette, Catherine Limousin, CNRS.
Grenoble, Estelle Favre-Taylaz, musée de Grenoble.
Grenoble, Laurence Huault-Nesme, musée Hébert, La Tronche/ Grenoble.
Lambersart, Éric Parizé, Claude Reynaert, Père JF. Bordarier, service culturel, Mairie de Lambersart.
Lille, Cordelia Hattori, Annie Scottez-Dewambrechies, Anne-Françoise Lemaitre, François Becuwe, Palais des Beaux-Arts et Département des arts graphiques.
Lille, Frédéric Legoy, Christian Moinet, musée de l'Hospice Comtesse.
Marseille, Luc Georget, Nadine Lopez, musée Grobet-Labadié.
Menton, Elsa Puharre, Palais de Carnolès, musée des Beaux-Arts.
Moulins, Maud Leyoudec, Jérôme Jaillet, Musée Anne de Beaujeu.
Nancy, Michèle Leinen, musée des Beaux-Arts.
Nevers, Jean-Louis Balleret, Sylviane Revel, musée de la Faïence et des Beaux-Arts.
Paris, Philippe Mariot, Musée d'Orsay.
Paris, Nathalie Polge, Bibliothèque de l'école du Louvre.
Paris, Isabelle Périchaud, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux. (BCMN)
Paris, Cloé Viala, musée du Louvre.
Paris, Mathias Auclair, Opéra Garnier.
Paris-Sorbonne, Laetitia Boulic, Patrimoine culturel de la Chancellerie des Universités.
Paris, Paul Perrin, Institut National du Patrimoine.
Paris, Cécile Tainturier, Maud Guichané, Fondation Custodia.
Paris, Matthieu Fournier, Matthias Ambroselli, Artcurial.
Paris, Lea Peuruse-Boroffka, Bénédicta Wagner, Christie's, Paris.
Paris, Pascale Pavageau, Sotheby's Paris.
Paris, Camille Maujean, Ader.
Paris, Frédérique Faublée, Philippe Grisoni, Direction de l'architecture, du Patrimoine, Sénat.
Paris, Pierre Caroff, Boris Dubouis, Ministère de la Justice, Archives de l'administration centrale.
Péronne, David Desousa, musée Alfred Danicourt.
Pontoise, Christophe Duvivier, musée Tavet.

Quimper, Catherine Le Guen, Sophie Kervan, musée des Beaux-Arts.
Reims, Maryline Begat-Gilson, Christian Devleeschauwer, musée des Beaux-Arts.
Remiremont, Aurèlien Vacheret, musée Charles de Bruyères.
Roanne, Morgane Thorel, Maryse Planche, musée J. Déchelette.
Rouen, Michèle Duvallet, musée des Beaux-Arts.
Saint-Quentin, Hervé Cabezas, musée Antoine Lécuyer.
Saintes, Christelle Jouvet-Varache, Maud Gradaive, musée de l'échevinage.
Sens, Sylvie Tersen, Dorothée Censier, musées de Sens.
Sceaux, Dominique Brème, Antoine Bourroux, Domaine départemental du parc et du château de Sceaux.
Toulon, Brigitte Gaillard, Anne Jouve, musée d'art.
Tourcoing, Evelyne-Dorothée Allemand, Christelle Manfredi, MUba Eugène Leroy.
Tours, Sophie Join-Lambret, Annie Gilet, musée des Beaux-Arts.
Troyes, Christelle Prunier, Brigitte Masse, musée Saint-Loup, Beaux-Arts & Archéologie.
Valenciennes, Emmanuelle Delapierre, Véronique Beaussart, Virginie Fretin, Vincent Hadot, Marc Gouttière, Franck de Frias, musée des Beaux-Arts.
Valenciennes, Marie-Pierre Dion, Guillaume Brockaert, Archives municipales.
Valenciennes, Patrick Giard, Les amis du musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

AFRIQUE DU SUD
Johannesburg, Sheree Lissoos, Tara Weber, Musha Neluheni, Johannesburg Art Gallery, Braamfontein.

ALLEMAGNE
Dresden, Alexandra Schellenberg, Albertinum.
Hannover, Barbara Matin, Landesmuseum.
Hannover, Werner Fitzner, Das kunst und Auktionshaus.
Karlsruhe, Michaela Engelstätter, Staatliche Kunsthalle.
München, Joachim Kaak, Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.
München, Katharina Thurmair, Ketterer Kunst Auktion.

ARGENTINE
Buenos Aires, Maria Isabel Baldassare, Museo Nacional de Bellas Artes.

BELGIQUE
Liège, Alain Meyst, Musée des Beaux-Arts.

CANADA
Halifax, Peter Dykhuis, Michele Gallant, Dalhousie Art Gallery, Nova Scotia.
Montréal, Danielle Blanchette, Marie-Claude Saia, musée des Beaux-Arts, (Québec)

CUBA
Cuba, Philippe Murcia, attaché culturel auprès de l'Ambassade de France.
La Habana, Daylin Fernández de Velasco Hidalgo, Museo Nacional de Bellas Artes.

ÉTATS-UNIS
Atlanta, Alexandra Skliris, Laura H. Kind, High Museum of Art, GA.
Birmingham, Robert Schindler, Birmingham Museum of Art, AL
Boston, Julia Welch, Mary Feenan, Museum of Fine Art, MA
Brooklyn, Ruth Janson, Joseph Shaikewitz, Brooklyn Museum, NY
Cambridge, Casey Kane Monahan, Harvard Art Museum, MA
Cleveland, Britany Salsbury, Jennifer Cicero, Cleveland museum of Art, OH
Dallas, Alexandra Filippelli, Meadows Museum, TX
Dayton, Sally Kurz, Eric Brockman, Dayton Art Institute, OH
Duluth, Karissa White, Tweed Museum of Art, MN
Los Angeles, Sally McKay, Virginia Mokslaveskas, Getty Research Institute, CA
Memphis, Kristen Kimberling, Dixon Gallery & gardens, TN
Memphis, Taylor Koczot, Memphis Brooks Museum of Art, TN
Michigan, Jamie Lausch Vanderbroek, University of Michigan Library, MI
Minneapolis, Kristin Lenaburg, Rachel McGarry, Minneapolis Institute of Art, MN
New Orleans, Vanessa I. Schmid, Laura Povinelli, New Orleans Museum of Art, LA
New York, Elaine Banks Stainton, Doyle auction, NY
New York, David Tunick, Tunick Gallery, NY
New York, Laura H Mathis, Christie's New York, NY

Newark, Andrea Ko, Newark Museum, NJ
Notre Dame, Cheryl K. Snay, Snite Museum of Art, University of Notre Dame, IN
Oklahoma, Maury Ford, Alison Amick, Oklahoma City Museum OK
Omaha, Sarah E. Haines, Joslyn Art Museum, NE
Pittsburgh, Jonathan Gaugler, Emily Mirales, Carnegie Museum of Art, PA
Portland, Amanda Kohn, Dawson Carr, Portland Art Museum, OR
Portland, Mollie Amstrong, Portland Museum of Art, ME
Providence, Britany Salsbury, Museum of Art, Rhode Island School of Design, RI
Saint Louis, Melissa Peifer, Melissa Bauer, Rachel Aubuchon, Pat Boulware, Saint Louis Art Museum, MO
San Francisco, Melissa E. Buron, Robert Carswell, Fine Arts Museums of San Francisco, de Young/ Legion of Honor, CA
San Francisco, Mark Miles, Christopher-Clark Fine Art, CA
San Marino, Melinda McCurdy, Ming Aguilar, Huntington Library, Art Collections, CA
Santa Barbara, Julia Joyce, Santa Barbara Museum of Art, CA
Scranton, Nezka Pfeiffer, Everhart Museum of Natural History, Science & Art, PA
Toledo, Elisabeth Spencer, Toledo Museum of Art, OH
Tulsa, Sarah Lees, Philbrook Museum of Art, OK
Washington, Kimberly A. Jones, National Gallery of Art, Washington, DC

HONGRIE
Budapest, Zsuszsanna Gila, Zsusza Gonda, Museum of Fine Arts. (Szépmüvészeti Muzeum)

JAPON
Tokyo, Hiroyo Hakamata, the National Museum of western art.

PAYS BAS
Amsterdam, Dionysia Christoforou, Idelette vanleeuwen, Maria Smit, Rijksmuseum
Rotterdam, Tanja van Oostrum, museum Boijmans Van Beuningen

ITALIE
Rome, Anouk Aspisi, Ambassade de France à Rome

ROUMANIE
Bucarest, Dana Crisan, Muzeul national de Arta al Romiei.

SUÈDE
Stockholm, Marina Strouzer-Rodov, National Museum.

SUISSE
Saint Gall, Céline Gaillard, musée d’art du canton de Saint Gall

UNITED KINGDOM
Birmingham, Robert Schindler, Victoria Osborne, Shonagh Joyce, Birmingham Museums.
Cambridge, Emma Darbyshire, Hollie Drinkwater, Jane Munro, Fitzwilliam Museum.
Manchester, Hannah Williamson, Manchester Art Gallery.
London, S. Vowles, British Museum.
London, Thomas Smith, Stair Sainty Gallery.
London, Nikolai Munz, Royal Collection Trust.
London, Louise Cooling, The Victoria and Albert Museum.
London, Thomas Seaman, Bonhams Fine Art Auctioneers.
Oxford, Jon Whiteley, Ashmolean Museum.

TABLE DES ABRÉVIATIONS

A.	année
aquar.	aquarelle
arch.	archives
B.A.	Beaux-Arts
BCMN .	Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux
cat.	catalogue
cat. exp.	catalogue d'exposition
Cf.	*confer*
Cf. supra	voir avant
Cf. infra	voir après
cm.	centimètre
coll.	collection
C.P.	commissaire-priseur
dcd.	décédé
diam.	diamètre
dir.	directeur
doc.	document
éd.	éditeur
ENSBA	École Nationale Supérieure des Beaux-Arts
ép.	épouse
est.	estimé
etc.	*et cætera*
ex.	exemple
fig.	figure
H/T	huile sur toile
ibid.	*ibidem*
i.e.	*id est*
ill.	illustration
imp.	imprimeur
INHA	Institut National d'Histoire de l'Art
lib.	librairie
ms.	manuscrit
n°	numéro
op. cit.	*opere citato*
p.	page
pl.	planche
préf.	préface
RMN	Réunion des Musées Nationaux
SAF	Société des Artistes Français
SAQF	Société d'Aquarellistes Français
s.	siècle
s.d.	sans date
suppl.	supplément
t.	tome
vol.	volume

Pas d'art sans émotion.[1]

La nature a une âme, et M. Harpignies nous la dévoile[2]

Le paysage est la victoire de l'art moderne…
Le paysage moderne n'adore plus la nature, il ne la chante plus, il la peint[3].

Les arbres silencieux dévoilent leurs secrets à ceux qui savent les écouter[4].

Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament[5].

Le paysage constitue la gloire de l'école française moderne. Dans cette branche de l'art elle a, depuis quarante ans, fait preuve d'un véritable esprit créateur. À présent la révolution est accomplie, le triomphe est assuré. Le naturel a définitivement délogé l'artifice…Un des disciples de Corot, Harpignies, est le plus actif des paysagistes[6].

[1] Extrait du journal de Henri Harpignies in Jean-Pierre Cappoen, *Étude critique du journal de Henri Harpignies, peintre paysagiste (1819-1916)*, mémoire de maitrise en histoire de l'art, Université de Lille, Laboratoire IRHiS, juin 2013, cahier complémentaire, p.48.

[2] Maurice du Seigneur, *L'art et les artistes au Salon de 1881*, Paris, Paul Ollendorff éditeur, 1881, p. 162.

[3] Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art : la peinture à l'exposition de 1855*, *Cf*. tome II, p. 14.

[4] Luciano Melis, *L'arbre philosophe*, Presses du Châtelet, 2017.

[5] Émile Zola in Robert Baschet, « La critique d'art d'Émile Zola (1866-1896) », *Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1966, p. 360.

[6] Émile Zola, « Le Salon de 1875 », in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 306.



Photographie de Henri Harpignies
par Ferdinand Mulnier

ENSBA, Paris, inv. Ph. 16358

INTRODUCTION

HENRI HARPIGNIES (1819-1916)

Peintre paysagiste ayant bénéficié d'une étonnante longévité pour l'époque, Henri Harpignies a ainsi traversé le siècle en une période d'intenses bouleversements artistiques. Il fut néanmoins un fidèle des Salons puisqu'il y a présenté des ouvrages de 1853, il a alors 34 ans, à 1912. Notre intérêt pour cet artiste se justifie par la rareté des travaux le concernant, puisque à ce jour, il y eut une première exposition monographique menée à Valenciennes, sa ville natale, en 1970[7]. suivie quelques années plus tard d'un petit livret écrit par Paul Gosset[8]. En 1977, le musée de Maubeuge présenta une seconde exposition monographique, plus modeste[9].

Les études universitaires sont rares et anciennes, une thèse fut soutenue à Paris en 1947[10], et deux mémoires de maîtrise furent consacrés à l'œuvre graphique de l'artiste, la première en 1969, centrée sur les estampes des collections publiques parisiennes[11], et la seconde en 1992, consacrée à l'étude de ses œuvres graphiques dans les musées et les collections privées du Nord de la France[12].

Disposant de sources manuscrites de première main, sous forme d'un journal holographe obtenu grâce à la générosité de la famille de l'artiste[13], nous avons réalisé en juin 2013 un premier travail, une transcription et une étude critique de son journal[14]. Étant donné son impressionnante assiduité aux Salons nous avons centré nos recherches dans le cadre de cette thèse inaugurale sur les œuvres que l'artiste présenta aux Salons de 1853 à 1912.

S'intéresser aujourd'hui à la peinture naturaliste du paysage ne semble pas être une priorité ; en effet depuis longtemps, la vague impressionniste a submergé le rivage artistique ; on ne compte plus les expositions consacrées à ce mouvement ou aux peintres qui, paradoxalement, eurent en leur temps grande difficulté à obtenir une présence aux Salons et qui ont dû lutter farouchement pour exister.

Cet engouement reste vif auprès du grand public, le vocable d'impressionnisme, ou les seuls noms de Monet, Renoir, Pissarro et de bien d'autres suffisent à attirer les foules lors des expositions. Les musées parisiens ont ainsi monté ces dernières années des expositions comme

[7] André Hardy, Paul Gosset, *Henri Harpignies (1819-1916)*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 20 juin-21 septembre 1970, cat. exp., Valenciennes, Hollande et fils imp., 1970.
[8] Paul Gosset, *Henri Harpignies*, Gand, Snoeck-Ducau & Zonn imp., 1982, 87 p.
[9] Laurence Hardy-Marais, « *Harpignies* », cat. exp., musée de Maubeuge, Arbonnier imp. 1977, 8 p.
[10] Jean Villain, *Harpignies et ses élèves*, thèse dactylographiée, Arch. du musée du Louvre, 1947, inaccessible.
[11] Marie-Odile Petit, *Henri Harpignies ; ses dessins, ses aquarelles dans les collections publiques parisiennes*, Mémoire de recherche approfondie, Paris, École du Louvre, 1969, 248 p.
[12] Anne Hemez, *L'œuvre graphique d'Henri Harpignies dans les musées et les collections privées du Nord de la France*, Mémoire de recherche, Université de Lille, laboratoire IRHiS, 1992, 212 p.
[13] Nous remercions tout particulièrement Henri Harpignies qui nous a transmis ce journal.
[14] Jean-Pierre Cappoen, *Transcription et étude critique du journal d'Henri Harpignies, peintre paysagiste (1819-1916)*, Mémoire de maitrise en histoire de l'art, Université de Lille, laboratoire IRHiS, juin 2013, 2 vol.

Frédéric Bazille, en 2016-2017[15], *Degas Danse Dessin* au musée d'Orsay en 2018[16], *Les nymphéas de Monet* au musée de l'Orangerie[17], et plus récemment *Renoir père et fils*[18].

Les luttes que menèrent ces artistes indépendants et souvent non reconnus au début de leur carrière, puis leur triomphe ultérieur ont contribué à leur forger une image de progrès, de modernité, et de vainqueurs des contraintes issues des structures académiques. On pourrait ainsi affirmer qu'on assiste enfin à la victoire de la bonne peinture sur la mauvaise. Cette classification réductrice mérite d'être nuancée, la notion de modernité dépend de la conception esthétique du moment, mais aussi de l'appartenance sociale de l'artiste, de la politique dans laquelle s'inscrit la création. On parlait au XIX^{e} siècle d'artistes indépendants, puis on privilégia le terme d'art vivant, et ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que l'on parla d'avant-garde, empruntant l'expression à la stratégie militaire[19].

Les historiens de l'art, qui ont largement contribué à analyser ces mouvements d'avant-gardes au XX^{e} siècle[20], se tournent maintenant vers d'autres courants artistiques qui étaient restés dans la pénombre, lesquels méritent certainement d'être redécouverts. Cet intérêt renouvelé se concrétise, entre autres, par des expositions valorisant la peinture paysagiste et naturaliste. En voici quelques exemples : *Rétrospective Jean-François Millet* au Palais des Beaux-Arts à Lille en 2017[21], *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot* en 2015[22] présentée à Évreux puis à Amiens, ou encore *Corot dans la lumière du Nord* qui se tint à la Chartreuse de Douai, puis à Carcassonne[23]. Lyon n'est pas en reste avec *L'École de Barbizon* en 2002[24], ni Paris, Ottawa et New York en 1996-1997 avec *Corot (1796-1875)*[25]. La peinture de paysage suscite aussi grand intérêt à l'étranger, aux États-Unis : *The rise of landscape painting in France : Corot to Monet*, exposé à Manchester (New Hampshire), puis à Dallas[26] mais aussi en Allemagne à Munich[27], pour n'en citer que quelques-unes.

La peinture dite « pompier » et le style léché, longtemps tenus à l'écart, retrouvent vigueur, avec une exposition récente, *Jean-Léon Gérôme, l'histoire en spectacle* présentée au musée

---

[15] *Frédéric Bazille (1841-1870). La jeunesse de l'impressionnisme*, Paris, musée d'Orsay, 15 novembre 2016 – 5 mars 2017.

[16] *Degas Danse Dessin. Hommage à Degas avec Paul Valéry*, Paris, musée d'Orsay, 28 novembre 2017 - 25 février 2018.

[17] *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet*, Paris, musée de l'Orangerie, 13 avril - 20 août 2018.

[18] *Renoir père et fils. Peinture et cinéma*, Paris, musée d'Orsay, 6 novembre 2018 - 27 janvier 2019.

[19] Pierre Vaisse 1987 (2), « L'esthétique XIX^{e} siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat*, 1987/2, n°44, p. 90-105.

[20] Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918, une histoire transnationale,* Paris, Gallimard, 2017, 964 p.

[21] *Jean-François Millet, Millet USA*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 13 octobre 2017 - 22 janvier 2018.

[22] *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot*, Évreux, musée d'art, Histoire et Archéologie, 26 avril - 21 septembre 2014, puis Amiens, musée de Picardie, 13 février - 31 mai 2015.

[23] *Corot dans la lumière du Nord*, Douai, musée de la Chartreuse, 5 octobre 2013 - 6 janvier 2014, puis Carcassonne, musée des Beaux-Arts, 21 février - 21 mai 2014.

[24] *L'École de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, Lyon, musée des Beaux-Arts, 22 juin - 9 septembre 2002.

[25] *Corot (1796-1875),* Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 28 février - 27 mai 1996, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, 21 juin - 22 septembre 1996 et New York, Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996 - 19 janvier 1997.

[26] *The rise of landscape painting in France*, Currier Gallery, Manchester (New Hampshire), 29 janvier - 28 avril 1991 et Dallas, (TX), Museum of Art, 10 novembre 1991 - 5 janvier 1992.

[27] *Corot, Courbet und die Maler von Barbizon, « les amis de la nature »*, Munich, Haus der Kunst, 4 février - 21 avril 1996.

d'Orsay, mais aussi à Los Angeles, et à Madrid en 2010-2011[28]. Depuis une dizaine d'années, on voit également nombre de tableaux de Cabanel, Gérôme, Bouguereau revenir avec vigueur dans le marché de l'art, exposés dans les galeries ou mis en vente aux enchères. Les œuvres orientalistes réapparaissent maintenant lors des ventes[29] et suscitent des expositions[30] traduisant une volonté de redécouvrir nombre de ces courants qui étaient prospères au XIX^{e} et qui avaient été occultés au profit de l'impressionnisme, du néo-impressionnisme, du fauvisme, du symbolisme, des nabis, du cubisme, et autres avant-gardes.

Le XIX^{e} siècle a connu un développement très important de la peinture de paysage, qui se traduisit par un nombre croissant de toiles exposées lors des Salons alors que la peinture d'histoire déclinait progressivement.

Cette tendance nous invite à analyser d'abord comment la peinture de paysage a réussi, pas à pas, à se développer, à prendre son autonomie, dans un monde qui était jusqu'alors dominé par la peinture d'histoire, seule agréée par le milieu académique. Cette lente mutation eut lieu sous la pression de l'école de 1830, mais ce ne fut qu'une vingtaine d'années plus tard que la représentation de la nature, pour elle-même, s'imposa lors des Salons.

Harpignies présenta pour la première fois des œuvres au Salon de 1853, alors qu'il avait déjà trente-quatre ans. Ce début tardif était dû à la réticence de sa famille, en particulier de son père, industriel, qui accepta difficilement de laisser son fils s'engager dans une carrière artistique. À partir de ce premier envoi, l'artiste fut admis à exposer à chacun des Salons, à l'exception de celui de 1863. Cette année-là, un seul de ses envois fut accepté par le jury, les deux autres furent rejetés, et Harpignies fit ainsi partie du célèbre Salon des Refusés.

Nous essaierons de comprendre comment était établi l'agrément pour entrer au Salon, qui en décidait, et pourquoi tant d'artistes voulurent avoir leurs œuvres exposées.

Nous avons conduit depuis plusieurs années la recherche des ouvrages que Harpignies avait présentés aux Salons à Paris mais aussi lors d'autres expositions en province et à l'étranger. Retrouver chaque toile a nécessité une enquête laborieuse, longue et quelquefois infructueuse. L'exploration presque systématique des collections de nombreux musées en France mais aussi à l'étranger et la mise à disposition des documents colligés par les services de documentation du musée d'Orsay, du musée du Louvre, du musée de la ville de Paris au Petit Palais, de la fondation Custodia, et dans nombre d'autres musées, nous ont permis, dans un premier temps, de bâtir un corpus d'œuvres de l'artiste, dans lequel nous avons retrouvé certains des ouvrages présentés aux Salons. Le suivi des œuvres en vente dans les galeries ou lors des ventes aux enchères, nous a donné l'opportunité, à plusieurs reprises, de retrouver, parfois sous un nom d'emprunt, une toile qui avait été exposée au Salon. Cette recherche excitante a été complétée par l'analyse des œuvres apparentées au tableau exposé au Salon, soit une esquisse préparatoire ou encore un *ricordo* fait par l'artiste sans doute à la demande d'un amateur. Ces œuvres, ainsi rassemblées, sont classées en suivant l'ordre chronologique des Salons, formant le **tome II** de

[28] *Jean-Léon Gérôme (1824-1904). L'Histoire en spectacle*, Los Angeles, The Getty Museum, 15 juin - 12 septembre 2010, puis Paris, musée d'Orsay, 19 octobre 2010 - 23 janvier 2011, puis Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 1er mars - 25 mai 2011.

[29] *Orientalisme*, Vente à Paris, Drouot, chez Gros & Delettrez, le 25 juin 2018, *Regards sur l'Orient*, vente chez Sotheby's Paris, le 22 octobre 2015 ou encore *Visions d'Orient – De l'orientalisme à l'art contemporain*, vente Christie's Paris, le 4 novembre 2011, *The Orientalist sale*, Vente Sotheby's Londres, le 30 avril 2019.

[30] *De Delacroix à Renoir, l'Algérie des peintres,* Paris, Institut du monde arabe, octobre 2003 - 18 janvier 2004, et Williamston, The Clark Institute of Arts, 16 février - 11 mai 2003, *L'Algérie de Gustave Guillaumet (1840-1887),* Roubaix, musée La Piscine, 9 mars - 2 juin 2019.

notre travail. Pour chaque Salon, nous avons joint les commentaires critiques publiés à l'occasion de ces expositions dans les revues et journaux de presse ; articles qui nous permettront de mieux connaître la réception de l'artiste, et d'en suivre l'évolution pendant plus d'un demi-siècle, couvrant le second Empire et la troisième République jusqu'en 1912.

Les ouvrages que Harpignies présenta aux Salons étaient en rapport avec les lieux où il séjournait. À travers les œuvres des Salons de 1864 à 1880 environ, nous verrons défiler les endroits préférés de l'artiste, les lieux où il était en communion avec la nature. Plus tard ce furent d'autres destinations qu'il illustra.

La peinture à l'huile ne fut pas le seul moyen qu'il utilisa pour nous faire part des émotions qu'il ressentait à la vue d'un lieu avec lequel il vibrait. La gravure à l'eau forte lui fut enseignée par son maître Jean Achard (1807-1884) dès l'année 1846 et il pratiqua cette technique dans ses toutes premières années d'exercice. L'aquarelle, fut un registre qu'il exerça avec bonheur, alors qu'il n'avait reçu aucune formation pour cela disait-il ? Sa participation à la Société d'Aquarellistes Français à partir de 1882 lui permit de s'épanouir dans ce médium. Nous détaillerons cet aspect de sa pratique artistique.

Personnage généreux, gai, ouvert à l'échange avec les autres, Harpignies eut très tôt un atelier parisien ouvert à de nombreux élèves qui lui étaient fidèles et reconnaissants. Il aida certains d'entre eux à exposer lors des Salons, Étienne Moreau-Nélaton qui resta son ami, et Emmanuel Lansyer parmi d'autres. Il agrégea autour de lui un groupe d'élèves venus « peindre sur le motif » lorsqu'il résidait dans un petit village de l'Allier, à Hérisson, et on parla alors d'une « École d'Hérisson ». Quelques années plus tard, il vint dans l'Yonne et un autre noyau d'élèves resta auprès de lui en sa propriété de la Trémellerie à Saint-Privé. Ce rôle de transmission du savoir méritera développement.

Issu d'un milieu bourgeois, Harpignies défia la réticence du père qui ne voulait pas d'un fils artiste ; il brava les interdictions et son activité de peintre lui permit de vivre très honorablement. L'influence du couple « marchand-critique » bien étudié par Harrison et Cynthia White[31] eut une influence favorable sur l'accès de cet artiste au marché de l'art, et le rôle du Salon fut certainement essentiel. Nous discuterons du rôle des marchands qui lui permirent d'avoir un large accès aux collectionneurs et aux amateurs, en France et à l'étranger, en particulier dans le monde anglo-saxon. Le nouvel éclairage apporté par David Galenson et Robert Jensen sera discuté[32].

Ses mérites ne reçurent que tardivement la reconnaissance de ses confrères, en effet il n'obtint sa première médaille qu'à 47 ans, c'était lors du Salon de 1866 et la médaille d'honneur bien tardivement à 78 ans pour le Salon de 1897 ; sa patience et sa placidité lui firent accepter cette validation tardive, sans rébellion, car, bien inséré parmi les artistes, il fut membre du jury des Salons, et assuma parfaitement son rôle de patriarche du paysage. Son seul regret fut de ne pas entrer à l'Institut, en particulier à la suite du décès de son ami paysagiste Louis Français (1814-1897).

---

[31] Harrison C. and Cynthia A. White, *La carrière des peintres au XIX^e^ siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. (1ère éd. 1993), Paris, Flammarion, 2009, 280 p.

[32] David W. Galenson, Robert Jensen, « Careers and canvases: the rise of the market for modern art in the nineteenth century », 2002, *National Bureau of Economic research, Cambridge, MA*, http://www.nber.org/papers/w9123. Consulté le 23 12 2021

En dépit des années, il maintint sa participation aux Salons au début du XX^{e} siècle, et l'accueil de la critique témoignait encore du respect pour cet artiste témoin de la grande époque du paysage. Voici ce qu'en disait Robert de la Sizeranne en 1901 :

> « En même temps, on voit des survivants d'un autre âge, les Hébert, les Harpignies, sans avoir jamais abandonné leurs méthodes, reparaître en triomphateurs. Le dernier survivant de notre grande pléiade française de paysagistes influence encore les meilleurs de nos artistes et ce n'est diminuer en rien le mérite des deux toiles de M. Cabié *Un matin dans la vallée de la Vézère* et un *Paysage des Eyzies*, que d'y voir retracer encore l'enseignement de M. Harpignies[33]. »

La légende était forgée, Harpignies était bien le dernier grand paysagiste du siècle. Étienne Dujardin-Beaumetz (1852-1913), sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts commanda en 1909 à Jules Grün (1868-1938) un très grand tableau représentant le vernissage du Salon des Artistes Français en 1911[34], œuvre qui traduisit avec justesse l'ambiance qui régnait au Grand Palais ce jour-là, (fig. 1) rassemblant un grand nombre de personnalités du milieu artistique et civil de l'époque. Grün fit même le portrait des personnes présentes. Assis au pied d'une grande statue de marbre, le *monument à Jean-Baptiste Corot* de Larche[35] on voit Harpignies appuyé sur le pommeau de sa canne, devisant avec Dujardin-Beaumetz. A la droite du peintre, seul le visage de sa compagne Rose Maireau[36] est à peine visible, cachée par Mme Toutain-Grün, l'épouse du peintre, debout en grande toilette mauve, tandis que son mari, l'auteur du tableau, se cache derrière elle, le chapeau gris à la main. (fig. 2)



fig. 1. Jules-Alexandre Grün, *Un vendredi au Salon des Artistes Français*, 1911

[33] Robert de la Sizeranne, « Les Salons de 1901 », *Revue des deux mondes*, mai-juin 1901, 71^{e} année, t. 3, p. 556-557.

[34] Jules-Alexandre Grün, *Un vendredi au Salon des Artistes Français*, 1911, 400/640 cm., Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. D. 932.1.

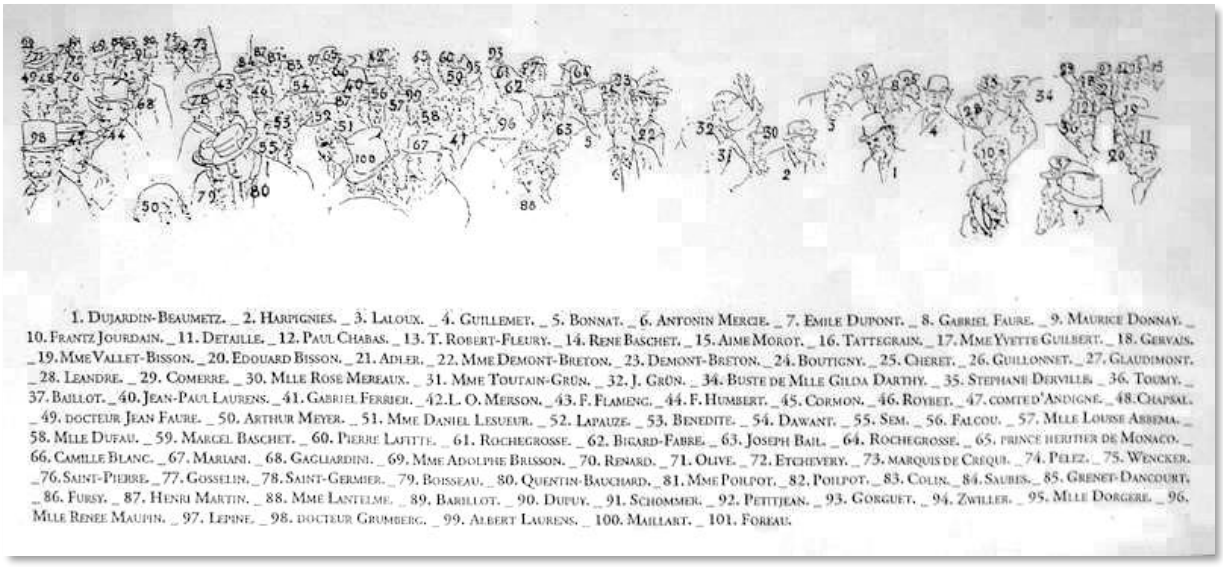
[35] Raoul Larche (1860-1912), *Monument à Jean-Baptiste Corot*, 1908, marbre, H :2,50 m. L : 1,35 m, P : 1,45 m, Ville d'Avray, mail d'Alphonse Lemerre.

[36] Graveur sur cuivre, née à Etrœungt (Nord), Rose Maireau, amie de Louis Français, devint la compagne de Harpignies en fin de XIX^{e} siècle et l'accompagna jusqu'à son décès. Harpignies en fit son héritière.



fig. 2. Jules-Alexandre Grün, *Un vendredi au Salon des Artistes Français*, détail.

On reconnait aussi derrière Dujardin-Beaumetz, entre autres, Gabriel Fauré (1845-1924) porteur d'un chapeau mou et d'une ample moustache blanche, et à sa gauche le paysagiste Antoine Guillemet. (1843-1918) À l'extrême droite, en arrière des gardiens, coiffé d'un haut-de-forme, le célèbre peintre des scènes militaires, Édouard Detaille[37](1848-1912). Grün prit soin de faire le portrait de 101 personnes reconnaissables sur son tableau, rassemblant non seulement des artistes, mais aussi des hommes politiques et des personnalités du monde civil[38]. (fig. 3)



1. Dujardin-Beaumetz. _ 2. Harpignies. _ 3. Laloux. _ 4. Guillemet. _ 5. Bonnat. _ 6. Antonin Mercie. _ 7. Emile Dupont. _ 8. Gabriel Faure. _ 9. Maurice Donnay. _ 10. Frantz Jourdain. _ 11. Detaille. _ 12. Paul Chabas. _ 13. T. Robert-Fleury. _ 14. Rene Baschet. _ 15. Aime Morot. _ 16. Tattegrain. _ 17. Mme Yvette Guilbert. _ 18. Gervais. _ 19. Mme Vallet-Bisson. _ 20. Edouard Bisson. _ 21. Adler. _ 22. Mme Demont-Breton. _ 23. Demont-Breton. _ 24. Boutigny. _ 25. Cheret. _ 26. Guillonnet. _ 27. Glaudimont. _ 28. Leandre. _ 29. Comerre. _ 30. Mlle Rose Mereaux. _ 31. Mme Toutain-Grün. _ 32. J. Grün. _ 34. Buste de Mlle Gilda Darthy. _ 35. Stephanie Derville. _ 36. Toumy. _ 37. Baillot. _ 40. Jean-Paul Laurens. _ 41. Gabriel Ferrier. _ 42. L. O. Merson. _ 43. F. Flameng. _ 44. F. Humbert. _ 45. Cormon. _ 46. Roybet. _ 47. comte d'Andigné. _ 48. Chapsal. _ 49. docteur Jean Faure. _ 50. Arthur Meyer. _ 51. Mme Daniel Lesueur. _ 52. Lapauze. _ 53. Benedite. _ 54. Dawant. _ 55. Sem. _ 56. Falcou. _ 57. Mlle Louise Abbema. _ 58. Mlle Dufau. _ 59. Marcel Baschet. _ 60. Pierre Lafitte. _ 61. Rochegrosse. _ 62. Bigard-Fabre. _ 63. Joseph Bail. _ 64. Rochegrosse. _ 65. prince heritier de Monaco. _ 66. Camille Blanc. _ 67. Mariani. _ 68. Gagliardini. _ 69. Mme Adolphe Brisson. _ 70. Renard. _ 71. Olive. _ 72. Etchevery. _ 73. marquis de Créqui. _ 74. Pelez. _ 75. Wencker. _ 76. Saint-Pierre. _ 77. Gosselin. _ 78. Saint-Germier. _ 79. Boisseau. _ 80. Quentin-Bauchard. _ 81. Mme Pohpot. _ 82. Pohpot. _ 83. Colin. _ 84. Saubes. _ 85. Grenet-Dancourt. _ 86. Fursy. _ 87. Henri Martin. _ 88. Mme Lantelme. _ 89. Barillot. _ 90. Dupuy. _ 91. Schommer. _ 92. Petitjean. _ 93. Gorguet. _ 94. Zwiller. _ 95. Mlle Dorgere. _ 96. Mlle Renee Maupin. _ 97. Lepine. _ 98. docteur Grumberg. _ 99. Albert Laurens. _ 100. Maillart. _ 101. Foreau.

fig. 3. Liste des personnes identifiées sur le tableau de Grün, *L'Illustration*, n° 3558, 6 mai 1911,

[37] François Robichon, *Édouard Detaille, Un siècle de gloire militaire*, Paris, B. Giovanangeli éd., Ministère de la défense, 2007.

[38] Fae Brauer, *Rivals and Conspirators. The Paris Salons and the modern art center*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. Xiii.

Un an plus tard Henri Adolphe Laissement (1854-1921) expose au Salon de 1912 une œuvre dont le titre est proche : *Au Salon des Artistes Français en 1911* ; l'artiste nous dévoile le public qui assistait au Salon ce jour-là, un vendredi, jour de vernissage. (fig. 4) Le cadrage est original, une longue bande rectiligne de personnages tourne le dos au spectateur, scrutant avec soin un tableau de grand format qui surgit bien au-dessus des têtes, attentives à l'analyser. Ce grand format est bien le tableau de Grün du Salon précédent, véritable tableau dans le tableau, imposant par ses dimensions et on y reconnait Harpignies et Dujardin-Beaumetz en grande discussion, au pied du marbre de Larche. Seules quelques personnes de l'assistance nous font face ; au premier plan un homme chapeauté vu de profil nous dévisage et nous fait entrer dans la composition, c'est Laissement, l'auteur de l'œuvre.

A ses côtés on reconnait un homme presque chauve, Jules Grün présentant à son épouse, Madame Toutain-Grün, tout de mauve vêtue et assise sur le canapé, un ami dont on ne discerne que le visage et le chapeau de feutre. Malice du peintre, Grün et son épouse ont endossé les mêmes atours, renforçant ainsi, si besoin était le principe du tableau dans le tableau[39]. (fig. 2 détail)



fig.4. Henri Laissement, *Au Salon des Artistes Français en 1911*, H/T, 125/178,5 cm. Salon de 1912, n° 1022.[40]

[39] Alain Bonnet 2007 (2), *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 120-121.

[40] Tableau passé en vente à Paris chez Ader Picard et Tajan le 23 mars 1983, lot 160, vendu 180 000 F. puis Vente Bonhams à Londres le 26 septembre 2019, lot 24, vendu 125 062 £.



fig. 4. Henri Laissement, *Au Salon des Artistes Français en 1911* détail



fig. 2. Jules-Alexandre Grün, *Un vendredi au Salon des Artistes Français*, détail.

Au premier rang, (fig. 4, détail) un homme pointe son index gauche vers les deux personnages assis au pied du marbre de Larche en hommage à Corot, sans doute Harpignies commentant à son voisin au chapeau brun la conversation qu'il tint avec Dujardin-Beaumetz ce jour-là.

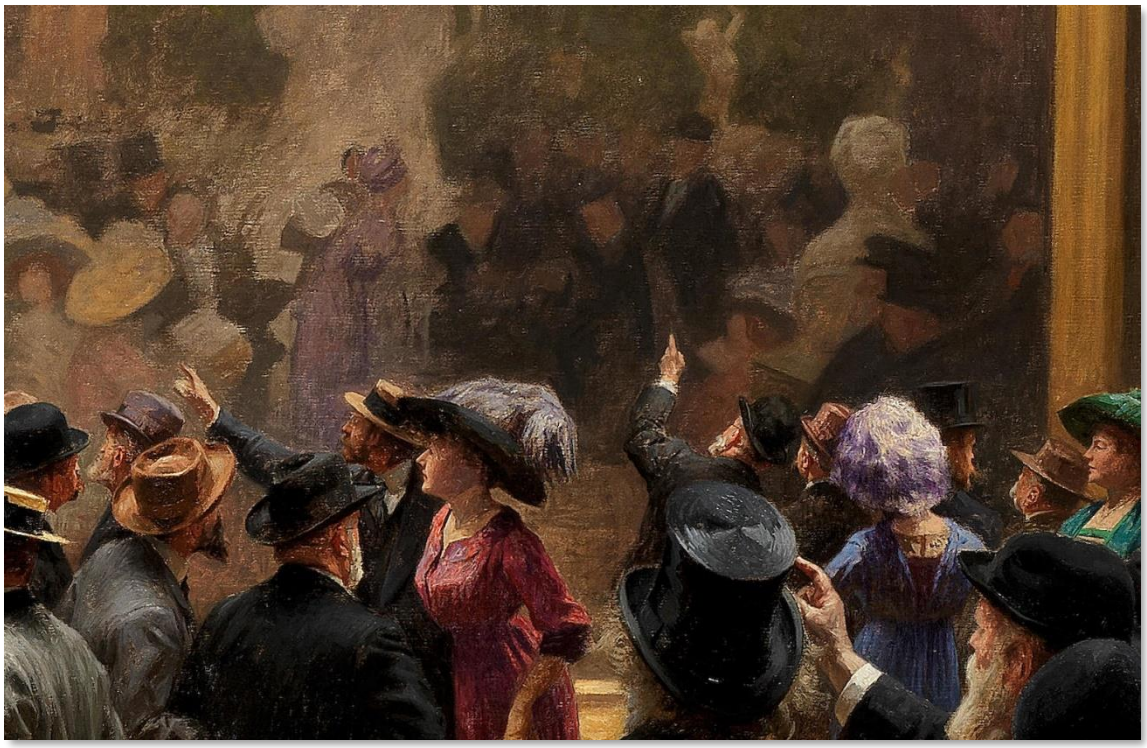


fig. 4. Henri Laissement, *Au Salon des Artistes Français en 1911* détail

Dans son étude sur les « *artistes en groupe* », Alain Bonnet fait de ce tableau une sorte de « selfie » moderne :

> « Le pouvoir de la peinture n'est plus identifié à sa capacité mimétique de représentation, mais est réduit à la célébration égotiste du monde artiste sous la forme d'un tableau vivant[41]. »

[41] Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 121.

La présentation du grand tableau de Grün dans le hall du musée des Beaux-Arts de Rouen (fig. 5) conforte l'impression qu'en fin de carrière, Harpignies était au premier plan des personnalités réunissant ici le monde artistique, mais aussi le monde politique au sein d'une réunion mondaine à laquelle il était de bon ton d'assister pour voir, mais aussi pour être vu.



fig. 5. Grand hall du musée des Beaux-Arts de Rouen © JP. Cappoen

Après le décès de Harpignies en 1916, Léonce Bénédite (1859-1925) directeur du musée du Luxembourg, et ami proche, assista à son enterrement à La Trémellerie dans l'Yonne et publia une importante notice nécrologique dans la Gazette des Beaux-Arts[42].

Plusieurs de ses amis déplorèrent son décès « prématuré » à 98 ans car ils se faisaient une joie de fêter son centenaire, rappelant ainsi le tableau (fig. 6) pourrait-on dire prémonitoire que Harpignies présenta au Salon de 1910.



fig. 6. Henri Harpignies, *Un centenaire*, 1910, H/T, Salon de 1910 [43]

Au début du XX^{e} siècle, les avant-gardes occupèrent peu à peu le devant de la scène laissant dans l'oubli leurs prédécesseurs. Ces peintres de la nature déploraient déjà en leur temps les offenses infligées à l'environnement par le développement intense de l'industrialisation en cette fin de XIX^{e} siècle, véritables précurseurs de ce courant écologiste qui reprend vigueur aujourd'hui, avec un souci commun de préserver la planète. Dans son journal, Harpignies regrettait avec amertume les changements survenus dans son village d'enfance à Famars[44] :

[42] Léonce Bénédite, « Henri Harpignies (1819-1916) », *Gazette des Beaux-Arts*, 1917, 59^{e} année, p. 207-235.

[43] F.A. Vizzavona, négatif monochrome sur verre, RMN-Grand Palais, localisation actuelle inconnue.

[44] Village situé dans la banlieue de Valenciennes.

> « Ce pays qui est aujourd'hui dépourvu d'arbres est la négation du pittoresque. [il] était couvert de quelques bois et bosquets. Je me rappelle tout le plaisir que j'éprouvais quand je parcourais ces endroits si jolis et dont j'ai conservé le plus pur souvenir[45]. »

Figure tutélaire des peintres de paysage jusqu'au début du XX^{e} siècle, honoré en sa fin de vie, Harpignies disparait ensuite de la vie artistique. Nous nous attacherons à étudier ce que devinrent ses œuvres, quel intérêt suscite-t-il encore aujourd'hui, quels mouvements ses œuvres ont-elles sur le marché de l'art.

Voilà quelques-unes des pistes qui seront développées dans ce travail qui permettra de mieux appréhender la place de cet artiste dans l'univers artistique, à la lumière de ses œuvres présentées aux Salons.

[45] *Cf*. tome III, Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 2 du journal.

PREMIÈRE PARTIE

LE SALON, LIEU IDÉAL POUR UN PAYSAGISTE

A) L'art de peindre en pleine mutation ; le paysage s'impose comme genre autonome.

En préambule, il importe de s'interroger sur la signification du mot « paysage » qui recouvre différentes entités. Pour les géographes, le paysage correspond à des réalités structurelles, un paysage agraire ou un paysage urbain, ou encore à des données physiques, un paysage de granit, ou de calcaire[46]. Cela correspond à une entité matérielle et physique qui façonne la nature.

Pour les artistes, un paysage, en peinture ou en gravure, est un tableau ou une estampe qui représente quelque aspect de la campagne, et Millin[47] distingue en 1806 le genre héroïque ou idéal, qui met en scène des sites pittoresques ou romantiques et y déploie des temples, des sculptures, des fontaines, des cascades, et l'oppose au genre champêtre qui présente une nature sans ornement, sans fard, la nature décrite pour elle-même, sans apprêt.

Mais le paysage est aussi une fraction de la nature, perçue par les sens, la vue essentiellement, mais parfois aussi l'odorat, l'ouïe, et une communication doit s'établir entre l'artiste et le paysage qu'il observe.

> « Le paysage est une *synthèse*, une « composition » au sens où l'entendent les peintres, un ensemble qu'il importe de décoder en mettant en œuvre des hypothèses dont on vérifie la validité et auquel on applique, volontairement ou non, des grilles de lecture… Cette « organisation » du paysage le rend intelligible, nous permet de lui attribuer une valeur, nous fournit l'occasion d'échanger avec autrui nos impressions et notre jugement. Il est donc le support d'une communication entre les individus. Enfin le paysage est un « miroir » qui nous renvoie à nous-mêmes[48]. »

Autrement dit, le peintre ne fait pas une simple copie de la nature, cette dernière est vue et interprétée par l'artiste. Dans ses réflexions et conseils à ses élèves, Pierre-Henri de Valenciennes développa dans son livre princeps le rôle déterminant de l'artiste en tant que compositeur :

> « En parlant de l'ordonnance et de la composition d'un paysage, nous allons peut-être contredire le sentiment de quelques artistes qui croient que pour faire un bon tableau, il suffit de copier tout simplement la Nature telle qu'elle est. Leur opinion seroit juste si cette nature se trouvoit toujours et par-tout belle, soit dans son ensemble, soit dans ses détails ; mais comme sa perfection n'existe que partiellement, il est absolument nécessaire de faire un choix et ensuite une réunion de plusieurs beaux objets pour composer un tableau[49]. »

---

[46] Charles Avocat, « Approche du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, 1982, vol. 57, n° 4, p. 333-342.
[47] A.L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, de Crapelet lib., 1806, tome III, p. 207.
[48] Charles Avocat, *op. cit*., p. 336-337.
[49] Pierre-Henri de Valenciennes, *Elemens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne et Duprat, lib. An VIII, p. 419.

Behler, dans un article analysant « *les Tableaux* » d'August Wilhelm Schlegel (1767-1845) insiste également sur le rôle capital du paysagiste comme visionnaire de la nature :

> « La peinture de paysage n'est pas un simple « redit de la nature » ; elle modifie, elle perfectionne la nature grâce à une « perception plus intense » ou au rétablissement « dans sa fraîcheur première », d'une « perception universelle[50]. »

Ce même Schlegel ajoute encore un nouvel intervenant dans la relation du paysage avec l'artiste ; c'est l'observateur de l'œuvre :

> « Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil du spectateur[51]. »

Avec un regard plus contemporain, Henri Edmond Cross, devenu pointilliste au contact de Signac abonde dans le même sens : l'importance de l'artiste qui choisit, sélectionne, réorganise, bref, crée son tableau :

> « Que nous offre la nature ? Le désordre, le hasard, des trous. Cependant nous nous extasions devant ce chaos et nous nous écrions ; « Que c'est beau ! » … Comment procéder au point de vue pratique pour rendre notre émotion ? Faire un choix des fragments, des détails de la beauté qui s'offre à nous. Agencer ces fragments avec ordre en ayant conscience de la résultante. A ce moment nous faisons œuvre d'artiste[52]. »

1) Le paysage au Salon : l'évolution d'un genre emblématique de la remise en cause des hiérarchies établies par l'Académie.

a) L'évolution des Salons.

Évènement capital dominant toute l'activité artistique du XIX^e^ siècle, le Salon va connaître au cours de cette période d'importantes mutations. Dépendant primitivement de l'institution royale et de l'Académie, puis de l'État, selon les régimes successifs, il reste l'évènement majeur, qu'il soit annuel ou biannuel, qui suscite un vif intérêt, partagé par tous ou presque, comme en témoignent les centaines de milliers de visiteurs qui le traversent. Il reste difficile de les quantifier, mais en se basant sur le nombre de livrets vendus au cours de la première moitié du XIX^e^ siècle, Van de Sandt estime qu'il faut multiplier leur nombre par trois pour obtenir le nombre d'entrées. Pour le Salon de 1827, 147 000 livrets furent vendus et on approche ainsi de 400 000 entrées[53]. Pour le Salon de 1831, un auteur anonyme[54] avance même le chiffre d'un million de visiteurs sur la période des trois mois d'exposition au Louvre. Pour beaucoup de gens, c'était une occasion privilégiée et souvent unique de côtoyer des œuvres d'art, mais aussi de participer à une réunion mondaine, courue du Tout-Paris.

Le retentissement de cet évènement se traduisait par un nombre croissant d'articles de journaux ou de revues, avec une livraison hebdomadaire ou parfois quotidienne pendant la durée du

[50] Ernst Behler, « Le dialogue des « Tableaux » d'August Wilhelm Schlegel et la conception de la peinture dans le premier romantisme », *Revue germanique*, 2/1994, p. 29-37.

[51] In Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique : peinture et théorie de l'imitation en Allemagne et en Angleterre*, Paris, Flammarion, 1998, p.19.

[52] Isabelle Compin, *Henri Edmond Cross (1856-1910)*, Paris, Quatre chemins Editart, 1964, p. 71.

[53] Eva Bouillo*, La fréquentation du Salon de 1817 à 1827*, in J. Kearns, P. Vaisse, « *Ce Salon à quoi tout se ramène » Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Peter Lang, European Academic Publishers, 2010, p. 30.

[54] Anonyme, « Beaux-Arts – Notes sur le Salon de 1831 », *L'artiste*, 1831, t. I, p. 145.

Salon. Cette couverture médiatique dans la presse contribuait à la renommée du Salon à une époque où l'activité journalistique battait son plein.

Les rédacteurs de ces articles furent volontiers des écrivains de renom, tels Diderot, Stendhal, les frères Goncourt, Huysmans, Émile Zola etc. Mais cette analyse littéraire devint aussi un métier pour nombre de journalistes qui s'en firent une spécialité. Si l'on recense les auteurs d'articles de journaux ou les livres publiés lors des Salons impliquant Harpignies, on dénombre 146 critiques d'art, et certains auteurs ont publié plus de vingt articles[55]. Nous avons recensé 46 journaux et 46 livres en France et à l'étranger publiant des commentaires sur cet artiste, à l'occasion des Salons[56].

Ces lieux d'exposition restaient, pour les artistes, un point de passage obligé pour pouvoir présenter leurs œuvres et se faire connaître du public, des connaisseurs et des collectionneurs, qui étaient souvent des acheteurs potentiels. Ils pouvaient ainsi acquérir une réputation dans le milieu artistique, et obtenir de la part du jury, récompenses, nominations, et même parfois divers grades de la Légion d'honneur attribués par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Le Salon était aussi un lieu de rendez-vous des marchands, curieux de venir voir les œuvres présentes, de suivre les tendances de l'art pictural afin d'orienter leurs achats, mais aussi pour certains artistes de faciliter la vente de leurs ouvrages.

La place importante qu'occupa le paysage dans la production peinte au XIX^{e} siècle fut obtenue de haute lutte, et après une longue maturation. Cette lente évolution pour sortir le paysage de la condition inférieure qui était la sienne, mérite d'être exposée et un rappel sommaire de ce processus s'avère nécessaire.

L'arrêt de création de l'académie royale de peinture et de sculpture en 1648 permit aux peintres-artisans de se dégager du carcan du corporatisme, mais elle impliqua des règles bien définies dès la promulgation des statuts en 1663, imposant aux académiciens des contraintes sérieuses: « délivrer des conférences sur le sujet de la peinture et de la sculpture et de leurs dépendances », présenter un morceau de réception pour être agréé académicien, mais c'est surtout l'introduction d'une hiérarchie des genres en peinture qui détermina une échelle de valeurs encore présente jusqu'au début du XIX^{e} siècle. Félibien[57] relégua le paysage et les marines parmi les genres inférieurs, seule la peinture d'histoire méritait des éloges.

Que le thème soit mythologique, religieux ou profane, le paysage était bien présent dans ces représentations, mais il s'effaçait derrière le sujet noble. Roger de Piles réhabilita en ce début du XVIII^{e} siècle le thème de la nature :

> « Entre tous les plaisirs que les différents talents de la Peinture procurent à ceux qui les exercent, celui de faire du paysage me paraît le plus sensible & le plus commode ; car dans la grande variété dont il est susceptible, le Peintre a plus d'occasion que dans tous les autres genres de cet art[58]. »

[55] Comme Jules-Antoine Castagnary, Georges Lafenestre, Paul Mantz, et Luc-Olivier Merson. *Cf.* tome III, H) Index des critiques d'art et des revues impliquées.

[56] *Cf*. tome III, I) Liste des journaux, revues et livres dont sont issues les critiques des Salons.

[57] André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard Imp., 1668, préface.

[58] Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris (1e éd. 1708), Charles-Antoine Jombert, 1766, p. 157.

Malgré cela, « le grand genre » restait privilégié pour le morceau de réception à l'Académie et malgré l'enthousiasme de Diderot pour Joseph Vernet, le XVIII[e] siècle soutenait encore la hiérarchie des genres. De surcroit les adversaires de la peinture de paysage restaient actifs ; un critique alla jusqu'à écrire en 1796 que ce genre « ne devrait pas exister». Lors d'une séance de la Société Républicaine des Arts, en 1793, le belliqueux peintre d'histoire Jean-Baptiste Wicar affirma qu'il faudrait renvoyer les paysagistes « aux manufactures », où ils pourraient enfin se rendre utiles, car « un paysage, une fleur, ne peuvent rien sur les mœurs[59]. »

Certains osèrent cependant, au cours de ce XVIII[e] siècle, braver l'interdit. Jean-Antoine Watteau (1684-1721), valenciennois comme Harpignies, fut agréé en présentant en 1717 *Pèlerinage à l'île de Cythère*[60], dans le cadre du nouveau genre créé en 1715 pour Claude Gillot (1673-1722) « que l'on nomma fête galante[61]. »

Ce retour progressif vers la nature fut plus précoce en Italie, en Angleterre, et en Allemagne, pays qui ne connaissaient pas la contrainte académique. Les paysages prirent alors le masque du Pittoresque ou du Sublime[62] :

> « *La valorisation de la peinture de paysage, qui s'annonce partout en Europe dans la seconde moitié du siècle, est évidemment inséparable du mouvement général de retour à la nature. Mais il faut spécifier : la nature qu'on va préférer d'abord, dans les lettres comme en peinture, est la nature pittoresque ou sublime, une nature sauvage dont l'homme est absent, ou que sa main n'a pas touchée : des forêts, des déserts et des landes, des océans, et surtout des montagnes plutôt que des villes habitées, des parcs dessinés ou des campagnes cultivées*[63]. »

Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) marque un tournant dans l'histoire du paysage en France, ouvrant le chapitre du paysage néoclassique. Ce toulousain, élève de Jean-Baptiste Despax (1710-1773) à Toulouse et de Gabriel-François Doyen (1726-1806) à Paris, fit la jonction entre le *paysage classique* qu'il pratiqua à ses débuts[64] et un *style champêtre* qu'il adoptera aussi, reposant sur l'observation de la nature « *sur le motif* », se constituant ainsi une série d'esquisses qui lui serviront à bâtir son paysage. Il nous laisse un écrit qui analyse ses deux manières de peindre, un mode naturaliste, et un deuxième registre plus imaginatif :

> « *Il y a deux façons d'envisager la nature, et chacune des deux offre une infinité de nuances qui forment et déterminent le talent de l'artiste. La première est celle qui nous fait voir la Nature telle qu'elle est, et la fait représenter le plus fidèlement qu'il est possible. Dans cette manière on élague tels objets qui ne paraissent pas assez intéressants ; on en rapproche tels autres qui conviennent quoiqu'ils se trouvent très éloignés ; on cherche des accords et des contrastes ; enfin l'Artiste choisit telle ou telle vue, parce qu'elle lui semble plus agréable ou plus pittoresque. La seconde est celle qui nous fait voir la Nature telle*

[59] Peter Galassi, *Corot en Italie*, Paris, Gallimard, 1991, p. 42.

[60] Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Pèlerinage à l'île de Cythère, dit l'embarquement pour Cythère*, 1717, H/T, 129/194 cm., Paris, musée du Louvre, inv. 8525.

[61] Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 279.

[62] Par exemple en Italie : Pieter Mulier II dit Il Tempesta (1637-1701), *Paysage à l'orage*, Varsovie, musée national ; en Angleterre : Richard Wilson (1714-1782), *La mort des enfants de Niobé* New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon collection, 1760 ; en Allemagne : Caspar David Friedrich (1774-1840), *Le voyageur contemplant la mer de nuages,* Hambourg, Kunsthalle, 1817-1818.

[63] Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache – Introduction à la « nouvelle méthode » d'Alexander Cozens,* Paris, Éd. du Limon, 1990, p. 264.

[64] Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), *Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède,* Toulouse, musée des Augustins, 1787 ; œuvre qui sera son morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1787.

> *qu'elle pourrait être, et telle que l'imagination ornée la représente aux yeux de l'homme de génie qui a beaucoup vu, bien comparé, analysé et réfléchi sur le choix qu'il faut en faire ; qui en connait toutes les beautés et tous les défauts, qui s'échauffe, s'embrase et s'identifie par la lecture aux poètes célèbres qui ont décrit et chanté la belle nature ; qui voit les sites dans les descriptions poétiques ; qui distingue les mœurs et les costumes dans les ouvrages d'Homère, de Xénophon, de Diodore, de Pausanias, et de Plutarque*[65]*… »*

Grâce à son obstination, Pierre-Henri de Valenciennes obtint la création en 1816, d'un *grand prix de Rome du paysage historique* qui, pour la première fois, permit à la nature d'avoir une réalité presque indépendante des thématiques historiques. Si Valenciennes produisit encore des œuvres relatant un fait historique comme : *L'éruption du Vésuve arrivée le 24 août de l'an 79 de JC sous le règne de Titus*[66], toile qui illustra la mort de Pline l'ancien, asphyxié par les fumées, ayant voulu s'approcher trop du volcan en éruption[67], il a aussi peint ou dessiné de nombreux paysages pour eux-mêmes comme *Les monts albains* [68] ou encore *Étude de ciel au Quirinal*, ou *Le toit au soleil* [69] qui ont été réalisés lors des séjours italiens.

Les peintres ne furent pas les seuls à se préoccuper des relations de l'homme avec le paysage. Dès 1795, François-René de Chateaubriand publia de Londres une « *Lettre sur le paysage*» dans laquelle il regrettait que certains paysagistes ne soient pas suffisamment en communion avec la nature :

> « *En général, les paysagistes n'aiment point assez la nature et la connaissent peu. Je ne parle point ici des grands maîtres, dont au reste il y aurait encore beaucoup de choses à dire ; je ne parle que des maîtres ordinaires et des amateurs comme nous. On nous apprend à forcer ou à éclaircir les ombres, à rendre un trait net, pur, et le reste ; mais on ne nous apprend point à étudier les objets mêmes qui nous flattent si agréablement dans les tableaux de la nature ; on ne nous fait point remarquer que ce qui nous charme dans ces tableaux, ce sont les harmonies et les oppositions des vieux bois et des bocages, des rochers arides et des prairies parées de toute la jeunesse des fleurs*[70]*.* »

Et quelques lignes plus loin, il donnait ses conseils aux jeunes apprentis peintres :

> « *Il faut donc que les élèves s'occupent d'abord de l'étude même de la nature : c'est au milieu des campagnes qu'ils doivent prendre leurs premières leçons. Qu'un jeune homme soit frappé de l'effet d'une cascade qui tombe de la cime d'un roc et dont l'eau bouillonne en s'enfuyant : le mouvement, le bruit, les jets de lumière, les masses d'ombres, les plantes échevelées, la neige de l'écume qui se forme au bas de la chute, les frais gazons qui bordent le cours de l'eau, tout se gravera dans la mémoire de l'élève. Ces souvenirs le suivront dans son atelier ; il n'a pas encore touché le pinceau, et il brûle de reproduire ce qu'il a vu….*
>
> *Tout ce que j'ai voulu vous dire aujourd'hui, c'est que le paysage doit être dessiné sur le nu, si on le veut faire ressemblant, et en accuser pour ainsi dire les muscles, les os et les formes. Des études de cabinet, des copies sur des copies, ne remplaceront jamais un travail d'après nature. Atticae plurimam salute*[71]*. »*

---

[65] Pierre-Henri de Valenciennes, *op. cit*. p. 380-381.

[66] Pierre-Henri de Valenciennes, H/T, 1813, 148/196 cm., inv. 7811. Toulouse, musée des Augustins, 1813.

[67] Valenciennes assista lui-même à une éruption du Vésuve du 18 août 1779, mettant en pratique ses principes de faire une observation personnelle préalable. Cette toile rappelle Loutherbourg et ses scènes d'incendie.

[68] Pierre-Henri de Valenciennes, H/papier/T, 21/48 cm., Dijon, musée des Beaux-arts, inv. DG.856.

[69] *Ibid*., Paris, musée du Louvre.

[70] François-René de Chateaubriand, « Lettre sur le paysage » in *Œuvres complètes de Monsieur le Vicomte de Chateaubriand, tome XXII*, Bruxelles, Tencé frères éd., 1829.

[71] *Ibid.*, p. 3-12.

Achille-Etna Michallon (1796-1822), élève de Pierre-Henri de Valenciennes, remporta pour la première fois ce prix du paysage historique en 1817 avec *Démocrite et les Abdéritains*[72], œuvre encore imprégnée de références historiques, mais il s'en écarta ensuite dans *Le torrent* ou *La femme foudroyée*[73]. Malheureusement ce jeune artiste dont les talents furent vite reconnus, n'eut guère le temps de les développer, une pneumopathie probablement tuberculeuse l'emporta précocement à l'âge de 26 ans. En dépit de cette brève carrière, l'influence d'Achille-Etna Michallon fut grande. Il fut ainsi un des premiers à dessiner en forêt de Fontainebleau, précurseur des artistes qui se réuniront autour de Barbizon ou de Marlotte, et qui formeront ce que l'on appellera plus tard l'École de Barbizon. Il eut pour élève un contemporain, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et il sut le convaincre que

> « *le paysage historique n'est pas une formule démodée, mais un art primordial, la voie évidente de l'ambition*[74]*. »*

Cependant la création de ce grand prix de Rome du paysage historique n'a pas fait disparaître l'opposition des académiciens à cette nouvelle tendance. En effet, lors de la proposition de la création du paysage historique, ils avaient insisté sur la prééminence de la peinture d'histoire, et lors de la publication du règlement du concours quadriennal, il fut bien précisé que le sujet imposé serait du « genre noble et historique ». La création de ce paysage historique était pour eux l'occasion de donner un nouvel élan à la peinture d'histoire déclinante[75]. De même, en 1817, année où Michallon remporta le premier prix du paysage historique, la critique resta en faveur de la peinture d'histoire :

> « Le gouvernement a reconnu la haute importance de ce genre, en établissant un grand prix pour le ***paysage*** ; et le premier concours a eu lieu cette année. L'institution de ce prix est bien entendue ; elle contribuera puissamment à remettre en honneur le paysage historique, où la plupart des grands maîtres, le Titien, les Carrache, le Dominiquin, Rubens, le Poussin, se distinguèrent, et dont les exemples deviennent trop rares dans notre école, surtout depuis qu'au grand regret des amateurs, M. Valenciennes se repose[76]. »

On réalise ainsi la réticence des académiciens à voir disparaître le genre historique lequel va cependant peu à peu s'étioler, se réduire lors des prochains Salons alors que le paysage pur prendra une place progressivement croissante.

Pierre-Henri de Valenciennes, Jean-Victor Bertin (1767-1842), Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1757-1841) et Achille-Etna Michallon ensuite, ont ainsi permis l'émergence d'un type de paysage nouveau, annonciateur de l'École de 1830.

Prenant quelques distances avec Pierre-Henri de Valenciennes, Jean-Louis Demarne (1752-1829) et Georges Michel (1763-1843) s'éloignèrent de l'esthétique néoclassique. Ces deux peintres méritent d'être redécouverts. Demarne s'orienta vers la peinture de genre, en s'inspirant de la tradition des maîtres hollandais et flamands[77], tradition que Valenciennes considérait avec dédain, mais le paysage n'en était pas absent, gardant cette coloration nordique. L'art de Georges Michel, le « Ruysdael de Montmartre », plus mélancolique, fut réhabilité

[72] Achille-Etna Michallon, 1817, H/T, 115/145 cm., Paris, ENSBA, inv. PRP.56.
[73] Achille-Etna Michallon, 1822, H/T, 105/81 cm., Paris, musée du Louvre, inv. RF. 3731.
[74] Peter Galassi, *op. cit.* p. 58.
[75] *Ibid.*
[76] François Miel, *Essai sur le Salon de 1817 ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose, accompagné de gravures au trait*, Paris, Didot Le Jeune éd., 1817, p. 330-331.
[77] Meindert, Albert Cuyp, Hobbema, et Jacob van Ruysdael entre autres.

après son décès par Théophile Thoré d'abord, puis par Alfred Sensier[78] qui fit de ses œuvres tardives un précurseur de l'École de Barbizon.

La place occupée par la peinture de paysage lors des Salons parisiens ne fit que croître dès la fin du XVIII[e] siècle et Carol-Rose Wenzel a pu estimer qu'entre 1780 et 1820, le paysage formait environ un quart des œuvres exposées[79]. En octobre 1791, le Salon inaugure une procédure nouvelle, il n'y a plus de sélection des envois[80] :

> « Le Salon du Louvre fut ouvert au commencement d'octobre pour le public, et, d'après l'ordre de notre nouveau régime, tous les artistes de Paris indistinctement eurent le droit d'y exposer leurs ouvrages. Cy-devant il n'y avait que ceux qui étaient membres de l'Académie royale qui jouissaient seuls de ce privilège. J'allay donc voir cette exposition et je jugeai qu'il y avait aux environs de mille objets, tableaux, sculptures, gravures, dessins architectures, etc[81]. »

En conséquence le nombre total des œuvres s'accrut nettement, passant de 218 en 1789 à 794 en 1791, parmi lesquelles on dénombrait 551 peintures. 134 provenaient de 34 académiciens, 58 de dix agréés, et 359 de 174 peintres qui étaient indépendants de l'Académie[82]. En 1793, le nombre d'œuvres décrut légèrement à 700, mais le paysage restait sujet à de vives critiques, Hubert Robert passe alors pour :

> « un prédicateur au milieu des ruines anciennes, après avoir endormi son auditoire, profite du moment pour cueillir et manger les cerises[83]. »

Le Salon carré du Louvre, lieu habituel d'exposition devint trop exigu et l'on exposa alors aussi dans le vestibule, et la grande galerie au bord de l'eau.

Le Salon de 1796 accueillit un nombre accru de paysagistes dont Valenciennes, Bidault, Dunouy, Thibault, Grobon. Il y eut cette année-là 871 œuvres présentées dont 57 % de peintures[84]. Le Salon de l'an II (1799) vit réapparaître le jury de sélection et de récompenses, et il n'y eut donc que 429 ouvrages cette année-là. A partir de 1804, le Salon devint biannuel[85] et Jean-Louis Demarne présenta 7 paysages cette année-là. La désaffection pour la peinture d'histoire se poursuivit lors du Premier Empire avec un accroissement des portraits, des scènes militaires ; le néoclassicisme occupait alors la première place avec Jacques-Louis David (1748-1825) et son élève Jean-Auguste Dominique Ingres[86] (1780-1867). 1810 vit naître un nouveau mouvement, « la peinture troubadour », pour un Salon qui comptait alors un peu plus de 1 000 œuvres.

En avril 1822 le Salon exposait plus de 1 802 numéros, sans compter les retardataires non-inscrits. Parmi les nouveaux venus, Richard Parkes Bonington (1802-1828) présenta deux

---

[78] Alfred Sensier, *Étude sur Georges Michel*, Paris, A. Lemerre, 1873, 182 p.

[79] Carol-Rose Wenzel, *The transformation of French landscape painting from Valenciennes to Corot – 1787-1827*, thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1979.

[80] Loi de Pierre-Gilbert Leroi, baron d'Allarde, in Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX[e] siècle, Paris, capitale des arts*, Paris, éd. de la Martinière, 2006, p. 17.

[81] Georges Duplessis, *Mémoires et journal de Jean-Georges Wille, graveur du roi*, Paris, Vve Jules Renouard éd., 1857, Tome II, p. 322.

[82] Harrison et Cynthia White, *op. cit.,* p. 85.

[83] Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 70.

[84] Jules Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800 – année 1796*, Paris, Liepmannsohn éd. 1871, 90 p.

[85] Pendant quelques années.

[86] Vincent Pomarède, *1780-1806, Élève de David ?* in *Ingres, 1780-1867*, cat.expo. Paris, musée du Louvre, 24 février-15 mai 2006, Gallimard, Musée du Louvre éd., 2006, p. 91-109.

aquarelles, des marines très délicates, et il sera rejoint dans les années suivantes par d'autres artistes anglais. L'œuvre de Michallon : *Paysage inspiré de la vue de Frascati* sera acquise par l'État[87].

2) L'apport de l'école anglaise.

Outre-Manche, la pratique du paysage fut développée plus précocement qu'en France, et l'influence des paysagistes anglais fut réelle dans les années 1815-1830. Richard Parkes Bonington, jeune paysagiste anglais accompagna ses parents venus s'installer à Calais. Il découvrit le littoral de la mer du Nord, ses ports, Boulogne, Dunkerque et impressionna ses amis peintres par sa technique élégante de l'aquarelle. Il travailla à Calais avec un aquarelliste français, aujourd'hui peu connu, Louis Francia (1772-1839)[88] qui l'initia à la pratique de la peinture à l'eau. D'autres peintres insulaires, Thalès, Newton, Copley, et les frères Fielding impressionnèrent Delacroix qui collabora peut-être avec Thalès pour les *Scènes des massacres de Scio*[89].

Le Salon de 1824 afficha un nombre record d'ouvrages, 2 371 numéros, mais ce fut surtout un Salon britannique ; en effet John Constable (1776-1837) fit sensation en présentant au Salon de Paris, *la Charrette de foin* (1821), œuvre qui fut unanimement saluée, et Delacroix décida même de changer le ton de son tableau, *Scènes des massacres de Scio* après avoir vu les coloris du tableau de Constable, ayant remarqué « que le vert de la prairie n'était pas traduit par une teinte uniforme, mais par des juxtapositions de touches et des superpositions de vert sur verts[90] » ; Constable remporta la médaille d'or qui lui fut remise par Charles X en personne.
Prosper Dorbec, qui a bien analysé l'influence des paysagistes anglais en France, rapporte :

> « Quelle trace a laissé dans notre peinture cet engouement de quelques années pour le naturalisme de nos voisins… Ces prairies de Constable d'où s'élève l'odeur de l'herbe fraîche, ces marines où l'on croit respirer l'air salin, en sollicitant en quelque sorte notre perception olfactive, en parlant à nos sens, et non plus uniquement à notre pensée, en nous communiquant comme une sorte de sensation physique, annonçant les pacages de Troyon, les sous-bois de Courbet, les champs et les vignobles de Daubigny dans les senteurs de foin ou de feuillage mouillé, faisaient succéder le paysage de compréhension sensorielle à celui de compréhension cérébrale. Une œuvre, va déclarer Jules Dupré, doit partir des sens pour arriver à la pensée, comme l'arbre dont la cime est en plein ciel et les racines sont en pleine terre[91]. »

Au courant néoclassique, vint s'adjoindre le mouvement romantique dès 1812 avec Théodore Géricault (1791-1824) et son élève Eugène Delacroix (1798-1863) qui eut aussi une période orientaliste. La peinture historique est en déclin les critiques en sont conscients, Stendhal en fit même la constatation :

---

[87] Paris, musée du Louvre, inv. 6633.

[88] Ayant résidé à Londres de 1790 à 1816, il fut ami de Thomas Girtin, célèbre aquarelliste anglais.

[89] Prosper Dorbec*, L'art du paysage en France. Essai sur son évolution de la fin du XVIII^e siècle à la fin du second empire*, Paris, H. Laurens éd., 1925, p. 55-60.

[90] *Ibid*, p. 66.
Loin d'exclure l'influence de la peinture anglaise sur les œuvres de Delacroix, Barthélémy Jobert, en accord avec Lee Johnson rapporte les ultimes reprises du tableau de Delacroix *Scènes de massacres de Scio,* avant son exposition au Salon de 1824, à son exécution dans un atelier sombre, rue des Grès à Paris, et il y remédia eu égard au nouvel éclairage plus vif du Salon. In : Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 2018, (1ère éd. 1997) p. 71.

[91] Prosper Dorbec, *op. cit*., p. 73.

> « Nous sommes à la veille d'une révolution dans les Beaux-Arts. Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques et les lourdes tragédies en cinq actes et en vers sont des ouvrages fort respectables sans doute, mais, quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer[92]. »

Trois peintres d'une même génération séjournèrent en Italie en même temps, de 1825 à 1829, bien qu'aucun d'eux n'ait remporté le Grand Prix de Rome. Presque contemporains, Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) et Edouard Bertin (1797-1871) s'imprégnèrent de la lumière éclatante de la péninsule, apprécièrent la douceur des paysages du Latium, et ramenèrent de ce séjour une moisson abondante d'esquisses et de tableaux, et chez Corot cela initia une brillante carrière de paysagiste. Harpignies plus jeune d'une vingtaine d'années, imita Corot lors de ses séjours romains et garda toute sa vie une piété filiale pour Corot qu'il considérait « comme son maître et son Dieu ».

3) L'école de 1830

Traduire sur la toile son sentiment ou les émotions ressenties face aux éléments naturels, la campagne, les forêts, les rivières ou les fleuves témoigne d'un tempérament romantique. La seconde manière plus matérialiste, plus analytique, consiste à donner une vue plus réaliste exempte de tout lyrisme, et plus proche des maîtres du Nord de l'Europe.

Paul Huet (1803-1869) élève de Gros, fréquenta dans cet atelier Bonington et Constable et appartint plutôt au premier groupe : les paysagistes romantiques. Son tempérament fougueux lui permit de traduire sur la toile ses impressions d'une nature enfiévrée (*L'inondation à Saint-Cloud*, *Les brisants à la pointe de Granville*[93], *Le gouffre*, *Ciel d'orage*[94]). Ses amis le nommèrent le « Delacroix du paysage ». Comme beaucoup le feront après lui, il fréquenta la forêt de Fontainebleau, lieu encore empreint de solitude, de mystère et bien proche de Paris. L'auberge de la mère Antony à Marlotte était sa cantine pour y déguster la carpe au vin et la gibelotte, en compagnie de Corot parfois. Bien des années plus tard, comme Corot, Harpignies fut aussi un habitué de Marlotte ; en témoigne une belle aquarelle qu'il fit sur place : *Le long rocher à Marlotte*[95] lieu qu'illustra quelques années avant lui Théodore Caruelle d'Aligny[96]. Séjournant souvent à Marlotte, Harpignies accueillit chaleureusement en ce lieu de jeunes peintres étrangers. Nathaniel Hone et Pinkas, élèves de Couture, venus en la forêt de Fontainebleau pour peindre sur le motif ; ils en témoignèrent[97].

La forêt de Fontainebleau située à quelques lieues de Paris devint une destination favorite d'un groupe de peintres paysagistes qui trouvaient là une série de lieux bien adaptés à la peinture en plein air. La lisière de Clairbois, Le Bas-Bréau, les gorges d'Apremont, les Trembleaux à Marlotte, le chaos de Franchard mais aussi Chailly-en-Bière, Moret-sur-Loing, les Vaux de Cernay, Bourron-Marlotte devinrent alors les destinations préférées de ces artistes.

---

[92] in Dominique Lobstein, *op. cit*. p. 87.

[93] Paris, musée du Louvre, inv. RF 96 & RF 1064.

[94] Paris, musée d'Orsay, inv. RF 1985. 84 & RF 1985. 86

[95] Aquarelle, 20,8/39,5 cm., Cambridge, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, inv. PD. 49-1978. *Cf. infra* p. 364.

[96] Théodore Caruelle d'Aligny, (1798-1871) *Gorge aux Loups et longs rochers*, dessin à la mine de plomb, Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx M. 463 bis.

[97] Nathaniel Hone, irlandais et Pinkas, de nationalité tchèque, in Julian Campbell, «The shepherdess of Marlotte», *Irish Arts Review*, 2002, vol.19, n°1, p. 90-94. *Cf. infra* p. 72-73.

Camille Corot, l'ainé de la « bande » fut rejoint par son ami Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), mais aussi par Théodore Rousseau (1812-1867), Constant Troyon (1810-1865), Louis-Nicolas Cabat (1812-1903), Jules Dupré (1811-1889) François-Louis Français (1814-1897) sans oublier Charles-François Daubigny (1817-1878) Jean-François Millet (1814-1875) et une seule femme peintre Rosa Bonheur (1822-1899). Barbizon devint rapidement le lieu de rassemblement de cette troupe d'artistes et l'installation en 1822 d'une auberge tenue par la famille Ganne permit d'y prendre ses repas mais aussi d'y louer des chambres. Plusieurs d'entre eux s'installèrent définitivement à Barbizon : Millet, Rousseau, Diaz de la Peña (1807-1876).

Il fallut attendre 1890 pour qu'un écossais, David Croal Thomson (1855-1930), utilisa pour la première fois le patronyme d'*École de Barbizon*, appellation qui fit ensuite florès :

> « *Barbizon is a village on the western outskirts of the forest of Fontainebleau, thirty miles south-east from Paris, where Rousseau, Diaz, and Millet lived for many years, and Corot and Daubigny sometimes visited. All these artists were of one group, and we have choosen the term [The Barbizon school of painters] in the belief that while it is not free from question, it is the best title that can be found for this school of artists*[98].»

Le Salon de 1827 dut faire face à un afflux d'ouvrages dépassant les capacités d'accueil du Louvre ; un nouveau règlement limita à trois œuvres par artiste pour la peinture d'histoire, les paysages et la peinture de genre, et à deux seulement pour les portraits ; on ne retint ainsi que 1 834 numéros. L'exposition se tint ainsi dans les neuf salles du musée de Charles X et dans les quatre salles du Conseil d'État. La médaille d'or fut remplacée par les médailles de première et de deuxième classe.

Pour la première fois Corot exposa deux huiles : *Le pont de Narni*[99] et *Campagne romaine / La Cervara*[100] Ces deux œuvres avaient été conçues lors du premier séjour italien de Corot en 1826 ; pour Narni, il fit une première esquisse[101] peinte sur papier sur le motif, ouvrage qui fut ensuite marouflé sur toile et c'est en atelier à partir de cette esquisse que l'artiste termina l'œuvre qui fut présentée au Salon en 1827.

A partir de 1835, les tableaux historiques furent en plus grand nombre au Salon ; l'État commanda aux artistes des toiles pour illustrer des évènements historiques, faire ainsi honneur au duc d'Orléans et compléter le fond du musée historique de Versailles. L'acceptation des paysagistes par les jurys successifs resta inconstante et aléatoire. Par exemple Jean-François Millet présenta en 1839 une œuvre religieuse qui fut refusée ; en 1840, sur deux portraits proposés, un seul fut accepté, et en 1843 les deux ouvrages furent refusés (une huile et un pastel) ; en revanche en 1844 deux œuvres sur trois furent acceptées, et enfin en 1846 ce fut un refus global, témoignant ainsi que dans ces années quarante, la peinture de paysage ou les scènes de la vie rurale étaient volontiers bannies.

Après avoir exposé deux toiles au Salon de 1827, Corot présenta en 1843 *La destruction de Sodome*[102], qui fut refusée par l'Académie. Il dut attendre 1845 pour pouvoir être accepté sur les cimaises officielles, avec trois envois dont *Homère et les bergers*[103]. La réception par la critique fut plutôt mauvaise, mais Baudelaire prit sa défense[104] :

---

[98] David Croal Thomson, *The Barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz de la Peña, Millet, Daubigny, etc.,* New York, Scribner & Welford, 1890.

[99] H/T, 1827, Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada, inv. 4526.

[100] H/T, 1827, 69,5/95 cm., Zürich, Kunsthaus, inv. 2611.

[101] H/papier, 34/48 cm., Paris, musée du Louvre, inv. RF 1613. Donation Étienne Moreau-Nélaton.

[102] H/T, 1843, 92,4/181,3 cm., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.18

[103] H/T, 1845, 80/130 cm., Saint-Lô, musée des Beaux-Arts, inv. 1863. 01. 001.

[104] Œuvres complètes de Charles Baudelaire, *Le Salon de 1845*, Paris, Michel Lévy frères éd., 1868, p. 53-55.

> « A la tête de l'école moderne du paysage, se place M. Corot. – Si M. Théodore Rousseau voulait exposer, la suprématie serait douteuse, M. Théodore Rousseau unissant à une naïveté, à une originalité au moins égales, un plus grand charme et une plus grande sureté d'exécution. – En effet, ce sont la naïveté et l'originalité qui constituent le mérite de Corot. – Évidemment cet artiste aime sincèrement la nature, et sait la regarder avec autant d'intelligence que d'amour. Les qualités par lesquelles il brille sont tellement fortes, - parce qu'elles sont des qualités d'âme et de fond – que l'influence de M. Corot est actuellement visible dans presque toutes les œuvres des jeunes paysagistes – surtout de quelques-uns qui avaient déjà le bon esprit de l'imiter et de tirer parti de sa manière avant qu'il ne fût célèbre et sa réputation ne dépassant pas encore le monde des artistes. M. Corot, du fond de sa modestie, a agi sur une foule d'esprits. – Les uns se sont appliqués à choisir dans la nature les motifs, les sites, les couleurs qu'il affectionne, à choyer les mêmes sujets ; d'autres ont essayé même de pasticher sa gaucherie. – Or, à propos de cette prétendue gaucherie de M. Corot, il nous semble qu'il y a ici un petit préjugé à relever. – Tous les demi-savants, après avoir consciencieusement admiré un tableau de Corot et lui avoir loyalement payé leur tribut d'éloges, trouvent que cela pèche par l'exécution, et s'accordent en ceci que définitivement M. Corot ne sait pas peindre. – Braves gens ! qui ignorent d'abord qu'une œuvre de génie – ou si l'on veut – une œuvre d'âme – où tout est bien vu, bien observé, bien compris, bien imaginé – est toujours très bien exécutée, quand elle l'est suffisamment – Ensuite – qu'il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini* – qu'en général ce qui est *fait* n'est pas *fini*, et qu'une chose très-*finie* peut n'être pas *faite* du tout - que la valeur d'une touche spirituelle, importante et bien placée est énorme… etc… etc… d'où il suit que M. Corot peint comme les grands maîtres…
>
> Ce qui prouve encore la puissance de M. Corot, ne fût-ce que dans le métier, c'est qu'il sait être coloriste avec une gamme de tons peu variée – et qu'il est toujours harmoniste même avec des tons assez crus et assez vifs. – Il compose toujours parfaitement bien. – Ainsi dans ***Homère et les bergers***, rien n'est inutile, rien n'est à retrancher ; pas même les deux petites figures qui s'en vont causant dans le sentier. – Les trois petits bergers avec leur chien sont ravissants, comme ces bouts d'excellents bas-reliefs qu'on retrouve dans certains piédestaux des statues antiques - Homère ressemble peut-être trop à Bélisaire[105]. »

Baudelaire fait une comparaison plutôt flatteuse pour Théodore Rousseau, mais loue les qualités de Corot, vante son rôle de chef d'école et il faut ici rappeler combien Harpignies admirera Corot, bien des années plus tard, alors que vingt ans les séparaient. Baudelaire avait bien jugé dès 1845 du rôle charismatique de l'artiste. L'opportune remarque de l'écrivain entre *fait et fini* est d'une grande justesse, la comparaison entre la version *finie* du *Pont de Narni* d'Ottawa et son esquisse à peine *faite*, aujourd'hui au musée du Louvre[106], en atteste.

En cette même année 1845 le jury refusa « à Paul Huet, deux paysages qui peuvent être comptés au nombre des meilleurs[107] » montrant une fois encore la réticence du jury à accepter les toiles des paysagistes, même si elles étaient jugées de bonne qualité par Théophile Gautier.

Malgré le changement de régime en 1848, le Salon fut maintenu, mais des modifications du règlement apparurent avec suppression du jury d'admission qui fut remplacé par un comité de placement des œuvres, formé de 40 membres élus parmi les artistes présents. L'influence de l'Académie semble s'atténuer, et on n'est guère surpris de voir une importante augmentation

[105] Jacques-Louis David (1748-1825), *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, H/T, 288/312 cm., Lille, Palais des Beaux-Arts, inv. P. 436.
[106] *Cf. supra*, p. 34*,* notes 99 et 101.
[107] Théophile Gautier, « Salon de 1845 *», La Presse*, 11 mars 1845, 10e année, n° 3241, p. 1.

des œuvres avec 5 180 numéros dont 4 598 peintures pour 1 900 peintres[108]. Jean-François Millet a les honneurs de la critique, avec une longue analyse de Théophile Gautier :

> « La peinture de M. Millet a tout ce qu'il faut pour faire horripiler les bourgeois *à menton glabre*, comme disait Petrus Borel[109], le licanthrope [sic] : il truelle sur de la toile à torchons, sans huile ni essence, des maçonneries de couleurs qu'aucun vernis ne pourrait désaltérer. Il est impossible de voir quelque chose de plus rugueux, de plus farouche, de plus hérissé, de plus inculte ; eh bien ! ce mortier, ce gâchis épais à retenir la brosse est d'une localité excellente, d'un ton fin et chaud quand on se recule à trois pas.
>
> Ce *vanneur*[110] qui soulève son van de son genou déguenillé, et fait monter dans l'air, au milieu d'une colonne de poussière dorée, le grain de sa corbeille, se cambre de la manière la plus magistrale. Il est d'une couleur superbe ; le mouchoir rouge de sa tête, les pièces bleues de son vêtement délabré sont d'un caprice et d'un ragoût exquis. L'effet poudreux du grain qui s'éparpille en volant ne saurait mieux être rendu, et l'on éternue à regarder ce tableau. Le défaut de Millet le sert ici comme une qualité[111]. »

Gautier caractérise d'abord la couche picturale de l'artiste, la trouvant grossière et surement « non finito » mais il suffit, suggère-t-il, de se reculer de quelques pas pour que l'envoûtement suscité par *le Vanneur* fasse son effet. La description minutieuse du geste du journalier vous fait entrer avec lui dans la grange et la magie opère. On perçoit ici comme on est à cent lieues des thèmes héroïques.

4) <u>La peinture de paysage s'affirme enfin</u>.

1849 fut l'année de la migration du Salon vers le Palais des Tuileries et l'Orangerie du Louvre, tandis que le jury était élu par les artistes exposants, mais les membres de l'Institut, les grands prix de Rome, les médaillés et les décorés pour leurs ouvrages ne devaient plus passer sous les fourches caudines de la sélection. Le livret comptait 2 586 numéros et il y eut 473 refusés sur un total de 1 755 artistes. Pour les trois Salons de la deuxième République, 1849, 1850-51 et 1852 la peinture de paysage vint en première position, suivie de près par les portraits, tandis que la peinture de genre et surtout la peinture d'histoire étaient en déclin[112].

Dans l'analyse du Salon de 1849, publiée dans la Presse, Théophile Gautier fit une large place aux paysagistes qu'il soutenait :

> « Le paysage est une chose d'invention moderne. Les anciens ne l'ont pas soupçonné… Le précurseur, le Saint-Jean de cette jeune école, qui ne doit rien à l'antiquité et compte déjà tant d'illustrations a été <u>Flers</u>, le maître de <u>Cabat</u>. Le premier il a rompu franchement avec le paysage historique ; il a cru qu'une belle forêt pouvait se passer de Céphale et de Procris, et qu'un Ulysse tout nu n'était pas indispensable dans les roseaux… Puis s'est développée toute cette jeune école animée d'un sincère amour de la nature dont les œuvres variées dans la forme se ressemblent dans le fond.

---

[108] Harrison et Cynthia White, *op. cit*. p.87.

[109] Poète, traducteur et écrivain, Pierre-Joseph Borel d'Hauterive (1809-1859) dit Petrus Borel fut qualifié de « petit romantique ». Baudelaire disait de lui : « Quand un petit journal veut, en 1859, exprimer tout le dégoût et le mépris que lui inspire une poésie ou un roman d'un caractère sombre et outré, il lance le mot : Pétrus Borel et tout est dit. Le jugement est prononcé, l'auteur est foudroyé. Pétrus Borel, ou Champavert le Lycanthrope, auteur de *Rhapsodies*, de *Contes immoraux* et de *Madame Putiphar*, fut une des étoiles du sombre ciel romantique. »

[110] Jean-François Millet, *Le vanneur*, H/T, 1847-8, 100,5/ 71 cm., Londres, National Gallery, inv.NG. 6447.

[111] Théophile Gautier, « Salon de 1848 – Peinture *», La Presse*, 2 mai 1848, 13e année, n° 4372, p. 2.

[112] Dominique Lobstein, *op. cit*., p. 141.

> L'évènement du Salon est l'arrivée de M. Théodore Rousseau, un des jeunes paysagistes repoussé impitoyablement par le jury, durant cette longue persécution que les Néron et les Dioclétien de l'Institut ont fait subir aux confesseurs et aux martyrs de l'idée nouvelle… Bien qu'il ait été refusé au Salon pendant quinze ans, la réputation de M. Théodore Rousseau n'en est pas moins grande, et si la foule ne connaît pas toutes ses œuvres, elle sait du moins son nom : les voix courageuses de la presse ne se sont pas lassées de crier contre cet ostracisme injuste, et enfin le jour de la justice est arrivé… Corot a exposé un *Christ aux oliviers* dans lequel il a donné, comme c'était son droit de paysagiste, la prédominance aux végétaux sur les êtres animés… Nous aimons beaucoup l'étude du *Colisée à Rome* : c'est une peinture nette, franche, lumineuse, d'une sincérité parfaite, où revit tout entière l'impression des lieux…Louons aussi la *Vue prise à Volterra*, le *Site du Limousin* et la *Vue de Ville-d'Avray*, dignes en tous points du talent de Corot. C'est la première fois que nous voyons paraître sur le livret le nom de M. Chintreuil ; cet artiste a une grande qualité, il n'est pas commun : son *Crépuscule*, son *Effet du matin* et la *Route de Bicêtre* sont vus par un côté singulier…M. Courbet, dont nous avons déjà parlé comme figuriste, a trois ou quatre paysages tirés de la vallée d'Ornans ou des environs, faits avec une sincérité toute rustique… Les moutons de M. Troyon plaisent beaucoup… *Les environs de Sézanne, le Moulin, les Environs de Paris* ont cette couleur grasse, luxuriante, humide, pleine de sève et de force végétale qui distinguent les paysages de M. Troyon… M. Paul Huet a plusieurs tableaux et dessins : une *Vue prise du col de Tende*, une autre à *Monte-Calvo, le chêne de Saint-Corneille*, des effets de crépuscule et de soleil couchant où cet artiste poétique et fécond , un des premiers qui ait importé en France la manière de Gainsborough, de Turner et de Constable, montre qu'il a toujours cette pittoresque et large compréhension de la nature qui, sans s'astreindre à la minutie des détails, reproduit les masses et rend plutôt l'aspect de l'objet que l'objet lui-même[113]. »

Ce long extrait de l'article consacré aux paysagistes en 1849 atteste de la pugnacité de Théodore Rousseau pour « être » au Salon, étape importante pour être vu des critiques mais aussi du public qui se presse en grand nombre pour visiter l'exposition. Manet connaîtra aussi l'ostracisme du jury, faisant obstacle à son entrée. Les paysagistes occupent maintenant une position première dans la hiérarchie des genres.

Vingt-cinq ans plus tard, en 1875, Émile Zola publia dans *Le Messager de l'Europe* un manifeste dans lequel il prend conscience du chemin parcouru depuis un demi-siècle, avec le déclin presque total des thèmes historiques alors que le paysage occupe maintenant le devant de la scène :

> « Le paysage constitue la gloire de l'école française moderne. Dans cette branche de l'art elle a, depuis quarante ans, fait preuve d'un véritable esprit créateur. À présent la révolution est accomplie, le triomphe est assuré. Le naturel a définitivement délogé l'artifice. Il faut se rappeler ce qu'était le paysage classique. On composait un horizon de la même façon qu'un tableau avec personnages vivants. Il existait des règles pour la disposition correcte des lignes. Les arbres devaient être nobles, les eaux étaient sujettes à des formules, les rochers étaient entassés avec une régularité architecturale. Et on n'oubliait pas de placer dans le fond le profil d'un temple, une rangée de colonnes, quelque chose en un mot qui rappelât Rome ou Athènes. Quant aux personnages, ce ne pouvaient être que des déesses d'Ovide ou des bergers de Virgile. Je ne saurais exprimer jusqu'à quel degré de bêtise, de banalité, de vulgarité et de mensonge les petits-fils dégénérés de Poussin étaient descendus[114]. »

[113] Théophile Gautier, « Salon de 1849 – Peinture » *La Presse*, 11 août 1849, 14e année, n° 4790, p. 1-2.

[114] Émile Zola, « Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris », *Le Messager de l'Europe*, Juin 1875, in *Écrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 306.

Émile Zola encourage ensuite la nouvelle génération de peintres paysagistes :

> « C'est alors qu'apparurent des artistes révolutionnaires. Ils emportèrent leur boîte de couleurs dans les champs et les prés, dans les bois où murmurent les ruisseaux, et tout bêtement, sans apprêt, ils se mirent à peindre ce qu'ils voyaient de leurs yeux autour d'eux : les arbres au feuillage tremblant, le ciel où voguent librement les nuages. La nature devint la souveraine toute-puissante, et l'artiste ne se permit plus d'estomper une seule ligne sous prétexte de l'ennoblir[115]. »

En 1852 le Salon connut aussi plusieurs changements : le jury qui était autrefois fait de peintres élus par leurs pairs, était maintenant constitué pour moitié d'artistes élus, et pour l'autre moitié d'amateurs choisis par le pouvoir et chaque artiste était limité à trois ouvrages. Le duc de Morny[116] fut nommé président. Il n'y eut que 1 757 numéros au livret[117] dont 1 280 tableaux, et cette année encore :

> « Les paysages sont, avec les portraits, le grand intérêt du Salon de 1852. Jamais, à aucune époque, la communauté n'avait été plus intime entre la nature et l'artiste. Chaque jour, le sentiment des eaux, des bois, des champs, des aspects éternellement variés de la campagne, fait de nouveaux progrès, et chaque jour l'habileté à les interpréter devient plus grande et plus juste[118]. »

Avec les *Bords de la Seine* et la *Moisson*, Daubigny est salué par Clément de Ris ; il place cet artiste entre la poésie mélancolique et voilée de Corot et la nature vigoureuse et éclatante de Rousseau[119]. D'autres paysagistes sont aussi présents, Courbet avec *les Demoiselles de village*[120], œuvre achetée par le duc de Morny, et présentant ses trois sœurs dans un cadre champêtre. Dans une lettre à Champfleury, Courbet déclara :

> « Il m'est difficile de vous dire ce que j'ai fait cette année pour l'exposition, j'ai peur de mal m'exprimer. Vous jugeriez mieux que moi si vous voyiez mon tableau. D'abord, j'ai dévoyé mes juges, je les mets sur un terrain nouveau : j'ai fait du gracieux. Tout ce qu'ils ont pu dire jusqu'ici ne sert à rien[121]. »

Loin de faire l'unanimité parmi les critiques, Courbet exprime ici avec ironie et malice, sa satisfaction d'avoir fait un tableau « gracieux », alors qu'on lui reproche habituellement le côté laid de ses œuvres. « Je ne pense pas que M. Courbet ne fasse jamais mieux que *ses Demoiselles de village* » écrira Clément de Ris, lequel termina son article par un panégyrique du paysage :

> « Pour nous résumer, la tendance de l'école est au naturalisme. Le niveau abaissé par l'influence de David remonte à mesure que cette école perd de ses adhérents. C'est à l'étude de la nature qu'est dû cet heureux résultat. L'art français est traversé par un souffle des bois et des champs qui repose l'esprit fatigué de faux goûts et de héros grecs ou romains. Jamais, en aucun temps, même sous les Flamands, le sentiment du paysage n'avait été poussé si loin. Ses mille et un aspects sont étudiés, ses secrets sont pénétrés, ses formes et ses couleurs sont rendues par d'intrépides chercheurs qui semblent vouloir déchirer le voile de la vieille Isis. L'art français tombait d'épuisement ; mais comme Antée, il a retrouvé de

---

[115] *Ibid.*

[116] Né à Paris en 1811, il était pour l'état civil le fils d'Auguste de Morny, propriétaire à Saint Domingue. En réalité il était le fils du colonel Charles de Flahaut, aide de camp de Napoléon 1er, (ce Flahaut était le fils bâtard de la comtesse de Flahaut et de Talleyrand) et sa mère est Hortense de Beauharnais. Il est ainsi le demi-frère de Napoléon III. (in Sylvie Aprile, *La révolution inachevée, 1815-1870*, Paris, Belin éd., 2014 (1e éd.2010) p. 351.)

[117] Au lieu de 3 925 en 1851.

[118] L. Clément de Ris, « Salon de 1852 », *L'artiste,* 1er mai 1852, Ve série, tome VIII, p. 98-100.

[119] *Ibid,* p. 99.

[120] H/T, 1852, 194,9/261 cm., New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 40175

[121] Petra Ten-Doesschate Chu, *Courbet épistolier, 24 lettres inédites*, Dijon, Les Presses du Réel éd., 2017.

nouvelles forces en frappant la terre ; et maintenant, plus jeune, plus vigoureux, il peut marcher d'un pas plus assuré vers les nouveaux horizons ouverts devant lui[122]. »

Au milieu du XIX^e^ siècle, les témoignages des journalistes, rendant compte de l'activité des Salons, concordent pour rapporter la proportion croissante des paysages parmi les peintures exposées chaque année. Les peintres de l'école de Barbizon eurent souvent de grandes difficultés à être présents au Salon vers les années 1830, mais le poids des académiciens s'allégeant, et le goût du public croissant pour ce type de peinture, permirent à la représentation de la nature de prendre sa place au Salon.

Harpignies, plus jeune de quelques années seulement que la plupart des peintres paysagistes de cette école de Barbizon[123], eut la chance d'entrer dans la carrière avec retard en raison de la réticence de son milieu familial à le laisser devenir peintre. Les paysagistes qui rencontraient encore beaucoup de réticences pour être présents au Salon vers les années 1825-1830, furent admis à part entière en milieu de siècle, au moment où Harpignies fit ses premiers envois.

B) Exposer au Salon, une ambition légitime.

1) Le Salon dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle : un passage obligé pour développer une carrière artistique ?

Formé pendant plus de deux ans, de 1846 à 1849, chez son maître Jean-Alexis Achard (1807-1884), en son atelier parisien[124], et l'été en Dauphiné, autour de Crémieu, Harpignies fut incité par son mentor, mais aussi par le docteur Lachèze[125], à compléter sa formation par un séjour en Italie. Étape capitale pour découvrir les ruines antiques, s'imprégner de la douce campagne romaine, et admirer les séduisantes régions du sud de l'Italie, Naples, Sorrente, Capri, lieux qui laissèrent une forte impression chez le jeune artiste lorsqu'il s'y rendit[126]. N'étant pas grand prix de Rome, séjourner en Italie n'était possible qu'avec un soutien financier. Le père de l'artiste, longtemps réticent à voir son fils s'orienter vers une carrière artistique, finit par accepter son choix et lui apporta les subsides nécessaires au séjour italien.

De surcroit, le père était ami de Jean-Baptiste Dumas (1800-1884), alors ministre du Commerce et de l'Industrie, lequel rédigea pour le jeune peintre une lettre d'introduction destinée au directeur de la villa Médicis à Rome, Jean Alaux (1785-1864). Ce dernier adopta le jeune artiste comme s'il était son fils, et Harpignies fut invité chaque dimanche à la table du directeur.

Deux années italiennes qui permirent au jeune peintre de se lier avec nombre des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, d'arpenter la campagne des environs de Rome en leur compagnie et d'aller découvrir la région napolitaine ; Sorrente lui laissa un souvenir intense avec une forte composante émotionnelle, une vraie communion avec la nature[127].
Vers mars 1852, le père de l'artiste l'incita à rentrer en France ; il revint dans sa famille à Famars, dans la banlieue de Valenciennes pour quelques mois, puis vint installer à Paris en son

[122] L. Clément de Ris, *op. cit.*, p. 100.
[123] Corot (1796-1875) mis à part, car il était bien plus âgé que Harpignies(1819-1916) ; 23 ans les séparaient. Alors que Théodore Rousseau était de 1812, Troyon de 1810, J. Dupré de 1811, Français de 1814, Daubigny de 1817 et Millet de 1814.
[124] 20 rue du marais Saint-Germain (aujourd'hui, rue Visconti) à Paris.
[125] Médecin valenciennois, ami d'Achard, qui avait confié Harpignies à cet artiste pour sa formation.
[126] *Cf.* tome III, A) Biographie, p. 30-34.
[127] *Cf.* tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 35 et 48-49 du journal.

atelier situé rue Saint-André-des-Arts. Il avait rencontré à Rome nombre des pensionnaires présents dans ces années 1850-1852 : Charles Garnier (1825-1898), William Bouguereau (1825-1905), Paul Baudry (1828-1886), Gustave Boulanger (1824-1888), Eugène Guillaume (1822-1905) le sculpteur, et bien d'autres, mais il était encore presque inconnu dans le milieu parisien.Dans la capitale il se lia avec des confrères, artistes comme lui, Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Jean-Louis Hamon (1821-1874) habitués de la « boite à thé » de la rue Notre-Dame des Champs, mais aussi au café de Fleurus où il connut Antoine-Louis Barye (1795-1875), Aimé Millet (1819-1891) et surtout Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) pour qui il avait une vénération incommensurable[128].

a) Être présent au Salon.

Muni d'une bonne formation enrichie par un séjour en Italie, complément indispensable pour tout artiste d'importance et ayant déjà un réseau d'amis et des relations dans le milieu artistique, Harpignies était néanmoins encore inconnu des amateurs, des collectionneurs, et du public. Être présent au Salon était un complément vital pour un jeune peintre, car il peut alors être remarqué des visiteurs, qui se pressent en très grand nombre au Salon, qui devient le lieu de rendez-vous du Tout-Paris, le lieu à la mode qu'il ne faut manquer sous aucun prétexte. (fig. 7)



fig. 7. Gustave Doré, *L'entrée du Salon en 1859* [129]

Dans *Les lettres de Paris*, Émile Zola nous brosse subtilement l'ambiance qui régnait au Salon de 1874 le jour de l'ouverture en un lieu qui s'apparente plus à une réunion mondaine qu'à une visite propice à l'étude attentive des œuvres. On va plus au Salon ce jour-là pour être vu que pour voir ! Le tableau de Grün : *Un vendredi au Salon des Artistes Français* de 1911[130] conforte, sous une forme imagée, la description d'Émile Zola.

> « L'ouverture du Salon de peinture a eu lieu hier, au milieu de la cohue la plus brillante que l'on puisse voir. Le spectacle était encore plus dans les salles que sur les murs ; les grandes mondaines de l'Empire, les actrices en vogue de Paris, toutes les femmes que l'on rencontre dans les salons, dans les théâtres, au Bois, aux solennités de tout genre, s'étouffaient là en toilettes de gala, avec des traînes de soie et de velours sur lesquelles il était bien difficile de ne pas marcher ; la plupart avaient même hardiment renoncé aux chapeaux, pour étaler des coiffures de bal, de simples branches de fleurs attachées dans les cheveux. Jamais je n'avais vu un tel luxe au milieu d'une telle poussière.

[128] Léonce Bénédite, *op. cit.,* p. 221-222.
[129] Estampe, 16/22,5 cm., musée de la ville de Paris, Petit-Palais, inv. PPD. 3691.
[130] Rouen, musée des Beaux-Arts, inv. D. 932.1. *Cf. supra*, p. 19-20.

> Je ne parle pas des hommes, des peintres, des écrivains, des notabilités politiques et financières de ce Tout-Paris fatal qui se croirait déshonoré s'il n'assistait pas à toutes les ouvertures imaginables…. On peut évaluer les visiteurs au nombre de sept à huit mille[131]. »

En dehors du jour du vernissage, les visiteurs faisaient certainement preuve d'une plus grande attention pour les ouvrages exposés, mais le public était très hétérogène, avec un niveau de culture évidemment très différent pour chaque spectateur. Il faut aussi tenir compte du grand nombre d'entrées lors de ces manifestations, et il en résultait une grande variété de comportements face à l'expression artistique. Eva Bouillo, qui étudia la fréquentation des Salons de la première moitié du XIX[e] siècle, estime que lors du Salon de 1824, il y eut près de 400 000 visiteurs[132], et pour un auteur anonyme, près d'un million lors du Salon de 1831[133]. Dans une telle cohorte de visiteurs, il y avait donc un large éventail d'exigence culturelle. Parmi eux, le groupe des amateurs venant au Salon pour juger des dernières innovations, pour revoir leurs peintres favoris, mais aussi pour acheter des toiles afin d'enrichir leur collection. Renoir qui a été admis aux Salons de 1866 et 1867, avant de faire sécession, était conscient de l'influence de la présence au Salon sur l'acte d'achat d'une œuvre, en écrivant en 1881 :

> « Il y a dans Paris à peine quinze amateurs capables d'aimer un peintre sans le Salon. Il y en a quatre-vingt mille qui n'achèteront même pas au nez si un peintre n'est pas au Salon[134]. »

Être au Salon pour un artiste, c'est aussi avoir l'opportunité d'être vu par les nombreux critiques qui assurent la couverture de ces expositions et avoir peut-être un commentaire dans les publications parues dans les journaux et revues très diffusées en ce XIX[e] siècle. Harpignies qui fut fidèle au Salon officiel a bénéficié de nombreux articles parus dans de multiples périodiques[135], contribuant certainement à sa reconnaissance et sa renommée.

Être au Salon c'est aussi avoir l'espoir de recevoir une des récompenses distribuées par le jury : une mention honorable ou une médaille de première ou de deuxième classe, ou encore être exempté de devoir passer sous la férule du jury pour faire admettre ses œuvres au Salon, ou mieux encore de recevoir la médaille d'honneur qui couronne souvent une carrière. Harpignies reçut ces récompenses, mais très tardivement, sa première médaille alors qu'il avait déjà 47 ans et la médaille d'honneur ne lui fut décernée qu'en 1897, à 78 ans[136].

Léonce Bénédite relate avec humour le sentiment de l'artiste avant de recevoir cet hommage :

> « On lui avait décerné la médaille d'honneur en 1897. Ce jour-là même, je faisais route avec lui pour nous rendre à la cérémonie officielle. Je le vois encore « ronchonnant » tel qu'un vieux colonel, grognant qu'il était ridicule d'aller, à son âge, recueillir une médaille ainsi qu'un collégien, mais tout cela pour dissimuler l'émotion réelle qu'il éprouvait[137]. »

---

[131] Émile Zola, *Lettres de Paris, Le Salon de 1874*, Paris, Gallimard, 1991, p. 269.

[132] Eva Bouillo, *op.cit*., p. 30.

[133] Anonyme, « Beaux-Arts – Notes sur le Salon de 1831 », *L'artiste*, 1831, t. I, p. 145.

[134] Cité par Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX[e] siècle », *Romantisme*, 1986, n°54, Être artiste, p. 100-101.

[135] On recense ainsi pendant la présence de Harpignies aux Salons (de 1853 à 1912) 146 écrivains et salonniers analysant ou citant Harpignies dans 46 journaux et 46 livres. *Cf.* tome III, H) *L'index des critiques d'art et des revues impliquées* et I) *La liste des journaux, revues et livres dont sont issues les critiques des Salons.*

[136] Albert Maignan, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1897, Alfred de Lostalot, *L'Illustration*, 29 mai 1897 et E. *Le Figaro*, 21 mai 1897, *Cf*. tome II, p. 395-397.

[137] Léonce Bénédite, *op. cit.*, p. 232.

Être au Salon c'est aussi avoir la chance que ses œuvres soient achetées par l'État, et permettre ainsi de passer à la postérité, les œuvres acquises allant le plus souvent au musée du Luxembourg, puis étant ensuite transmises à d'autres musées, à Paris ou en province où nous les retrouvons encore aujourd'hui. Dix-huit grandes toiles de Salon de Harpignies furent ainsi acquises après l'exposition, achats s'échelonnant de 1864 à 1888[138]. Quelques commandes vinrent aussi témoigner de l'intérêt des édiles de l'administration des Beaux-Arts pour cet artiste.

Mais postuler pour avoir des ouvrages suspendus aux cimaises du Salon officiel n'était pas une démarche assurée à l'avance, il fallait obtenir le blanc-seing du jury. Si la Révolution avait permis à tous les artistes français ou étrangers de pouvoir exposer leurs œuvres au Salon, les artistes eux-mêmes firent des pétitions pour reformer un jury[139] et dès juillet 1793 la Convention avait institué un « Jury des Arts », jury qui sera ensuite un sujet de mécontentement et de discorde. Les membres de « l'Institut National des Sciences et des Arts » retrouvèrent leur influence déterminante au sein des jurys, lesquels connurent de nombreuses modifications au cours des années.

En juillet 1830 le jury était réservé aux quatre sections de l'Académie des Beaux-Arts, gardiens de la tradition, défenseurs farouches de la peinture d'histoire, formation qui se maintint jusqu'en 1846. Les exclusions touchèrent ainsi un nombre croissant de peintres comme Decamps, Diaz, Corot, et la tension s'accrut progressivement. Théophile Thoré exprime dans son article consacré au Salon de 1846, le sentiment partagé par nombre d'artistes :

> « Les vieux académiciens continuent, sans scrupule et sans responsabilité, de donner carrière à leurs jalousies ou à leurs caprices[140]. »

En complément des critiques liées à la personnalité des membres du jury, les conditions de sélection des œuvres étaient vivement disputées, en raison de l'augmentation importante du nombre des ouvrages proposés. Thoré rapporte ensuite les propos d'un académicien :

> « On s'est rassemblé quatorze fois pendant quatre heures environ, pour examiner plus de cinq mille ouvrages ; soit à peu près cent par heure ; deux tableaux par minute. C'est juste le temps de passer devant la file des tableaux sans s'arrêter, en supposant qu'ils fussent rangés en ordre. Si le nombre des exposants vient à augmenter, il faudra employer les machines à vapeur[141]. »

Sur les 5 000 ouvrages examinés par le jury de 1846, seuls 2 412 furent acceptés. En 1847, les artistes exaspérés hésitèrent à présenter leurs ouvrages, certains s'y opposèrent même comme Dupré, Théodore Rousseau, Meissonier, et Ingres ne souhaita plus paraître au Salon. Les artistes réunis rédigèrent des statuts avec surtout le souhait que le jury fut formé de peintres exposants, élus par leurs pairs. La révolution de 1848 bouleversa ces propositions et Ledru-Rollin décida que tous les ouvrages fussent acceptés. Le résultat fut catastrophique en raison d'un grand nombre d'œuvres plus que médiocres.

A partir de 1849, le jury fut composé pour moitié d'artistes et pour moitié de membres nommés par l'administration. l'influence exclusive de l'Institut s'était beaucoup atténuée pour quelques années de 1849 à 1856, mais dès 1857, avec l'approbation du régime impérial, les membres de

---

[138] *Cf*. tome III, C) *Liste des œuvres des Salons achetées par l'État*.
[139] Pierre Vaisse, *La troisième République et les peintres*, Flammarion, 1995, p. 97
[140] T. Thoré, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand*, Paris, Alliance des arts éd., 1846, p. 65.
[141] *Ibid.,* p. 66.

l'Institut retrouvèrent leurs prérogatives. Harpignies fit sa première demande d'exposition en 1853, avec un jury mixte et un ouvrage sur les trois qu'il présenta fut refusé[142].

Être accepté au Salon c'est aussi subir les conditions de présentation des tableaux qui s'entassent côte à côte et de surcroit sur trois ou quatre niveaux, rendant la lecture aléatoire surtout pour les œuvres situées tout en haut. Gustave Doré (fig. 8) illustre bien l'état de l'accrochage du Salon de 1868.



fig.8. Gustave Doré, *Salon de 1868 – Palais de l'Industrie*[143]

Un tel entassement des ouvrages était la conséquence de l'inflation du nombre d'œuvres présentées dans un espace d'exposition trop exigu. Le tableau ci-après (fig. 9) rapporte l'évolution du nombre d'ouvrages acceptés par le jury lors de chaque Salon de 1793 à 1899[144]. De 834 numéros sur le livret en 1793, on arrive à plus de 5 000 en 1848, année sans jury, ainsi qu'en 1870, année avec un jury formé exclusivement de peintres, mais ceux-ci acceptèrent tous les postulants. Le nombre maximum de plus de 7 000 en 1880 correspond à l'année où l'État abandonna l'organisation des Salons à la Société des Artistes Français, nouvellement créée. Cet accrochage peu favorable à une mise en valeur des tableaux lors des Salons fut critiqué par les artistes eux-mêmes. Dans une lettre ouverte aux Jurés du Salon de 1870, publiée dans le *Paris-Journal* du 12 avril 1870, Degas se plaignit que les artistes n'aient aucun droit de regard sur le placement de leurs ouvrages et émit quelques propositions constructives :

> « A Messieurs les jurés du Salon de 1870 :
> Il y a une chose à laquelle tout exposant a un droit indiscutable, et dont il n'a été jamais bien question dans les projets écrits et les conciliabules : c'est une place à son gré… Il me semble que l'organisation du Salon réclame quelques changements. Vous pourriez les faire en bonne conscience…
>
> 1. Ne mettre que deux rangs de tableaux et laisser entre eux un intervalle d'au moins 20 ou 30 centimètres, sans lequel on nuit à ses voisins et ils vous nuisent.
> 2. Prendre quelques salles des dessins pour y loger ce que cette première mesure élaguerait.
> 3. Disposer de grands et petits écrans, comme les Anglais en avaient à l'Exposition Universelle, y placer les dessins délogés et les distribuer dans les

[142] *Cf.* tome II, p. 4-11.

[143] Gravure, Bibliothèque Nationale, département des estampes.

[144] Valeurs rapportées par Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle, Paris capitale des arts*, Paris, éd. de la Martinière, 2006, et par Jean-Paul Bouillon, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 89-113, ainsi que par Patricia Mainardi, *The end of the Salon, Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge University Press, 1993, p. 18-19.

> deux grandes salles dites dépotoirs, ou ailleurs… Les dessins seraient tirés de leur désert et mêlés aux tableaux, ce qu'ils méritent[145]. »

Ces propositions concrètes n'aboutirent malheureusement pas et cela contribua sans doute à la formation d'expositions parallèles, et en particulier à l'exposition de « la Société Anonyme » dite Exposition des Impressionnistes, dès 1874, dans l'atelier du photographe Nadar, puis en 1876 dans la galerie du marchand de tableaux Durand-Ruel, rue Le Peletier et en 1877 dans un appartement particulier[146].

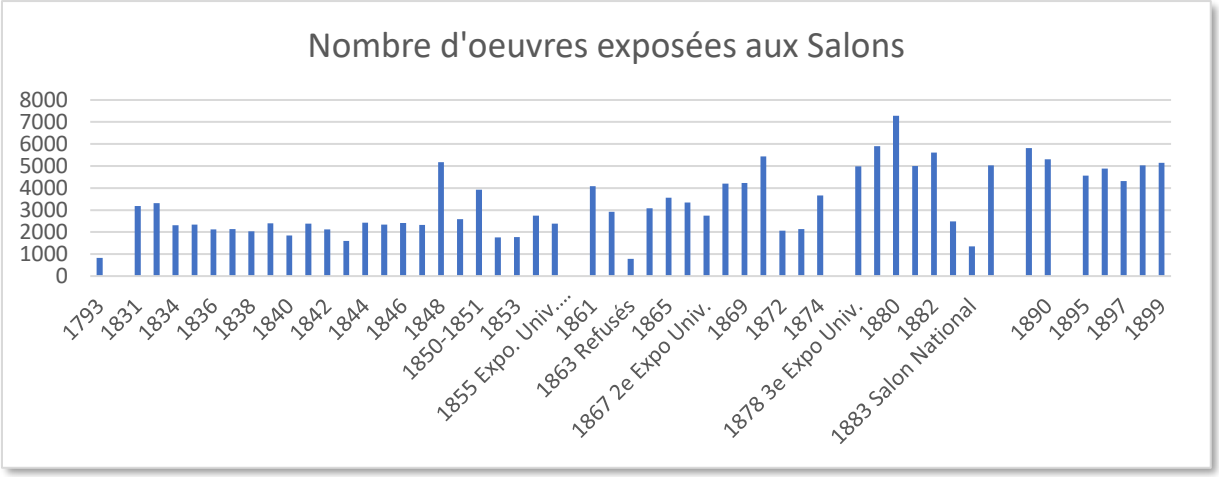


fig.9 : Nombre d'ouvrages présentés aux Salons de 1793 à 1899

En dépit des imperfections inhérentes aux Salons officiels, Harpignies était conscient de l'influence prépondérante d'une présence au Salon, car comme le précise Howard Becker :

> « La distribution a une énorme incidence sur les réputations. Ce qui n'est pas distribué n'est pas connu, et ne peut donc jouir d'aucune considération, ni revêtir la moindre importance historique. C'est un cercle vicieux, car ce qui n'a pas de réputation ne sera sans doute pas distribué[147]. »

Dès le retour de son voyage initiatique en Italie de 1850 à 1852, Harpignies envoya au jury du Salon de 1853 sa demande pour participer pour la première fois au Salon qui se tint cette année-là aux Menus-Plaisirs. Des trois ouvrages proposés, seuls les deux premiers furent acceptés[148]. Un encouragement pour cet artiste qui avait déjà 34 ans. En ce milieu de siècle, le Salon reste encore le lieu privilégié pour être « distribué et acquérir ainsi une réputation », mais au cours des décennies à venir on vit se multiplier et se développer des « Sociétés d'artistes[149] » qui espéraient ainsi se dégager des carcans du Salon et contourner le couperet du jury.

b) Les Sociétés d'Artistes.

Apparurent ainsi, en 1860 *la Société des Arts-Unis* à laquelle participèrent Horace Vernet, Delacroix, et Gérôme, le *Cercle de l'Union Artistique, alias Cercle des Mirlitons* de la place Vendôme, le *Cercle des Arts de la rue de Choiseul*, le *Cercle de la rue Volney*[150]. La

[145] Théodore Streff, «Some unpublished letters of Degas», *The Art Bulletin*, 1968, vol. 50, p. 87-88.
[146] Martha Ward, « Impressionist installations and private exhibitions », *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, n°4, p. 602.
[147] Howard S. Becker L*es mondes de l'art*, Paris, Champs Arts, Flammarion (1ère éd. 1982) 2010, p.114.
[148] *Cf.* tome II, p. 4.
[149] Jean-Paul Bouillon, *op. cit.*, p. 89.
[150] *Ibid.,* p. 93.

participation à ces Cercles pouvait se combiner avec le Salon. En 1882, Harpignies présenta ses œuvres au Cercle de la rue Volney[151], ainsi qu'au Salon, la même année.

En 1862, le marchand de tableaux Louis Martinet s'associa avec des artistes pour créer la « *Société nationale des Beaux-Arts* » qui exposa au 26 boulevard des Italiens. Théophile Gautier la présida et le recrutement s'avéra éclectique, rassemblant des artistes comme Ingres, Courbet, Manet mais aussi Monet à ses débuts[152]. Ce fut certainement une des premières émancipations d'un noyau d'artistes liés avec un marchand pour s'éloigner des structures traditionnelles.

1863 fut une année mémorable car le Salon connut un nombre très important d'ouvrages non acceptés par le jury et sur l'incitation de Napoléon III, se tint sitôt après le « *Salon des Refusés*. » Henri Harpignies, comme beaucoup d'autres, en fut. Sur les trois huiles qu'il proposa au jury, une seule fut acceptée et deux furent refusées[153].

Être refusé au Salon, comme l'ont été de nombreux artistes cette année-là, n'est certes pas un échec facile à assumer, et chez des artistes à la sensibilité volontiers exacerbée, accepter ensuite de représenter son ouvrage au « Salon dit des Refusés » fut pour beaucoup un problème de conscience. Certains refusèrent de paraître dans ce Salon supplétif par blessure d'amour propre. Harpignies qui eut deux toiles refusées vit un ange la nuit, lors d'un rêve, l'incitant à revenir avec les Refusés, ce qu'il fit[154].

La cruelle sentence d'un refus émis par le jury peut même avoir une funeste conséquence. Lors du Salon de 1866, un peintre allemand, Jules Holtzapfell, fut retrouvé mort chez lui, le jury n'ayant pas accepté son envoi. Une missive expliquait son geste : « Les membres du jury me refusent, donc je n'ai pas de talent[155]. » Ce geste de désespoir, qui n'est pas sans rappeler le suicide d'Antoine-Jean Gros en 1835 au déclin de sa carrière[156], fut le thème du premier article d'Émile Zola dans le journal L'Évènement :

> « Aujourd'hui, je me suis imposé une triste mission. J'ai pensé que j'avais charge de parler ici d'un peintre qui s'est fait sauter la cervelle, il y a quelques jours, et dont aucun de mes confrères ne s'occupera sans doute. Le bruit courait qu'un artiste venait de se tuer, à la suite du refus de ses toiles par le jury. J'ai voulu voir l'atelier où le malheureux s'était suicidé ; je suis parvenu à connaître la rue et le numéro, et je sors à peine de la pièce sinistre dont le parquet a encore de larges taches rougeâtres…
> Certes, je n'affirme pas que le refus du jury ait seul décidé de la mort de ce malheureux. Il est difficile de descendre dans une âme humaine à cette heure suprême du suicide. Les amertumes s'amassent lentement ; puis il en vient une qui achève de tuer. On m'a dit cependant que l'artiste était d'un caractère doux et qu'on ne lui connaissait aucun chagrin. Il avait quelque fortune, il pouvait travailler sans inquiétude. Vraiment, je ne voudrais pas avoir condamné cet homme. Si j'étais peintre et que j'aie eu l'honneur de mettre mes confrères hors du Salon, j'aurais le cauchemar cette nuit. Je rêverais du suicidé, je me dirais que j'ai sans doute contribué à sa mort, et en tout cas, je serais plein de cette pensée terrible

[151] *La chronique des Arts et de la Curiosité*, 1882, n°5, p. 34.
[152] Jean-Paul Bouillon, *op. cit*., p. 94.
[153] *Cf*. tome II, p. 42-43.
[154] *Ibid.*, p. 43-44.
[155] Gérard-Georges Lemaire, *op.cit*., p.186.
[156] Sébastien Allard, Marie-Claude Chaudonneret, *Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire et la génération romantique*. Paris, Gourcuff Gradenigo éd., 2010, 159 p.

> que mon indulgence aurait sans doute empêché ce sinistre dénouement, même si l'artiste avait eu quelques chagrins cachés[157]. »

La responsabilité du jury dans la détresse de ce peintre est mise en cause par Zola, et il détaille le repentir qui l'aurait envahi s'il avait été membre de ce jury.

Pour échapper à la vindicte du jury, et pouvoir bénéficier de conditions optimales d'exposition, plusieurs artistes, sans renier définitivement le Salon, s'organisèrent. Il fallut attendre 1874 pour voir se constituer un groupement d'artistes qui rassembla exclusivement des peintres dans le but de former une « *Société anonyme coopérative* » permettant la tenue d'expositions. La première fut inaugurée le 15 avril 1874, dans l'atelier de Nadar, boulevard des Capucines et c'est le critique Louis Leroy qui forgea l'appellation « Impressionniste » dans son article publié par Le Charivari[158]. Si Pissarro, Monet et Renoir siégèrent parmi les administrateurs de la Société, ils côtoyèrent aussi d'autres peintres sans doute bien éloignés du noyau des Impressionnistes, comme Belliard, Meyer, Rollin et Feyen-Perrin[159]. Il y eut ainsi au total huit expositions de 1874 à 1886. Manet et Fantin-Latour refusèrent d'en être, misant toujours sur le Salon officiel.

Depuis quelques années, l'État souhaitait se dégager de l'organisation des Salons, et voulait en confier la gérance aux artistes eux-mêmes. Certains, comme Marius Vachon, n'approuvaient pas ce projet, soutenant que c'était le rôle de l'administration de maintenir la tutelle sur ces évènements.

> « Si nous soutenons aussi énergiquement la question du maintien du Salon, ce n'est point que nous soyons systématiquement opposé à l'organisation des expositions par les artistes eux-mêmes ; loin de là, nous partageons complètement sur ce point les idées qui ont été exposées souvent dans la *Gazette*… Les artistes ont incontestablement le droit, et nous ajoutons le devoir, de faire eux-mêmes leurs affaires commerciales et industrielles ; mais nous estimons que l'administration des Beaux-Arts ne devrait point se désintéresser ainsi du Salon, c'est-à-dire de l'exposition annuelle nationale[160]. »

Tout en acceptant les souhaits d'indépendance des artistes, Marius Vachon reste partisan du *statu quo ante*. L'administration ne le suivit pas, elle abandonna aux artistes en 1880 l'organisation du Salon annuel, avec le souhait de garder pour elle une exposition triennale, avec le sentiment que l'annuelle serait destinée à l'activité mercantile, alors que la triennale aurait une préoccupation purement esthétique[161]. En conséquence, en janvier 1881 fut formée une commission de 90 membres qui décida de fonder en juin 1882 la « Société des Artistes Français » laquelle géra les expositions suivantes ; Harpignies resta un membre fidèle de cette société, présentant à chaque Salon des ouvrages qui furent régulièrement acceptés, appréciant ainsi la renommée à « Être au Salon. »

Le premier Salon « libre » en 1883 connut un grand succès. Le jury était formé d'artistes et dirigé par Léon Bonnat. 2 488 ouvrages furent exposés, dont 2 portraits de Manet. 15 jours après, se tint la Triennale, appelée « *Salon National* » avec un jury bien différent constitué des membres de l'Institut et de personnalités nommées par le ministre. 1 353 œuvres furent

[157] Émile Zola, « Un suicide », *L'Évènement,* 19 avril 1866.
[158] Louis Leroy, « L'exposition des impressionnistes », *Le Charivari*, 25 avril 1874.
[159] Félicie Faizand de Maupéou, *Claude Monet et l'exposition*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2018, p. 81.
[160] Marius Vachon, « Études administratives – Le Salon » *La gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1881, p. 133-134.
[161] Pierre Vaisse, *op.cit.,* p. 117.

sélectionnées, les cinq envois de Manet furent refusés. Le public se fit rare, à peine 350 000 visiteurs, et ce fut la dernière triennale[162].

Le Salon des refusés de 1863 puis la constitution d'une « *Société anonyme coopérative* » regroupant les peintres qualifiés d'impressionnistes en 1874 furent les premières manifestations d'indépendance des artistes vis-à-vis de l'administration et de l'Institut. A partir des années 1880, plusieurs nouvelles sociétés apparurent en marge du Salon. Certaines regroupèrent des artistes pratiquant un même médium. La « *Société d'Aquarellistes Français* » fut ainsi fondée en 1879, par un groupe d'artistes adeptes de la peinture à l'eau et sans doute lassés d'avoir leurs dessins relégués en fin d'exposition dans des salles désertées par le public lors des Salons au Palais de l'Industrie. Le souhait de Degas, exprimé dans sa lettre à Messieurs les jurés du Salon de 1870 :

> « placer les dessins délogés et les distribuer dans les deux grandes salles dites dépotoirs, ou ailleurs… Les dessins seraient tirés de leur désert et mêlés aux tableaux, ce qu'ils méritent[163]. »

Demande qui n'eut aucune suite et la *Société d'Aquarellistes Français* organisa une première exposition en 1879 avec 19 membres, hébergée au début dans les locaux de Durand-Ruel, puis à partir de 1881 dans la nouvelle galerie de Georges Petit, rue de Sèze. Harpignies fut accepté comme membre de cette Société en 1881[164], et il participa chaque année aux expositions de la rue de Sèze, en y présentant une dizaine d'aquarelles. Comme Martinet l'avait tenté mais de façon éphémère en 1864, on retrouve ici une association d'artistes avec des marchands qui louent leurs locaux professionnels pour des expositions artistiques, lesquelles ont également un aspect commercial. Les aquarellistes ont d'ailleurs rapidement abandonné Durand-Ruel pour G. Petit, traduction de la préoccupation des artistes pour que leurs œuvres puissent être exposées regroupées, et bénéficiant d'une ambiance plus intime que celle du Salon[165].

En 1882, un nouveau Salon des refusés installé dans des locaux indignes suscita une nouvelle sécession avec la formation de la « *Société des Artistes Indépendants* » en juillet 1884, sous la houlette d'Odilon Redon, et avec la participation de Seurat et de ses amis : Signac, Henri Edmond Cross. Leur première exposition se tint du 10 décembre 1884 au 1er janvier 1885 dans un pavillon polychrome mis à leur disposition par la mairie de Paris. Malgré des conditions d'exposition plus que médiocres, il y eut 136 exposants et 280 œuvres furent présentées au public, avec un résultat médiocre et déficitaire pour cette première réunion groupant surtout les néo-impressionnistes.

La Société des Artistes Français connut aussi en 1889 une révolte interne liée à la non-reconnaissance des artistes « hors concours » pour les Salons à venir, après l'exposition universelle de 1889. Meissonier emmena avec lui un groupe de peintres : Puvis de Chavannes, Carolus-Duran, Roll, Gervex, Rodin, Boudin, Sisley, Sargent, qui fondèrent la « *Société Nationale des Beaux-Arts* ». Les conditions d'admission aux expositions étaient libérales : pas de jury d'admission, pas de récompenses.

Enfin apparut le « *Salon d'Automne* » créé par l'architecte Frantz Jourdain, qui siégea en 1903 au Petit Palais puis ensuite au Grand Palais ; salon qui fit scandale avec la présentation des œuvres de Matisse, Marquet, Vlaminck, Derain en 1905, la réprobation fut générale, le

---

[162] Gérard-Georges Lemaire, *op. cit*., p. 228-229.
[163] Théodore Streff, *op. cit*., p. 88.
[164] *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 17 décembre 1881.
[165] Martha Ward, *op. cit*., p. 608-609.

président Émile Loubet refusa d'inaugurer le salon, et comme un buste se trouvait au centre de la salle, Louis Vauxcelles forgea la phrase devenue culte « Donatello chez les fauves ». C'était le début des avant-gardes.

c) Pourquoi ce besoin d'indépendance ?

Le Salon officiel connut donc en ce XIX^{e} siècle d'importantes modifications qui aboutirent en 1881 à la formation du *Salon des Artistes Français*, pérennisant la tradition, mais donnant aux artistes la prérogative de son organisation. Malgré cela, nous venons de le voir, dès 1874, surgirent à côté du Salon officiel diverses « Sociétés » qui s'émancipèrent de la tutelle du Salon. Plusieurs raisons furent à l'origine de ces mouvements d'indépendance.

- Le jury

L'admission au Salon était régulée par un jury dont la composition a varié au fil du temps, mais l'influence de l'Institut resta prépondérante, sinon exclusive, jusqu'en 1881, privilégiant la peinture d'histoire et souvent hostile aux autres tendances artistiques. Ainsi, en 1847 Courbet souhaitait envoyer trois toiles au Salon, mais il essuya un refus catégorique du jury d'admission et dans une lettre à ses parents, il leur fait part de sa mésaventure :

> « Mes chers parents, Paris, 21 mars 1847
>
> Vous avez dû voir par mon retard que les nouvelles que j'avais à vous apprendre n'étaient pas bonnes. J'ai été refusé complètement de mes trois tableaux. J'ai comme d'habitude des compagnons d'infortune des plus célèbres tels que Gigoux qui est entièrement dans ma position. On en cite encore une vingtaine aussi célèbres que celui-là. C'est un parti pris de la part de ces messieurs du jury, ils refusent tous ceux qui ne sont pas de leur école, si ce n'est un ou deux contre lesquels ils ne peuvent plus lutter – MM. Delacroix, Decamps, Diaz – mais tous ceux qui ne sont pas aussi connus du public sont renvoyés sans réplique. Cela ne me contrarie pas le moins du monde au point de vue de leur jugement, mais pour se faire connaître il faut exposer et malheureusement il n'y a que cette exposition-là. Les années passées lorsque j'avais moins une manière à moi, que je faisais encore un peu comme eux, ils me recevaient, mais aujourd'hui que je suis moi, il ne faut plus que je l'espère[166]. »

Courbet stigmatisa l'importance d'être exposé au Salon pour être reconnu et on sent poindre, chez ce rebelle, la tentative d'échapper au couperet du jury par l'ouverture en 1855, lors de l'Exposition Universelle, de son propre pavillon financé par son ami et mécène Bruyas.

La peinture de paysage eut aussi beaucoup de difficultés à être acceptée et l'école de 1830 ne fut admise que bien tardivement. Dans la préface du livre consacré aux mémoires du marchand Paul Durand-Ruel, ses descendants, Paul-Louis et Flavie Durand-Ruel écrivent :

> « Le marchand [Paul Durand-Ruel] se consacrera dès lors corps et âme à la défense de ce qu'il appelle « notre belle École de 1830 » connue maintenant sous le nom d'École de Barbizon, et qui était fort décriée à l'époque. On a peine à imaginer que des peintres comme Corot, Millet ou Théodore Rousseau aient été considérés de leur vivant comme de dangereux révolutionnaires[167]. »

[166] Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, p. 67, lettre 47-2.

[167] Paul-Louis Durand-Ruel et Flavie Durand-Ruel, Préface de Paul Durand-Ruel, *Mémoires du marchand des Impressionnistes*, Paris, Flammarion éd., 2014, p. VIII.

Il fallut attendre les années 1855-1860 pour que le paysage fut apprécié ; Durand-Ruel témoigne de ce fait en l'année 1867 :

> « La grande Exposition Universelle de 1867 révéla à tous ceux qui se donnèrent la peine d'étudier et de comparer les œuvres des différents artistes français et étrangers, la supériorité incontestable des peintres de l'École de 1830. Elle me donna une bien plus grande conviction que j'étais dans la bonne voie en cherchant à les faire apprécier et en contribuant à élever le prix de leurs œuvres[168]. »

Harpignies eut la chance d'apparaître sur le marché de l'art plus tardivement que le groupe de Barbizon, ce qui lui permit d'être plus facilement admis à la fois par les jurys, et par le public lesquels étaient maintenant conquis à la représentation du paysage pour lui-même.

- Les conditions d'exposition.

Le jury contrôlait l'admission des toiles aux Salons, mais aussi le placement des œuvres,[169] et l'attribution des récompenses : les médailles de 3^{e}, 2^{e} et 1ère classe, la médaille d'honneur. Étant donné l'accrochage sur 3 ou 4 niveaux,[170] l'emplacement était capital pour que les critiques, les amateurs, les collectionneurs, et le public puissent voir et analyser les ouvrages des artistes.
Harpignies avait très vite pris conscience de l'importance de l'accrochage et après son premier Salon de 1853, il rapporte ses impressions dans son journal :

> « C'est là que je fis mon premier tableau, *Le chemin creux,* exposé au Salon de 1853, aux Menus-Plaisirs, rue du faubourg Poissonnière… J'exposais pour la première fois, j'avais travaillé sept ans et passé près de deux ans à Rome. Mon tableau qui avait un mètre de diamètre eut la bonne chance d'être bien placé ! Le début fut bon pour moi. Je ne parle pas d'un autre tableau plus grand que *Le chemin creux*, et représentant une *vue de Capri*. Très médiocre, on l'avait heureusement placé là-haut[171]. »

L'artiste avait une opinion très favorable sur sa première production : *Le chemin creux, effet du matin, environs de Valenciennes*, œuvre que nous ne connaissons que par l'estampe, mais qui bénéficia d'un emplacement permettant de bien la voir, alors que la *Vue prise dans l'île de Capri*, avait un accrochage moins favorable, sans doute haut placé, soulageant notre artiste qui lui attribuait le qualificatif de médiocre. Ce tableau dans la première manière de Harpignies, reste pourtant de bonne facture et vient d'entrer dans la collection du Musée national de Stockholm[172].

Les mauvaises conditions d'exposition des ouvrages, déplorées avec régularité par les artistes mais aussi par les critiques, sont la conséquence de l'augmentation croissante du nombre de peintres à partir du début du XIX^{e} siècle ; le tableau rapportant le nombre d'œuvres présentées à chaque Salon[173] témoigne d'une brusque hausse en 1848 avec 5 180 œuvres dont 4 598 peintures réalisées par 1 900 peintres[174]. Puis à partir de 1861 on oscilla entre 3 et 5 000 œuvres pour culminer en 1880 à 7 289 ouvrages. Le Louvre devint rapidement trop exigu, on occupa ensuite les Menus-Plaisirs en 1853, ensuite le Palais de l'Industrie, grande salle d'exposition

[168] *Ibid.*, p. 51.
[169] En l'absence d'un jury de placement.
[170] *Cf. supra*, la gravure de Gustave Doré, *Salon de 1868 - Palais de l'Industrie*, fig. 8, p. 43.
[171] *Cf.* tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 37 du journal.
[172] *Cf.* tome II, p. 5-6.
[173] *Cf. supra*, fig. 9, p. 44.
[174] Harrison & Cynthia White, *op. cit.,* p. 87.

construite sous Napoléon III, en attendant le Grand Palais érigé pour l'Exposition Universelle de 1900.

La tâche du jury restait ardue ; la sélection tenait compte de critères esthétiques et aussi des contraintes liées à l'espace disponible pour l'accrochage. Or, pour l'artiste soucieux de montrer l'étendue de ses talents, soumettre seulement deux œuvres à son approbation était vécu comme une frustration. Cette restriction amena Harrison & Cynthia White à en conclure :

> « C'était sur le tableau et non sur l'artiste, que l'idéologie officielle mettait l'accent[175]. »

Cette impossibilité de ne pouvoir montrer sa production en nombre suffisant amena ainsi Courbet à faire construire son propre « Pavillon du Réalisme » en 1855, en marge de l'Exposition Universelle. Plus tard la Société Nationale des Beaux-Arts qui fit sécession de la Société des Artistes Français précisa dans ses statuts qu'il n'y aurait ni jury ni récompenses.

2) Les premières participations de Harpignies au Salon : 1853-1863.

a) 1853, première participation au Salon.

Rentrant d'Italie en mars-avril 1852, Harpignies resta dans sa famille à Famars pendant quelques mois puis vint à Paris en novembre, il installa son atelier au premier étage, 47 rue Saint-André-des-arts, sur la rive gauche et prépara son premier envoi au Salon de 1853[176].
Celui-ci eut lieu alors que le second Empire prenait son envol à la suite du coup d'État du 2 décembre 1851[177] et Napoléon III veillait au développement des arts. Il nomma le comte Émilien de Nieuwerkerke[178] directeur général des musées, et il devint alors responsable des Salons. Il gardait un goût traditionnel, aimait le style académique, et n'appréciait guère les peintres naturalistes qui, comme Millet, illustrèrent la vie rurale et la condition agricole :

> « C'est, dira le comte de Nieuwerkerke surintendant des Beaux-Arts, de la peinture de démocrates, de ces hommes qui ne changent pas de linge et qui veulent s'imposer aux gens du monde ; cet art me déplait et me dégoûte[179]. »

Ce premier Salon de l'Empire se tint du 15 mai au 15 juillet 1853 à l'hôtel des Menus-Plaisirs, rue du Faubourg Poissonnière, en attendant que soit construit le Palais de l'Industrie en bas des Champs Élysées. En cet hôtel furent exposées les 1 778 œuvres sélectionnées par le jury, et pour la première fois on rassembla côte à côte les ouvrages d'un même artiste, mais le groupement par genre fut refusé.

Des trois ouvrages soumis par Harpignies, seuls les deux premiers furent acceptés, *Une vue prise dans l'île de Capri (près Naples)* et le *Chemin creux, effet du matin, environs de Valenciennes*. La troisième œuvre, *Prairie, vue prise aux environs de Valenciennes* fut refusée. En règle générale seuls deux ouvrages étaient retenus pour les Salons en raison de l'abondance des toiles. Le séjour dans le sud de l'Italie avait fortement impressionné notre artiste et ce tableau de Capri fut le premier d'une série de toiles ayant pour thème l'Italie. Mais l'artiste

---

[175] *Ibid*, p. 164. et D. Galenson et R. Jensen, *op. cit*. p. 5-6.
[176] *Cf.* tome II, p. 4-11.
[177] Sylvie Aprile, *op. cit.* p. 351.
[178] D'origine hollandaise et sculpteur à ses heures, il devint le compagnon de la princesse Mathilde après que celle-ci eut abandonné son époux, le comte Anatole Demidoff d'origine russe.
[179] Jean Bouret, *L'École de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Paris, La Bibliothèque des arts, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1972, p. 19.

n'était pas satisfait de cette toile et il était presque content qu'elle fût peu visible du public, en raison de son emplacement. Voici ce qu'il en disait :

> « *Vue de Capri*, très médiocre, on l'avait heureusement placé là-haut. Il avait bien 1m 50 ou 2 m. Je l'ai vendu à un dentiste pour 150 ou 200 F. qui s'en servit comme paravent. C'est un placement comme un autre. Je n'en ai plus jamais entendu parler, ni du dentiste non plus[180]. »

Ce premier style qui rappelait pourtant celui de Jean-Victor Bertin (1767-1842) ne plut pas à son auteur, qui fut presque heureux de l'avoir bradé ! Cette œuvre est passée en vente en 1981 à Paris, puis à Londres et ensuite chez Christie's à New York en l'an 2000. Elle est maintenant dans les collections du musée national de Stockholm, peut-être achetée lors de la vente de New York, montrant que ce style proche de Pierre-Henri de Valenciennes ou de Bertin, séduit encore aujourd'hui. Harpignies a peint plusieurs aquarelles, de jeunes italiennes porteuses de paniers sur la tête qui servirent de modèle pour cette toile réalisée en atelier.

La deuxième œuvre du Salon de 1853 : *Chemin creux, effet du matin ; environs de Valenciennes* fut plus difficile à retrouver. N'ayant que la description de la toile par Léonce Bénédite[181] dans l'article obituaire qu'il écrivit après le décès de l'artiste, nous localisâmes dans le corpus d'œuvres du peintre une toile passée en vente chez Sotheby's en 1986[182] qui correspondait bien à la description de Bénédite. Mais l'arrivée plus récente sur le marché de l'art d'une eau forte gravée par Harpignies en 1853[183] change les données. En effet, la gravure reprend la disposition générale de la toile vendue chez Sotheby's en 1986, mais en diffère par la présence d'une moissonneuse en train de faucher le blé et plus près de nous un homme, assis au premier plan, aiguise sa faucille. Cela répond totalement à la description de Bénédite et la gravure représente bien la toile du Salon, bien que son titre : *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbres* diffère du titre du Salon. L'huile vendue chez Sotheby's est une reprise du même sujet par Harpignies.

Par un article de la revue belge, *La Fédération Artistique*[184], nous apprenons que ce tableau du Salon était la propriété du baron Papeleu avant d'être vendu au Dr Jules Lequime, cousin du peintre, lequel vendit sa collection en 1892 pour des raisons de santé et, depuis, l'œuvre est perdue de vue.

b) 1855-1861 : les premiers pas

- 1855 1ère Exposition Universelle à Paris du 15/05 au 15/11

Napoléon III, piqué au vif par la première Exposition Universelle qui se tint à Londres en 1851 au Crystal Palace, décida alors en 1853 d'organiser à Paris une autre Exposition Universelle, dans un nouveau bâtiment construit pour celà, le Palais de l'Industrie, situé le long des Champs Élysées. Mais, si Londres avait devancé Paris pour la thématique industrielle, Paris eut la primauté en y associant une grande exposition internationale d'Art contemporain, alliant peinture, sculpture, gravure, lithographie, médailles et architecture. Hector Lefuel établit des plans pour construire avenue Montaigne un Palais des Beaux-Arts ayant une forme en fer à

[180] *Cf.* tome III, U) Le journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 37-38 du journal.
[181] Léonce Bénédite, *op. cit.*, p. 222.
[182] *Cf.* tome II, p. 8-9.
[183] *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbres*, 1853, eau-forte, signée en bas à gauche et datée 1853, 18,5/24,3 cm., Béraldi 30, Vente Ader, Paris, le 29 novembre 2017, *Cf.* tome II, p. 9.
[184] Grimm, « La collection du Dr Jules Lequime », *La Fédération artistique*, 13 mars 1892, n° 21, p. 248-251.

cheval et destiné à recevoir les 5 129 œuvres, venant de 26 nations, œuvres produites par 2 176 artistes, français pour la moitié.

La peinture française était représentée par trois artistes reconnus de tous, Ingres, Delacroix et Horace Vernet ; d'aucuns regrettèrent l'absence de Delaroche et d'Ary Scheffer. Alors que Vernet et Ingres se sont réservés chacun une salle complète, Charles Perrier déplore la faible représentation de la peinture de paysage :

> « On a remarqué le petit nombre de paysages qui ont été présentés ou admis cette année, en opposition avec l'affluence considérable de peintures d'histoire ou de genre historique qui encombrent les galeries. Les grandes toiles de Rousseau ne sont pas les plus nombreuses et font regretter *le Site d'Auvergne* dont nous avons rendu compte à propos de la vente de M. Barroilhet ; les Cabat et les Flers ne sont pas abondants ; Jules Noël n'a qu'un seul paysage ; Corot a reçu plus d'un échec et Jules Dupré brille par son absence. Il est singulier que le genre qui a reçu le plus d'accroissement en France depuis ces dernières années soit justement le plus en retard à l'Exposition Universelle[185]. »

Ainsi Millet ne présenta qu'un seul tableau, ses deux autres envois furent refusés, mais Théodore Rousseau en exposa treize, et Courbet onze peintures. Néanmoins, ce dernier, mécontent des refus qui lui furent signifiés pour de nombreux autres envois, décida d'ouvrir sa propre galerie d'exposition en construisant à côté du Palais des Beaux-Arts, avenue Montaigne, son propre « Pavillon du Réalisme », qu'il put réaliser grâce à son ami et mécène Alfred Bruyas. Dès le 28 juin 1855, il y exposa une rétrospective de ses créations avec 40 peintures et quatre dessins.

Corot n'a présenté qu'une seule toile : *Un effet du matin*, mais le critique About le porte aux nues :

> « M. Corot est un peintre unique, exceptionnel, en dehors de tous les genres, et de toutes les écoles ; il n'imite rien, pas même la nature, et il est inimitable… Il transforme tout ce qu'il touche, il s'approprie tout ce qu'il peint, il ne copie jamais, et lorsqu'il travaille d'après nature, il invente…On voit bien que l'air inonde sa peinture, mais on ne saura jamais par quel secret il est parvenu à peindre l'air. Ses eaux sont d'une limpidité enivrante ; mais on aurait beau coucher dans son atelier, on n'apprendrait pas en dix ans comment il arrive à rendre la beauté de l'eau[186]. »

Les Goncourt, à l'occasion de l'Exposition Universelle, nous donnèrent leur opinion sur la peinture de paysage et leurs réflexions ont une tonalité bien proche des préoccupations actuelles en ce XXI^{e} siècle : retour au naturel, destruction des grands espaces, le mépris de la diversité des espèces, le manger bio…

> « Le paysage est la victoire de l'art moderne. Il est l'honneur de la peinture du XIX^{e} siècle… Oui le vieux monde se retourne vers son enfance, vers le berceau vert et bleu où vagit son âme héroïque. Chargé de siècles, il revient à toutes ces belles choses, à ce théâtre divin où se joue, au soleil, le poème épique de sa jeunesse nomade, agricole et guerrière. Beau temps du bois opaque, des ondes bavardes, des gazons où les grâces dansaient nues avec les Nymphes, alors que le sentier de la prairie était la route départementale, que le sol vierge enfantait la liberté, que la rivière s'indignait du pont, que Dieu était le conservateur général des forêts ! Étrange bizarrerie ! c'est quand la nature est condamnée à mort, c'est quand l'industrie la dépèce, quand les routes de fer la labourent, quand elle est violée d'un

[185] Charles Perrier, « Exposition Universelle des Beaux-Arts – Coup d'œil général », *L'Artiste*, 20 mai 1855, 5^{e} série, tome XV, p. 31.
[186] Edmond About, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts*, Paris, Hachette éd., 1855, p. 217-218.

> pôle à l'autre, quand la ville envahit le champ, quand la manufacture parque l'homme, quand l'homme enfin refait la terre, comme un lit, - que l'esprit humain s'empresse vers la nature, la regarde comme jamais il n'a fait, pour la première fois, la conquiert par l'étude, la surprend, la ravit, la transporte et la fixe vivante et comme flagrante, dans des pages et dans des toiles d'une vérité sans pair[187]. »

Comme ce discours n'a rien perdu de sa force et de son actualité !

- Harpignies, peintre des enfants.

Pour le Salon de 1855 comme pour les deux suivants[188], Harpignies présenta des tableaux mettant en scène des enfants dans un cadre paysager. Cette nouvelle source d'inspiration lui serait venue lors d'un séjour à Plagny, dans la banlieue sud de Nevers.

En effet, installé dans son atelier parisien, Harpignies allait volontiers peindre à l'extérieur, en pleine nature ; il fréquentait, dans ces années-là, la forêt de Fontainebleau, Barbizon, Marlotte[189], mais il se rendait aussi très souvent par le train dans la région de Nevers, à Plagny, dans la banlieue sud de la ville, pour séjourner chez sa sœur Marie et son beau-frère Maurice Harpignies[190] qui venaient d'y construire une sucrerie avec leur oncle maternel Adolphe Lequime.

Frédéric Henriet rapporte en 1876, dans son livre, *Le Paysagiste aux champs*, comment cette thématique s'imposa à Harpignies :

> « « *L'été du paysagiste* » – Le peintre Harpignies essaya à Plagny, village des environs de Nevers, un autre système qui lui réussit. Un jour qu'il se voyait complètement cerné de ces spectateurs incommodes et qu'il désespérait de s'en débarrasser, il prit bravement le parti de peindre une suite de croquis d'après ces turbulents modèles, et composa *les Petits Maraudeurs, l'École buissonnière*, *le Passage du Régiment*, charmants tableaux qui fondèrent sa réputation. Cela rendit Harpignies si cher aux bambins de Plagny qu'il ne pouvait plus faire un pas sans que la marmaille du village lui fît escorte, et qu'il se vit obligé de se dépayser, l'été suivant, pour se dérober à leurs bruyantes ovations[191]. »

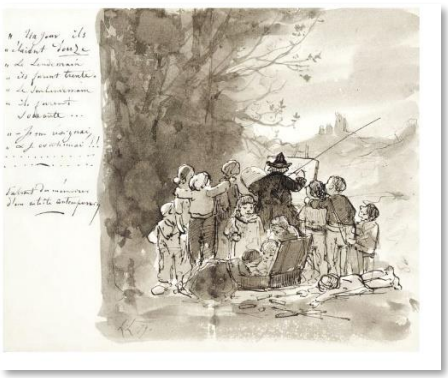


fig.10. Autoportrait de l'artiste peignant en plein air, entouré d'enfants[192].

---

[187] Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art – La peinture au Salon de 1855 – VII* – Paris, Flammarion éd., 1893, p. 177-178.

[188] 1855 : n° 3273, *L'école buissonnière*, 1857 : n° 1309, *Un sauve-qui-peut* et n° 1310 , *Chercheurs d'écrevisses*, 1859 : n° 1404*, Le Retour*.

[189] Mais aucune œuvre, représentant la forêt de Fontainebleau ou ses environs ne fut présentée à l'un des Salons.

[190] Qui était aussi son cousin germain, *cf.* tome III, A) Biographie, p. 53-55.

[191] Frédéric Henriet, *Le paysagiste aux champs*, Paris, A. Lévy éd., 1876, p. 43.

[192] Mine de plomb, encre noire à la plume et lavis gris, monogrammé et daté en bas à gauche, 1879, 17,8/22 cm., coll. particulière, Vente Sotheby's New York, 24 janvier 2007, lot 111.

Pour illustrer les propos d'Henriet, notre artiste se représenta en train de peindre entouré d'une kyrielle d'enfants, la plupart observaient attentivement son travail, pendant que d'autres étaient en train de déranger sa boite à couleurs, et un autre allongé par terre jouait avec les pinceaux et les tubes de peinture. Cette scène d'enfants, si vivante et pleine de malice, se situe à Hérisson, le château en ruines sur la hauteur au second plan en témoigne. (fig. 10)
Un texte manuscrit de l'artiste accompagne le dessin :

> « Un jour ils étaient douze, Le lendemain ils furent trente, le surlendemain ils furent soixante… Je me résignai et je continuai ! !
> Extrait des mémoires d'un artiste contemporain. »

Le comportement malicieux et joueur des enfants s'exprime bien dans ce dessin et se retrouve aussi dans *L'école buissonnière* du Salon de 1855[193] ; au premier plan les enfants pêchent dans un ruisseau au lieu d'aller à l'école et en arrière-plan un groupe de garnements est poursuivi par le garde-champêtre, ou le maître d'école. Timothée Trimm publia en 1868 un article, très voisin de celui de Henriet, rapportant la même séduction des enfants pour le peintre dans la campagne[194]. Ces deux écrits relatant les démêlés du peintre avec les enfants furent publiés en 1868 pour Henriet et 1876 pour Trimm, alors que l'artiste avait déjà sa réputation bien établie, mais 15 à 20 ans plus tôt en 1855, *L'école buissonnière* fut ignorée des critiques, seul J. de la Rochenoire cita Harpignies parmi les adorateurs de Corot[195]. L'artiste était alors encore inconnu de tous ou presque.

- Salons de 1857 et 1859

Hébergé au Palais des Beaux-Arts lors de l'Exposition Universelle de 1855, le Salon de peinture prend dès 1857 ses quartiers au Palais de l'Industrie, fait de grandes galeries avec dôme de verre. La peinture religieuse a presque disparu du Salon, la peinture historique occupe encore quelques places, mais ce sont les scènes de genre, les paysages, les scènes d'intérieur, les portraits qui constituent la majorité des ouvrages exposés. Cette évolution est contemporaine de l'affaiblissement de la théocratie, de la monarchie, et c'est l'avènement de l'individualisme qui amène à la domination de la peinture de genre, de la représentation de l'homme et de la nature[196]. Cette sollicitude récente envers bois et forêts, rivières et fleuves se justifie pour Castagnary par le besoin de retrouver le calme et la sérénité après des périodes d'agitations sociales :

> « C'est une vérité vieille, que les églogues et les idylles ont presque toujours été le contre-coup d'agitations sociales. Froissés par le tumulte du monde, les poètes, les rêveurs se réfugient dans la paix des champs, dans la contemplation de la nature calme et sereine.
> La résurrection du paysage en France, dans ces dernières années, tient en grande partie à cette cause. Les querelles littéraires et politiques de ce siècle ont rejeté les esprits vers la pacifique nature, et engendré, par voie de réaction, le courant d'idées auxquelles nous devons en littérature, *La Mare au Diable, Jeanne, Les Paysans* ; dans l'art, les œuvres de Rousseau, de Troyon, de Daubigny, de Rosa Bonheur[197]. »

En 1857, Harpignies continua à exploiter le thème des groupes d'enfants comme sujet pour le tableau du Salon : n° 1309 – *Un sauve-qui-peut, ou Les maraudeurs surpris par un garde champêtre,* mais cette fois le paysage prend plus d'ampleur ; le groupe d'enfants, dévalant une prairie parsemée de grands arbres, est poursuivi par le garde-champêtre au loin. Les enfants

[193] *Cf.* tome II, p. 13.
[194] *Le petit journal*, 18 juin 1868, n°1995, p. 2.
[195] J. de la Rochenoire, *Le Salon de 1855*, Paris, Martinon éd. 1855, vol. 2, p. 71.
[196] Jules-Antoine Castagnary, *Salons (1857-1870) – Le Salon de 1857* – Paris, Charpentier éd., 1892, p. 3-7.
[197] *Ibid.*, p. 17.

sont à distance, moins détaillés que l'an dernier, mais ils animent la scène[198]. Harpignies reste encore classé dans la peinture de genre pour Jean Rousseau qui écrit dans le Figaro :

> « Rendons à la peinture de genre cinq œuvres charmantes, savoir… 5°) *les Petits maraudeurs* de M. Harpignies ; c'est une des rares choses du Salon qui réunissent beaucoup de sincérité à beaucoup de verve[199]. »

Le deuxième tableau n° 1310 – *Chercheurs d'écrevisses* était de localisation inconnue et nous n'avions qu'une médiocre reproduction en noir et blanc pour en juger[200], mais au printemps 2020, l'original passe en vente à Munich, permettant d'avoir une bonne reproduction en couleurs. (fig.11) Sa construction rappelle celle du tableau du Metropolitan de New York, *Sapins aux Trembleaux à Marlotte*, de 1854[201] (fig. 12) avec un premier plan groupant trois enfants dans le lit du ruisseau, courbés pour soulever les pierres à la recherche des écrevisses, un second plan fait d'un sous-bois dans la pénombre et en arrière-plan en pleine lumière deux grands massifs d'arbres séparés par le chemin. Le tableau du Metropolitan réalisé 3 ans plus tôt avait déjà cette opposition avec un premier plan dans une demi-pénombre et un fond en pleine lumière.



fig. 11. *Chercheurs d'écrevisses*, 1857

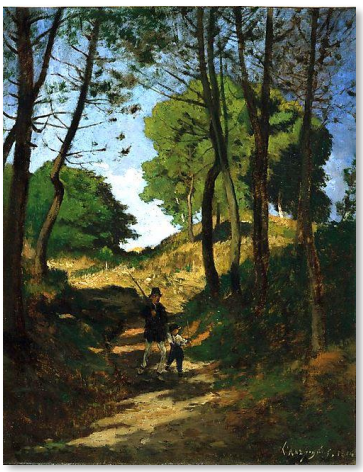


fig. 12. *Sapins aux Trembleaux à Marlotte*, 1854,

Le troisième tableau présenté en 1857 avec le n° 1311 : *Paysage*, reste malheureusement inconnu à ce jour. Il avait reçu un bref commentaire favorable de Jules Verne :

> « Nous citerons rapidement, car l'espace ne tardera pas à nous faire défaut, de M. Harpignies, un excellent paysage (1311)[202] »

Le Salon de 1859

Parmi les trois toiles présentées en 1859, une seule gardait encore la thématique des enfants. Intitulé *Le retour*[203] ce tableau dépeint une petite troupe de soldats rentrant de la guerre de Crimée et traversant un village, avec de chaque côté du chemin des villageois assistant à la

---

[198] *Cf*. tome II, p. 16.

[199] Jean Rousseau « Post-Scriptum » *Le Figaro*, 27 août 1857, n° 264, p. 4.

[200] L'image noir et blanc était tirée de : Hans Peter Bühler, « Henri Joseph Harpignies, Michelangelo der Baüme », *Weltkuns*t, 54.9, 1er mai 1984, p. 1243-1247, mais nous venons d'avoir contact avec K. Thurmair, Galerie Ketterer Kunst de Munich qui nous a annoncé le passage en vente au printemps 2020 du tableau du Salon de 1857 : H/T, 98/71 cm., 1857, et nous avons remplacé l'image noir et blanc par une reproduction en couleur du tableau original.

[201] H/T, 41,3/32,1 cm.++, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.1.183. *Cf. infra*, fig.233, p. 339.

[202] Jules Verne, « Salon de 1857 », *Revue des Beaux-Arts*, *Tribune des artistes*, 1857, 27e année, tome 8, p. 273.

[203] N° 1404, *Le retour*, 1859, H/T, 97/163 cm., signée en bas à gauche, *Cf*. tome II, p.20-21.

parade, mais une bande d'enfants court devant la troupe, traduisant ainsi leur gaieté, leur insouciance, mais aussi leur effronterie. Cette peinture de genre, la dernière à avoir été présentée au Salon, a été faite avec beaucoup de détails et de minutie, sa facture rappelant celle de *Vue prise dans l'île de Capri* de 1853.

Ce *Retour* était au début du XX^{e} siècle la propriété des neveux de l'artiste, Gabriel et Henri Harpignies de Famars[204] lesquels le vendirent à M. du Toiet, un industriel belge, collectionneur de peinture, comme le précise l'artiste en 1907 dans une lettre qu'il adressa à M. Arnold et Tripp[205], Léonce Bénédite a une autre interprétation pour justifier de l'engouement de l'artiste pour les représentations d'enfants :

> « Entre 1853 et 1856 environ, notre paysagiste est, d'ailleurs, pris d'une ambition imprévue. Il est possédé par la tarentule de la figure, de la figure dans le paysage toutefois. Comment l'idée lui en vient-elle ? Peut-être d'un compliment que lui fit Troyon à propos d'une petite fantaisie à laquelle sa verve humoristique de Flamand s'était amusée. On préparait une vente au profit de Chintreuil, dont la situation était fort pénible. On vint solliciter Harpignies. Il avait sur son chevalet une toute petite toile, représentant une bande de polissons sortant de l'école, cartable dans le dos, alignés devant un mur qu'ils arrosaient copieusement. Il avait appelé cela : *Les petits ruisseaux font les grandes rivières*[206]. Le titre avait fait la fortune de la peinture. Notre peintre était tout fier de son succès, quand un grand monsieur vint lui frapper sur l'épaule en lui disant : « C'est vous qu'on appelle Harpignies ? – Oui » répondit-il assez étonné. – « Eh bien, continuez comme cela. Je vous prédis que cela ira bien pour vous. » « Ce grand monsieur, c'était Troyon[207] », ajoute Harpignies en contant l'anecdote. : « Ce fut la première et la dernière fois que je le vis. »
> Mais on pense que ni ce compliment, ni ce conseil ne furent perdus, et pendant cinq ou six ans il expose des toiles où de jeunes gamins jouent les premiers rôles. C'est par exemple, *L'école buissonnière*, du Salon de 1855 ; *Un sauve-qui-peut*, du Salon de 1857, (au musée de Valenciennes), et *Chercheurs d'écrevisses*. Puis, brusquement, plaisanté sur cet ordre de sujets par des camarades, il y renonce pour n'y plus revenir[208]. »



fig. 13 : *Les petits ruisseaux font les grandes rivières*, 1855[209], H/T, 21/26,5 cm.

[204] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, 6 juin et 27 août 1903, n° 69 & 70.
[205] *Ibid.*, 14 avril 1907, n° 95.
[206] *Cf*. fig. 13, et tome III, A) Biographie, fig. 59, p. 62, sous le titre « *La sortie de l'école* ».
[207] Constant Troyon (1810-1865) peintre paysagiste et animalier fut l'élève de Riorcreux et de Camille Roqueplan. Il travailla avec Paul Huet dès 1830, et fut très inspiré par les peintres hollandais.
[208] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 222-223.
[209] Mis en vente aux enchères en 2017 & 2018, sous le titre *La sortie de l'école*, ce tableau correspond bien à l'œuvre détaillée par L. Bénédite.

Cette veine infantile cessa effectivement pour les œuvres de Salon dès 1859, mais Harpignies conserva cette thématique pour des œuvres hors Salons, huiles ou aquarelles ou plus rarement dessins. Nous avons recensé dans notre corpus, à partir des mots-clés : enfant et/ou école, 37 œuvres ayant les enfants comme sujet principal ; nous n'avons pas retenu les œuvres dans lesquelles les enfants sont en très petit nombre et de petite taille dans un paysage par exemple. 27 ouvrages étaient datés et cela nous a permis de voir que la répartition, selon l'année de réalisation, s'échelonne de 1855 à 1909, avec une prépondérance dans la décennie 1855-1865 (fig. 14).

En 1859, Harpignies présenta aussi n° 1405 : *Un orage aux bords de Loire*[210], ouvrage non localisé pour lequel nous avons une seule reproduction noir et blanc, extraite d'un article anglais[211]. La Loire fait sa première apparition au Salon, aisément reconnaissable à ses bancs de sable qui encombrent le lit, sous un ciel très chargé, annonçant l'orage qui gronde au loin.

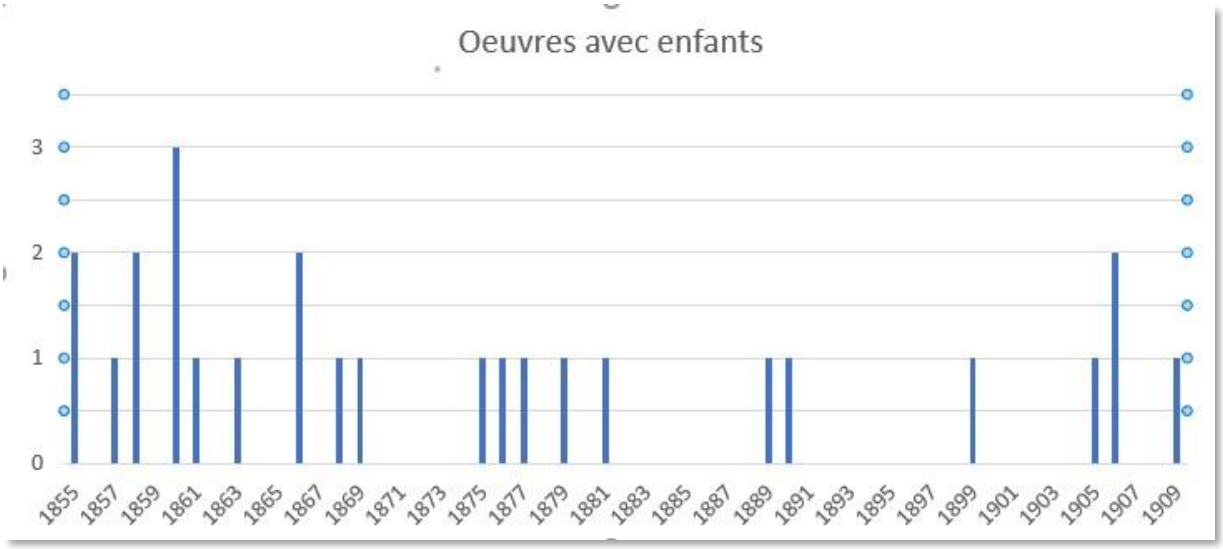


fig. 14. Nombre d'ouvrages analysés dans notre corpus, ayant pour thème des enfants, répartis par année.

La dernière sélection de ce Salon, n° 1406 *Un canal ; vue prise aux environs de Nevers* est non localisée. Ces deux dernières œuvres ont sans doute été peintes lors des séjours de notre artiste dans sa famille à Plagny, près de Nevers, dans la propriété de la sucrerie[212], ce qui lui permettait d'arpenter les environs, les bords de Loire mais aussi le canal latéral à la Loire sur lequel avait été aménagé un port de commerce pour le transport des matériaux de la sucrerie. Ce fut le début d'une longue série de toiles illustrant les bords de Loire.

La critique sera divisée à propos de ces trois tableaux. *Le retour* est apprécié par Maxime du Camp : **«** M. Harpignies excelle à faire les enfants, il les connaît bien, et cette fois encore il les a réussis à souhait. »[213] mais aussi par Louis Auvray : « Dans *Le retour*, nous retrouvons le peintre original des précédentes expositions, avec un grand progrès dans le dessin des figures[214]. » Seul Jean Rousseau « n'aime pas le grand troupeau d'enfants qu'il déchaine dans

[210] *Cf*. tome II, p. 21.

[211] C.J. Holmes, «The landscape of Harpignies» *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1907, vol. 10, n° 46, p. 230.

[212] *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 53-55.

[213] Maxime du Camp, *Le Salon de 1859*, Paris, A. Bourdillat éd., 1859 p.108-109.

[214] Louis Auvray, *Exposition des Beaux-Arts, Salon de 1859*, Paris, Lib. A. Taride, 1859, p.62-63.

sa grande toile[215]. » Le tableau *Le retour* clôt la série des œuvres de Salon analysant les jeux d'enfants.

Ce même Jean Rousseau apprécie « le *Canal*, de M. Harpignies**,** *Vue prise aux environs de Nevers*, qui est un chef-d'œuvre ». En revanche Louis Auvray et Jean Duplessis reprochent à ce *Canal* de trop ressembler aux canaux du Nord, aux bords de la Scarpe[216].

Le tableau *Les bords de Loire, un jour d'orage* fait l'unanimité en sa faveur ; Zacharie Astruc est séduit par « Une page pleine de tumultes et d'emportements, hardie, vaillante, avec une sorte de vigueur courroucée qui fait plaisir à voir[217]. » Enthousiasme partagé par Louis Auvray « [Cela] n'empêche pas que son grand tableau : *Un orage sur les bords de Loire*, soit un des meilleurs du Salon, tant il est simple de procédé et vrai d'effet ». Malheureusement, cette œuvre reste non localisée à ce jour.

- 1861 L'engagement du paysagiste.

Le comte de Nieuwerkerke, directeur général des musées impériaux, devint responsable de l'organisation des Salons et le jury fut repris en main par l'Académie. Les quatre sections de l'Institut et les membres libres constituèrent ce jury, Nieuwerkerke en devint le président. Théoriquement, chaque œuvre devait être jugée par la totalité des membres du jury. Le nombre de toiles envoyées au jury fut de 7 000 pièces environ, mais seules 4 081 furent retenues. Les conditions d'exposition des ouvrages étaient déplorables, et Jean Rousseau décrit cela :

> « Ils sont trois ou quatre mille à s'entasser, pêle-mêle sur les murailles d'un Salon. Comment se faire remarquer, dans une telle foule et dans une telle cohue ? On a recours aux expédients. C'est à qui arborera le plumet le plus extravagant. C'est à qui fera partir les plus bruyantes fusées. Tirez vos pétards messieurs ! On les comprend à la rigueur ; on les excuse même à l'occasion. Mais encore faut-il, quand nous nous retournons au bruit, que nous nous trouvions devant un artiste, et non pas seulement devant un artificier[218] ! »

Malgré ces conditions très restrictives, Harpignies obtint que quatre toiles fussent exposées au Palais de l'Industrie, uniquement des paysages, deux *Bords de Loire près Nevers*, et deux *Bords de l'Allier*.

Les bords de l'Allier.

N° 1449 : *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*[219]; la première image de cette œuvre fut une gravure publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*[220] laquelle nous permit de localiser dans le corpus des œuvres[221] une huile de grand format conservée à la Beecroft Gallery sous le titre *Duck shooting on the banks of the river Allier*[222], laquelle est bien l'œuvre du Salon. Celle-ci avait été vendue par Arnold & Tripp en 1934 puis par Maître Maurice Reims en 1956 sous le titre *Le braconnier au marais*. La gravure est inversée, mais le tableau du musée anglais est bien l'œuvre présentée au Salon. Nous avons aussi retrouvé le dessin préparatoire, passé en vente à New York en 2019[223].

---

[215] Jean Rousseau, « Salon de 1859 – VIII. Les paysagistes *» Le Figaro*, 18 juin 1859, p. 4.

[216] Georges Duplessis, *Revue des Beaux-Arts,* 1859, tome 10, p. 222.

[217] Zacharie Astruc, *Un orage ; bords de la Loire*, *Les 14 stations du Salon 1859*, Paris, Poulet-Malassis & de Broisé éd., 1859, p. 290.

[218] Jean Rousseau, « Salon de 1861 – Les pétards – » *Le Figaro*, 9 mai 1861, 8e année, n° 650, p. 1.

[219] *Cf*. tome II, p. 25.

[220] Léon Lagrange, « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, , tome XI, 1er août 1861, p. 141.

[221] à l'aide des mots-clés *Allier* et *1861.*

[222] 1861, H/T, 181/146 cm., Southend on sea (UK), Southend museums services, Beecroft Gallery, inv. SOUAG. B.97. *Cf*. tome II, p. 25-26.

[223] *Cf.* tome II, fig. 8, p. 28.

D'un format vertical, le premier plan du tableau est formé, du côté gauche, d'un bosquet de quelques arbres bordant la rive de l'Allier que l'on devine en transparence d'abord, avant qu'elle ne se découvre un peu plus loin ; un massif arboré ferme l'arrière-plan et le bord droit du tableau est occupé par de hautes futaies laissant une trouée centrale, là où un chasseur, à demi-caché derrière un arbre, est à l'affût. L'abondante documentation, dessin préparatoire, huile du Salon, gravure de Boëtzel, s'enrichit encore d'une huile reprenant le même motif mais sans le chasseur et de taille plus modeste[224], ceci témoigne de l'intérêt suscité par ce lieu. Cette réplique a peut-être été réalisée à la demande d'un amateur ou d'un collectionneur. On ne peut préciser avec certitude l'endroit où l'artiste a posé son chevalet, l'Allier est une très longue rivière, mais Harpignies était très souvent à Plagny près de Nevers en ces années-là et l'Allier se jette dans la Loire au Bec d'Allier. L'action se passe sans doute un peu en amont de la confluence.

Le n° 1451 *Un beau temps sur les bords de l'Allier* reste inconnu, mais c'est peut-être dans une région proche du précédent tableau que se situe cette œuvre.

Harpignies témoigne ici de son attirance pour les bords de fleuve ou de rivière, puisque les deux dernières huiles du Salon sont aussi toutes deux situées en bord de Loire mais près de Nevers, avant la confluence de l'Allier.

Les bords de la Loire.

N° 1450. *Un soir sur les bords de la Loire*[225]. Cette fois encore, c'est une gravure parue dans le Monde Illustré[226] qui nous permit d'avoir une première iconographie du tableau. Une seconde publication, parue dans une revue anglaise[227], publiée après le décès de l'artiste en 1916 sous le titre *« Le Pont de Nevers » by Henri-Joseph Harpignies, 1861,* joignit une photographie noir et blanc identique à la gravure de 1861, mais inversée. Appliquant la même procédure nous avons recherché dans le corpus d'œuvres avec comme mots-clés : *Loire*, *Nevers* et *1861*, et cela nous a permis de retrouver le tableau de Salon, conservé au musée de Birmingham sous le titre : *Le pont de Nevers*[228].

Un escarpement boisé occupe la partie gauche de la toile, descendant doucement vers la Loire, un chemin serpentant sur son flanc avec un couple en train de le gravir. Le soleil se couche derrière ce monticule qui est ainsi en contre-jour, sombre, tandis qu'au loin la ville de Nevers se découpe sur l'horizon avec la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte au sommet, s'élançant vers le ciel. A droite, le très long pont de pierre aux nombreuses arches enjambe la Loire, réunissant les deux rives.
Cette toile atteste de l'intérêt des artistes paysagistes pour saisir les moments privilégiés de la journée, le lever du soleil, ou encore comme ici le soleil couchant, mais aussi le lever de lune, instants qui furent souvent retenus par Harpignies.

La dernière œuvre de ce Salon, n° 1452 : *Rives de la Loire, près Nevers* est probablement l'huile que conserve le Joslyn Art Museum, à Omaha[229], sous le titre *Paysage à Nevers*. Cette toile de

[224] 99/712,5 cm., *Cf*. tome II, fig. 9, p. 29.
[225] *Cf*. tome II, fig. 11, p. 30-32.
[226] *Le Monde illustré*, 31 août 1861, n° 229, p. 549.
[227] H.V.S., « Henri-Joseph Harpignies », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, octobre 1916, vol. 29, n° 163 p. 268, *Cf*. tome II, fig. 12, p. 31.
[228] H/T, 96,7/162 cm., Birmingham Museums and Art Gallery, inv. 1936. P.546, *Cf*. tome II, cat. 8, p. 32.
[229] *Cf*. tome II, cat. 9, p. 33.

bonne dimension nous montre un chemin serpentant sur la rive gauche de la Loire avec les bords encombrés de bancs de sable. Le ciel est nuageux et le soleil, haut situé, est pâle.

Ces œuvres furent assez bien reçues par la critique. Jean Rousseau, après avoir fait quelques critiques de détail trouve que « ces francs et sains paysages comptent parmi les succès légitimes de l'exposition[230]. » Léon Lagrange félicite notre artiste qui privilégie les paysages de la campagne de France :

> « En dehors de toutes traditions d'école, un groupe de paysagistes sincères, en tête desquels il faut placer M. Harpignies, cherche résolument le style. La nature française les inspire seule, et elle les inspire si bien qu'on s'étonne de voir notre pauvre pays, tant de fois calomnié et délaissé pour l'Italie, se prêter à une interprétation aussi large. Au sentiment de la grandeur de l'ensemble, qui procède par vastes étendues de terrain, d'eau et de ciel, et par masses de verdure compactes, M. Harpignies mêle parfois un singulier amour du détail[231]. »

c) 1863 : L'année du Refus

La tâche du jury fut délicate en cette année 1863, le nombre d'ouvrages déposés avoisinait 5 000 et seulement 2 923 numéros furent retenus. Il faut dire que le choix était difficile à faire dans de bonnes conditions. Le tri des œuvres eut lieu du 1er au 25 avril, et en estimant que le jury siégeait quatre heures par jour, pendant 20 jours, Thoré Burger calcula que le jury avait moins d'une minute pour apprécier la valeur de chaque tableau[232]. Le jury était surtout constitué de membres de l'Académie, avec une vision très classique de l'art. Le règlement du Salon imposa de ne présenter que 3 ouvrages par auteur, et il supprima la possibilité de retoucher son tableau, après que celui-ci fut enregistré. Il y eut ainsi environ 2 000 refusés, et les réclamations des artistes se multiplièrent. Charles-Olivier Merson, peintre et critique d'art s'indigna : « Les patriarches de la palette déclaraient ne pas avoir souvenir d'une débâcle pareille. » De nombreux paysagistes furent exclus. Jongkind, Chintreuil, Lapostolet, mais aussi Manet. Courbet. Gustave Doré, Fantin-Latour, Whistler, Cals et Harpignies connurent le même sort[233].

L'empereur Napoléon III eut vent de cette révolte et prit la décision d'ouvrir un Salon des Refusés, à partir du 15 mai. Les artistes étaient partagés, certains ne voulurent pas être dans un Salon dévalué, « le salon des parias » selon Louis Leroy. S'ils souhaitaient se retirer il fallait alors qu'ils reprennent leurs tableaux avant le 7 mai.

Harpignies avait présenté 3 ouvrages, un seul fut retenu, n° 883 : *Les corbeaux ; paysage*. Non localisé initialement, nous avons pu retrouver cette œuvre à l'aide de notre base de données[234], le tableau est conservé au musée de Johannesburg sous le titre : *The last days of summer*[235]. Ce paysage des bords de la Loire est formé sur le côté droit d'un groupe d'arbres, situés sur la rive droite du fleuve, les branches qui s'inclinent vers la rive, sont dépourvues de tout feuillage, mais elles hébergent une imposante série de grands oiseaux noirs, des corbeaux. La lumière froide et les branches nues évoquent plutôt l'hiver que les derniers jours de l'été. De deux

[230] Jean Rousseau, « Salon de 1861- IV – Discutés. » *Le Figaro*, 6 juin 1861, 8e année, n° 658, p. 2.
[231] Léon Lagrange, « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1861, tome 11, p. 142.
[232] Théophile Thoré, *Salons de W. Burger, 1861 à 1868*, Paris, Veuve Jules Renouard lib., 1870, Salon de 1863, p. 411.
[233] Gérard-Georges Lemaire, *op. cit*., p. 161.
[234] En recherchant les tableaux datés de 1863 et de grande dimension.
[235] H/T, 97,4/164,3 cm., Afrique du Sud, Johannesburg Art Gallery, inv. 169. *Cf*. tome II, p. 36-38.

arbustes situés sur l'autre rive, une nuée de corbeaux s'envolent au loin. L'ensemble de ces éléments confirme qu'il s'agit bien du tableau du Salon[236].

En complément, nous avons retrouvé la vente, à deux reprises en 2008 et en 2010 à New York, d'une toile de plus petites dimensions[237], datée de 1862, et représentant le même paysage des bords de Loire, seuls les corbeaux manquent à l'appel. Il s'agit probablement de l'œuvre préparatoire, une demi-taille du tableau du Salon.

Preuve que ce sujet était cher au cœur de l'artiste, il a repris le même paysage, à quelques détails près, 46 ans plus tard, sur une petite aquarelle datée de 1909 dédiée à ses neveux[238]. L'a-t-il faite de mémoire ou avait-il gardé le tableau préparatoire ?

L'appréciation du tableau du Salon par les critiques fut plutôt favorable. Pour Théophile Thoré « M. Harpignies a beaucoup d'originalité, et son paysage avec des bandes de corbeaux, tachetant de points noirs un ciel pâle est très singulier[239]. » Théophile Gautier fils confirme la saison hivernale de ce paysage rendu un peu lugubre par ces groupes d'oiseaux noirs porteurs de messages inquiétants. « Il y a un singulier effet dans le tableau de M. Harpignies, intitulé *Les corbeaux*. C'est au commencement de l'hiver, et les lugubres bêtes se perchent sur les branches décharnées, piquant de points noirs le ciel uniformément gris[240]. »

Harpignies reprit ce thème des corbeaux sur un fusain de 1914[241], funeste présage de son décès qui surviendra deux ans plus tard. On pense évidemment au *Champ de blés aux corbeaux* de Vincent Van Gogh qu'il avait peint peu de temps avant son suicide, en 1890.

- « L'ange des Refusés »

Harpignies eut deux ouvrages refusés sur les trois présentés. Confronté à cette situation humiliante, quelle conduite adopter ? Fallait-il aller au Salon des refusés ? Fallait-il risquer d'être la risée du public qui soutenait le choix du jury ? Ne pas être à ce Salon de rattrapage pouvait aussi donner le sentiment de valider la sanction du jury ? Cette problématique était partagée par tous les refusés. Jules Castagnary résume bien le dilemme qui se posait chez nombre d'artistes.

> « Qu'allait-on faire, en effet ?
> Profiter du bénéfice de la mesure ? Exposer ? A cette seule idée, beaucoup eurent peur, et ce n'était point les plus faibles. Les sots ont en eux-mêmes une confiance absolue ; ils sont cuirassés de ce triple airain de vanité qui les préserve à jamais d'hésitation et de doute. Mais les timides, mais les modestes, mais les courageux, mais ceux qui ont résolument travaillé, poursuivant la réalisation d'une œuvre, et qui, l'œuvre finie, reconnaissent qu'elle ne répond pas ou répond mal à leur conception première, - ceux-là tremblèrent, et s'interrogèrent du geste et de la voix. Exposer, c'était résoudre à son détriment peut-être la question soulevée ; c'était se livrer à la risée publique, si l'œuvre était jugée définitivement mauvaise ; c'était prouver l'impartialité de la commission, donner raison à l'Institut non seulement pour le présent, mais pour l'avenir. Ne pas exposer, c'était se condamner soi-

[236] Nous avons informé le musée d'Afrique du Sud, Johannesburg Art Gallery de cette attribution.
[237] *Bords de Loire. Étude pour les corbeaux. Paysage*. 1862, 40,6/96,5 cm., Vente Trinity Fine Art, New York, Janvier 2008, puis Vente Sotheby's New York, 23 Avril 2010, lot n° 74, *Cf*. tome II, fig. 13, p. 37.
[238] Aquarelle, propriété de la famille de l'artiste. *Cf*. tome II, fig. 14, p. 38.
[239] *Salon de 1863 - Salons de W. Burger, 1861 à 1868*, Paris, Veuve Jules Renouard lib., 1870, p. 405.
[240] *Le Monde Illustré*, 1er août 1863, 7e année, n° 329, p. 75.
[241] *Cf.* tome II, fig. 15, p. 38.

même, avouer son inaptitude ou sa faiblesse ; c'était encore, par un autre chemin, aboutir à la glorification du jury[242]. »

Devant l'embarras de nombre de peintres, ne sachant quelle décision prendre, une fable rapportant le songe nocturne de Harpignies eut pour but d'encourager les refusés à laisser leurs œuvres à l'administration pour être exposées au Salon des Refusés, Si l'on ne voulait pas s'y produire, l'administration demandait de les retirer avant le 7 mai.
C'est toujours Castagnary qui rapporta le songe que Harpignies avait perçu ce soir-là :

« Et les esprits étaient en suspens ; et les propos, chargés de raisons contraires, s'échangeaient d'atelier à atelier, de café à café, de brasserie à brasserie. Du plateau de l'Observatoire au moulin de la Galette, toute la gent artistique était en ébullition ? Et rien ne se décidait.
Un soir, à cette heure mélancolique et douce où le firmament s'enflamme du côté du couchant, un ange du Seigneur descendit du ciel d'un vol rapide, et vint s'abattre sur le toit du paysagiste Harpignies, qui commande à la rive gauche. Les bourgeois du voisinage, entendant un grand bruit d'ailes dans l'air, levèrent les yeux, mais avant qu'ils aient pu l'apercevoir l'ange avait disparu ; il était entré dans l'atelier.
Harpignies se levait tremblant pour recevoir le messager céleste. L'ange lui présenta un livre et lui dit : « lis. – Je ne sais pas lire, » reprit Harpignies. L'ange alors le saisit par les cheveux et le porta à terre par trois fois ; et à la troisième fois, Harpignies se releva sachant lire ; et l'ange lui dit : « Lis, au nom de ton Maître, au nom de Celui qui a tout créé, et les hommes dans les villes, et les arbres dans les champs, et qui a fait les paysages pour l'homme, afin de rasséréner sa vue fatiguée par les boulevards rectilignes de M. Haussmann. » Harpignies répéta ces mêmes paroles, et projetant sa vue sur le livre divin, il y lut, tracé en lettres de feu, ce mot : « Expose ! » Harpignies se prosterna ; et s'étant relevé et s'avançant jusque dans le coin sombre où dormait son violoncelle, il entendit comme une voix qui sortait des cordes frémissantes, et qui disait : « O Harpignies, va dire à Blin, à Lansyer, à tous ceux qui t'entendront, que l'ordre du maître, l'ordre de celui qui le premier a disposé un peu de couleur sur une toile est que chaque artiste expose son œuvre. Pour les ranger à ton avis, tu n'auras qu'à parler. Si tu crains de ne pas être assez éloquent, je vais te mettre un peu de salive sur la langue. » Et Harpignies vint au café de Fleurus, et il rapporta à Blin ce qu'il avait vu. Pendant toute la soirée, le café fut en rumeur. De table à table, les paroles s'élançaient, orageuses, brûlantes. Le lendemain, tous les artistes avaient résolus d'exposer. Seul Nazon, dont les trois toiles étaient reçues, déclarait cette décision extravagante ; mais il est écrit qu'il y aura toujours des dissidents parmi nous. Et ceci est la légende du Salon des Refusés[243]. »

Harpignies ne dit mot de ce songe dans son journal, mais au café de Fleurus il ne les convint pas tous, tant s'en faut. Sur les 2 800 ouvrages écartés, il n'en restait plus que 1 200 le 15 mai et finalement le livret du Salon des refusés ne comptait que 687 numéros pour 382 peintres, 52 sculpteurs, 14 graveurs et 3 architectes[244]. Ainsi un nombre important d'artistes décidèrent de ne pas suivre les conseils de Harpignies et refusèrent d'être présents parmi les Refusés.
Le public vint en nombre visiter ce Salon annexe, avec trois à quatre mille visiteurs le dimanche. Le comportement des amateurs était partagé selon Ernest Chesneau :

« Le plus grand nombre trouvait tous les tableaux également mauvais, affectait de railler devant chacun d'eux, sans chercher à discerner dans ces ouvrages concernés en bloc et

[242] Jules-Antoine Castagnary, *op. cit.*, p. 155.
[243] *Ibid.*, p. 156-157.
[244] Gérard-Georges Lemaire, *op.cit.*, p. 166.

d'avance les parties de talent qui pouvaient s'y remarquer et commander des égards. Nous aurions préféré un peu plus de modération dans le rire[245]. »

Mais d'autres visiteurs, eurent une opinion contraire, fustigeant ainsi le jury :

« Quelques-uns, bien moins nombreux, obéissant à l'esprit de contradiction propre au caractère français, prenaient l'air entendu, connaisseur, hochaient de la tête, opinaient du bonnet, s'écriant devant neuf tableaux sur dix : « Mais comment a-t-on pu refuser cela ? Voyez donc, ça n'est vraiment pas mal ! Le jury a été trop sévère ! »

Finalement Harpignies suivit le conseil de l'ange et présenta au Salon des Refusés les deux toiles exclues du Salon officiel. Le titre de la première : n° 213. *Ravin. Souvenir de la campagne de Rome*[246] nous permit de la retrouver aisément car cette fois le tableau avait gardé le titre donné au Salon, malgré plusieurs passages en vente[247]. De format vertical, ce grand tableau met en scène deux jeunes femmes en grande conversation, une debout, l'autre assise au bord d'un ruisseau coulant au fond d'un ravin encaissé entre deux berges hautes, celle de droite porte un grand bosquet d'arbres feuillus qui porte ombrage aux deux personnages. Le ciel est d'un bleu azuré, très lumineux. Le deuxième tableau : n°214. *Les canards sauvages ; paysage* reste non localisé à ce jour.

La plupart des critiques s'étonnèrent de l'exclusion des ouvrages de Harpignies.

Fernand Desnoyers écrivait :

« Pourquoi, par exemple, n'a-t-on pas admis les paysages de M. Harpignies ? Ceux de M. Chintreuil, on s'explique encore leur refus… mais les paysages de MM. Harpignies, de Serres, Jongkind et de plusieurs autres[248]. »

Dans le Figaro un auteur anonyme signifiait sa surprise de voir de bons peintres exclus :

« L'étonnement n'est pas médiocre en rencontrant dans la contre-exposition des noms consacrés par d'incontestables succès : Lavieille, Bracquemond, Jongkind, Harpignies, Lemariée, Planet, de Serres, Saint-Marcel, Sutter. On entre en souriant dans le Salon-Annexe. On en sort grave, inquiet, troublé[249]. »

Castagnary franchit un pas de plus dans la critique, il compare les deux tableaux que présenta un des membres du jury, avec ceux d'un groupe de Refusés et il jette l'anathème sur cet artiste dénommé Signol :

« Juger comme un maître et peindre comme un élève, c'est un renversement de termes assez singulier pour qu'on le signale. Exposer le *Supplice d'une vestale*, *Rhadamante et Zénobie*, deux toiles où l'intérêt est loin d'être palpitant, où l'invention n'est que grotesque, où à l'ignorance de la couleur s'ajoute l'incorrection du dessin…- exposer cela, et par son vote rejeter ou contribuer à faire rejeter du Salon, comme indignes… des paysages tels que ceux de MM**.** Harpignies, Lavieille, Chintreuil, Blin, Jongkind, Lansyer, Berthelon, Saint-Marcel, Lob Joy, Pissarro, Sutter, Petit… c'est appeler bien maladroitement sur soi les récriminations de la peinture et les représailles de la critique : ni les unes ni les autres ne manqueront à M. Signol[250]. »

---

[245] Ernest Chesneau, *Le Constitutionnel*, 19 mai 1863, n° 139, p. 1-4.

[246] *Cf*. tome II, cat. 11, p. 42.

[247] H/T, 180,3/143,5 cm., Provenance : Galerie Trotti, Paris ; Vente Campbell, American Art Association, New York, 25 janvier 1935 ; Vente Christie's Londres, 29 juin 1976 ; Vente Christie's New York,15 février 1995.

[248] Fernand Desnoyers, *Salon des refusés. La peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil éd., 1863, p.7 - 8, 19 – 20.

[249] *Le Figaro*, 24 mai 1863, n° 863, p. 6.

[250] Jules-Antoine Castagnary*, op. cit.,* p. 123-124.

Et la critique, en représailles, s'acharna contre Signol. Fernand Denoyers après avoir fait l'éloge de la *Fille blanche* de Whistler, elle aussi refusée, rapporta un pamphlet d'Henry de la Madelène contre ce même Signol, membre du jury en tant qu'académicien ;

> « Une des hontes de notre temps, c'est qu'un peintre de la force de M. Signol ait pu arriver à l'Institut. Ce que c'est, cependant que la médiocrité soutenue, la docilité académique et la bêtise soumise !... M. Signol me représente un élève ignorant et noué, le dernier de sa classe, toujours coiffé d'un bonnet d'âne, la risée de ses camarades et le plastron des professeurs… Le *Supplice d'une vestale* obtient au Salon, cette année, un succès de fou-rire, et *Rhadamiste et Zénobie* rappellent avec bonheur le Malek-Adel de Mme Cottin[251] qui inspira tant de pendules au commencement de ce siècle. Il est impossible de dire ce qu'est la peinture… La seule chose qu'on soit en droit de lui demander, c'est un peu de pudeur. Lorsqu'on peint comme lui, on se cache[252]. »

Ernest Chesneau adopta une position médiane, trouvant excessive l'exclusion de deux paysagistes : Harpignies et Blin, mais disait-il le jury avait exclu leurs deux tableaux un peu moins bons mais qui auraient néanmoins pu être conservés ! une remarque pour le moins ambigüe :

> « Après avoir examiné les tableaux et les statues du Salon Annexe, il n'y a certainement pas lieu de dire que le jury s'est montré trop sévère. Peut-être l'a-t-il été pour M. Bracquemond, dont les gravures pouvaient très bien tenir leur place au Salon ; pour M. Harpignies**,** pour M. Blin, deux paysagistes, et pour un sculpteur, M. Eugène Decan. Mais en frappant d'exclusion une partie des œuvres envoyées par MM. Harpignies et Blin, je crois qu'il a voulu bien plutôt infliger un blâme sérieux à leurs principes qu'à leurs ouvrages. Le jury a refusé évidemment les moins bons parmi les trois tableaux que chacun d'eux avait destinés au Salon ; mais il n'y a pas entre ces compositions tant de différence, une telle disproportion de talent, qu'il n'eut pu aussi bien les recevoir toutes ou toutes les refuser. Qu'est-ce donc que l'Académie désapprouve dans ces paysages ? Chez M. Harpignies, la négligence de l'exécution[253].

Le caractère « négligé » du *Ravin* n'apparait pas clairement en le comparant avec les *Corbeaux*, mais cet argument est volontiers mis en avant par les partisans du classicisme rigoureux. Cet avis est partagé par Théophile Thoré qui mit en exergue ce reproche du *non finito* si souvent exprimé par les membres de l'Institut :

> « A M. Harpignies, l'auteur du *Paysage aux Corbeaux*, qu'on admire parmi les élus, on a refusé deux autres paysages : *Les Canards sauvages* et *Le Ravin*. La peinture de M. Harpignies ne paraît pas assez terminée aux académiciens[254]. »

Louis Étienne relate l'impression de calme et de sérénité qu'il ressent à la contemplation de cette œuvre :

> « M. Harpignies nous apporte un *Souvenir de la campagne de Rome*, cette nature magistrale et tranquille qui vous rassérène par le calme de ses aspects[255]. »

Nombre de critiques n'approuvaient pas la mesure d'éloignement des deux œuvres de Harpignies qui furent refusées, témoignant ainsi de l'estime que lui portaient les salonniers, une dizaine d'années après sa première entrée au Salon.

---

[251] Sophie Cottin (1770-1807) écrivit en 1805 un roman : *Mathilde ou les mémoires tirés de l'histoire des croisades* qui relatait la vie amoureuse de Mathilde, sœur de Richard Cœur-de-Lion avec Malek-Adel, le frère de Saladin.
[252] Henry de la Madelène in Fernand Denoyers, *op. cit*., p. 28-29.
[253] Ernest Chesneau, « Beaux-Arts – Le Salon de 1863 » *Le Constitutionnel*, 19 mai 1863, 48e année, n° 139, p. 2.
[254] Théophile Thoré, *Salons de W. Burger, 1861 à 1868*, Paris, Veuve Jules Renouard lib. 1870, p.405.
[255] Louis Étienne, *Le jury et les exposants - Salon des Refusés*, Paris, E. Dentu lib.- éd., 1863, p.48.

3) Se maintenir dans le réseau institutionnel ou emprunter d'autres canaux ?

a) Harpignies aquarelliste

Pendant les dix premiers Salons, de 1853 à 1863, Harpignies ne présenta que des huiles, mais à partir de 1864, il coupla lors de chaque Salon les œuvres peintes sur toile avec des peintures à l'eau, et ceci jusqu'en 1881. Son intérêt pour ce médium commença tôt, la première aquarelle datée du corpus est de 1849 et la dernière de 1915, Sur un total de près de 4 000 œuvres répertoriées dans la base, on compte à ce jour 1 475 aquarelles, 947 dessins, fusains et lavis, et 3 556 huiles sur différents supports. L'aquarelle constitue environ 36 % du total, témoin du goût de cet artiste pour ce type de représentation du paysage, qui nécessite une grande vivacité d'exécution, une sureté dans le tracé car il n'y a pas place pour le repentir.

Dans son journal, Harpignies nous fait des confidences sur sa pratique de l'aquarelle et, comme il le faisait sans doute pour ses élèves, nous donne ses conseils pour une bonne approche de cette technique :

> « C'est dans cette année 1851 que j'ai commencé à faire sérieusement l'aquarelle. On ne m'a jamais rien montré, je suis parti tout seul, j'ai procédé par les neutres sur une forme très serrée. Je suis aujourd'hui (1877) convaincu que procéder par les neutres est une méthode excellente pour les commencements. Il ne faut pas adopter un neutre exclusivement, il faut le sentir, le colorer, selon le sujet que l'on traite. C'est bien difficile à expliquer, pensez que cela n'a rien d'absolu…
>
> Le sujet vous indique le moyen, tel sujet vous engage à beaucoup de laisser-aller, tel autre vous engage à une préparation très serrée. J'éprouve cela tous les jours à l'huile comme à l'aquarelle. Mais à l'aquarelle surtout parce que les moyens sont moins nombreux et il faut, pour une chose serrée, procéder avec plus d'ordre qu'à l'huile où l'on peut se rattraper tandis que dans la peinture à l'eau, quand le papier est éreinté, on éprouve de grandes difficultés – le travail devient lourd et toute la fraîcheur est enlevée[256]. »

Si Jean Achard, le maître de Harpignies le forma à la peinture à l'huile et la gravure à l'eau forte, l'artiste atteste n'avoir eu aucun maître pour la peinture à l'eau.
De 1864 à 1881, Harpignies présenta au Salon officiel 2 à 3 aquarelles par Salon en complément des huiles, soit un total de 37 aquarelles pour cette période. Seules 8 d'entre elles ont pu être retrouvées dans notre corpus et une seule est connue par la gravure qu'en a faite Jules Louis Laurent Langeval[257].

L'aquarelle permit à Harpignies de faire preuve d'une plus grande fluidité et d'avoir une palette plus vive, plus colorée qu'à l'huile, ce qu'exprimèrent certains critiques qui privilégièrent ce mode d'expression plus vivant :

> « M. Harpignies, avec une aspiration imprévue vers la grandeur, nous écrit dans son *Castel-Gandolfo* un des plus beaux ciels qu'il soit possible de contempler. Quel artiste que cet Harpignies ! Tout ce qu'il perd en peinture, il le regagne ici. Il s'est fait une place à part ; et on ne le dépasse ni pour la vaillance de l'exécution, ni pour le charme de l'effet[258]. »

[256] *Cf*. tome III : U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 26-27 du journal.
[257] *Cf*. tome II, cat. 24, p. 92, *Souvenir de Castel-Gandolfo, aux environs de Rome*, Salon de 1870, Gravure de Jules Louis Laurent Langeval d'après l'œuvre de Henri Harpignies.
[258] Jules-Antoine Castagnary, *op. cit*., Salon de 1870, p.438.

Ce caractère dynamique de l'aquarelle, plus apte que l'huile à engendrer le mouvement, est en accord avec la réflexion de René Huyghe émise dans la préface du tome consacré au *Dessin français au XIX^e^ siècle* :

> « Le sens de la vie – A mesure que les moyens d'appréhension de l'homme se perfectionnent, qu'il peut aller plus vite, il aborde une difficulté croissante : il ne quitte pas le monde concret mais s'intéresse à son mouvement ; il entre alors en contact avec la vie, mais à travers cette matière qui lui est familière ; plus tard, bien plus tard, il aura l'audace d'aborder la vie elle-même, dans son essence, de la défier sans le truchement de cette matière qui avait offert la complaisance de sa prise, imparfaite mais plus commode : alors apparaît la traduction du fluide, de l'immatériel, de l'impalpable, de l'insaisissable… [259] »

Le caractère fugace et très volatil de l'instant représenté se traduit chez Harpignies par une sélection de moments privilégiés dans la journée, *effet du matin* ou *du soir*, *l'aurore* ou *le couchant* ou encore *la pleine lune*. D'autres fois c'est la saison qui guide l'artiste : *Victime de l'hiver* ou encore *Saison : hiver*. Ces choix se retrouvent pour la peinture à l'eau mais aussi pour les huiles. Des artistes comme Corot ou encore Louis Français partagèrent ce goût pour les instants souvent brefs mais riches en émotions colorées, mais c'est le maître de Harpignies, Jean Achard, qui l'entraîna à choisir ces moments privilégiés de la journée. Armand Silvestre en rapporte l'épisode :

> « Achard ne confinait pas son élève dans son atelier et l'emmenait, au contraire, sans relâche, en face de la Nature. Il voyageait avec lui et lui indiquait lui-même les sites et les moments du jour qu'il devait tenter de reproduire. C'est ainsi qu'en 1847 tous deux se trouvaient à Crémieu, dans une magnifique vallée. « Vous ne ferez pas des tas d'études, avait dit le maître à son disciple, mais deux seulement, pour lesquelles vous pouvez prendre plusieurs semaines : un effet du jour naissant et un effet de soir. » Harpignies choisit donc ces deux motifs et se mit laborieusement à l'œuvre[260]. »

b) La Société d'Aquarellistes Français.

En 1879 se constitue la Société d'Aquarellistes Français (SAQF) avec comme membres : Vibert, Detaille, Lambert, Worms, Heilbuth, Jacquet, Duez, Baron, Eugène Lamy, Isabey, la baronne de Rothschild et Maurice Leloir. La première exposition eut lieu au 16 rue Lafitte dans la galerie de Paul Durand-Ruel. Harpignies rejoindra les membres de cette société en 1881, avec Ziem, Dubufe, Tissot, et les expositions ultérieures se tinrent en la nouvelle galerie construite par Georges Petit, rue de Sèze à Paris[261].

A partir de 1882, Harpignies fut un fidèle des expositions rue de Sèze qui eurent lieu chaque année jusqu'en 1895. Il présenta ainsi 136 aquarelles sur cette période de 13 ans, environ une dizaine par an. Un catalogue était publié chaque année lors de l'exposition, permettant ainsi d'avoir la liste des ouvrages présentés, accompagnée le plus souvent d'une gravure de deux ou trois des aquarelles choisies parmi la dizaine qui était exposée[262].

Parmi cette cohorte d'aquarelles présentées à la SAQF, il est très difficile d'être certain de retrouver l'original, tâche beaucoup plus ardue que pour les huiles des Salons. Les titres sont peu spécifiques, mais nous avons tout de même, grâce aux catalogues, une reproduction de 25

[259] René Huyghe, *Le dessin français au XIX^e^ siècle*, Lausanne, Mermod éd., 1948, p. XLI-XLII.
[260] Armand Silvestre, «Henri Harpignies», *Société d'Aquarellistes Français*, Paris, H. Launette & Goupil éd. p. 132.
[261] *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, 10 décembre 1881.
[262] Les titres des aquarelles présentées aux Salons sont accessibles au tome III, R) Liste des œuvres présentées à la Société d'Aquarellistes Français.

dessins ou gravures, et partant de cela nous avons pu localiser trois fois l'œuvre authentique[263]. Pour quatre autres titres, nous n'avons trouvé qu'une ou plusieurs œuvres apparentées.

Voici la répartition des 137 aquarelles en fonction des lieux choisis par l'artiste. Les principaux sites illustrés sont reportés sur une carte de France (fig. 15).

- Paris 29 aquarelles
- Côte d'Azur 27 aquarelles
- Yonne, Saint-Privé 18 aquarelles
- Loire, Briare 17 aquarelles
- Allier, Hérisson 9 aquarelles
- Sèvre nantaise 5 aquarelles
- Italie 5 aquarelles
- Non localisable 29 aquarelles

Paris et les bords de Seine sont les mieux représentés aux Salons, et il en est de même dans notre corpus riche en différentes vues de la capitale. Bien que l'on soit dans une ville déjà très urbanisée, Harpignies met toujours en valeur l'élément sylvestre qu'il réussit à introduire avec bonheur sur sa feuille, en avance sur son temps, anticipant ainsi la tendance actuelle de végétaliser les ensembles urbains.

La Côte d'Azur arrive presque à égalité, le peintre ayant précocement pris l'habitude de passer les mois d'hiver à Menton, Nice, Villefranche-sur-Mer, Monte Carlo ou dans l'arrière-pays, dans la vallée de la Roya, près de Vintimille.

Ses attaches campagnardes ont leur traduction en image ; Hérisson dans l'Allier où il séjourna presque dix ans, ou Saint-Privé dans l'Yonne en sa propriété de la Trémellerie où il résida jusqu'à son décès en 1916. Ces lieux ont été largement illustrés par des feuilles qui nous font partager sa vie à la campagne, et nous invitent à goûter le plaisir d'être avec lui en cette nature simple et authentique.

Briare, Gien et les bords de Loire furent très souvent visités par le peintre qui aimait se retrouver au bord du fleuve, près de l'estuaire de la Cheuille, petit affluent du grand fleuve. Nevers, Challuy, Plagny où habitaient sa sœur Marie, son beau-frère Maurice Harpignies et son oncle Adolphe Lequime furent des escales fréquentes, ce qui lui donnait l'occasion de se retremper dans l'atmosphère familiale et de profiter aussi des bords de l'Allier . Il aimait aussi résider chez les Bapterosses ou chez les Yver à Briare où il avait table ouverte au château de Trousse-Barrière où se trouve encore la plus grande toile peinte par l'artiste[264].

[263] *Vue du square du Boulevard Saint-Germain*, 1882 ; *Paysage avec chasseur, retour de chasse*, 1882 ; *Château de Clisson – vue prise sur les bords de la Sèvre nantaise*, 1895. Une quatrième vient d'être retrouvée lors d'une vente au Royaume Uni le 22 septembre 2020, *Les hirondelles – Préliminaires du départ*, exposition de 1893, vente Gildings auctioneers, Great Bowden road, LE 167, lot 188.

[264] *La Loire*, H/T, 178/395 cm., Briare, Château de Trousse-Barrière. *Cf*. tome II, cat. 63, p. 377.

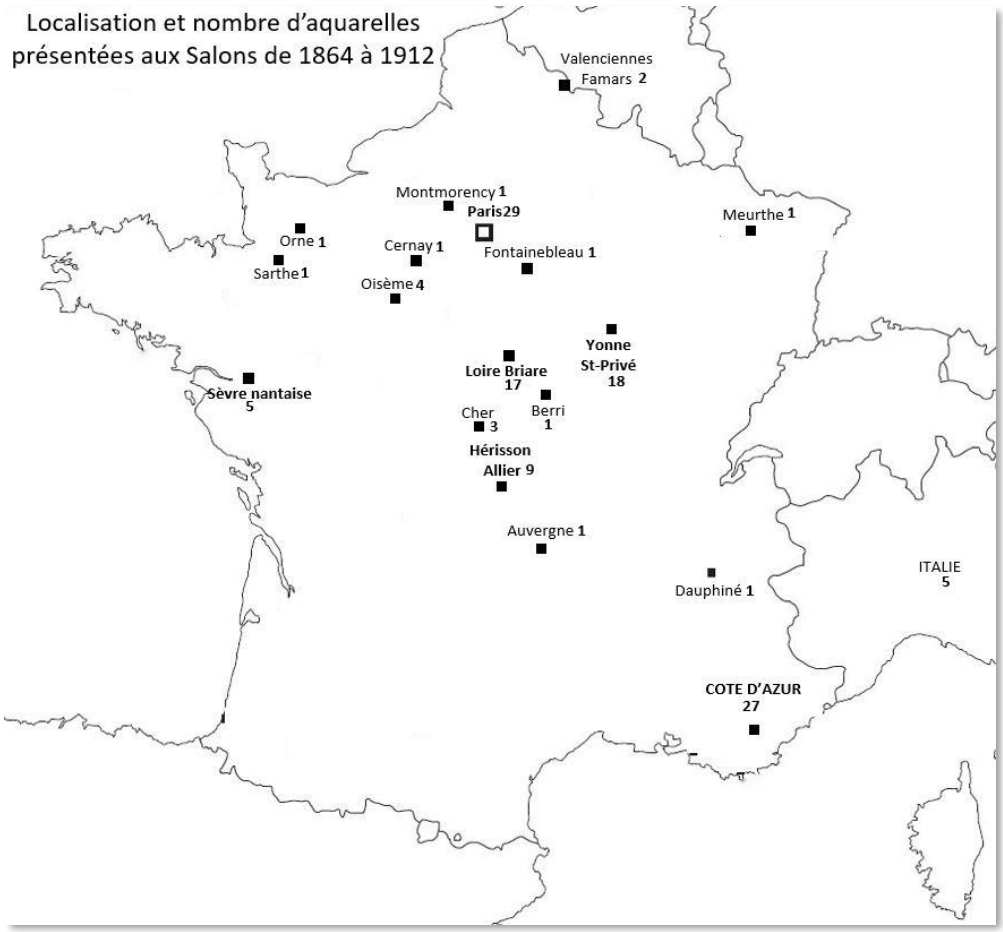


fig. 15. Répartition géographique des lieux illustrés par
les aquarelles des Salons d'Aquarellistes Français.de 1864 à 1912.

Il a été chiche de représentation de sa région natale, ne présentant aux Salons que 2 aquarelles de Famars ; il a d'ailleurs une opinion plutôt négative de son pays d'origine, lequel avait perdu selon lui son caractère champêtre à cause de l'industrialisation. Il fit aussi une aquarelle de la Meurthe, sans doute lors d'un voyage dans cette région de l'Est de la France, terre natale de sa femme. On perçoit bien l'attraction pour cette France rurale des régions du Centre mais aussi pour les bords de rivière et de fleuve, les grands arbres, qui accueillirent le regard attendri de l'artiste.

Nombre de critiques louèrent les qualités de Harpignies, en tant qu'aquarelliste, en France, mais aussi Outre-Manche. Cette opinion est émise par Henri Frantz, critique anglo-saxon qui, en introduction d'un article consacré aux fusains de Harpignies, donna une appréciation élogieuse sur sa peinture à l'eau :

> « His water-colours also contribute in no small measure to the high reputation of the artist, executed as they are in accordance with the best traditions of the art – so liquid, so highly and daintily drawn as they are, so pure in drawing and so transparent in colour. It is not, therefore, in the least surprising that the galleries and collections these water-colours of Harpignies compare favourably with and hold their own among the most famous works of this genre[265]. »

[265] Henry Frantz, «The charcoal drawings by Henri Harpignies» *International Studio*, june 1910, vol. 40, n° 160, p. 263.

4) Le Salon, un lieu idéal pour faire partager son amour du paysage, de la nature. Une occasion privilégiée pour admirer la France et l'Italie.

Revenons aux toiles présentées aux Salons à partir de 1864 en suivant cette fois un ordre géographique.

a) Le Nord de la France

Harpignies n'a pas été un grand illustrateur de sa région d'origine, il nous en a donné la raison ; l'industrialisation du Valenciennois au XIX^{e} siècle a fait disparaître le côté champêtre de la campagne, et il regrette les bois et bosquets qui faisaient le charme de la région de Famars, lieux qu'il avait appréciés dans son enfance et qui ont aujourd'hui disparus.

> « Je passe rapidement sur les premières années qui n'ont rien de bien intéressant, [écrit-il] A cette époque ce pays qui est aujourd'hui dépourvu d'arbres est la négation du pittoresque, [il] était couvert de quelques bois et bosquets, je me rappelle tout le plaisir que j'éprouvais quand je parcourais ces endroits si jolis et dont j'ai gardé le plus pur souvenir[266]. »

Le peintre avait déjà 57 ans lorsqu'il écrivit ces lignes, pleines d'amertume et de nostalgie pour sa région qui a subi les outrages de la poussée industrielle. Parmi les œuvres des Salons, il n' y eut qu'une seule huile en 1853 pour représenter le Valenciennois : *Le chemin creux, effet du matin, environs de Valenciennes* ; l'artiste nous invite à participer à la moisson d'un champ de blé[267], œuvre que nous ne connaissons que par l'eau-forte qu'en fit Harpignies, et retrouvée lors de son passage en vente aux enchères en novembre 2017[268].

Parmi les aquarelles qu'il exposa au Salon, avant d'intégrer la Société d'Aquarellistes Français, on retrouve en 1866 : *Un village des Flandres* et en 1867 : *Le vieux château de Famars*, œuvres que nous n'avons pas retrouvé à ce jour. Il fut ensuite un exposant régulier du Salon d'Aquarellistes de 1882 à 1895, mais aucune œuvre de la région des Hauts de France n'y figura, témoin d'un moindre attrait pour sa région natale.

Pour élargir le propos, nous avons étudié l'ensemble des œuvres de Harpignies incluses dans le corpus à ce jour et parmi les ouvrages dont la localisation est précisée, nous en avons recensé 25 illustrant le Nord sur un total d'environ 1 554 références localisées, corroborant l'extrême rareté de la représentation nordique. La plupart sont des aquarelles, on en compte 14 ; il y a 3 huiles seulement et à égalité 4 dessins ou lavis et 4 gravures, soit seulement 1,6% du total.

Ces quatre gravures sont des eaux-fortes que réalisa Harpignies au tout début de sa carrière vers les années 1848-1853, technique qu'il apprit de son maître Jean Achard. Trois d'entre-elles[269] sont situées au bord de la Rhonelle, petite rivière traversant Famars pour se jeter dans l'Escaut à Valenciennes. tandis que la quatrième fut une commande de Charles Kolb-Bernard représentant l'église Saint-Calixte du bourg de Lambersart, aujourd'hui disparue, église paroissiale des Bernard-Beaussier, beaux-parents de Charles Kolb-Bernard qu'il voulait honorer pour leur jubilé[270]. Parmi les 4 dessins, 3 sont situés à Boulogne-sur-Mer.

---

[266] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 2 du journal.

[267] *Cf*. tome II, p. 7-11.

[268] *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbres*, 1853, eau-forte, signée en bas à gauche et datée 1853, 18,5/24,3 cm., Béraldi 30, Vente Ader, Paris, le 29 novembre 2017.

[269] *Vue prise sur la Rhonelle*, *Les berges de la Rhonelle* et *Le pêcheur*.

[270] *Cf. infra*, fig. 94 & 95, p. 243-250, *Une église d'un village des environs de Lille – eau-forte commandée par M. Kolb-Bernard vers 1853*, une estampe énigmatique d'Henri Harpignies.

b) L'Italie

L'Italie exerça une fascination constante sur Harpignies, qui nous fit part des sentiments qu'il perçut lors de ses séjours italiens, en particulier dans la campagne au sud de Rome et dans la région napolitaine. Son premier voyage fut conseillé par son maître Jean Achard, pour parfaire sa formation artistique, et n'étant pas Grand Prix de Rome, il eut la chance que son père acceptât de financer son premier séjour de novembre 1850 à mars ou avril 1852[271]. Dans son journal il rapporte son arrivée sur le sol de la péninsule :

> « Je laisse de côté la traversée. J'aime peu le voyage en mer, et je souffrais un peu du mal de mer. Gros temps et 24 heures de retard pour arriver à Civitavecchia. C'est ici que commencent les impressions[272] ! »

Une lettre de recommandation du ministre Jean-Baptiste Dumas lui permit d'être accueilli chaleureusement par le directeur de l'Académie de France à Rome, Jean Alaux (1786-1864), de partager les activités des pensionnaires de la villa Médicis, et de faire avec eux des escapades dans la campagne romaine :

> « Je me rappelle que Perrault [sic] le sculpteur[273] et André l'architecte[274] me proposèrent de les accompagner. Au détour d'un chemin j'aperçus le plus magnifique panorama que l'on peut imaginer, toute la nature dans un bleu d'azur admirable. Dans l'enthousiasme, je m'écriai « le cobalt messieurs règne dans la nature. » Que de fois, 10 ou 15 années plus tard ces braves garçons m'ont rappelé cette sortie et cette belle journée. Ah, c'était le bon temps !... Allez donc voir la vallée du Poussin ou la vallée Égérie, ou l'isola Farnèse si peu connue des étrangers, là vous verrez du vrai paysage, de la distinction, de l'élévation.» [275]

Harpignies fit un second séjour en Italie en 1864 et 1865, accompagné de son épouse et il y rencontra son compatriote Carolus-Duran à Sorrente[276]. C'est le sud de l'Italie qui fut privilégié pour ce deuxième voyage autour de Naples, Sorrente et Capri.

Cet enthousiasme pour les paysages italiens se traduisit par nombre d'ouvrages qui furent sélectionnés par les jurys des Salons. Après le premier séjour il ne présenta qu'une seule peinture italienne à son retour en 1853[277], qu'il estima médiocre alors que ce tableau est aujourd'hui au Musée National de Stockholm. Après le deuxième séjour de 1864-65 la production fut plus abondante surtout pour les années 1865 et 1866.

Sur la fig. 16, on observe un accroissement des œuvres peintes en 1865-66 mais ensuite, à intervalles espacés, l'artiste a continué à produire des œuvres d'inspiration italienne souvent sous la forme : *Souvenir de…*

Les lieux se concentrent sur Rome et ses environs : le Colisée, les jardins de la villa Médicis, mais aussi la campagne romaine, Ariccia, Vallée Égérie et vallée du Poussin, la rivière Teverone

[271] *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 32-33.
[272] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 15 du journal.
[273] Jean-Joseph Perraud (1819-1876) sculpteur ayant obtenu le Grand Prix de Rome en 1847.
[274] Louis-Jules André (1819-1890) architecte, reçu Grand Prix de Rome en 1847 ; il séjourna à la villa Médicis de 1847 à 1852 et réalisa plus tard la grande galerie de l'évolution du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris.
[275] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 21-22 du journal. Rappelons que ce journal fut écrit lorsque Harpignies avait 57 ans.
[276] Charles Auguste Émile Durand dit Carolus-Duran, né à Lille en 1837 et décédé à Paris en 1917. Celui-ci fit à Sorrente en cette année 1864 un portrait présumé de Mme Harpignies, signé et dédicacé : « A son ami Harpignies, Sorrente, 1864 »
[277] *Vue prise dans l'île de Capri ; golfe de Naples*. *Cf. supra*, p. 50-51 et tome II, p. 5-6.

et Castel Gandolfo. Le Sud italien fut aussi privilégié avec essentiellement Capri, Naples, et Sorrente.
Au total, 10 huiles et 5 aquarelles furent acceptées au Salon officiel et au Salon d'Aquarellistes Français, soit 15 ouvrages italiens alors qu'il n'y en eut que 3 pour le Nord de la France.

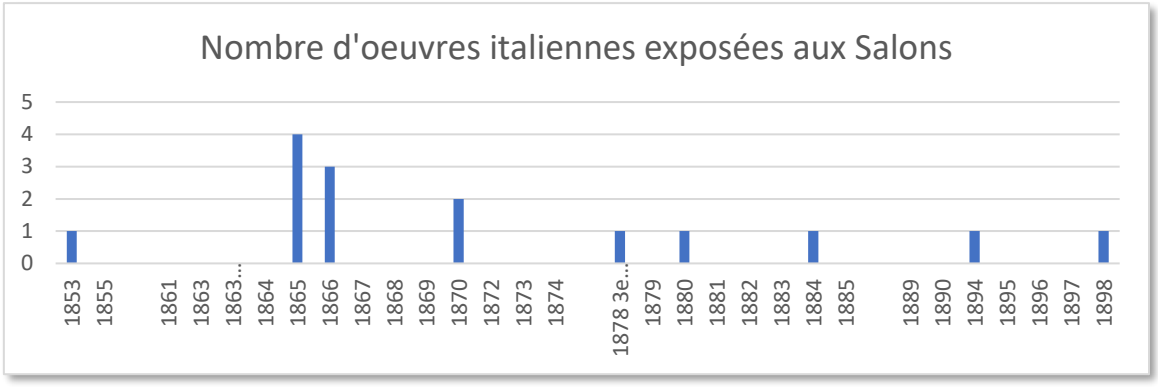


fig. 16. Répartition par année des ouvrages présentés au Salon officiel, ayant un thème italien. (1878, 3e Triennale)

Si l'on interroge maintenant le corpus des œuvres de Harpignies en sélectionnant celles qui sont à thème italien, on dénombre 181 ouvrages qui se répartissent en 31 huiles, 88 aquarelles, 61 dessins et une gravure. Le nombre important de dessins correspond à un carnet que l'artiste a emmené avec lui lors de son séjour en 1850, sur lequel il a tracé 39 dessins[278]. En ajoutant les œuvres des Salons, on arrive à un total de 195 ouvrages soit 12,5% qui ont l'Italie pour sujet. La répartition des œuvres en fonction de l'année de réalisation n'est possible que pour celles qui sont datées[279]. (fig. 17) Le tableau retrouve une condensation des ouvrages autour des années 1850-1852, en grand nombre, essentiellement des dessins, des aquarelles, peu d'huiles, ce qui se conçoit, il s'agit du premier séjour. Parmi ces 41 œuvres, une seule a été présentée au Salon de 1853. Le deuxième pic s'échelonne de 1863 à 1867, avec 51 œuvres dont 7 ont eu les honneurs du Salon, témoignant d'une reconnaissance du peintre dans le milieu artistique. On retrouve ensuite, cette fois encore, des œuvres italiennes qui ont été faites à intervalles réguliers jusqu'en 1911 pour la dernière, œuvres peintes de mémoire ou basées sur les esquisses antérieures.

L'Italie garda longtemps une place privilégiée au cœur de l'artiste.

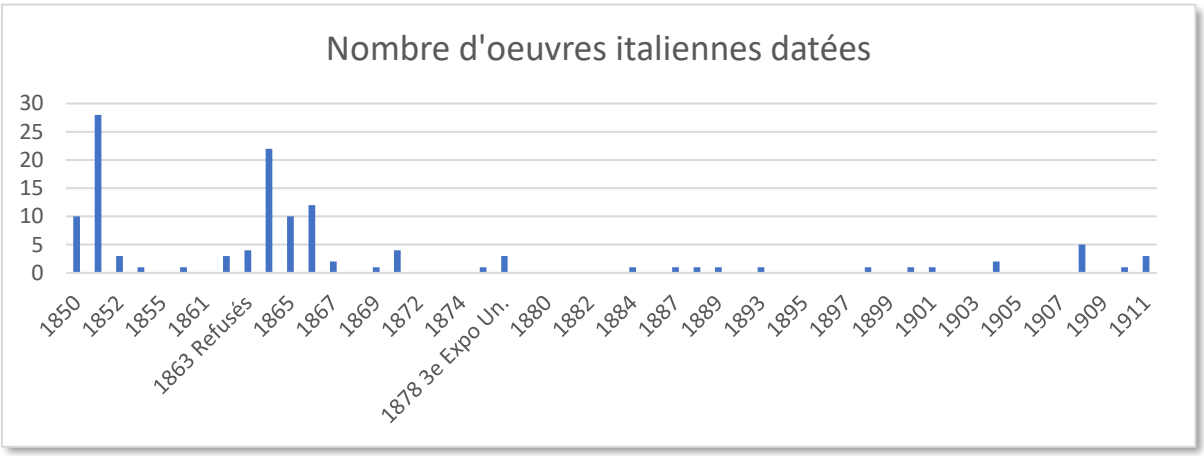


fig. 17. Répartition par année des ouvrages datés de Harpignies ayant un thème italien, et extraits du corpus.

[278] Album de dessin, musée du Louvre, inv. RF. 6075 - 1 à 39.
[279] Pour l'album de dessin qui contient 39 références, nous n'avons compté qu'une seule référence.

c) Fontainebleau

Lieu emblématique des paysagistes de « l'école de 1830 » la forêt de Fontainebleau connut une fréquentation assidue des artistes trouvant là, à proximité de Paris, une nature sauvage alliant arbres et bosquets, rochers et mares, frondaisons de tons variés selon les saisons. Corot, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, Diaz de la Peña, Louis Français, Rosa Bonheur et bien d'autres se retrouvaient à l'auberge Ganne à Barbizon après une journée passée sur le motif, ou encore à Chailly-en-Bière, ou à Moret-sur-Loing.
Harpignies ne pouvait que suivre les traces de ses aînés, arpentant, surtout lors des années 1854-1856, la forêt et ses alentours. Harpignies reste discret sur ces séjours, aucune allusion dans son journal, mais nous en savons un peu plus de façon indirecte.

Par ses œuvres d'abord. S'il n'a présenté aucune œuvre illustrant cette forêt au Salon, l'exploration de notre corpus d'œuvres[280], nous a permis de retrouver 26 ouvrages, se répartissant en 16 huiles, 8 aquarelles et 2 dessins.

Le titre : *Forêt de Fontainebleau* vient largement en tête, suivi de *Marlotte*, qui a été illustré par une belle aquarelle ; *le long rocher à Marlotte*[281], une vue d'un *Intérieur paysan à Marlotte*[282], mais aussi avec *vue des Trembleaux*[283], et d'*Arbonne*[284]. Une réserve s'impose avec les intitulés des œuvres qui sont parfois erronés ; ainsi une huile de la collection du banquier Forbes à Londres, en vente à Minneapolis avait pour titre : *A morning scene near the forest of Fontainebleau*[285], alors qu'on y reconnait aisément une vue du village de Saint-Privé, avec son église au clocher caractéristique. Un court texte écrit dans le bulletin des amis de Marlotte précise que Harpignies louait un atelier à Marlotte, proche de l'auberge Antony, le pendant de l'auberge Ganne de Barbizon, et il y résidait :

> « Le grand peintre Henri Harpignies, nous l'avons rencontré à Marlotte, jeune encore et pas toujours bien riche, surtout dans les années 1855-56. Il avait loué un atelier dans une cour de la rue Murger proche de l'auberge Antony où il pouvait loger quand les vaches n'étaient pas trop maigres, encore qu'il n'eût jamais connu la vraie bohême[286]. »

Julian Campbell, historien d'art à Dublin, remarqua qu'un jeune peintre irlandais, Nathaniel Hone (1831-1917)[287] et un jeune peintre tchèque, Hippolyte Sobeslav Pinkas (1827-1901)[288], tous deux élèves de Thomas Couture, firent le même portrait d'une gardienne de moutons de

[280] En sélectionnant Seine-et-Marne comme mot-clé.

[281] *Le long rocher à Marlotte, Forêt de Fontainebleau*, Aquarelle, signée en bas à gauche, 21,6/40,7 cm., Université de Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. PD. 49-1978, et tome III, A) Biographie, fig. 42, p. 51.

[282] *Intérieur paysan à Marlotte*, 1856, H/T, 31,5/41 cm., Vente Arnold du 9 février 1934, puis coll. J. Beder.

[283] *Sapins aux Trembleaux à Marlotte*, 1854, H/T., 41,3/32,1 cm., New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.1.183 *Cf.* tome III, A) Biographie, fig. 44, p. 52.

[284] *Arbonne – Fontainebleau*, H/T, 23,5/31,1 cm., H. Shickman Gallery, exposition Henri Harpignies, The Dixon Gallery & Gardens, du 3 décembre 1978 au 14 janvier 1979.

[285] *Scène matinale près de la forêt de Fontainebleau*, H/T, 24/32 cm. ancienne coll. Forbes, Documentation du musée d'Orsay.

[286] *Harpignies et nous, les gamins de Saint-Privé,* avant-propos de la rédaction, Bulletin des amis de Bourron-Marlotte, n° 20, p. 1.

[287] Nathaniel Hone, *Girl in a white shawl, the shepherdess of Marlotte*, 1857, H/Panneau, 39/25 cm., Dublin, The National Gallery of Ireland.

[288] Sobeslav Pinkas*, The shepherdess of Marlotte*, 1857, H/T, 61,5/51,5 cm., Prague, musée Saint-Agnès, Galerie Nationale.

Marlotte, alors qu'ils visitaient ce village. Harpignies, d'un caractère joyeux et liant se prit d'amitié pour ces deux confrères, attestant par là d'un tempérament aimable et convivial.

> « Hone and Pinkas started making summer visits to the Forest of Fontainebleau while they were still students. This introduction to the area may have come about through a mutual friendship with French landscapist, *Henri Harpignies* who was painting at Marlotte in 1855 and 1856. Hone first visited the region in 1855 when he painted one of his earliest landscapes, that of the church at Bourron. Pinkas was a friend of Harpignies and as Hone later recalled : « Henri Harpignies was my particular friend and he always came to meet me when I went back to France. He used to run up to me when he saw me[289] ? ”

d) Les bords de Loire, Nevers, Plagny, Gien, Briare

La Loire, ce grand fleuve parfois difficile à dompter, aux rives encombrées de bancs de sable, a ému notre artiste qui en fit de grands tableaux souvent plébiscités aux Salons.

La sélection des ouvrages exposés aux Salons ayant la Loire pour thème compte 13 huiles et 13 aquarelles. Réparties par année de présentation, ces œuvres forment deux groupes très distincts, un premier centré sur les années 1859-1863 et un second, beaucoup plus dispersé, allant de 1881 à 1899. (fig. 18)

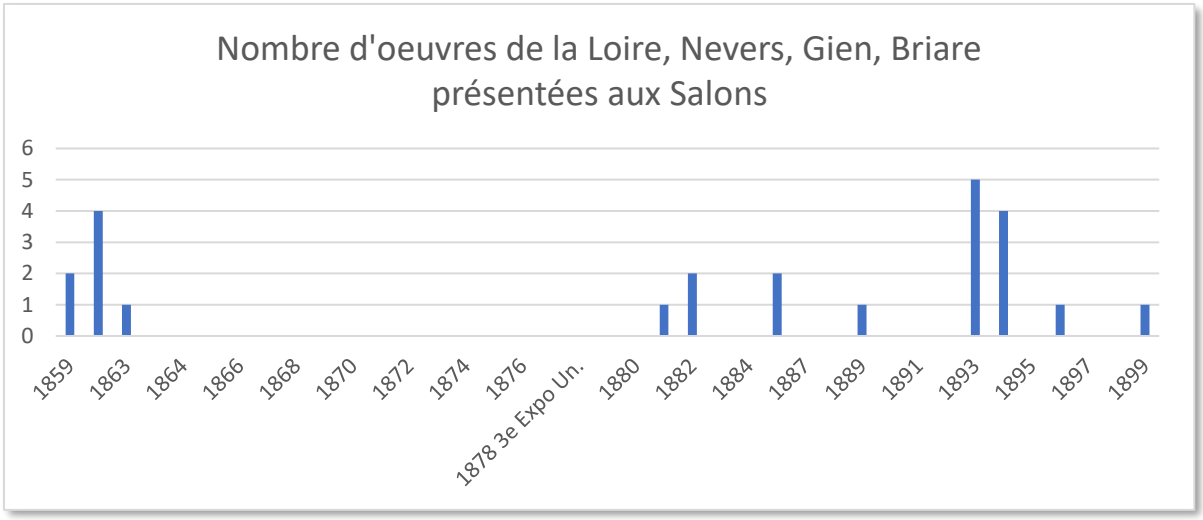


fig. 18. Répartition par année des ouvrages de Harpignies présentés au Salon ayant pour thème : la Loire, Nevers, Gien, Briare.

Cette dichotomie est liée aux différents lieux de résidence de l'artiste. Installé à Paris à son retour d'Italie en 1852, il eut plusieurs ateliers : 47 rue Saint-André des arts en 1853, 7 rue du regard de 1855 à 1857 et 17 rue des Beaux-Arts jusqu'en 1863, ou encore hébergé chez M. Colcomb, quai de l'école en 1859, montrant ainsi qu'il n'avait pas encore trouvé de lieu stable pour son début de carrière. Pour les activités en pleine nature, il fréquentait alors volontiers, Marlotte et la forêt de Fontainebleau en 1854 – 1856.

Mais un évènement familial allait lui ouvrir d'autres horizons. Les familles Harpignies, et Lequime, avec l'aide financière de la famille Bernard[290], allaient construire à Plagny, commune de Challuy, à quelques kilomètres au sud de Nevers une sucrerie-distillerie qui fut dirigée par Adolphe Lequime, l'oncle maternel du peintre et Maurice Harpignies, son cousin-germain qui avait épousé Marie, sœur du peintre[291]. Challuy devint ainsi un lieu de ralliement pour l'artiste,

[289] Julian Campbell, « The shepherdess of Marlotte » *Irish Arts Review*, 2002, vol 19, n°1, p. 90-94.
[290] Sucriers du Nord réputés pour leur avance technologique.
[291] *Cf.* tome III, A) Biographie, fig. 45-49, p. 53-55.

ravi de se ressourcer dans une ambiance familiale et ayant ainsi la faculté d'explorer les environs, la campagne, la Loire, la confluence de l'Allier.
Harpignies abandonnait les représentations de groupes d'enfants, thème privilégié de ses œuvres de Salon de 1855 à 1859, pour revenir au naturalisme des bords de rivière et de fleuve. Il se lia d'amitié avec Auguste Couturier, propriétaire terrien qui résidait au sud de Nevers, au bord de la Loire avec qui il partageait la passion de la chasse et le goût pour la nature[292]. La maison Couturier lui était ouverte et il était souvent invité ainsi que plusieurs de ses amis peintres, Joseph Mazerolle[293], Alfred Foulongne[294] et Pierre-Edouard Cléry[295].

Pendant ces années 1859-1863 toutes ses œuvres de Salon avaient pour sujet, la Loire, le canal latéral à la Loire et l'Allier. Voici la liste des 7 huiles de Salon :

1859 n° 1405 *Un Orage ; bords de la Loire.* 1859.
n°1406 *Un canal ; vue prise aux environs de Nevers.*

1861 n° 1449 *Lisière de bois sur les bords de l'Allier.*
n° 1450 *Un soir sur les bords de la Loire.*
n° 1451 *Un beau temps sur les bords de l'Allier.*
n° 1452 *Rives de la Loire, près Nev*ers. 1860.

1863 n° 883 *The last days of summer/ Les corbeaux ; paysage* 1863[296].

La figure 18 retrouve du côté droit une deuxième groupement d'ouvrages des Salons et consacrés aux bords de Loire, à Briare, à Gien, à Bonny-sur-Loire, bien plus tardifs, de 1881 jusqu'en 1899, mais avec un rythme plus espacé. Cette fois encore, les lieux de résidence de l'artiste apportent la solution. Après Plagny et Nevers où il était proche de sa famille, Harpignies résida à Hérisson, dans l'Allier de 1869 à 1878[297], puis il acheta une propriété, la Trémellerie à Saint-Privé, dans l'Yonne où il demeura jusqu'à ses derniers jours.

Saint-Privé est proche de Briare et de Gien ; Or c'est à Briare que Jean-Félix Bapterosses[298] installa des usines de boutons de porcelaine, de perles, d'émaux qui firent la fortune des briarois[299]. Ce chef d'industrie aimait la peinture de paysage et commanda à Harpignies de grands tableaux des bords de Loire. Il bâtit un château pour chacune de ses trois filles : Trousse-Barrière, Beauvoir et Les Roches. Harpignies réalisa une série de peintures sur verre encore présentes aujourd'hui au château de Trousse-Barrière à Briare qui abrite aussi la plus grande huile de l'artiste, *La Loire* exposée au Salon de 1996, mais aussi à l'Exposition Universelle de

[292] Jean-Louis Balleret*, De Corot à Balthus, un siècle de grands peintres dans la Nièvre et le Morvan,* Nevers, Paris, Le Cercle d'Art, 1997, p. 66-87. *Cf.* tome III, A) Biographie, fig. 50-52, p. 55-57.
[293] Alexis-Joseph Mazerolle (1826-1889) peintre qui fut élève de Pierre Dupuis et de Charles Gleyre, qui eut surtout une activité de peintre muraliste, décorant le Vaudeville à Paris, les salles du Conservatoire, l'Opéra Garnier, la Comédie Française, le théâtre de Baden-Baden. Une exposition lui a été consacrée : Lavalade Marie-France*, Alexis-Joseph Mazerolle (1826-1889), itinéraire d'un grand décorateur*, cat. expo. Roubaix, musée La Piscine, 4 juillet - 12 septembre 2015, Gand, Snoeck éd., 2015, 264 p.
[294] Alfred-Charles Foulongne (1821-1897) peintre, élève de Paul Delaroche et de Charles Gleyre. Il présenta son premier Salon en 1848 et fit surtout des nus, des paysages et des scènes de genre.
[295] Pierre-Edouard Cléry (1822-1895) peintre, mais aussi parent de Henri Harpignies, ayant épousé à Challuy, en 1860, Adèle Clémence Lequime. (1831- ?)
[296] *Cf*. tome II, p. 36-38.
[297] *Cf. infra*, page 76-79.
[298] *Cf.* tome III, A) Biographie de Henri Harpignies, p. 97-104.
[299] Pascale Nourisson, *Une aventure industrielle, la manufacture de Briare (1837-1962),* Saint-Cyr-sur-Loire, Alan Sutton éd., 2001, p. 23-29.

1900[300]. Harpignies avait table ouverte chez eux et il fit aussi des tableaux pour les gendres de Bapterosses, Paul Yver et Alfred Loreau.

Notre artiste appréciait les rives sauvages de ce grand fleuve, mais aussi un petit hameau nommé Les Loups près de Bonny-sur-Loire, à l'endroit précis de la confluence de la Cheuille, petit affluent de la Loire. Témoins de son engouement pour ce lieu, nombre d'huiles et d'aquarelles portent ce nom, les titres des ouvrages témoignent du plaisir qu'il avait à peindre en cet endroit. Pour ce deuxième groupe on compte 7 huiles également, mais un nombre important de 15 aquarelles, accroissement probablement en rapport avec l'adhésion de Harpignies à la Société d'Aquarellistes Français dès 1881, car à chacune des expositions annuelles, il présentait une dizaine de feuilles[301].
Voici la liste des œuvres des Salons ayant la Loire pour sujet :

1881	n° 2895	*La Loire à Nevers* (aquarelle)
1882	n° 1302	*La Loire*
		La Loire (aquarelle)
1885	n° 1229	*La Loire à Briare. (Loiret)*
		Vue de la Loire près du château de Beauvoir (aquarelle)
		Châtaigniers à Beauvoir (aquarelle)
		Vue prise de Briare (aquarelle)
1889		*Novembre – sous les châtaigniers de Beauvoir* (aquarelle)
1893	n° 880	*Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*
	n° 881	*Un soir aux Loups, près Bonny-sur-Loire*
		La Loire aux Loups (aquarelle)
		Maison des Loups (Bonny-sur-Loire) (aquarelle)
		Route des Loups à Ousson-sur-Loire (aquarelle)
1894		*Vue prise dans l'île-aux-Loups (Loiret)* (aquarelle)
		Sentier des Loups à Bonny (Loiret) (aquarelle)
		Route à Gien (aquarelle)
		Le pont de Gien (aquarelle)
1895		*Le chalet à Briare (Loiret)* (aquarelle)
		Les sentiers des Loups, près Bonny-sur-Loire (aquarelle)
1896	n° 1003	*La Loire*
1899	n° 958	*La Loire, près Sancerre*
1908	n° 829	*Environs de Bonny-sur-Loire*

Si l'on interroge notre corpus, en sélectionnant les ouvrages dont la localisation est précisée, on retrouve 51 œuvres pour la Nièvre, dont 30 huiles, 18 aquarelles et 3 dessins, lavis ou fusains. Pour le Loiret, on dénombre 60 œuvres dont 14 huiles, 41 aquarelles, et 56 dessins, lavis ou fusains. La production du Loiret est un peu plus abondante, mais elle s'explique par un grand nombre d'aquarelles, comme cité plus haut.

Si l'on isole dans ce groupe, les œuvres datées, la figure 19 ci-dessous retrouve la concentration autour de 1859-1863 comme pour les œuvres des Salons, mais l'artiste a continué à représenter cette région nivernaise tout au long de sa vie, témoin de l'attachement qu'il lui porte.

[300] *Cf.* tome II, p. 377-379 et 424, et tome III, A) Biographie de Henri Harpignies, p. 97-104.
[301] *Cf.* tome III, R) Les œuvres graphiques de Harpignies à la Société d'Aquarellistes Français, 1882-1896.

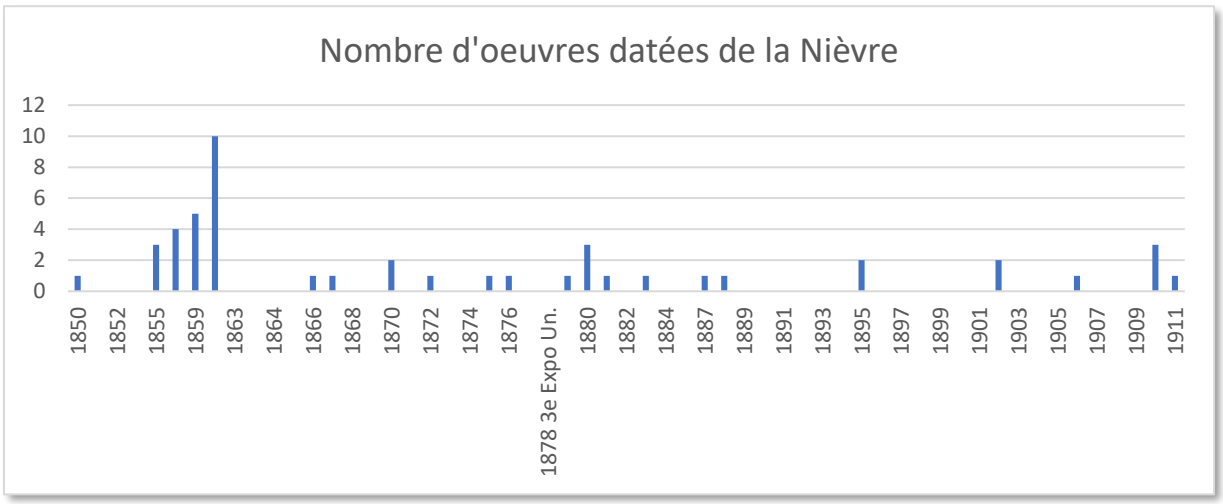


fig. 19. Répartition par année des œuvres de Harpignies datées, ayant pour thème la Nièvre et tirées du corpus.

Pour le Loiret, il en est différemment, c'est surtout après 1882 qu'elles se concentrent c'est-à-dire après les contacts du peintre et de l'industriel JF. Bapterosses et ses gendres. (fig. 20)

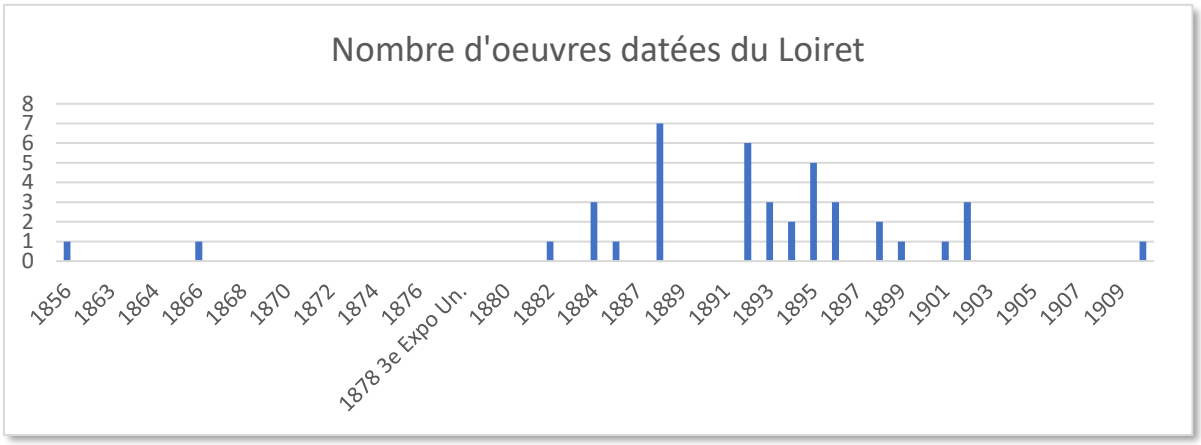


fig. 20. Répartition par année des œuvres de Harpignies datées, ayant pour thème le Loiret, et tirées du corpus.

e) Hérisson – Allier 1869 - 1878

Avant de connaître cette région briaroise, Harpignies demeurait à Hérisson. C'est fortuitement qu'il découvrit cet endroit. Invité à une chasse à courre dans la forêt de Tronçais par le père d'une de ses élèves[302], pendant l'été 1869, Henri Harpignies, bon cavalier, n'avait pas ce jour-là la fibre cynégétique, (fig. 21) mais était plutôt enclin à admirer le paysage, les ruisseaux, les belles frondaisons, laissant résonner au loin le bruit de la meute traquant le cerf. Il s'égara, découvrant ainsi au hasard, la vallée creusée par la rivière Aumance, le rocher de Chasteloy porteur de l'église Saint Pierre avec son arc-boutant d'un seul côté, et le charmant village d'Hérisson (fig. 22). Il décida de s'y établir et ce fut le début de neuf années d'une grande fécondité artistique[303].

[302] Jeanne Rongier dont le père était fermier général des terres du duc de Morny.

[303] Ernest Delaigue, *Le Bourbonnais pittoresque – Hérisson*, in Camille Grégoire, *Une excursion dans la vallée de l'Aumance, Hérisson, Chasteloy, Cosne-d'Allier*, Le Livre d'Histoire-Lorisse, Paris, Res. Universis, 1992, (1ère éd. 1889), p. 3-7.



fig. 21. Henri Harpignies, *Interlude pendant la chasse à courre en forêt de Tronçais*, 1887[304]

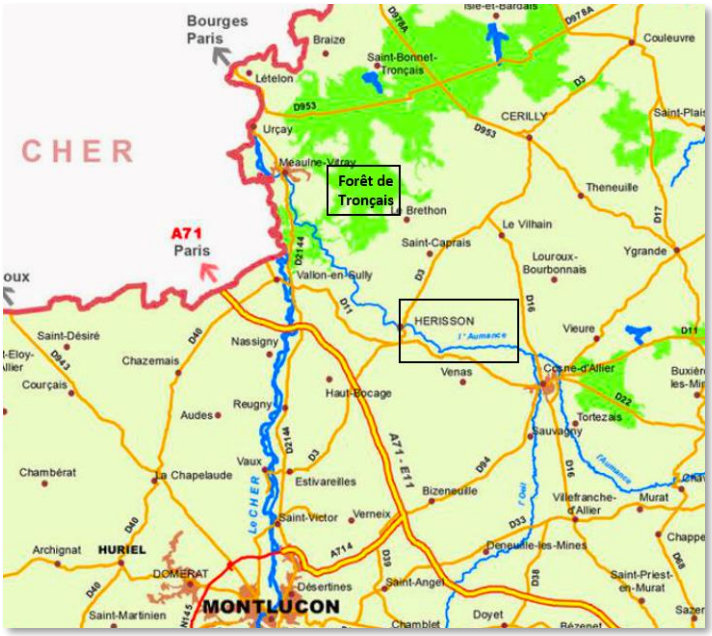


fig. 22. Carte de l'Allier, centrée sur Hérisson traversé par l'Aumance et la forêt de Tronçais.

Fécondité qui se traduisit par la présentation aux Salons d'œuvres situées en Allier. Sur un total de 163 ouvrages de notre corpus, localisés en Allier, 27 furent acceptées aux Salons, se répartissant en 16 huiles, 10 aquarelles et une gravure. La figure 23 décrit une concentration d'œuvres autour de 1872 - 1879, Harpignies habitait à Hérisson ces années-là. Il y en eut encore quelques-unes en 1882-1883 puis plus tardivement autour de 1900 ; Harpignies les intitulait souvent : *Souvenir de…*

Il y eut en 1861 2 huiles au Salon intitulées : *Lisière de bois sur les bords de l'Allier* (n° 1449) et *Un beau temps sur les bords de l'Allier* (n° 1451). Certes, elles sont bien au bord de la rivière Allier, mais en 1861 Harpignies ignorait tout de Hérisson et du département de l'Allier. Cette

[304] H/T, 80,5/101 cm., Vente Christie's Londres 1966, puis vente H. Terry-Engell Gallery, Londres 1967, puis vente Gemäldegalerie Abels, Cologne. (Allemagne)

année-là il était souvent à Plagny, au sud de Nevers, et l'Allier se jette dans la Loire au bec d'Allier à quelques kilomètres de Plagny. C'est donc probablement un peu en amont du bec d'Allier que furent peintes ces deux œuvres qui ne font pas réellement partie du même groupe.

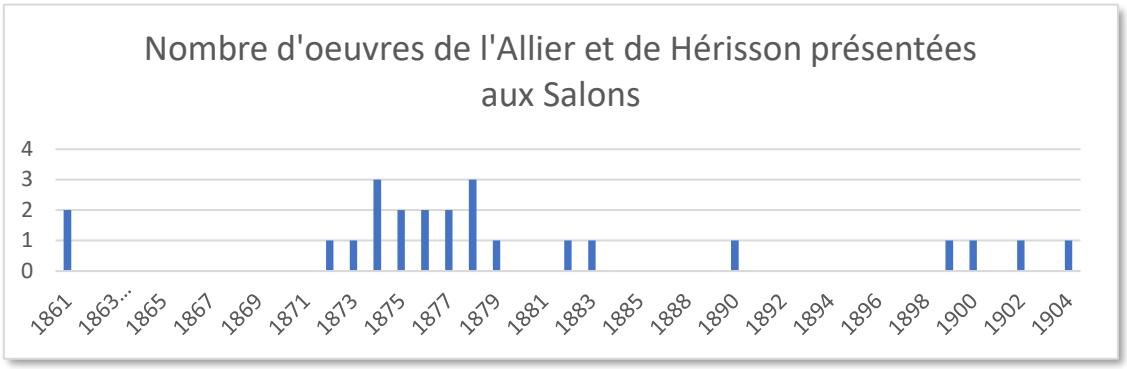


fig. 23. Répartition par année des ouvrages de l'Allier et de Hérisson présentés aux Salons.

Ces paysages présents aux Salons reçurent nombre de critiques favorables, témoins de leurs qualités et ils furent aussi achetés par l'État avec constance comme en témoigne la liste ci-après :

1872 *Une belle journée d'hiver* 1870 (intitulée Chasse à courre)
Achat de l'État et dépôt au musée de Caen.
Caen, musée des Beaux - Arts, inv. 189/ PHH 844.

1873 *Le Saut-du-Loup ; vue prise dans l'Allier* 1872
Achat de l'État en 1873.
Dépôt à Cambrai, musée municipal, inv. RF. 551.808 LUX.

1874 *Bords de l'Aumance* 1874
Achat de l'État en 1874.
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D.875.2.4.

1875 *Les chênes de Château-Renard (Allier)* 1875
Achat de l'État et de la ville d'Orléans en 1879.
Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 496.

Vallée de l'Aumance (Allier) 1875
Achat de l'État en 1875 pour le musée du Luxembourg, puis transféré au musée du Louvre en 1884, et déposé au musée des Beaux-Arts de Valenciennes en 1885.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.Y.8.

1878 *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier* 1878
Achat de l'État en 1878, mis en dépôt à Valenciennes.
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.Y.6

Période également féconde car, en dehors des Salons, ces lieux inspirèrent largement notre artiste qui s'y trouvait bien, et groupa autour de lui un noyau d'élèves qui résidèrent à Hérisson et partaient avec lui sur les sites préférés. On parla ainsi d'*École de Hérisson*.
Parmi les œuvres localisables du corpus portant cette dénomination géographique on recense 163 ouvrages qui se répartissent en 90 huiles, 59 aquarelles, 17 dessins et 4 gravures. (fig. 24)

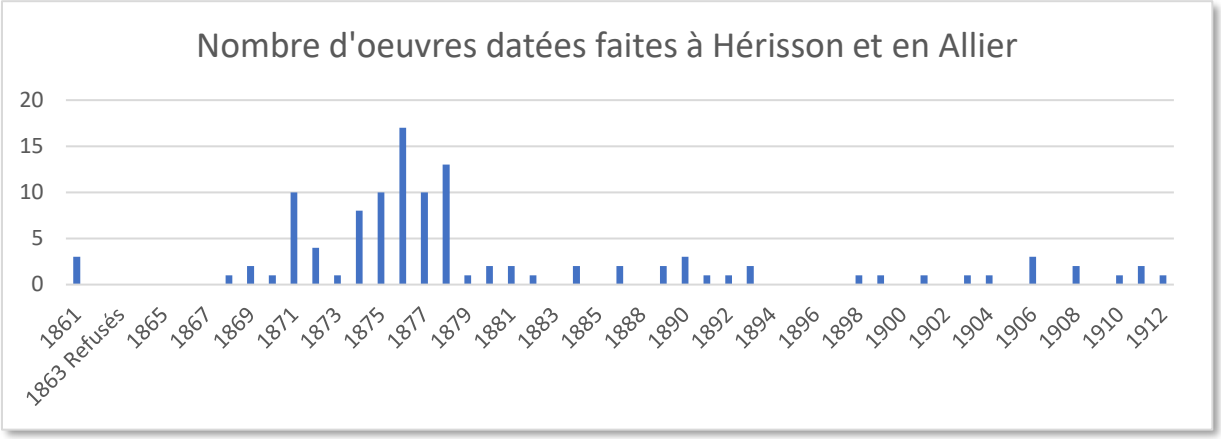


fig. 24. Répartition par année des œuvres datées de Harpignies, ayant pour thème l'Allier et tirées du corpus.

Sur ce tableau on retrouve, pour les œuvres datées, le même profil que pour les œuvres des Salons (fig. 23) avec une concentration autour des années 1869-1878 puis au fil des années suivantes quelques œuvres témoignèrent du souvenir de ces lieux tant aimés de l'artiste. Pour les 3 œuvres de 1861, même remarque que ci-dessus, il s'agit des bords de l'Allier dans le département de la Nièvre, près de la confluence de l'Allier et de la Loire, un peu après Nevers.

Cette période heureuse pour la création artistique fut perçue très tôt et en 1889 Ernest Delaigue écrivait :

> « C'est à Hérisson que furent brossées les toiles les plus justement appréciées de Harpignies, celles qui contribuèrent à le classer au nombre des meilleurs paysagistes de notre époque. Aujourd'hui, son opinion fait autorité en peinture et son nom, répété dans toutes les causeries d'art, est inscrit chaque année, l'un des premiers, sur la liste du jury du Salon[305]. »

f) L'Yonne – Saint-Privé

Après 9 années de résidence à Hérisson, le peintre souhaitait acquérir la maison qu'il y occupait, mais en raison du refus du propriétaire, il se mit en quête d'une maison à vendre. Un parent de l'artiste l'informa qu'une grande propriété, la Trémellerie, était à vendre à Saint-Privé, dans l'Yonne, petit village traversé par le Loing. Il en fit l'acquisition, sans la visiter, sur le conseil de son parent en 1878[306]. Dès lors il partagea son temps entre son atelier parisien en intersaison, avec un long séjour l'été à Saint-Privé de 1879 jusqu'à son décès en 1916[307] et les mois d'hiver étaient réservés pour les séjours sur la Côte d'Azur.

Pendant ces 37 années de résidence dans l'Yonne, il s'inspira de ce village rural traversé par le Loing, l'étang voisin de Grand-Rue, le moulin Colas, le grand bois de sa propriété de la Trémellerie. La liste ci-dessous reporte les œuvres présentées soit au Salon pour les huiles, soit au Salon de la Société d'Aquarellistes Français pour les aquarelles à partir de 1882.

1870 n° 1328 *Vue prise à Montréal (Yonne)*
1879 n° 1803 *Souvenir de l'Yonne* (aquarelle)
1880 n° 4930 *Souvenir de l'Yonne* (aquarelle)
1881 n° 1108 *Vallée du Loing à Saint-Privé (Yonne)*
n° 2896 *Souvenir de Saint-Privé (Yonne)*

[305] Ernest Delaigue, *op. cit*., p. 11-12.
[306] *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 86-91.
[307] Harpignies est inhumé dans le cimetière de Saint-Privé, au pied de sa propriété, la Trémellerie.

1882 n° 1301 *Les bords du Loing à Saint-Privé (Yonne)*
1883 n° 1171 *Le bois de la Trémellerie à Saint-Privé (Yonne)*
n° 1172 *Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)*
Un étang dans l'Yonne (aquarelle)
Bois de la Trémellerie (aquarelle)
1884 n° 1175 *Le Loing ; vue prise dans le bois de la Trémellerie (Yonne)*
n° 1176 *Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)*
Bois de la Trémellerie, Saint-Privé (Yonne) (aquarelle)
Saint-Privé. (Effet du matin) (aquarelle)
Soir dans la vallée du Loing (aquarelle)
Le pont de Saint-Privé (Yonne) (aquarelle)
Le moulin Colas à Saint-Privé (Yonne) (aquarelle)
1185 n° 1230 *La ferme de la Cour-Chaillot (Yonne)*
L'étang de Grand-Rue (aquarelle)
1886 n° 1166 *Saules et aunes ; souvenir de Saint-Privé (Yonne)*
n° 1167 *De Saint-Privé à Bléneau – Souvenir de l'Yonne*
1889 *Une rue du village à Saint-Privé (Yonne)* (aquarelle)
1890 *De Saint-Privé à Bléneau* (aquarelle)
Saint-Privé. La maison de l'éclusier (aquarelle)
L'étang des Luneaux (aquarelle)
1891 *Bois de la Trémellerie à Saint-Privé* (Yonne)
1892 *Prairie à Saint-Privé*
1908 n° 2364 *Une charmille – Bois de la Trémellerie (Yonne)* (aquarelle)
1911 n° 915 *Chênes de Saint-Fargeau*

Cette longue liste est le témoin de la séduction qu'exerça cette belle région de l'Yonne sur notre artiste et fut à l'origine d'une abondante production picturale qui prit la suite de celle d'Hérisson et de l'Allier.

Le tableau ci-dessous (fig. 25) précise la répartition des 14 huiles et des 15 aquarelles des Salons en fonction de l'année de présentation. On remarque un groupement des ouvrages de 1879 à 1892, avec un pic en 1884, groupement logique, l'artiste ayant occupé la Trémellerie à partir de 1879. Le nombre élevé d'œuvres en 1884 est lié à la présence de 5 aquarelles à la SAQF. avec seulement 2 huiles au SAF. La toile de 1870 : *Vue prise de Montréal (Yonne)*[308] surprend, par sa précocité. Dans l'Yonne , il y a un village de Bourgogne ainsi dénommé au Nord-Est d'Avallon, et un hameau Montréal-Ronchères, proche de Saint-Privé, mais en 1870 Harpignies ne connaissait pas Saint-Privé. D'autre part nous avons trouvé dans le corpus d'œuvres 7 ouvrages d'Avallon ou des environs, datés de 1868-1869[309], témoignant ainsi d'un séjour de Harpignies dans la région d'Avallon vers 1868-69. L'huile présentée au Salon de 1870, *Vue prise à Montréal* est donc bien ce village ancien proche d'Avallon. Bien que situé dans l'Yonne, il ne fait pas partie du même lot.

[308] *Cf*. tome II, p. 91. Cette huile est non localisée et aucune iconographie n'est disponible.
[309] *Vue d'Avallon* 1869, H/T., Bristol City Museum and Art Gallery inv. K.2324; *La Vachère – Avallon*, 1869, Aq., musée d'Avallon, inv. 869.1.1 ; *Paysage boisé à Avallon*, 1868, Dessin, musée de la ville de Paris, inv. PPD. 906 ; *Route d'Avallon,* 1868, Aq., Vente Prouté, 1974 ; *Environs d'Avallon*, 1868, H/T., Vente Aguttes New York, 2011 ; *Environs d'Avallon*, 1869, H/T., Vente Lefranc Auxerre, 2018 ; *Avallon*, 1868, Aq., Fondation Custodia, inv. 2013-T-8.

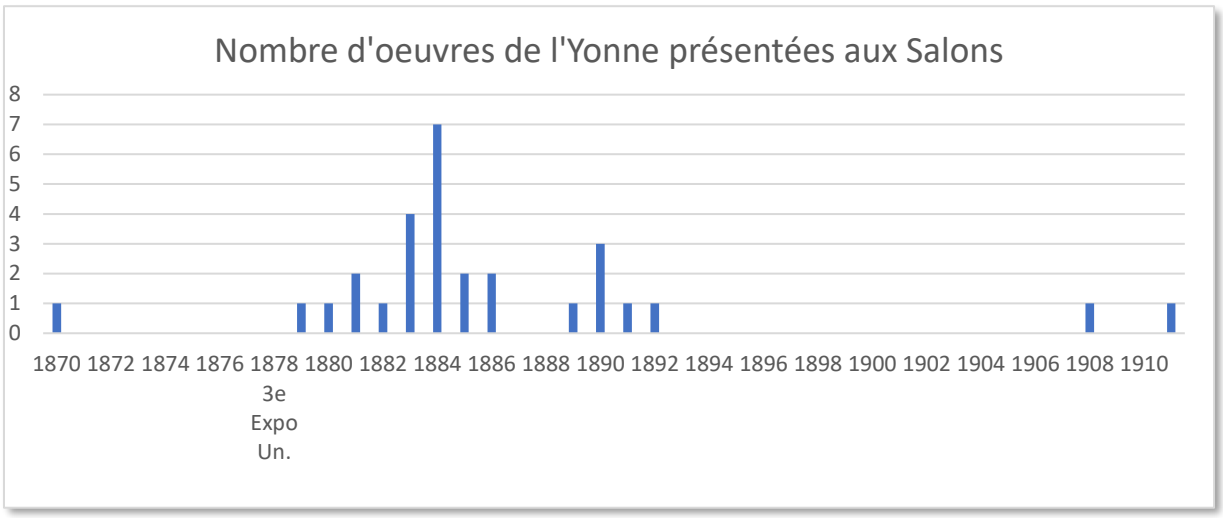


fig. 25. Répartition par année des ouvrages de Harpignies présentés aux Salons et situés dans l'Yonne.

Si l'on revient maintenant à la totalité des ouvrages de l'Yonne qu'ils aient été ou non présentés aux Salons, on retrouve dans le corpus 184 œuvres qui se répartissent en 85 huiles, 80 aquarelles et 19 dessins, lavis et fusains. Pour un certain nombre d'entre eux on connait l'année de réalisation et dans le tableau ci-après nous les avons classées par année. (fig. 26)

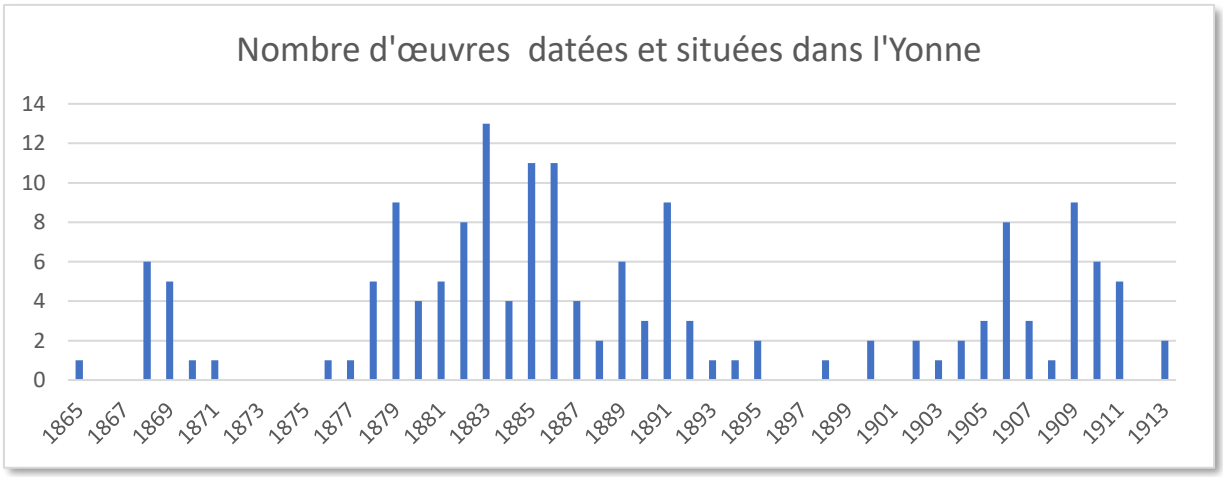


fig. 26. Répartition par année des ouvrages datés de Harpignies extraits du corpus et situés dans l'Yonne.

On voit un premier groupement important de 1878 à 1895, période où l'artiste s'installe à Saint-Privé et il trouva quantité de sites d'inspiration sur place et dans les environs immédiats, les bois, le Loing, la rigole, le moulin Colas, le jardin de la propriété et beaucoup d'autres. L'intensification de la production que l'on remarque à partir des années 1900 est due à l'utilisation par l'artiste du lavis ou du fusain comme moyen d'expression privilégié, ayant beaucoup réduit l'usage de la peinture à l'huile à ces moments-là. On retrouve ici aussi un îlot précoce autour des années 1868-1871, ce sont surtout des vues prises à Avallon, à Montréal ou dans les environs, avant de s'installer à Saint-Privé, comme analysé plus haut.

g) La Côte d'Azur - Les Alpes-Maritimes

Le peintre prit l'habitude de passer les deux ou trois mois d'hiver sur la Côte d'Azur, où il aimait découvrir ainsi de nouveaux paysages, de nouveaux spécimens sylvestres, une lumière plus intense. Harpignies ne s'épanche guère dans son journal sur les séjours qu'il fit dans le Sud

de la France, mais on peut suivre son itinéraire par les titres des huiles présentées aux Salons et par les aquarelles qu'il exposa aux Salons de la SAQF.
Les premières œuvres apparurent assez tardivement en 1886, mais, comme vous pouvez le remarquer sur la liste qui suit, elles se sont prolongées jusqu'en 1912, avec une belle régularité, témoignant du pouvoir d'inspiration des paysages du Sud méditerranéen. Les aquarelles sont plus nombreuses, une vingtaine pour 12 huiles. Ce déséquilibre s'explique aisément ; aux Salons, le nombre d'huiles ne peut pas dépasser deux ou trois alors que la série des aquarelles à la SAQF est de dix à douze environ.

Œuvres exposées aux Salons des Artistes Français et à la Société d'Aquarellistes Français.

1886	n° 6	*Villefranche.* (Aquarelle)
	n° 8	*Villefranche. (Départ pour Nice)* (Aquarelle)
1887	n° 158	*Vue prise de la villa Frémy*[310]. (Aquarelle)
	n° 159	*Environs de Nice.* (Aquarelle)
1888	n° 105	*Vue prise dans une villa à Nice*. (Aquarelle)
	n° 109	*Vue prise dans la villa Frémy*. (Aquarelle)
	n° 110	*Vue prise sur le château, Nice*. (Aquarelle)
	n° 111	*Vue prise sur la terrasse de l'ancien Cercle Impérial*. (Aquarelle)
	n° 112	*Vue prise sur les Ponchettes à Nice*. (Aquarelle)
1889	n°1299	*Alpes-Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse*[311].
	n° 85	*Antibes. Vue prise dans la villa Muterse*. (Aquarelle)
	n° 86	*Les Esterelles. Vue de la route des Sables à Antibes*. (Aquarelle)
1890	n° 98	*Chênes verts à Villefranche*. (Aquarelle)
	n° 100	*Nice. (Le pont de la promenade des Anglais)* (Aquarelle)
	n° 101	*Villefranche. (derrière les casernes)* (Aquarelle)
	n° 102	*Antibes.* (Aquarelle)
	n° 103	*Antibes. (vue du golfe Juan)* (Aquarelle)
	n° 105	*Nice. (vue prise du château)* (Aquarelle)
	n° 108	*Intérieur de bois à la pinède. (Antibes)* (Aquarelle)
1891	n° 80	*Villefranche.* (Aquarelle)
	n° 81	*Vue prise à Cimier. (Nice)* (Aquarelle)
	n° 82	*Vue prise à Cimier. (Nice)* (Aquarelle)
	n° 84	*Route de la Corniche*. (Aquarelle)
	n° 85	*Antibes. Étude de chênes*. (Aquarelle)
1892	n° 854	*Vue prise à Beaulieu dans la villa Casa del Monte de M. Livesay.*
	n° 96	*Soleil couchant à Beaulieu. (Alpes-Maritimes)* (Aquarelle)
	n° 98	*Route de Paris à Antibes*. (Aquarelle)
	n° 99	*Oliviers à Beaulieu*. (Aquarelle)
1893	n° 94	*Le port de Villefranche.* (Aquarelle)
1894	n° 155	*Souvenir d'Antibes*. (Aquarelle)
1900	n° 641	*Oliviers et chênes verts à Beaulieu. (Alpes-Maritimes)*
	n° 739	*Antibes* (Exposition Universelle)
1901	n° 987	*« La tête de chien » ; souvenir de Menton.*
1902	n° 805	*Souvenir d'Antibes ; le pin Meissonier.*

[310] Villa du banquier Louis Frémy (1805-1891) construite sur la colline du mont Boron.
[311] La villa « Le bosquet » à Antibes, dite Villa Muterse du nom de son propriétaire, Maurice Muterse, (1847-1928) officier de marine. Comme Harpignies, Guy de Maupassant y séjourna aussi et il y écrivit Bel-Ami.

1907 n° 781 *Souvenir de Cap-Martin.*
n° 782 *Les oliviers à Menton.*
1908 n° 828 *Bords de la Roya, près Vintimille.*
n° 2365 *Vue prise à Nice.* (aquarelle)
1909 n° 877 *Vieux chênes à Villefranche-sur-Mer.*
1912 n° 865 *Vallée de Castellar – Environs de Menton.*
n° 866 *Oliviers à Menton.*

Le tableau ci-après (fig. 27) témoigne d'un premier groupement autour de 1886-1894 puis un second en 1900-1902 et encore un troisième 1907-1912. Pour ces deux dernières huiles présentées au Salon de 1912, l'artiste avait alors 93 ans, témoignant d'une grande fureur de peindre.



fig. 27. Répartition par année des ouvrages présentés aux Salons et situés sur la Côte d'Azur.



fig. 28. Répartition géographique et nombre des ouvrages présentés aux Salons et situés sur la Côte d'Azur

Parmi les lieux fréquentés par l'artiste, Antibes, Nice et Villefranche-sur-Mer furent les plus représentés des sites méditerranéens suivis de près par Menton.(fig. 28)

Si l'on recherche cette fois dans tout le corpus les ouvrages illustrant la Côte d'Azur, le tableau ci-après (fig. 29) confirme que les séjours réguliers dans le Sud eurent bien lieu à partir de 1885 jusqu'en 1913 avec curieusement un créneau libre entre 1897 et 1899, se serait-il abstenu d'aller sur la Côte ces deux années-là ?

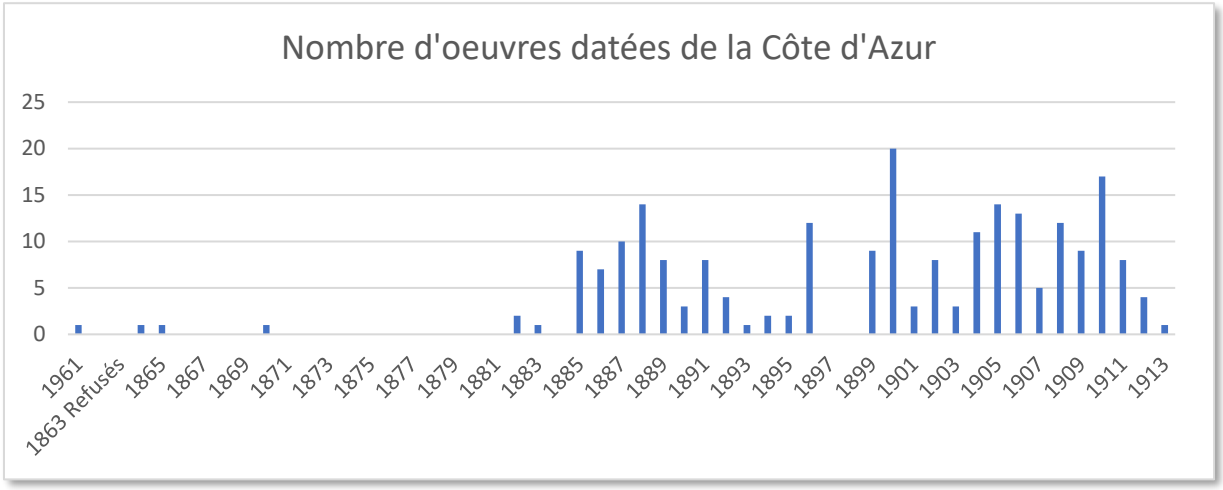


fig. 29. Répartition par année des ouvrages datés de Harpignies extraits du corpus et situés sur la Côte d'Azur.



fig. 30. Répartition géographique et nombre des ouvrages de Harpignies, extraits du corpus et situés sur la Côte d'Azur.

La carte basée sur la totalité des œuvres du corpus ayant une localisation précise (fig. 30) donne une appréciation plus exacte des lieux préférés de l'artiste, car portant sur un nombre beaucoup plus important. Menton arrive en tête avec 96 ouvrages, puis Nice, Antibes, Villefranche et Beaulieu. Canet et le Cap Martin arrivent ensuite.

En supplément des titres des œuvres, les lettres écrites par Harpignies nous renseignent aussi sur ses voyages. Sans doute pour un des premiers séjours dans le Sud, il écrivait le 1er janvier 1886 : *« je pars dans quatre jours pour un voyage de deux mois dans le Sud, la santé de ma femme*

l'exige[312]*. »* Quelles années plus tard en 1891, le 6 janvier : « *Je commence mes paquets de départ dans le midi*[313]*. »* Ces courriers suggèrent que l'artiste partait début janvier pour quelques mois.

Nous avons aussi des nouvelles de son séjour par les courriers adressés à ses galeristes, Arnold et Tripp. Ainsi le 2 mars 1891, de Beaulieu-sur-Mer :

> « *Je continue de travailler par un temps splendide. – et je rapporte quelques bons documents pour de futurs tableaux. J'ai eu souvent des interruptions nécessitées par la présence à Beaulieu de la Princesse d'Arenberg*[314]*. »*

La princesse d'Arenberg[315] était une de ses élèves lors des séjours à Beaulieu ; elle devait décéder quelques semaines plus tard :

> « *St-Privé le 29 mars 91, Chers Messieurs, Nous voici de retour à St Privé, nous escomptons être à Paris après les vacances de Pâques dans une huitaine… Beaucoup de mon temps a été pris par cette pauvre Princesse d'Arenberg*[316] *qui est venue mourir à Paris il y a quelques jours – mais je rapporte bien des éléments de travail. – et je vais sûrement me rattraper cet été*[317]*. »*

Ayant reçu par la poste une somme d'argent de son galeriste avec qui il est en contrat, il se rend au Casino de Monte Carlo :

> « *Hôtel Splendide, Le 3 avril 1902, Merci mon cher Monsieur et ami, J'ai bien reçu hier deux mille Fr. dans une lettre chargée des billets de banque. Ici le temps continue à être splendide comme mon hôtel. Je suis allé hier, déjeuner à Monte Carlo, par un temps superbe. Je suis entré à la roulette avec un ami – et j'en suis sorti avec la somme fabuleuse de 15 frs de gain*[318]*. »*

Le 5 mars 1907, il profite d'être sur la Côte d'Azur pour se rendre à Monaco voir l'exposition au Palais des Beaux-Arts, et il fait part à Arnold de sa surprise en ne reconnaissant pas vraiment son huile, mais se plait beaucoup dans le Sud :

> « *Menton le 5 mars 1907, Cher monsieur Arnold & ami, Je suis allé visiter l'exposition de Monte Carlo*[319] *et je dois y retourner. Le petit tableau que vous aviez envoyé me plait fort peu et je ne sais pourquoi j'ai des doutes sur cette œuvre dont je ne me rappelle pas le motif et qui me paraît noire ; et somme toute j'aurais désiré voir quelque chose de mieux réussi. Nous reparlerons de ce petit tableau quand probablement je le reverrai chez vous… ce beau pays me plait de plus en plus, je l'aime mieux que Paris avec ses jours noirs et ses pluies constantes*[320]*. »*

D'autres lettres postées de Menton ou de Beaulieu sont datées de mars ou avril confirmant que les séjours sur la Côte d'Azur se déroulaient en général de janvier à avril. Les œuvres sont pour

---

[312] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la fondation Custodia, n° 13, inv. 1978 – A – 2565, p. 12.
[313] *Ibid.*, n° 52, inv. 1994 – A – 573, p. 30.
[314] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 42, 2 mars 1891, p. 25.
[315] La princesse d'Arenberg, née Jeanne Greffulhe, épousa le prince Auguste d'Arenberg en l'église de La Madeleine à Paris en 1868, et intégra ainsi le gotha parisien. Ils résidèrent au château de Menetou-Salon. (Cher) La princesse descendait d'une famille ayant fait fortune dans le négoce des denrées coloniales et dans la banque. Souffrante, la princesse venait souvent pour raison de santé à Beaulieu-sur-Mer. Elle décéda peu de temps après.
[316] Bertrand Goujon, *Les Arenberg. Le Gotha à l'heure des nations – 1820-1919*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, 1066 p.
[317] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 43, 29 mars 1891, p. 25.
[318] *Ibid,* n° 66, 3 avril 1902, p. 38.
[319] 1907, Exposition de peinture et de sculpture du Palais des Beaux-Arts de Monte-Carlo *Le chemin montant.*
[320] *Cf.* tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 94, 5 mars 1907, p. 52.

la majorité réalisées après 1885. Dans ses lettres, l'artiste indique qu'il rentre à Paris avec une série d'études faites sur place qu'il complètera en son atelier parisien.

h) Paris et les bords de Seine

Quand il n'était pas à Hérisson ou à Saint-Privé l'été, ou encore sur la Côte d'Azur, l'hiver, il était en son atelier parisien où il enseignait à ses élèves, continuait à peindre, et menait une vie sociale dense, fréquentant le café Fleurus[321], les jurys des Salons et gardant contact avec nombre de ses confrères, participant volontiers aux loteries par un don de tableau pour aider des peintres en difficulté ou des veuves d'artistes. Il changea plusieurs fois d'atelier, mais resta toujours fidèle à la rive gauche, proche du quartier Saint Germain,

> « *Je vins m'installer sérieusement à Paris en 9bre de la même année. Je vins loger dans le faubourg Saint-Germain que j'affectionnais plus que tout autre quartier, je ne l'ai pas quitté depuis 30 ans*[322],

Comme beaucoup d'autres artistes, il fit un grand nombre d'ouvrages centrés sur Paris. Les bords de Seine avaient grâce à ses yeux, le pont des Saints-Pères, le Pont-Neuf, le Pont Royal, le pont de Solférino, le Pont-des-Arts, le Vert-Galant furent les sujets favoris des nombreuses aquarelles qu'il peignit. Les huiles furent rares, Pour les œuvres des Salons dont la liste suit, on ne compte que 2 huiles pour 24 aquarelles. Quatre furent présentées au Salon du Palais de l'Industrie et 20 à la Société d'Aquarellistes Français, et un seul dessin.

Œuvres de Harpignies de Paris présentées aux Salons et aux expositions de la SAQF.

1868	n° 2959	*L'Institut, vue prise sur les quais.* (aquarelle)
1869	n° 2832	*La Cité, vue prise depuis la galerie d'Apollon au Louvre*. (aquarelle)
1874	n° 2211	*Le Pont-Neuf*. (aquarelle)
1878	n° 3110	*Paris, vu du Point-du-Jour*. (aquarelle)
1879	n° 1514	*Le pavillon de Flore – vue prise du Pont-Neuf.* (H/T)
1882	n° 7	*Le Pont-Neuf*. (aquarelle)
	n° 8	*Place Saint-Germain-des-Prés*. (aquarelle)
	n° 9	*Le Pont Royal*. (aquarelle)
1883	n° 1	*Le Luxembourg. Effet du matin*. (aquarelle)
	n° 2	*Un square au boulevard Saint-Germain*. (aquarelle)
	n° 5	*Le Pont-des-Arts.* (aquarelle)
	n° 1	*Pont des Saints-Pères*. (dessin)
1885	n° 1	*Vue du pont de la Concorde*. (aquarelle)
	n° 2	*Place Saint-Germain-des-Prés*. (aquarelle)
1887	n° 162	*Vue prise du café de Flore.* (Boulevard Saint-Germain) (aquarelle)
1889	n° 87	*Vue de Paris – Pont des Saints-Pères*. (aquarelle)
	n° 88	*Vue de Paris – Pont de Solférino*. (aquarelle)
	n° 89	*Vue de Paris – Place Saint-Germain-des-Prés*. (aquarelle)
1892	n° 93	*Le pont de Solférino*. (aquarelle)
1893	n° 88	*Vue de Paris – Pont des Saints-Pères*. (aquarelle)
	n° 89	*Vue de Paris – le pont des Arts*. (aquarelle)
	n° 90	*Vue de Paris – Le Vert-Galant*. (aquarelle)

[321] *« Je racontais ces impressions naïvement au café de Fleurus au milieu de la bande Gérôme dans laquelle se trouvait Hamon avec qui j'étais lié.* » in tome III, U) Le journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 33 du jpurnal.

[322] *Ibid*., p. 36 du journal.

	n°	91	*Vue de Paris – Le Vert-Galant*. (aquarelle)
1894	n°	151	*Vue prise du café de Flore*. (aquarelle)
	n°	152	*Vue du pont des Saints-Pères*. (aquarelle)
	n°	153	*Le Louvre – Vue prise du Vert-Galant*. (aquarelle)
1900	n°	995	*Le pont des Saints-Pères.* (H/T)

La répartition par année (fig. 31) se traduit par un petit nombre d'œuvres (une par an) espacées de 1868 à 1879, 4 aquarelles et une seule huile en 1879[323], dans le cadre du Salon du Palais de l'Industrie. Quand Harpignies entra à la Société d'Aquarellistes Français, en 1882, il y présenta dix à douze aquarelles chaque année, et ceci jusqu'en 1894. L'œuvre de 1900 est une huile présentée à la centennale de l'Exposition Universelle[324].

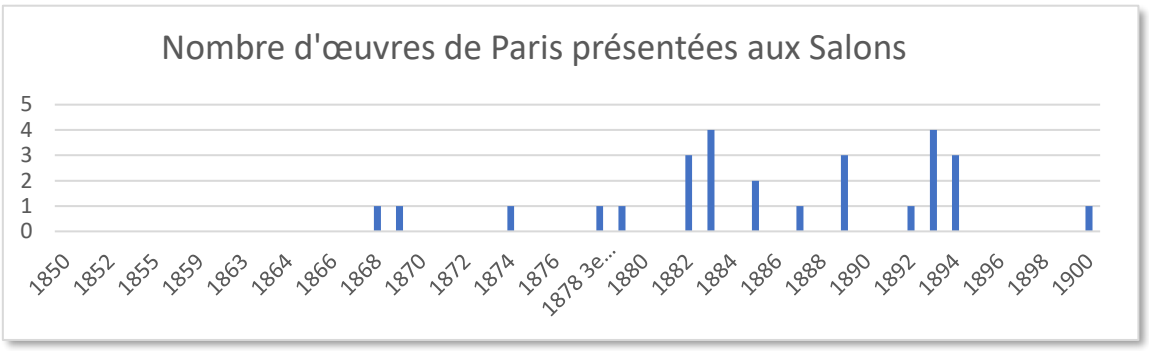


fig. 31. Répartition par année des ouvrages de Paris présentés aux Salons

Les œuvres consacrées à Paris dans le corpus général sont au nombre de 141 avec seulement 2 huiles[325], 9 dessins, 3 lavis et 127 aquarelles. La peinture à l'eau fut privilégiée par Harpignies pour croquer les bords de Seine ou les boulevards, en y associant volontiers un massif arboré pour encadrer la scène, témoignant de son attachement aux arbres.

Il témoigna de son amour pour la communauté sylvestre lorsque, face à son atelier situé 9 rue Coëtlogon à Paris, la mairie eut le projet de venir abattre le seul arbre de la rue, situé sur le trottoir, face à la grande fenêtre de son appartement. Ému à l'idée de perdre son compagnon en vis-à-vis, il se démena pour empêcher la mairie d'arriver à ses fins et obtint qu'on épargnât son protégé[326].

La répartition de ces ouvrages par année, visible dans le tableau ci-dessous, (fig. 32) montre un début en 1867, assez régulier jusqu'à un pic lors des années 1881-1882 pour décroître ensuite et devenir plus modeste après 1893. Le pic 81- 82 est sans doute lié à la nomination récente de l'artiste à la Société d'Aquarellistes Français, qu'il voulait honorer de ses aquarelles à son arrivée.

[323] *Le pavillon de Flore ; vue du Pont-Neuf*, 1879, H/T, 131/161,5 cm., Nevers, musée municipal Frédéric Blandin, inv. N.P. 59- PFH-1196. *Cf.* tome II, p. 176.
[324] *Le pont des Saints-Pères*, 1870, H/T, 182/89 cm., Coll. particulière, vente Arnold en 1934, puis J.F. Heim, Paris.
[325] Les 2 huiles qui furent présentées aux Salons.
[326] André Arnyvelde, « L'arbre de M. Harpignies », *Les Annales politiques et littéraires*, 1914, n° 1594, p. 38, et Wikipedia : https://www.wikiwand.com/fr/Rue_Co%C3%ABtlogon. Consulté le 23 12 2021

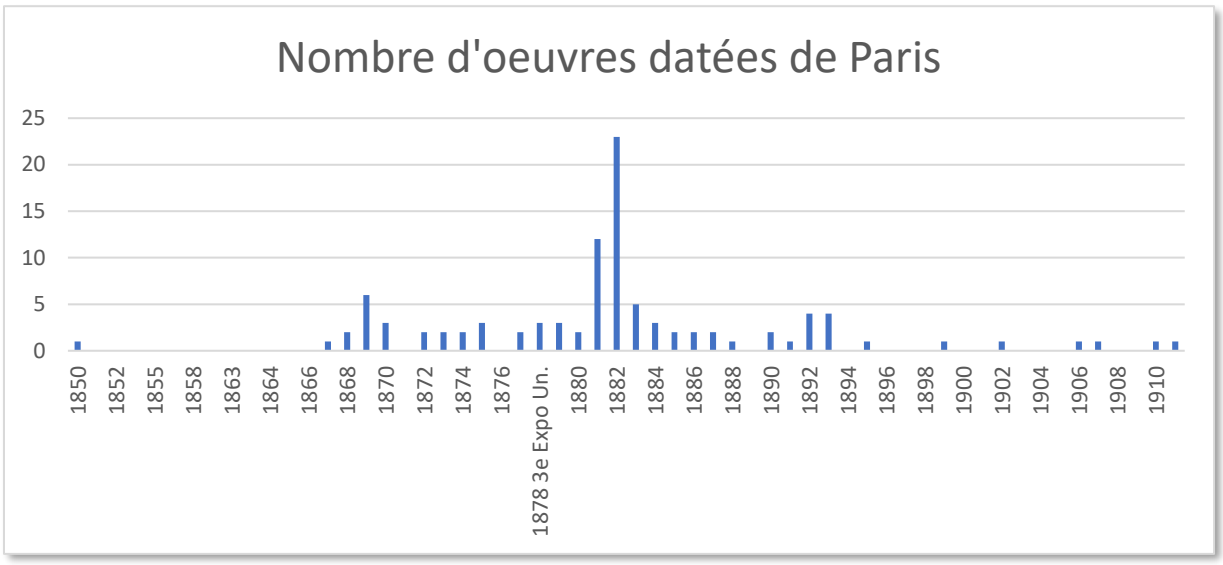


fig. 32. Répartition par année des ouvrages datés de Harpignies, extraits du corpus et illustrant Paris.

Pour mieux connaître l'influence des lieux de vie de l'artiste sur sa production artistique, nous avons compté les œuvres dont la localisation était connue, en les classant par région, et en ne se limitant pas aux œuvres des Salons, mais en explorant la totalité du corpus des ouvrages recensés à ce jour.

Le nombre total des œuvres du corpus pour lesquelles on connaît la localisation est reportée ci-dessous, par « régions » :

- Nord 25
- Italie 181
- Fontainebleau - Marlotte 26
- Nièvre – Nevers 111
- Allier – Hérisson 163
- Yonne – Saint-Privé 184
- Alpes Maritimes 280
- Paris 141

Le Nord est le moins illustré, Harpignies nous avait fait part de son désamour d'une région qui perdait son caractère champêtre. L'Italie occupa une place privilégiée dans le cœur du peintre et cela se traduisit par un nombre important d'ouvrages, car longtemps après ses séjours dans la péninsule, il continua de mettre en scène ses souvenirs.

La forêt de Fontainebleau arrive ensuite avec un chiffre modeste, 26 ouvrages, Harpignies n'a peut-être pas séjourné longtemps en forêt, mais il est probable que de nombreux tableaux appelés *Paysage de forêt, Orée du bois, Bosquets et vallons* etc. aient été faits à Marlotte ou en forêt de Fontainebleau, mais non localisés par le peintre, amenant ainsi à sous-estimer l'apport de cette riche région.

Les bords de Loire, Nevers et le Loiret totalisent 111 œuvres, mais avec une forte proportion d'huiles, 44 sur 111 ouvrages, et avec beaucoup de toiles majeures dans la carrière du peintre lesquelles ont contribué à asseoir sa réputation.

Les paysages de l'Allier et les environs d'Hérisson sont très bien représentés, 163 œuvres sur une période de 9 ans seulement avec des œuvres capitales, témoins de la période la plus féconde de l'artiste.

L'Yonne et Saint-Privé dépassent légèrement l'Allier mais le séjour de Harpignies à la Trémellerie fut de 37 années, de 1879 à son décès en 1916. Il conserva une activité picturale jusqu'en fin de vie, mais pendant les quinze dernières années ce furent plutôt les lavis et les fusains qui furent ses moyens d'expression privilégiés.

La palme en nombre d'œuvres revient au Sud-Méditerranéen, mais comme relaté plus haut, les aquarelles constituent la majorité des ouvrages.

Enfin Paris partage avec les Alpes Maritimes une abondante production qui est aussi largement dominée par la peinture à l'eau.

Ces principales destinations que nous venons de détailler ne résument pas, tant s'en faut, la totalité des lieux de séjour de l'artiste. L'Isère et l'Ain furent parmi les premiers sites à être peints, Harpignies, accompagnant son maître Achard à Crémieu ; La Loire Atlantique fut aussi illustrée à Nantes avec le château de Clisson près de la Sèvre nantaise. La Seine hors de Paris eut aussi droit à de très belles œuvres à Suresnes, à Meudon. En Yvelines, Cernay et les ruines de l'abbaye Port-Royal et la vallée de Chevreuse furent très étudiés. Saint Céneri-le-Gérei[327]dans l'Orne retint l'artiste au bord de la rivière dans ce petit village habitué aux séjours des peintres au XIX^{e} siècle. Clermont-Ferrand, la Bourboule, le Puy-de-Dôme, le Finistère et Baden-Baden en Allemagne eurent aussi droit à illustrations. Une constance unit ces diverses destinations ; Harpignies aimait beaucoup les bords de rivières, de mare, d'étangs ou de mer méditerranée, mais aussi les bois, les forêts, les stations thermales et les villages encore préservés du modernisme ou pire de l'industrialisation.

Ces considérations, établies à partir des œuvres pour lesquelles on dispose d'une localisation géographique, conservent toutefois une part d'imprécision ; en effet, on recense environ 1 538 ouvrages bien localisés contre 2 400 environ qui ne le sont pas. Parfois même le titre de l'œuvre est imprécis ou inexact et a été rectifié, et cela même pour d'importants tableaux présentés aux Salons[328].

5) Une fidélité sans faille aux Salons.

a) 1853 – 1912, un long voyage.

Les œuvres de Harpignies furent acceptées par le jury des Salons dès 1853 permettant l'exposition de deux toiles sur les trois présentées pour cette première année initiatique, et il fut un contributeur régulier du Salon, jusqu'en 1912. Il n'essuya qu'un seul refus en 1863, deux toiles sur les trois présentées furent écartées et il accepta de les exposer au Salon des Refusés,

[327] Benoit Noël, Christiane Tatham, Frédéric Dombre, *Saint-Céneri-le-Gérei, Barbizon des Alpes mancelles, Saint-Marguerite-des-Loges*, éd. BVR, 2010, 173 p.

[328] Ainsi le tableau du Salon de 1863, propriété du Johannesburg Art Gallery, était intitulé « *The last days of summer* » , alors qu'au Salon il était présenté avec le titre : *Les corbeaux – paysage*. De même une huile du musée d'Orsay, legs de P. Cosson, est présentée avec le nom : *Bois et rivière sablonneuse*, inv. RF 2525, alors qu'au Salon de 1882 elle recevait le titre : *La Loire*. La perte du nom original est probablement due au passage en mains privées avant qu'ils ne soient légués aux musées, lesquels ignoraient parfois que ces œuvres fussent présentées aux Salons. *Cf*. tome II, p. 36 et 214-217.

sans doute sur l'incitation de l'ange selon Castagnary[329]. En raison de son exceptionnelle longévité, de sa persévérance et d'une peinture de paysage qui était maintenant admise et appréciée, il fut présent à chacun des Salons sans exception, seule l'année 1871 ne figurait pas dans la liste, car il n'y eut pas de Salon cette année-là, à la suite de la guerre de 1870.
En considérant le Salon officiel, et le Salon des Artistes Français qui lui succéda à partir de 1881, (à l'exclusion des Expositions Universelles), *on dénombre 110 huiles,* qui sont la base de notre étude. Le tableau ci-après (fig. 33) illustre la répartition des toiles présentées par année. On remarque tout d'abord l'extrême régularité entre 1853 et 1912. La plupart du temps, l'artiste présenta une ou deux œuvres, en raison de la limite imposée par le règlement du Salon. Les premières années de 1857 à 1861 connurent une jauge moins contraignante, ce qui conduisit d'ailleurs à une inflation du nombre de tableaux au Salon de 1861, avec en réaction une sévérité accrue du jury en 1863. Le nombre important de toiles révoquées fit scandale et cela mena l'empereur à permettre aux recalés d'exposer, ce fut le Salon des Refusés, pour ceux qui, comme Harpignies, acceptèrent d'y exposer[330].

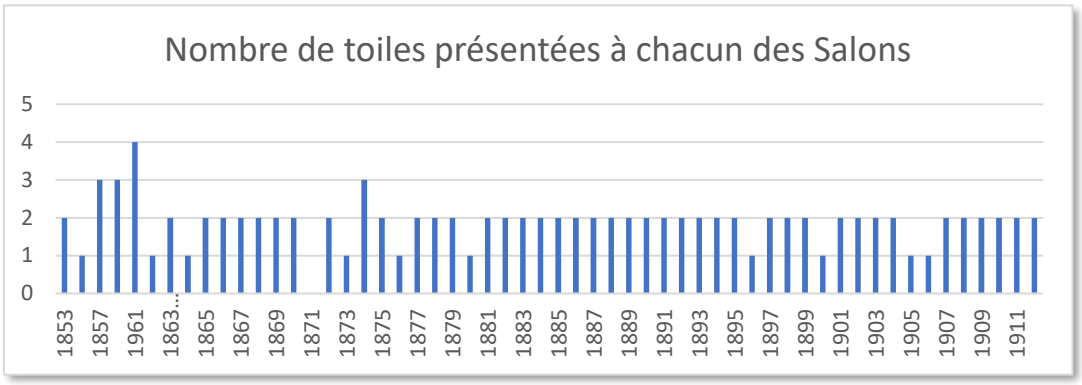


fig. 33. Répartition par année du nombre des toiles présentées aux Salons

Médium privilégié de l'artiste, l'aquarelle fut aussi présente aux Salons, d'abord aux Salons du Palais de l'Industrie, puis à partir de 1882, l'artiste devint membre de la Société d'Aquarellistes Français et il réserva ses peintures à l'eau pour cette société.
Le tableau (fig. 34) retrouve le petit nombre d'aquarelles ne dépassant pas deux ou trois par année au Salon officiel, alors qu'à partir de 1882, il en présenta huit à dix par an, n'ayant plus la contrainte de nombre, imposée par le Salon officiel. Ce total de 163 aquarelles se décompose en 35 présentées au Salon du Palais de l'Industrie et 128 à la SAQF.

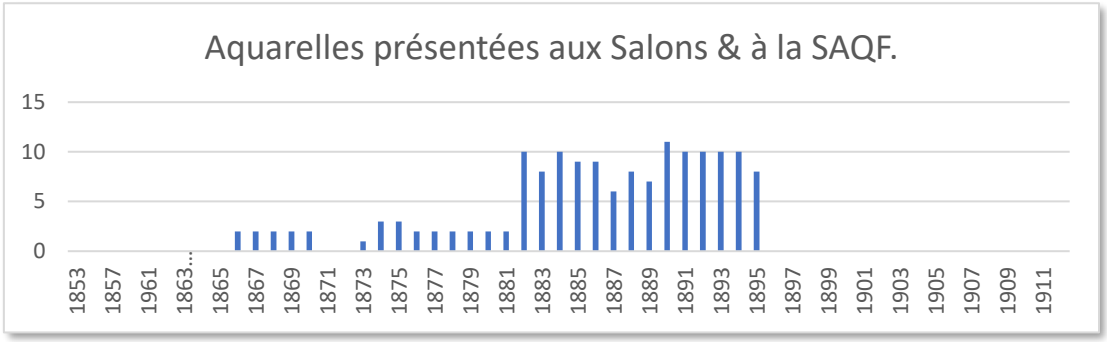


fig. 34. Répartition par année du nombre d'aquarelles présentées aux Salons
puis à la Société d'Aquarellistes Français à partir de 1882.

[329] *Cf. supra*, p. 61-62.
[330] *Cf.* tome II, p. 42-44.

b) Les Expositions Universelles

La deuxième moitié du XIX[e] siècle connut une succession rapprochée d'Expositions Universelles : 1855, 1867, 1878, 1889 et 1900. Harpignies qui traversa ce demi-siècle allègrement, participa à chacune d'elles avec régularité.

- **Exposition Universelle de 1855**

La première grande Exposition Universelle mondiale se tint à Londres au Crystal Palace en 1851, à l'initiative du prince Albert, faisant ainsi une démonstration des meilleures réalisations industrielles de chaque nation. Le Crystal Palace, construit pour l'occasion, hébergea les exposants et l'Angleterre témoigna de sa suprématie industrielle, la France occupant le second rang par le nombre des exposants et la qualité de ses produits[331].
Napoléon III, piqué au vif, voulut à son tour que la France tienne son rang et décida d'organiser à Paris la seconde Exposition Universelle en 1855. Pour cela, il fit construire en bas des Champs Élysées un nouveau bâtiment : le Palais de l'Industrie, mais Paris se voulait aussi la capitale des Arts et Hector Lefuel fut chargé de bâtir en six mois un autre lieu d'exposition, le Palais des Beaux-Arts situé avenue Montaigne (fig. 35) et dédié à l'exposition des œuvres d'art des différentes nations présentes.

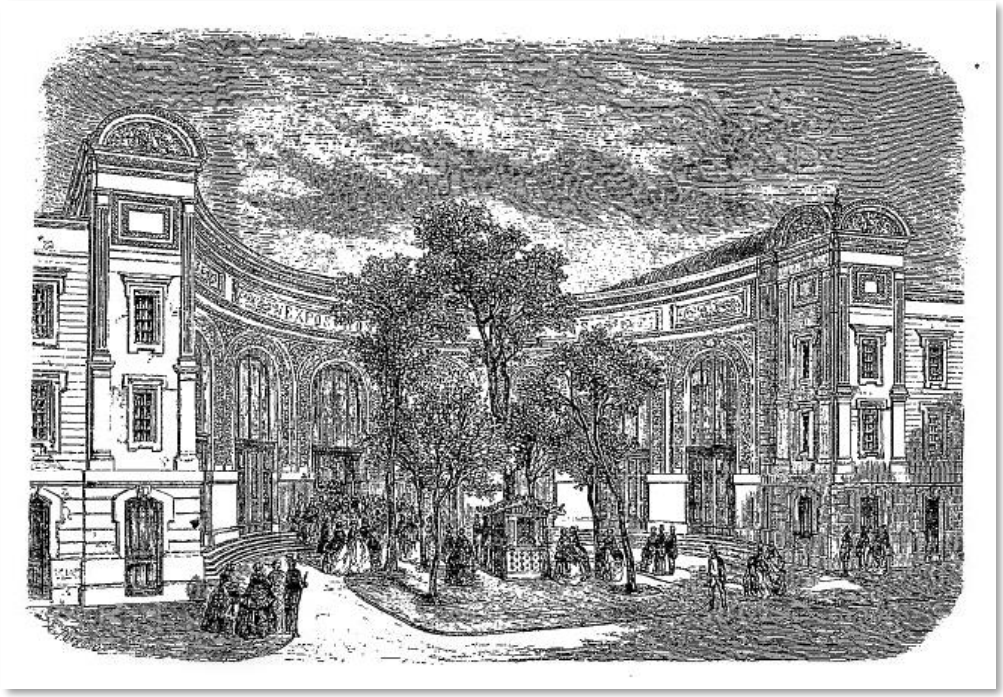


fig. 35. Exposition Universelle de 1855. Entrée de l'Exposition avenue Montaigne. Dessin de Thérond[332]

L'empereur constitua un comité d'organisation présidé par son cousin, le prince Napoléon et formé de personnalités politiques, d'industriels, de banquiers, et de savants. Jean-Baptiste Dumas[333], et des artistes dont Ingres et Delacroix y siégèrent. L'Exposition se tint du 15 mai au

[331] Éric Anceau, *Napoléon III, un Saint-Simon à cheval*, Paris, Texto, Tallandier éd., 2020, p. 363.
[332] *Le magasin pittoresque*, juin 1855, 23[e] année, n° 22, p. 169.
[333] Ministre du Commerce et de l'Industrie, ami du père du peintre, qui recommanda Harpignies à Jean Alaux, directeur de la villa Médicis lors de son premier séjour en Italie. *Cf.* tome III, A) Biographie de Henri Harpignies, p. 32-33.

15 novembre 1855, rassembla plus de vingt-cinq mille exposants, dont la moitié d'étrangers, et accueillit plus de cinq millions de visiteurs, dont des hôtes de marque, la reine Victoria, les rois de Piémont et de Portugal et la plupart des princes allemands.
Le Palais des Beaux-Arts, siège de l'exposition, fut divisé en 5 sections : peinture, sculpture, gravure, lithographie, et architecture ; 26 pays y participèrent, représentant 5 129 numéros dont 2 747 ouvrages pour la France et 2 382 pour les étrangers.

En peinture, Ingres et Delacroix eurent droit à une salle réservée pour eux avec respectivement 40 et 35 ouvrages. Horace Vernet et Decamps eurent aussi un régime de faveur. Courbet eut 11 peintures acceptées, mais, insatisfait, il monta une exposition personnelle à l'extérieur du palais officiel, « *Le pavillon du Réalisme* » avec 40 toiles, montage rendu possible avec l'aide de son ami et mécène Bruyas.
Au Palais des Beaux-Arts, la part réservée aux peintres paysagistes fut modeste ; la peinture d'histoire, les portraits impériaux et la peinture religieuse furent au premier plan, malgré la place importante qu'occupait le Paysage dans les Salons de ce milieu de siècle. Charles Perrier précisa la faible représentation du paysage dans cette exposition[334].

Pour son deuxième Salon Harpignies mit en scène un groupe de six enfants au bord d'un ruisseau, occupés à pêcher pour trois d'entre eux, tandis qu'en arrière-plan quatre ou cinq enfants s'enfuient, peut-être poursuivis par le garde-champêtre.[335] Dans ces années 1855-1859 Harpignies représenta souvent des groupes d'enfants en pleine nature, occupés à pêcher les écrevisses[336] ou encore fuyant les réprimandes du garde-champêtre[337] ; ce goût pour la peinture de genre disparut presque totalement ensuite. J. de la Rochenoire fut le seul critique à citer Harpignies cette année-là, il n'était pas encore connu des salonniers. Il le cita parmi le groupe des paysagistes, mais sans s'arrêter sur ce tableau de genre mettant en scène des enfants :

> « MM. Villevieille, Lapierre, Chintreuil, Harpignies, etc., etc., se sont voués à l'élégie ; leur grand prêtre est Corot et leur culte exclusif[338]. »

- **Exposition Universelle de 1867**

La deuxième Exposition Universelle française occupa le Champ de Mars du 1er avril au 3 novembre 1867, occupant 30 hectares sur lesquels furent construits de nombreux pavillons abritant chacun une des nations représentées, tandis qu'au centre un très grand pavillon métallique fait de 6 galeries concentriques réunies par 16 galeries rayonnantes abritait l'exposition proprement dite. Ce fut la plus vaste des expositions universelles ; 41 nations y participèrent avec 52 800 exposants au total. Pour la première fois le Salon annuel des arts était distinct des œuvres présentées à l'Exposition Universelle.

Dans la section artistique, on dénombra pour la France seule, 254 exposants avec 684 numéros sur un total de 1 403 exposants avec 2 795 ouvrages, étrangers inclus. La participation des artistes fut nettement moindre qu'à la première Exposition Universelle de 1855. Pour la France

---

[334] Charles Perrier, « Salon de 1855, L'art à l'Exposition Universelle,» *L'artiste*, 1855, Ve série, t. XV, p. 31 et *Cf. supra*, p. 52.
[335] *Cf.* tome II, p. 13. *L'école buissonnière*, n° 3273, H/T, 94/160 cm., Vente Beurret Bailly Widmer, Bâle (Suisse) le 20 mars 2019.
[336] *Les chercheurs d'écrevisses* 1857, H/T, Salon de 1857, coll. particulière, in Hans Peter Bühler, « Henri-Joseph Harpignies : Michelangelo der Baüme » *Weltkuns*t, 1er mai 1984, vol. 54, n° 9, p. 1243-47, *Cf. supra*, p. 55.
[337] *Sauve-qui-peut*, 1857, H/T, Salon de 1857, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P. 46. 1. 154, *Cf.*, tome II, p. 16.
[338] J. de la Rochenoire, *Le Salon de 1855*, Paris, Martinon éd. 1855, vol. 2, p. 71.

on avait eu 629 exposants en 1855, et seulement 254 pour la seconde. Harpignies exposa deux œuvres déjà présentées lors de Salons antérieurs :

6) n° 334 *Un canal : vue prise aux environs de Nevers* (Salon de 1859)[339]
7) n° 335 *Le soir ; souvenir de la campagne de Rome* (Salon de 1866)

La première de ces huiles n'est pas localisée et nous n'avons aucune iconographie de ce tableau. La seconde fut présentée au Salon de 1866[340]. Un ruisseau serpente entre deux bosquets avec au premier plan des arbres nus, témoins de la période hivernale. Cette toile fut achetée par l'État au Salon, et se trouve aujourd'hui au musée des ducs de Bourbon à Montluçon.
Bonnin rapporte ses impressions sur les œuvres peintes de l'Exposition. Il déplore la représentation du paupérisme des milieux campagnards :

> « Combien de peintres s'en vont aux portes de Paris, poser leur chevalet devant des chaumières et des haillons dont le dénûment banal n'a pas même l'excuse d'une signification pittoresque[341]. »

Mais il tempère ces propos un peu plus loin, admire Jules Breton, Millet, Corot et fait l'éloge d'un ensemble de paysagistes, Harpignies inclus.

> « Après avoir indiqué la pente dangereuse vers laquelle nous entraine le naturalisme compris dans son acceptation la plus étroite, il faut être juste envers lui, et reconnaitre que tout n'est pas hérésie dans cette foi de l'école nouvelle…Nous pouvons citer encore un groupe nombreux de paysagistes remarquables : MM. Harpignies, Lanouë, Busson, Bernier, Appian Anastasi, Flahaut… »

Édouard Manet n'eut aucune œuvre acceptée pour l'Exposition Universelle, et comme Courbet le fit en 1855, il installa sur les hauteurs de la rive droite de la Seine, près du Trocadéro, un pavillon pour y exposer ses ouvrages. De là on avait un point de vue privilégié sur le champ de Mars et Manet nous laissa une esquisse de ce panorama[342]. (fig. 36)



fig. 36. Édouard Manet, *Vue de l'Exposition Universelle de 1867*, H/T, Oslo, Musée National

[339] *Cf*. tome II, p. 21.
[340] *Ibid*, p. 62. H/T, 90/126 cm., musée des ducs de Bourbon, Montluçon, inv. RF. 606.
[341] A. Bonnin, *Études sur l'art contemporain – Les écoles françaises et étrangères*, Paris, E. Dentu éd., 1868, p. 92-99
[342] Edouard Manet, *Vue de l'Exposition Universelle de 1867*, H/T, 108/196 cm., Oslo, Nasjonal Museet, inv. NG. M. 01293.

- **Exposition Universelle de 1878**

La défaite de 1870, la Commune et le remboursement de l'indemnité de guerre de 5 millions de francs-or, ne permirent pas d'organiser de suite une nouvelle Exposition Universelle, il fallut attendre quelques années. En 1876, la décision fut prise de l'organiser en 1878, et on demanda à G. Davioud et à J. Bourdais de construire sur la rive droite de la Seine, le Palais du Trocadéro. (fig. 37) Il était formé d'un corps central en demi-cercle, une vaste salle de 5 200 places, surmontée de deux tours évoquant des minarets. Une trentaine de statues décoraient la galerie de l'étage, tandis qu'un grand orgue construit par A. Cavaillé-Coll ornait la salle de spectacle. De chaque côté, deux ailes symétriques en arc de cercle entouraient un jardin central, et une série de grandes statues animalières[343] étaient disposées sur la terrasse du Trocadéro. Autour de la pièce d'eau centrale étaient construits les pavillons des nations représentées.
Un immense bâtiment, tout de fonte de fer et de verre, occupait tout le Champ de Mars de l'autre côté de la Seine. L'Exposition fut inaugurée le 1er mai et se termina le 31 octobre 1878. Elle permis la réunion de 52 000 exposants, dont presque 10 000 étrangers, et reçut 16 millions de visiteurs[344].
Au Palais des Champs-Elysées une galerie des Beaux-Arts était disposée en travers du Palais avec une quarantaine de stands où étaient exposées les productions artistiques des pays invités, avec peinture, sculpture, orfèvrerie, textiles, porcelaine et céramique.



fig. 37. Le Palais du Trocadéro[345]

Harpignies présenta au Salon annuel 2 huiles, toutes deux achetées par l'État et 2 aquarelles[346]. En revanche, pour l'Exposition Universelle, il fut plus prolixe présentant 5 peintures et 6 aquarelles[347] :

[343] Statues figurant les six continents : L'*Asie* par A. Falquière, l'*Europe* par A. Schoenewerk, l'*Amérique du Nord* par E. Hiolle, *l'Amérique du Sud* par A. Millet, l'*Afrique* par E. Delaplanche, l'*Océanie* par M. Moreau ; statues aujourd'hui disposées sur le parvis du musée d'Orsay.
[344] Marc Gaillard, *Paris. Les Expositions Universelles de 1855 à 1937*, Paris, les Presses Franciliennes, 2003, p. 30-36
[345] *Ibid*, p. 31
[346] N° 1129, *Le vieux noyer ;souvenir de l'Allier*, H/T, et n° 1130, *Le Colisée à Rome*, H/T, n° 3109, *Novembre*, (aquarelle). et n° 3110, *Paris, vu du Point-du-Jour*, (aquarelle), *Cf*. tome II, p. 167-172.
[347] *Cf*. tome II, p. 158-162.

Peinture
417 – *Le Saut-du-Loup ; vue prise dans l'Allier.* (Salon de 1873) Achat de l'État.
418 – *Les chênes de Château-Renard (Allier).* (Salon de 1875) Achat de l'État.
419 – *Vallée de l'Aumance. (Allier)* (Salon de 1875) Achat de l'État.
420 – *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*. (Salon de 1876)
421 – *Le petit village de Chasteloy. (Allier)* (Salon de 1877)

Aquarelle
946 – *L'Institut ; vue prise sur les quais*. (Salon de 1868)
947 – *Souvenir de l'Allier.* (Salon de 1877)
948 – *L'heure des bécasses*.
949 – *Rives de l'Aumance. (Allier)*
950 – *Étude de rochers. (Allier)*
951 – *Paysages.* (aquarelles)

Lors des Expositions Universelles, il était de tradition de présenter une rétrospective de sa production passée afin de donner un aperçu de la peinture française parmi ses divers courants. Harpignies résidait alors à Hérisson dans l'Allier et il s'inspira avec enthousiasme des paysages de cette région, la rivière *Aumance*, affluent du Cher qu'il peignit de nombreuses fois, *le petit village de Chasteloy* perché en haut de la colline avec la petite église Saint Pierre, *le Saut-du-Loup* maintes fois illustré. Témoin de la réussite de ces années 1870-1880, les trois premières huiles de l'Exposition (Salons de 1873 et 1875) avaient été achetées par l'État et le peintre reçut une médaille de 3^{e} classe lors de cette Exposition Universelle.

- **Exposition Universelle de 1889**

Pour fêter le centenaire de la Révolution française, la République fut motivée pour organiser l'Exposition Universelle de 1889, dite du Centenaire. Un décret de 1884 signé par Jules Grévy prit les mesures pour organiser cette manifestation dans 5 ans ; Pour cette Exposition on occupa le Palais du Trocadéro déjà bâti, et sur le Champ de Mars furent construits de chaque côté deux immenses bâtiments de 280 m. sur 80, faits de fer et de verre, réunis au fond de cet espace par une structure précédée d'une porte d'entrée monumentale avec dôme. En arrière, face à l'école militaire fut construite une immense « Galerie des machines ». Près de la Seine, Gustave Eiffel érigea la fameuse tour de plus de 300 m. de hauteur. Elle fut le clou de l'exposition, mais déclencha aussi une volée de critiques virulentes, alors que cette tour est aujourd'hui vénérée par les touristes du monde entier, véritable icône de la capitale. (fig. 39)

Le Palais des Arts Libéraux et le Palais des Beaux-Arts occupèrent chacun un des bâtiments latéraux et furent réunis à la partie centrale au fond par la galerie Rapp à gauche et la galerie Desaix à droite. Antonin Proust eut quartier libre pour organiser le Palais des Beaux-Arts et la galerie Rapp, mais il se heurta à la réticence des directeurs de musées hésitants à faire d'éventuels prêts d'œuvres. Il présenta néanmoins une *Centennale de 1789 à 1889* avec de nombreux peintres : Mme Vigée-Lebrun, David, Gros, Géricault, Delacroix, Ingres, Courbet, Corot, Jean-François Millet…

Harpignies exposa 3 huiles à la Centennale qui avaient été appréciées une quinzaine d'années plus tôt, lors des Salons de 1874 et 1875[348]

[348] *Cf*. tome II, p. 307-310.

Exposition Centennale


EXPOSITION CENTENNALE DE L'ART FRANÇAIS 373

HARPIGNIES (Henri), né à Valenciennes en 1819. — O. ✻
409. — Les Chênes du Château-Renard (Allier).
(Musée d'Orléans. — S. 1875).
410. — Vallée de l'Aumance.
(Musée de Valenciennes. — S. 1874).
411. — Effet d'automne. (Musée de Caen).

fig. 38. Catalogue de la Centennale, avec le n° 411 attribué au musée de Caen[349]

409 *Les chênes de Château-Renard. (Allier)* (Salon de 1875)
410 *Vallée de l'Aumance.* (Salon de 1874)
411 *Effet d'Automne*.

Pour la Décennale, la moisson fut plus riche, avec 8 toiles, toutes déjà présentées lors de Salons antérieurs, sauf une, (*Antibes*) et 5 aquarelles. Parmi les tableaux, seul *Solitude* fut acquis par l'État, alors qu'en 1878, 3 œuvres avaient été acquises par l'État.

Exposition Décennale

Peinture
733 *Victimes de l'Hiver*. (Salon de 1881)
734 *Les bords du Loing à Saint-Privé.* (Salon de 1882)
735 *La Loire à Briare. (Loiret)* (Salon de 1885)
736 *Saules et aulnes ; souvenir de Saint-Privé. (Yonne)* (Salon de 1886)
737. *Solitude.* (Salon de 1887)
738 *Étude ; - Effet de soleil*. (Salon de 1887)
739 *Antibes.*
740 *Le Loing ; vue prise dans le bois de la Trémellerie (Yonne)* (Salon de 1884)

Aquarelle
991 *Saint-Privé.*
992 *Vallée de l'Aumance. (Allier)*
993 *Le bois de la Trémellerie.*
994 *Les châtaigniers de Beauvoir. (Effet d'automne)*
995 *Le pont des Saints-Pères.*

Georges Lafenestre nous transmet les impressions ressenties après la visite de la Décennale et de la Centennale, cette dernière exposition qui transcende les années. Il déplore d'abord les conditions médiocres de présentation des ouvrages, :

> « Il est surtout fâcheux que les organisateurs n'aient pas eu à leur disposition des locaux mieux appropriés. La coupole centrale, sous laquelle sont suspendues le long de trop vastes parois la plupart des grandes toiles, leur déverse d'en haut, à travers des complications de

[349] Ce tableau attribué au musée de Caen sur le catalogue (fig. 35) n'existe pas dans ce musée, (Communication d'Emmanuelle Delapierre, conservateur du musée de Caen) Dans notre corpus d'œuvres, une seule porte ce titre : *Paysage – effet d'automne*, 1884, H/T, 41/33, Grenoble, musée des beaux-Arts, inv. MG. 988. Bien que de dimensions modestes pour un tableau de Salon, il pourrait être celui de la Centennale.

> reflets multicolores, un lumière inégale et désordonnée qui ne leur est nullement favorable[350]. »

L'avantage d'une telle exposition rétrospective, selon lui, est de donner un panorama de la production picturale française depuis un siècle. Elle lui permet, en dépit des différences stylistiques, de trouver une grande proximité de transmission des impressions ressenties.

> « Ce qui, en définitive, classe les œuvres de peinture, c'est la somme de sensations, de sentiments, de passions, d'observations, d'idées, que les artistes sont parvenus à y fixer au moyen d'une réalisation apparente par des formes colorées[351]. »

Il classe les paysagistes par tranches horaires, ceux de la 1ère heure : Huet, Dupré, Rousseau, ceux de la 2e ; Troyon, Diaz, Daubigny, il y a aussi les peintres de paysans : J.F. Millet, Courbet et Jules Breton, plus quelques indépendants, et il rappelle ensuite qu'après avoir été longtemps banni des Salons, ils s'imposèrent :

> « C'est pendant le second empire, nous l'avons dit, que les paysagistes, longtemps obscurs, arrivent successivement à la popularité, et imposent peu à peu, par une action lente et insensible, leurs façons de voir et de comprendre les objets extérieurs, à une grande partie de l'école[352]. »



fig. 39. L'exposition de 1889. Le Champ de Mars et la tour Eiffel[353]

Il termine enfin par un éloge appuyé des paysagistes : « Ces aspirations vers un idéal de vérité, de simplicité, d'humanité, c'est en grande partie, nous l'avons vu, aux paysagistes que nous le devons[354]. » et il énumère une longue série de peintres « sans parler de celle des paysagistes purs, MM. Français, Harpignies, Bernier, Busson, Lansyer… »

---

[350] Georges Lafenestre*, La tradition dans la peinture française,* Paris, L-Henry May éd., 1898, p. 5.
[351] *Ibid.,* p. 9.
[352] *Ibid.*, p. 92.
[353] Marc Gaillard, *op. cit*., p. 49.
[354] Georges Lafenestre, *op. cit*., p. 137-138.

- **Exposition Universelle de 1900**

Voici les œuvres présentées par Harpignies[355]

Exposition Centennale

Peinture

350 *Le Ravin de Cernay* (Palais de Fontainebleau)

Exposition Décennale

Peinture

980 *La Loire. (Salon de 1896)* (appartient à M. Paul Yver)
981 *La Solitude.* (Salon de 1897) (appartient à Sir John Day)
982 *Une Matinée dans le Dauphiné*. (Salon de 1898) (appartient à M. Sabourdin)
983 *Temps de brume sur la Méditerranée*. (appartient à MM. Arnold et Tripp)
984 *Souvenir de la Côte d'Azur*. (appartient à MM. Arthur Tooth & Sons, Londres)
985 *Le Couchant*. (appartient à M. Borderieux)
986 *Vue prise à Antibes – Ile Sainte Marguerite*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
987 *Lisière de bois.* (appartient à MM. Arnold & Tripp)

Aquarelle

988 *Soleil couchant à Beaulieu*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
989 *Le Printemps*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
990 *Souvenir de l'Allier.* (appartient à MM. Arnold & Tripp)
991 *Saint-Privé*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
992 *Vallée de l'Aumance*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
993 *Les bois de la Trémellerie*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)
994 *Les châtaigniers de Beauvoir*. (appartient à MM. Arnold & Tripp)

Exposition Annuelle de 1900

Peinture

641 *Oliviers et chênes verts à Beaulieu. (Alpes-Maritimes)*

L'Exposition Universelle de 1900 se tint en deux endroits ; dans le Petit-Palais était montée une rétrospective de l'art français depuis les origines jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, tandis que le Grand Palais était consacré aux œuvres plus récentes, la Centennale à la gloire d'Ingres et de Delacroix et la Décennale pour les contemporains[356].

Harpignies présenta une seule œuvre pour la Centennale, appelée par erreur *Le ravin de Cernay*, (Palais de Fontainebleau) alors qu'il s'agissait du *Saut-du-Loup* (Salon de 1873)[357]. Pour la

[355] *Cf.* tome II, p. 420-433.

[356] Arsène Alexandre, « Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900 », *Le Figaro*, 1[er] mai 1900, 45[e] année, 3[e] série, n°121, p. 3-4.

[357] Il s'agit d'une erreur d'intitulé sur le catalogue illustré officiel de la Centennale. La reproduction n° 350 du livret est en fait le *Saut-du-Loup*, *vue prise dans l'Allier*, tableau acheté par l'État au Salon de 1873 et qui se trouve aujourd'hui au musée municipal de Cambrai. Le Palais de Fontainebleau, interrogé n'a aucune œuvre de Harpignies, mais a bien un tableau intitulé *Le ravin de Cernay,* mais il est peint par Jean Achard, le maître de Harpignies. Cette confusion est à l'origine d'une appellation fallacieuse d'un tableau de Portland qui a été appelé

Décennale, la collecte fut large avec 8 toiles et 7 aquarelles. Les 3 premières peintures furent déjà présentées aux Salons de 1896, 1897, et 1898. Parmi les œuvres exposées, on en trouve quelques-unes qui appartenaient déjà à un propriétaire privé, mais la majorité, dix sur quinze, étaient la propriété de MM. Arnold et Tripp, les galeristes avec lesquels Harpignies était en contrat.

Arsène Alexandre prépara le visiteur à affronter un nombre très important d'ouvrages rassemblés dans le Grand et le Petit Palais, une épreuve beaucoup plus rude que lors d'un Salon annuel, en raison du nombre très important de numéros :

> « Le Salon, la Décennale, la Centennale, quel défilé de visions et de prestiges ! Quelle moisson d'idées, de conceptions puériles, d'inspirations sublimes cela représente ! quelle cohue de vérité et de mensonges ! Il va falloir se reconnaître dans tout cela, et celui qui n'y est pas préparé éprouvera quelques difficultés. Si l'on ne veut pas voir passer ces milliers de tableaux, de sculptures, de gravures, d'objets devant ses yeux, en kaléidoscope affolant ; il sera bon de se recueillir un peu, de classer ce qui échappe assez facilement aux classifications. L'on peut en retirer un profit considérable, ou en rapporter un fort mal de tête. Tout dépendra de la façon dont on saura regarder[358]. »

Agé de 81 ans, Harpignies est maintenant un artiste reconnu, qui garde, au fil des ans, une grande régularité dans ses productions artistiques. Henry Frantz apprécie son énergie et cela lui rappelle Corot :

> « M. Harpignies est, depuis la mort de Français, le dernier survivant de cette génération qui a donné à la France tant de maîtres admirables. Malgré son grand âge, M. Harpignies expose au Salon avec une activité inlassable, et l'on va d'autant plus volontiers à ses envois que l'on est certain de ne pas être déçu. Personne n'est plus égal à lui-même, tout en sachant varier excessivement sa manière. Nous en avons aujourd'hui un exemple irréfutable. Dans sa toile ; *Oliviers et Chênes verts à Beaulieu (Alpes-Maritimes),* M. Harpignies fait moins songer à lui-même, le peintre des paysages verdoyants du Nord et du Centre de la France, qu'à la première manière de Corot, à ces toiles d'un si doux éclat que le maître rapporta d'Italie, et qui enchantent les yeux à l'Exposition centennale[359]. »

Quelques mots d'éloges de Jules Rais à propos *d'Oliviers et chênes verts à Beaulieu* :

> « M. Harpignies dresse dans un ciel méridional doucement modulé l'architecture vivante des chênes et, sur leur fond vert, des oliviers trempés de clair de lune dans le soleil[360]. »

Frédéric Masson insiste sur la discrétion de l'artiste qui, sans tapage excessif, continue depuis une petite cinquantaine d'années à apporter aux Salons sa contribution régulière. En témoignent les nombreux ouvrages de cette année 1900 :

> « voilà un homme qui, modestement, posément, sans qu'on embouche autour de lui les trompettes, fournit, depuis bientôt soixante ans, des œuvres qui prouvent comme il sait dessiner et peindre ; voilà un homme qui représente la nature telle qu'il la voit et telle qu'on la voit, et qui se croirait fol ou criminel s'il la montrait autrement. Ce peintre est un honnête homme et un honnête peintre ? Il n'y en a pas tant[361]. »

Le ravin de Cernay (Portland Art Museum, inv. 43.8.16) alors que c'est un ricordo de celui de Cambrai. *Cf.*, tome II, p. 100-102.

[358] Arsène Alexandre, « Le Salon de 1900 – Société des Artistes Français – Un an, dix ans, cent ans. L'ensemble du Salon », *Le Figaro*, 6 avril 1900, p. 3-4.

[359] Henry Frantz, *Le Salon de 1900 – L'Exposition Décennale – Introduction*, p. 12-14. *Cf*. tome II, p. 436-437.

[360] Jules Rais, « Le Salon de 1900 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er mai 1900, 42e année, 3e série, tome 23, p. 512.

[361] Frédéric Masson « Henri Harpignies » *1900 Figaro-Salon*, juillet 1900, n° 2, série A, p. 25-28.

Cette dernière Exposition Universelle pour Harpignies est une consécration, il est estimé et encensé par la critique, et la rémanence de son style au fil des années est devenue un gage de sa fidélité à ses grands principes, la prééminence du dessin, la mise en place soigneuse des formes et une grande précision dans le cadrage de ses paysages.

6) Exposer en province et à l'étranger : la diversité des lieux d'expositions.

Henri Harpignies fut un participant fidèle et régulier au Salon officiel, et à la Société d'Aquarellistes Français, nous venons de le voir ; il était conscient qu'être présent au Salon était incontournable pour acquérir une réputation, être reconnu des critiques, des amateurs, des marchands et du public, mais aussi des officiels, des responsables de l'État, façon d'espérer avoir des commandes officielles et de vendre ses œuvres aux amateurs, essentiellement des bourgeois, amateurs de petit format. Arrivant bien après les paysagistes du groupe de 1830, Harpignies eut la chance d'arriver à un moment où la peinture de paysage était acceptée presque sans réticence par le jury, en particulier sous le second Empire[362].

D'autres n'eurent pas cette facilité, mais s'acharnèrent à vouloir être au Salon pour être reconnu officiellement. Manet fut de ceux-là ; refusé à de multiples reprises par le jury, il tenta de participer à la *Société Nationale des Beaux-Arts* créée par Louis Martinet et à la *Société d'Aquafortistes* d'Alfred Cadard, mais il ne retira que de l'amertume de ces tentatives et refusa aussi d'adhérer au « groupe » de 1874 qu'on appela plus tard le groupe des Impressionnistes, persistant à vouloir venir au Salon[363]. Renoir eut aussi claire conscience de l'influence du Salon comme brevet de respectabilité[364] et Sisley qui avait été dans ces expositions, déclara en 1879 :

> « Je suis fatigué de végéter comme je le fais depuis longtemps. Le moment est venu pour moi de prendre une décision…Le moment est encore loin où l'on pourra se passer du prestige qui s'attache aux expositions officielles. Je suis donc résolu à envoyer au Salon. Si je suis reçu, je crois que je pourrai faire des affaires[365]. »

Ces difficultés pour entrer au Salon favorisèrent l'efflorescence d'expositions diverses, à Paris, mais aussi en province. Léonce Bénédite signalait ainsi en 1889 :

> « Les expositions surgissent simultanément de toutes parts et se succèdent dans les mêmes locaux avec une telle rapidité que les journées d'un homme qui, en rémission de ses péchés, aurait fait vœu de les visiter toutes, se passeraient à courir du matin au soir, de la rue de Sèze à la rue Le Peltier, de la rue Le Peltier à la rue Volney, et de là à l'École des Beaux-Arts et aux Champs Élysées, sans parler de toutes les autres expositions qui n'ont pas un caractère purement artistique[366]. »

Participer au Salon officiel à Paris était certes important et nous venons de voir qu'Harpignies n'y dérogea point, mais il ne négligea pas pour autant d'être présent lors d'expositions en province ou à l'étranger. Nous avons recensé ces autres lieux d'expositions tant en France qu'à l'étranger, et pour cela nous avons fait un relevé systématique des lettres manuscrites de la Fondation Custodia, des courriers échangés avec ses galeristes M. Arnold et Tripp et celles de

[362] Georges Lafenestre, *op. cit*., p. 92.
[363] Jean-Paul Bouillon, *op. cit*., p. 95.
[364] *Ibid.*, p. 100-101.
[365] John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Club des éditeurs, 1959, p. 195.
[366] Léonce Bénédite, « Les expositions – Les œuvres de M. William Stott » *L'artiste*, 1889, 59e année, p. 181.

la collection Doucet. Les journaux *L'artiste*, la *Gazette des Beaux-Arts* et la *Chronique des arts et de la curiosité* ont été soigneusement analysés.

La liste des œuvres que Harpignies présenta hors des Salons parisiens, en province et à l'étranger, rapportée au tome III, est classée selon un ordre chronologique, et le détail des œuvres présentées à chaque exposition est indiqué, lorsque cette information est connue[367].

De 1849, date de la première prestation, jusqu'en 1914, on comptabilise 110 réunions, 81 se tinrent en France et 29 à l'étranger, soit presque le double du nombre des présences au Salon officiel, puisqu'entre 1853 et 1912, Harpignies y présenta des ouvrages lors de 56 Salons et 3 Expositions Universelles.

Le nombre des expositions où Harpignies présenta des ouvrages hors des Salons parisiens, figure dans le tableau ci-après. (fig. 40) classé selon les années, allant de 1849 à 1914.

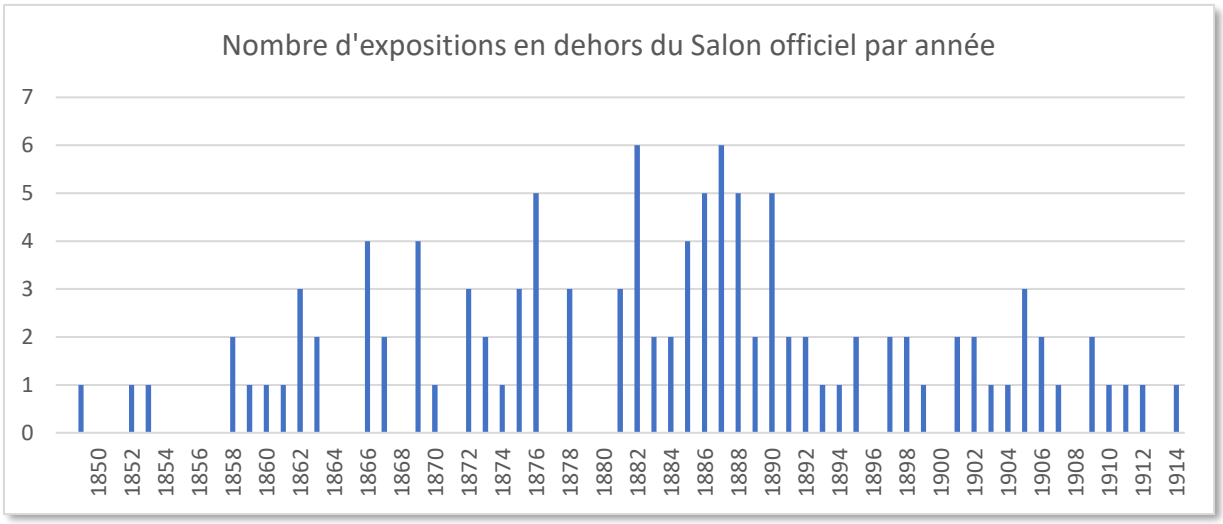


fig. 40. Répartition du nombre des expositions d'œuvres de Harpignies selon les années allant de 1849 à 1914 excluant le Salon officiel et la Société d'Aquarellistes Français

Encore inconnu, il présentait déjà ses œuvres en 1849 et 1852, mais il s'agissait d'expositions dans sa région natale, à Valenciennes en 1849 et à Douai en 1852, témoignant ainsi d'un début de rayonnement locorégional. En 1858, sa première présentation à l'étranger eut lieu à Genève, où il participa sur l'invitation amicale de Corot. Harpignies avait une vénération pour cet artiste qui devint ensuite son ami.

Le tableau rapportant le nombre d'expositions réalisées par année fait état d'une accélération progressive de 1858 à 1869, pour arriver à une période intense de 1876 à 1890 allant jusqu'à 6 expositions annuelles, et correspondant aussi à une plus grande reconnaissance de son talent. Avec le grand âge, le rythme devint plus apaisé.

La répartition géographique de ces expositions qui se tinrent en France peut être observée sur la carte ci-après (fig. 41)

[367] *Cf.* tome III, E) Liste des œuvres présentées, hors des Salons parisiens, en province et à l'étranger.

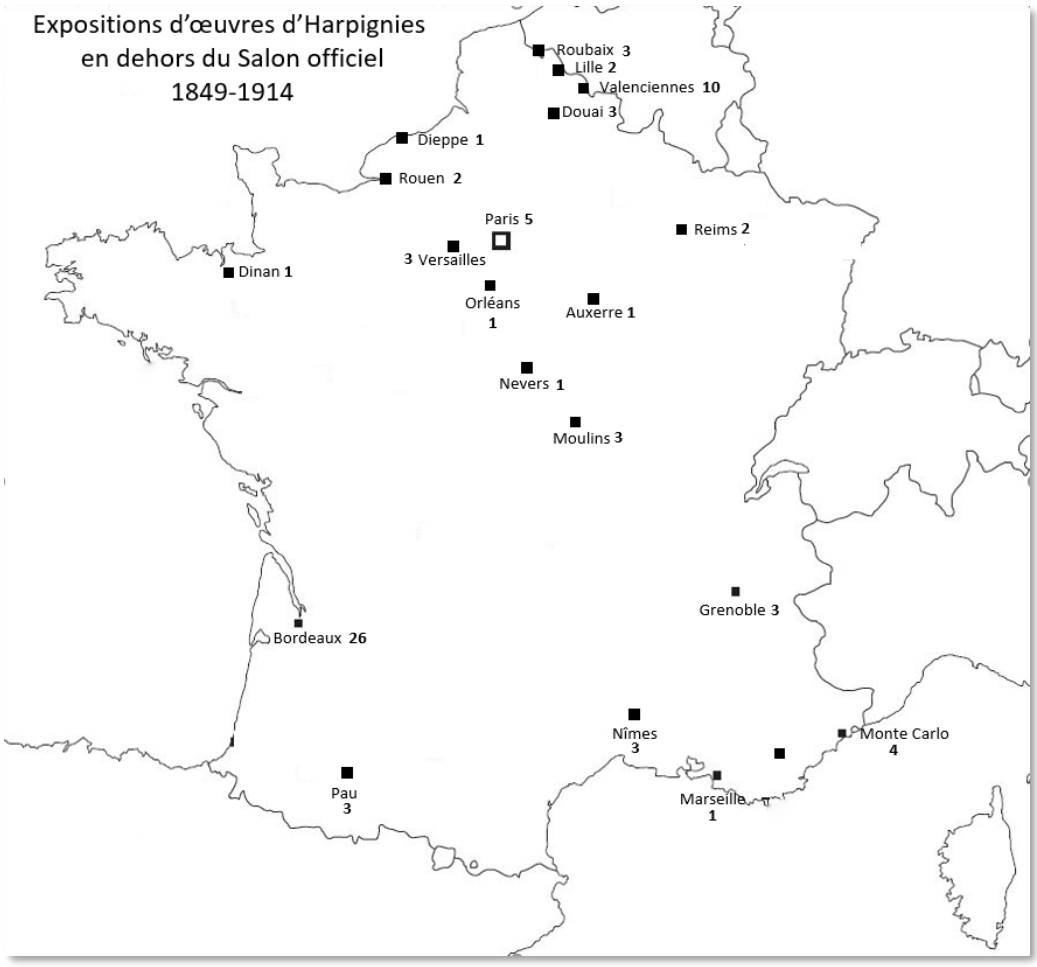


fig. 41. Localisation et nombre des expositions avec la participation de Harpignies en France en excluant le Salon officiel et la Société d'Aquarellistes Français.

On n'est guère surpris d'un groupement des villes du Nord : Valenciennes, Lille, Roubaix et Douai, hommages rendus à l'enfant du pays. La région Centre, Orléans, Auxerre, Nevers, Moulins correspond aux lieux où l'artiste séjourna longtemps, Hérisson en Allier, Nevers dans sa famille à Plagny, et Saint-Privé dans l'Yonne en sa propriété La Trémellerie.

Reims, peut-être à cause d'un grand collectionneur rémois, Henri Vasnier qui légua au musée de Reims plusieurs grandes toiles de Harpignies. Bordeaux est une surprise avec la palme du nombre d'expositions 26 au total. La raison de cette fidélité reste inconnue pour le moment.

Paris mérite un commentaire car ce furent Le Cercle de la rue Le Peletier, le Cercle de la rue Volney, ou encore la Société P.M.P. (Peinture-Musique-Poésie) qui invitèrent. Ce sont quelques-uns des lieux d'expositions si nombreux dans Paris dont Bénédite évoquait la présence. Il faut remarquer que Harpignies ne fréquenta jamais la *Société Nationale de Louis Martinet*, ni la *Société dite des Indépendants* en 1874, ni la *Société Nationale des Beaux-Arts* qui en 1889 se sépara de la SAF, ni la *Société des Artistes Indépendants* d'Odilon Redon ni du *Salon d'Automne*. Harpignies, bien que refusé en 1863, n'était pas un avant-gardiste[368], mais un des derniers grands représentants des paysagistes, traversant le siècle en fidèle gardien de la tradition du groupe de 1830.

[368] Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*

L'Europe est bien sûr la destination principale hors de France, avec la Belgique en tête, 11 réunions, suivie du Royaume Uni avec 7 expositions, puis la Suisse, les Pays-Bas, l'Autriche, l'Allemagne (Dresde) qui organisèrent chacune 2 expositions et l'Espagne une seule.
Voici le détail de ces expositions hors de France :

- Allemagne
  - Dresde 1886, 1902
- Australie
  - Melbourne 1888 ?
- Autriche
  - Vienne 1873, 1882
- Belgique
  - Anvers 1885
  - Liège 1905
  - Bruxelles 1863, 1875, 1878, 1886, 1887, 1890, 1895
- Chine
  - Pékin (Beijing) 2017
- Danemark
  - Copenhague 1888 ?
- Espagne
  - Barcelone 1888
- Japon
  - Keio, Hanshin, Miyazaki, Fukushima, Yamanashi 1985
- Pays-Bas
  - La Haye 1882
  - Amsterdam 1883
- Principauté de Monaco - 1895, 1904, 1906, 1907
- Suisse
  - Genève 1858
  - Bâle 1887
- U.K.
  - Londres 1862, 1881, 1887, 1898, 1909, 1923
  - Glasgow 1887, 1901
- USA
  - Philadelphie 1876
  - San Francisco 1914
  - Memphis 1978-79
  - Cleveland 2001

Harpignies refusa en 1891 de participer à une exposition à Berlin, pour des raisons politiques. Aux États-Unis, il y eut une exposition à Philadelphie en 1876 et à San Francisco en 1914. Enfin l'artiste rapporte dans ses lettres avoir été invité au Danemark (Copenhague) et en Australie (Melbourne) mais il hésitait et nous ne savons pas s'il y envoya des œuvres. Ce rayonnement hors de France est bien sûr lié à la réputation de l'artiste, mais il est très probable

que la collaboration avec ses galeristes M. Arnold et Tripp facilitèrent ces échanges. Arnold[369] d'origine néerlandaise avait gardé des contacts avec La Haye et œuvra à la nomination de Harpignies comme membre honoraire de la Société d'Aquarellistes de La Haye[370] et Richard Howard Tripp, anglo-saxon, permettait les échanges avec le marché londonien et nord-américain.

Après le décès de Harpignies, ses œuvres continuèrent à être exposées ou passèrent en vente. Nous n'avons retenu que les participations aux expositions dans les musées ou en galerie, ou encore lors de ventes d'ouvrages en grand nombre, par exemple lors du décès du galeriste Arnold avec la vente à Drouot de 123 œuvres de Harpignies en 1934[371]. Nous n'avons pas rapporté les nombreuses ventes aux enchères qui portent sur un nombre réduit d'ouvrages, mais celles-ci sont consignées dans notre corpus qui continue à être mis à jour quotidiennement.

[369] Arnold Eversteijn dit Arnold, juif d'origine hollandaise qui se réfugia ensuite en Suisse, à Saint-Gall.
[370] *Cf.* tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold et Tripp à ses éditeurs, n°2 du 29 juillet 1882.
[371] *Cf.* tome III, E) Liste des œuvres présentées hors des Salons parisiens, en province et à l'étranger, p. 177-215.

DEUXIÈME PARTIE

LE SALON MOYEN DE RECONNAISSANCE ET DE RAYONNEMENT

A) La reconnaissance institutionnelle

Harpignies exposa ses œuvres aux Salons à partir de 1853, et ceci sans interruption jusqu'en 1912. Cependant il avait déjà 34 ans lors de son premier Salon, en raison des réticences parentales à le laisser entrer dans la carrière de peintre, le père l'ayant vivement encouragé à participer aux affaires familiales[372]. L'artiste regretta d'ailleurs, dans son journal, ces années perdues selon lui :

> « Le hanneton commençait à me gratter chaudement, mais ma famille n'entendait pas de cette oreille-là. Je fis ce qu'on m'ordonna de faire, c'est-à-dire du sucre d'abord et du fer ensuite[373] J'eus une teinte de tout et je n'approfondis rien. 1839, 1840, 41, 42, 43, 44, 45, & 1846 se passèrent à ce joli métier… temps perdu que j'aurai pu passer sur les bancs de l'école des beaux-arts et que je regretterai toute ma vie[374]. »

Cet engagement tardif dans la carrière de peintre explique en partie pourquoi la reconnaissance officielle se fit attendre. A cela, il faut ajouter la formation dès 1848 avec son maître Jean Achard, puis le séjour en Italie de 1850 à 1852.

1) Les honneurs du Salon.

a) Reconnaissance et médailles.

- Les médailles des Salons.

une première mention honorable, puis il fut médaillé pour les Salons de 1866, 1868 et 1869. La récompense suprême, *la Médaille d'Honneur* arriva bien tardivement, en 1897, alors que sa carrière était déjà bien assurée, et c'est au deuxième tour qu'il obtint la majorité avec 296 suffrages, lui donnant alors la première place :

> « Le Courrier de Paris – La distribution des médailles au Salon des Champs Élysées a produit son petit effet et il y a eu un élan de curiosité sympathique en faveur de celui qu'on appelle familièrement le *Père Harpignies*.
> Depuis quelques temps, il y a tendance à médailler les vétérans. D'aucuns, parmi les esthètes des écoles nouvelles, semblent s'en courroucer. Ils se méprennent, si je ne m'abuse, sur la portée même de cette médaille d'honneur, qui ne doit pas être confondue avec les autres distinctions courantes. Quand on l'a instituée, on n'a pas voulu, seulement qu'elle récompensât une œuvre, mais bien l'œuvre entière d'un artiste. Parbleu ! Je sais par cœur les ironies dont on peut jouer à ce propos. J'ai entendu divers rapins colporter cette facétie, qu'ils trouvaient éclatante : « Mais alors c'est une médaille de Sainte-Hélène ! »

---

[372] Alain Bonnet confirme cela : « La bourgeoisie ne considérait pas plus que la noblesse, la carrière des arts comme un état honorable, et s'opposait le plus souvent aux vocations de ses enfants. Il est certainement des exemples de personnes aisées ayant choisi la profession d'artiste, mais elles durent le plus souvent outrepasser la volonté de leur famille. » in *L'enseignement des arts au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 123.

[373] Le peintre évoque ici le souhait de son père de l'engager vers une activité commerciale pour vendre dans le sud de la France le sucre de betteraves provenant de l'entreprise familiale, puis devant le manque d'intérêt du jeune Harpignies pour le commerce, il l'engagea à la comptabilité des Ateliers et Forges de Denain, dont il était actionnaire. Nouvel échec.

[374] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 3-4 du journal.

> Abolissez, si vous voulez, mais vous ne réussirez pas à changer la destination de ce témoignage d'estime exceptionnelle. La preuve, c'est qu'il ne se trouverait pas une voix pour approuver, si par hasard, la médaille d'honneur était attribuée au premier tableau d'un débutant !
>
> Il n'en est pas à ses débuts, ce brave Harpignies, mais sa vaillantise porte avec crânerie le poids des ans. Il est à la veille de devenir ce qu'on pourrait appeler un fringant octogénaire. Grosse voix sonnant comme une trompette, regard émerillonné, figure rubiconde, il donne un fier démenti à ceux qui prétendent que l'absinthe est une tueuse d'hommes, car il y a bien une quarantaine d'années qu'il savoure respectueusement tous les jours les charmes de celle qu'il appelle la *sainte verte*. Harpignies aura été un des maîtres du paysage en ce siècle. Il ambitionnait l'ultime consécration de son talent ; il l'a obtenu, tout est pour le mieux[375]. »

Cette distinction majeure reçut l'approbation de tous dans la presse. Le Paysage ayant acquis progressivement ses lettres de noblesse au cours du XIX[e] siècle, l'attribution de la médaille d'honneur à Harpignies démontre qu'elle restait encore, en fin de siècle, une discipline importante. Français et Harpignies ont très bien honoré ce courant pictural.

> « Lettres, Sciences et Arts – Le public a unanimement approuvé l'attribution à M. Harpignies de la médaille d'honneur du Salon de peinture. Il s'est volontiers associé à ce tardif hommage rendu à la longue et féconde carrière de ce consciencieux artiste, de ce maître dessinateur, l'un des doyens de l'art français et l'un des derniers représentants de notre grande école de paysage. M. Français, ayant eu, avant M. Harpignies, le même honneur. Ceci marque un assez notable changement dans l'estime accordée par le public, et surtout par le jury aux divers genres de peinture. On n'eût jamais, autrefois, accordé à un simple paysagiste une pareille distinction. Ce préjugé subsista si longtemps que, vers 1873, Corot, en pleine possession pourtant de sa gloire tardive, ne pût obtenir la médaille d'honneur, qui fut attribuée à *L'Éminence grise* de Gérôme. Il y aurait là de quoi surprendre la postérité, si elle devait attacher à ces questions de récompense la moindre attention. Mais ce ne fut point seulement en vertu de cette loi qui veut que les médailles, - comme la plupart des honneurs – aillent plutôt aux habiles qu'aux hommes de génie. Ce fut surtout parce qu'on croyait encore, en art, à cette « hiérarchie des genres », et que le paysage était considéré comme un genre inférieur. Les grands peintres de nature, qui sont la gloire de notre siècle, ont fini par avoir raison de cet absurde préjugé ; la beauté de leurs œuvres a triomphé de toutes les théories et ouvert tous les yeux. Il n'est pas aujourd'hui d'art qui nous émeuve plus profondément que celui du paysage. C'est pourquoi il est juste d'attribuer aux Harpignies et aux Français, les honneurs que la génération précédente devait rendre à leurs illustres devanciers[376]. »

Les amis du peintre organisèrent le 11 juin 1897 un banquet de 250 convives, présidé par M. Sautteau, maire de Valenciennes, ville natale du médaillé, et parmi les amis on reconnaissait : le directeur des Beaux-Arts, M. Roujon, représentant le ministre, Benjamin-Constant, Bouguereau, qui avait croisé Harpignies à Rome en 1850, Guillemet, Cormon, Jules Breton et sa fille Mme Demont-Breton, tous deux originaire de Courrières, et son vieil ami Ziem[377].

En cette même année 1897, le peintre envoya un paysage pour l'exposition annuelle de la Royal Academy à Londres. Ignorant tout du maître français, le jury anglais refusa le tableau, jusqu'à

---

[375] Pierre Véron, « Le Courrier de Paris » *Le Monde illustré*, 29 mai 1897, 41[e] année, n° 2096, p. 342.

[376] Anonyme, « Lettres, Sciences et Arts », *Le journal des débats politiques et littéraires*, 24 mai 1897, 109[e] année, n° 143, p. 3.

[377] Anonyme, « Nouvelles diverses », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 12 juin 1897, 109[e] année, n° 162, p. 3.

ce que l'on sût qu'il venait de recevoir la médaille d'honneur :

> « Mais soudain, l'on apprit à Londres que M. Harpignies venait d'obtenir au Salon des Champs-Élysées, la médaille d'honneur, « distinction qu'obtiennent difficilement même les plus grands des artistes continentaux », disent les feuilles anglaises. Là-dessus, les juges sévères de la Royal Academy plus sensibles aux distinctions honorifiques du peintre qu'aux qualités artistiques de son œuvre, devinrent perplexes. « Harpignies ? qu'est donc cela ? » se dirent-ils l'un à l'autre. Ils s'informèrent. Ils apprirent coup sur coup que M. Harpignies n'était pas un débutant, qu'il avait soixante-dix-neuf ans et que depuis environ un demi-siècle, il passait pour un assez bon paysagiste. Ils furent surpris de tant de révélations à la fois. « Aurions-nous fait une gaffe ? » se demandèrent-ils. Quelques-uns d'entre eux, après un supplément d'information en convinrent. Mais d'autres n'en veulent pas convenir. Ils ont tort[378]. »

Cette chronique témoigne de la relative ignorance des membres du jury anglais des récompenses dispensées outre-Manche lors des Salons à Paris, et ce texte, dont nous ignorons l'auteur, laisse transparaître une tonalité ironique et caustique vis-à-vis des membres du jury de la Royal Academy. Harpignies garda de ce refus une certaine rancune, et lorsque l'année suivante, on vint lui demander d'envoyer quelques œuvres à Londres, il refusa tout net. Une lettre d'Albert Ludovici à James McNeill Whistler en témoigne :

> « In my letter Yesterday I think I mentioned to you about the importance of having something by Harpignies - as the R. A. refused his work last year - I told Guesuse to go and see him again, which he did but he declares that he has nothing to send - when I went to see him to my astonishment, I found his Concierge had many watercolours and oils belonging to him, and given in payment for boots etc done - for Harpignies. How would it be to get Harpignies permission - to show some of that work ? of course time is getting short - as we must start hanging next week[379]. »

- <u>Légion d'honneur</u>.

Harpignies fut honoré, au cours de sa longue carrière de plusieurs grades dans l'ordre de la Légion d'honneur.

- Le 3 février 1875, il fut nommé *Chevalier de la Légion d'honneur*, les insignes lui ont été remis le 12 mars de cette même année par le Pr Vincent Paulet (1828-1906), Médecin Principal du Val de Grâce.
- Le 26 septembre 1883, il devint *Officier de la Légion d'honneur*, et c'est encore le Pr Vincent Paulet qui lui remit le 16 octobre les insignes de ce grade.

  Ce n'est sans doute pas un hasard si le Pr Paulet fut délégué pour cette mission. En effet, nous avons retrouvé dans notre corpus d'œuvres de l'artiste, 6 aquarelles qui étaient la propriété du Pr Vincent Paulet, et trois d'entre elles étaient dédicacées au Pr Paulet ou à son épouse. Elles sont maintenant au musée Fabre de Montpellier par un legs du Dr Paulet au musée en 1906. La première œuvre de ce legs date de 1861 : une aquarelle de la ville de

[378] Anonyme, « Lettres, Sciences et Arts *», Le journal des débats politiques et littéraires*, 28 juin 1897, 109e année, n° 178, p. 3.

[379] *The Correspondence of James McNeill Whistler, 1855-1903*, edited by Margaret F. MacDonald, Patricia de Montfort and Nigel Thorp on line : Albert Ludovici to James McNeill Whistler, (25) april 1898, GUL 145 ;GUW 2305, (2021-12-09)
https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/display/?cid=2305&nameid=Harpigny_1&sr=0&rs=3&surname=harpignies&firstname= Consulté le 23 12 2021

Pau, que Harpignies dédia à Mme Paulet, preuve qu'il entretenait d'excellentes relations avec cette famille, laquelle appréciait les œuvres du maître et ceci dès 1861. Cette nomination fut un remerciement pour la participation de l'artiste à l'exposition d'Amsterdam[380].

- Le 23 juillet 1901, un décret le nomme *Commandeur*, et Léon Bonnat (1833-1922), peintre, membre de l'Institut et ami de Harpignies, lui remit la cravate de *Commandeur* le 17 décembre 1901. La presse se fit l'écho de cette nomination :

> « *Quelques décorés – M. Harpignies, Commandeur* – En donnant la cravate de commandeur à M. Harpignies, on a voulu consacrer une carrière admirable, tout entière vouée à l'art si français du paysage. Nul plus que M. Harpignies, à l'heure présente, ne saurait justement prétendre au titre de chef de notre grande école de paysage. En cet artiste modeste les traditions les plus saines s'allient heureusement à l'inspiration la plus libre, et ce beau vieillard, toujours droit et robuste comme un de ces chênes de la forêt de Fontainebleau qui l'abritèrent ou qu'il peignit si souvent, demeure pour les générations nouvelles comme un enseignement et un exemple.
>
> Faut-il rappeler comment, élève de Jean Achard, il n'eut pas de peine à surpasser son maître, et quels succès furent ceux de M. Harpignies depuis le Salon de 1853 ? Le *Saut-du-Loup*, les *Chênes de Château-Renard*, le *Colisée*, la *Loire à Briare*, les *Bords de la Sarthe*, etc., sont autant de pages délicieuses, d'une grâce forte et d'une souple sérénité : elles jalonnent la carrière du maître, dont la belle unité et l'ordonnance sévère reçoivent aujourd'hui leur récompense légitime[381]. »

- Le 15 octobre 1911, Harpignies fut élevé à la dignité de *Grand Officier de la Légion d'honneur* et il reçut le brevet des mains du Général de division Florentin le 14 novembre 1911. Cette nomination fut proposée par le ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts, pour l'Exposition de Bruxelles.

> « Échos de partout – Une croix bien placée. On sait qu'à l'occasion de l'Exposition de Bruxelles, M. Dujardin-Beaumetz avait insisté pour qu'une plaque de Grand Officier de la Légion d'honneur fût mise à la disposition des Beaux-Arts. M. Dujardin-Beaumetz avait son idée qui va être dans quelques jours réalisée. Nous croyons savoir, en effet, que M. Steeg, qui professe la même admiration que M. Dujardin-Beaumetz pour le grand artiste à qui celui-ci destinait la croix de grand-officier, va soumettre à la signature du président de la République la promotion de l'illustre paysagiste Harpignies. La grande chancellerie de la Légion d'honneur examine en ce moment les nombreux dossiers qui lui ont été envoyés par les divers ministères. Dans quelques jours, la nomination de Harpignies sera officielle ; tout le monde s'en réjouira, pour le vénéré doyen des artistes français, qui porte allègrement, et vert comme une absinthe, ses quatre-vingt-douze ans[382]. »

Cet article précise que c'est le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, M. Dujardin-Beaumetz qui fut à l'origine de cette nomination. Les relations cordiales entre ces deux hommes sont évidentes lors d'un déjeuner commun pris au restaurant Le Doyen lors de l'inauguration du Salon de 1905(fig.42)[383].

---

[380] *Le Gaulois*, 19 septembre 1883, 17e année, 3e série, n° 429, p. 1 & 3.

[381] Collodion, « Quelques décorés », *Le Gaulois*, 27 juillet 1901, 36e année, 3e série, n° 7787, p. 2.

[382] Anonyme, « Échos de partout », *Le Gaulois*, 11 octobre 1911, 46e année, 3e série, n° 12415, p.1.

[383] Jules Claretie commente ces agapes : « Superbe, l'autre jour, souriant à l'objectif du photographe, à côté de M. Dujardin-Beaumetz et d'A. Guillemet, Harpignies**,** chêne humain aussi solide que ses chênes, montrait sa

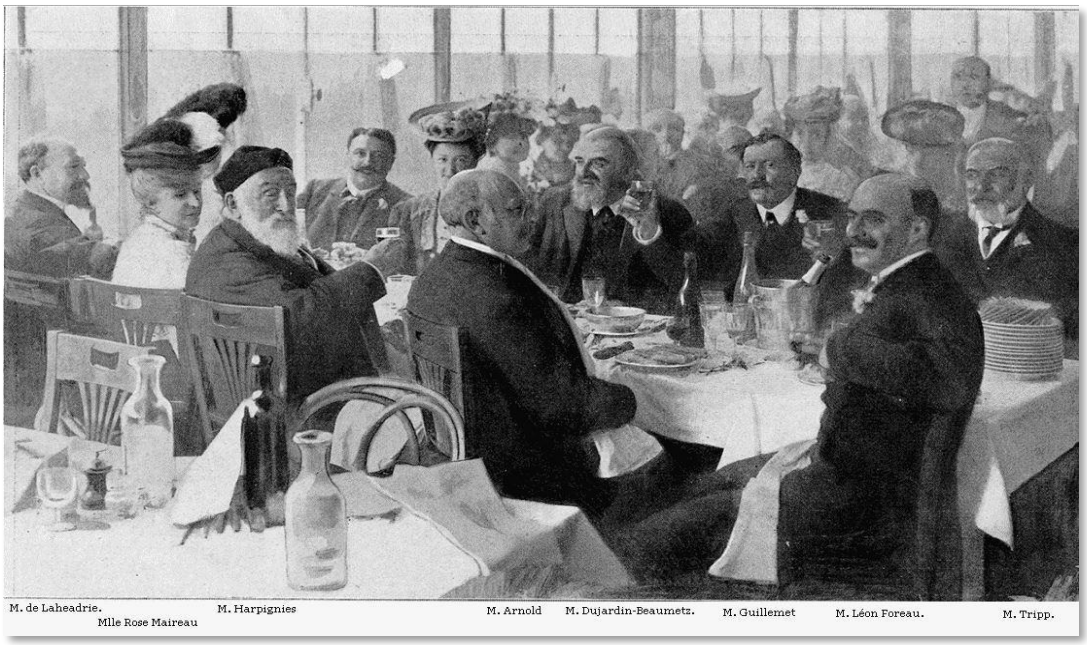


fig. 42. Banquet donné à l'occasion du S*alon des Artistes Français*, 1905
« *La table du maître Harpignies et du sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts*. »

M. Dujardin-Beaumetz est en face du peintre, et à la gauche de Harpignies se tient sa compagne, Mlle Rose Maireau, graveur sur cuivre, qui l'accompagna et prit grand soin de lui jusqu'à son décès en 1916 à La Trémellerie, à Saint-Privé.

Être élevé au grade de *Grand Officier de la Légion d'honneur* est un privilège assez exceptionnel pour un peintre, et Patricia Mainardi rappelle qu'Ingres fut le premier peintre à obtenir cette nomination en tant qu'artiste[384].
La très grande toile d'Alexandre Grün : *Un vendredi au Salon des artistes français*, 1911, du musée de Rouen[385], focalise au centre de la toile le peintre patriarche s'appuyant sur sa canne et devisant avec son ami, M. Dujardin-Beaumetz, témoin de leurs relations cordiales.

- L'Institut ?

Harpignies présenta sa candidature pour devenir membre de l'Académie des Beaux-Arts dès 1890, en remplacement de M. Robert Fleury, décédé. Louis Français, ami de Harpignies, fut élu au quatrième tour avec 19 suffrages.

Le décès de l'académicien Cabat suscita une nouvelle élection en 1893, Harpignies est sur les rangs avec Morot, Roybet, Joseph Blanc, de Curzon, Maillard, et Benjamin Constant. Ce dernier fut élu au 6e tour avec 19 voix.

En 1897, Louis Français quitte ce monde, 7 ans après avoir été élu académicien. 5 candidats se présentent pour lui succéder : Busson, Morot, Vollon, Harpignies et Roybet auxquels l'Académie ajouta Dagnan-Bouveret, Flameng et Maignan. Rapidement, Vollon et Harpignies furent en grande rivalité, et il fallut attendre le 21e tour de scrutin pour que Vollon l'emportât

blanche tête chevelue à la table de Ledoyen, et une ovation cordiale allait à ce vieillard robuste qui, à quatre-vingts ans passés, envoie au Salon, le plus simplement du monde, son plus beau tableau. », *Le Temps*, 12 mai 1905, p.2.

[384] Patricia Mainardi, *Art and politics of the second empire, the universal expositions of 1855 and 1867*, New Haven & London, Yale University Press, 1987, p. 113.

[385] *Cf. supra*, fig. 1, 2 & 3, p. 19-21.

d'une courte tête : Vollon 18 voix sur 35 votants et Harpignies 15 voix. Voici le détail des votes

- Vollon : 6, 7, 12, 12, 13, 13, 12, 13, 12, 12, 13, 15, 15, 15, 15, 16, 16, 16, 17, 18.
- Harpignies : 8, 9, 12, 13, 12, 13, 11, 12, 14, 16, 16, 15, 16, 17, 17, 17, 17, 17, 16, 15.

On voit mieux avec les détails des votes, combien la lutte fut serrée. Harpignies fut humilié de ne pas être élu pour succéder à son ami Français, et de surcroît par un adversaire comme Antoine Vollon (1833-1900)[386].

Harpignies décida de ne plus jamais postuler à l'Académie ; en 1905, le secrétaire perpétuel de l'Institut reçut une lettre signifiant que Harpignies posait sa candidature au fauteuil devenu vacant de M. Henner décédé. On réalisa que cette missive était apocryphe, émanant d'un nommé Lemice-Terrieux, voulant ainsi discréditer la Compagnie. Harpignies, contacté en sa résidence de Saint-Privé répondit :

« Je vous prie d'affirmer que je continue à ne rien solliciter, - Harpignies. »

Ainsi se termina l'épisode « Institut » pour le maître, certainement amer et désabusé de ne pas avoir rejoint l'Institut qui aurait pu couronner sa carrière.

- <u>Membre du jury de peinture</u>

Le jury des Salons a connu des fortunes diverses au cours du XIX^{e} siècle, sa constitution a été souvent modifiée, allant même parfois jusqu'à sa suppression, mais avant de nous intéresser au rôle qu'y a joué Harpignies, voici un rapide survol de son histoire.

Le jury de sélection des œuvres susceptibles d'être acceptées aux Salons était traditionnellement formé par les membres de l'Institut. La tourmente révolutionnaire de 1789 avait supprimé tout jury, précisant que « tous les artistes français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture seraient également admis à exposer leurs ouvrages » et le Salon de 1791 connut alors une brutale augmentation du nombre des artistes, passant de 220 en 1789 à 615. Cette inflation, rendant difficile la visite du Salon, amena Polyscope à proposer le retour d'un jury, mais nommé par les artistes eux-mêmes[387].

Ce vœux resta lettre morte sous l'Empire et la Restauration, l'Institut ayant repris son influence prépondérante au sein du jury. La révolution de Juillet 1830 fit renaître l'espoir chez les artistes, mais les réformes du ministère rendirent tout pouvoir à l'Institut[388] et il s'en suivit des exclusions massives et souvent incomprises d'ouvrages, en 1836, 1838, en 1844, 1845[389]… La croissance hyperbolique des envois sollicitant l'agrément du jury obligea certes à limiter le nombre des admis, mais les décisions restèrent souvent incomprises et les récriminations, les pétitions n'eurent aucun effet.

La révolution de février 1848 installa un gouvernement provisoire qui rétablit la République et il n'y eut, à nouveau, plus aucun jury d'admission pour le Salon de 1848, seuls un jury de

[386] Antoine Vollon (1833-1900) élève de Théodule Ribot, fit surtout des natures mortes et des vues de ports et des bords de mer.

[387] Observations de Polyscope sur le Salon de peinture et de sculpture de 1796 tirées de la Décadaire, manuscrit p. 1019.

[388] Gérard-Georges Lemaire, *op. cit*., p. 93.

[389] Par exemple en 1838, le jury reçut 3 524 ouvrages de 1 549 artistes et n'en retint que 2 031 de 1 023 artistes. in Loïs Cassandra Hamrick, « Être artiste en 1838 », *Romantisme*, 1986, 54, p. 83.

récompense et une commission de placement furent installés. Les 5 180 ouvrages présentés furent admis et T. Thoré nous communique son ressenti :

> « Le Salon de 1848, en effet, offre un spectacle excessivement curieux. Il y a là des tableaux comme on n'en a jamais vu chez les vitriers de campagne, comme on en voyait cependant quelques-uns à chaque Salon, admis par le jury de la liste civile ; car l'ancien jury s'occupait bien plus volontiers à exiler ses ennemis qu'à examiner le mérite de la peinture. Il n'y a de changé aujourd'hui que le nombre prodigieux de ces images excentriques…. Pour ma part, malgré la bouffonnerie du Salon actuel, je ne suis pas absolument édifié sur la nécessité d'un jury quelconque, si ce n'est pour le rangement[390]. »

Thoré déplore l'absence de sélection responsable du tohu-bohu de l'exposition, mais il compte plutôt sur la sagacité du public qui finira peut-être par négliger les œuvres médiocres. Néanmoins, un jury de 25 artistes élus par leurs pairs fut installé en 1849 et une sélection drastique eut lieu. Cependant les membres de l'Institut, les pensionnaires de l'Académie de France à Rome et les artistes précédemment médaillés ou décorés furent exemptés de sélection. En 1850, l'administration joua un rôle croissant dans le jury qui fut moins sévère et accepta environ 4 000 œuvres.

A l'arrivée du second empire on conserva un jury d'artistes mais on y adjoignit des représentants de l'administration, en la personne de Nieuwerkerke. Peu à peu l'influence de celle-ci se fit prépondérante et en 1857 les représentants des artistes furent même exclus au profit des membres de l'Institut et du pouvoir politique, donnant ainsi au jury un rôle souvent décrié par la critique[391]. Au Salon de 1859, Alexandre Dumas exprime ce rôle néfaste du jury :

> « Un dernier mot ; ne commençons pas notre œuvre sans protester contre certaines exclusions du jury. Ce corps mobile, mais qui depuis 1830 semble à chaque exposition nouvelle se recomposer des mêmes éléments , s'arroge un droit de censure que nous ne lui concédons pas ; jamais nous ne reconnaîtrions, pour notre part à un jury le droit de repousser des artistes dont le public seul est juge, et tandis qu'il admet quinze cents tableaux sans valeur aucune, de laisser à la porte des toiles de Mme O'Connell, de Chaplin et de Millet.
>
> N'avons-nous pas vu pendant dix ans ce jury qui vit de haineuses traditions, refuser systématiquement les Delacroix, les Decamps, les Barry, les Louis Boulanger, les Amaury-Duval, les Isabey, les Flandrin, les Chassériau, les Leleu, les Th. Rousseau, les Préau, les Lehmann, les Tony Johannot et tant d'autres[392]… »

Le Salon de 1863 connut aussi de sévères exclusions d'ouvrages par un jury sans indulgence. Sur près de 5 000 ouvrages, seuls 2 923 numéros furent retenus, et la rumeur de la sévérité parvint aux oreilles de Napoléon III qui décida derechef de former un Salon des Refusés qui ouvrit ses portes deux semaines seulement après le Salon officiel. Harpignies fit partie des Refusés, deux de ses toiles furent exclues parmi les trois présentées[393]. L'année suivante le jury comportait trois quarts d'artistes décorés ou médaillés, mais lors de l'élection les artistes plébiscitèrent quand même neuf membres de l'Institut[394]. Au fil des années, le jury oscilla entre laxisme et sévérité accrue mais le nombre d'ouvrages présents aux Salons alla plutôt croissant. Après 1870, sous la troisième République, Charles Blanc puis Philippe de Chennevières eurent

[390] Théophile Thoré, «Salon de 1848», *Le Constitutionnel*, 17 mars 1848, n° 77, p. 6.
[391] Patricia Mainardi, *op. cit.*, p. 115.
[392] Alexandre Dumas, *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, A. Bourdillat éd., 1859, p. 6.
[393] *Cf. supra*, p. 60-64.
[394] Gérard-Georges Lemaire, *op. cit.*, p. 172.

le projet d'organiser une Triennale qui serait du ressort de l'État, tandis que le Salon annuel relèverait des artistes eux-mêmes. Le jury fut d'une plus grande tolérance pour admettre les ouvrages et on assista à une augmentation jusqu'à 7 289 numéros en 1880. En janvier 1881, décision fut prise par les services gouvernementaux de ne plus gérer les Salons, et les artistes réunis créèrent la Société des Artistes Français qui prit en charge leur organisation.

Harpignies fut accepté comme membre du jury dès la création de la SAF ; il fut élu au comité des 90 membres chargés de l'organisation du Salon de 1881 en 6ème position, avec 1 460 voix derrière Bonnat, Henner, Puvis de Chavannes, Jules Lefebvre, et JP. Laurens[395]. Et quelques semaines plus tard, il fut encore élu comme juré de peinture au Salon de 1881 en 8e position sur 40[396]. Le premier Salon mis sur pied par les artistes eux-mêmes fut une réussite ; Émile Zola en témoigne :

> « Les peintres sont heureux, ils ont le Salon. Chaque printemps, ils peuvent s'y faire connaître du public ou se rappeler à son souvenir, montrer leurs progrès, rester en communion constante avec leurs admirateurs… Le public me paraît également tirer un bon profit des Salons annuels. À mesure que les expositions sont sorties du cercle étroit de notre Académie de peinture, la foule a augmenté dans les salles. Autrefois, quelques curieux seuls se hasardaient. Maintenant, c'est tout un peuple qui entre. On a évalué le nombre des visiteurs à quatre cent mille. C'est la vraie foule qui y circule, des bourgeois, des ouvriers, des paysans, les ignorants, les badauds, les promeneurs de la rue, venus là une heure ou deux pour tuer le temps. L'habitude est prise, un large courant s'est établi, le Salon a passé dans les mœurs parisiennes comme les revues et les courses[397]. »

Cet engagement de Harpignies dans la SAF avait déjà été précédé d'une participation en tant que juré supplémentaire de peinture de paysage en 1879[398], puis en 1880 comme membre élu du jury de peinture de paysage avec Busson et Bernier[399].
En 1882, Harpignies fut encore élu, en 2e position cette fois, juste derrière Bonnat, le jury de peinture comportant cette année-là 40 membres. 1883 est l'année du Salon triennal voulu par le gouvernement, le jury de ce salon est formé par tous les membres de l'Institut et d'un nombre égal d'artistes nommés par le ministre Jules Ferry ; Harpignies siégea parmi les nominés[400]. Il y eut aussi cette même année le Salon annuel, et Harpignies fut élu, par les 1 800 artistes peintres votants, en 2e position derrière Bouguereau, témoin d'une popularité certaine parmi ses confrères[401]. En 1883, il participa aussi au jury de l'exposition d'Amsterdam. Harpignies continua d'être choisi par ses pairs en 1884[402], puis en 1885 en 4e position[403]. Gervex illustra cette année-là la séance de sélection des ouvrages par le jury (fig. 43)

[395] *Le Figaro*, 14 janvier 1881.
[396] *Le Figaro*, 26 mars 1881.
[397] Émile Zola, « Après une promenade au Salon » *Le Figaro*, 23 mai 1881, 27e année, 3e série, n°143, p. 1.
[398] Léon de Lora, «Le jury du Salon », *Le Gaulois*, 4 avril 1879, 11e année, n° 8813, p. 1.
[399] Jules Brémond, "Le jury du Salon » *Le Figaro*, 25 mars 1880, 26e année, 3e série, n° 85, p. 2.
[400] Anonyme, «Le Salon triennal» *La chronique des arts et de la curiosité*, 7 avril 1883, n° 14, p. 110.
[401] Anonyme, « Chronique des expositions» *Courrier de l'art*, 22 mars 1883, 3e année, n° 12, p. 139.
[402] En 2e position derrière Henner, in *Courrier de l'art*, 28 mars 1884, p. 147.
[403] Derrière Bonnat, J. Lefebvre, JP. Laurens, in *Chronique des arts et de la curiosité*, 21 mars 1885, n° 12, p. 89.



fig. 43. Henri Gervex, *Une séance du jury de peinture*, 1885[404]

Ce tableau reçut un bon accueil donnant vie à cette sélection, et on y reconnait le portrait de nombreux artistes dont celui de Harpignies. Olivier Merson détaille cela :

> « Je me hâte de féliciter le peintre sur la bonne disposition de son œuvre, sur l'excellente qualité de son coloris, fin, léger, vrai et robuste à la fois. Et ils sont tous reconnaissables, les membres de l'aréopage redouté, dans l'exercice de leurs fonctions : assis au premier plan, Maignan et Leroux, ; debout à droite en paletot brun suivant son habitude, Vollon ; au fond, Cabanel le président, recueillant du regard les suffrages, et, en un groupe pressé, Bouguereau, Lefebvre, Busson, Barrias, Bernier, Humbert, Henner, Français, Harpignies, Duez, Carolus-Duran, Guillemet, Roll, Cazin, Tony Robert-Fleury, Protais et les autres illustres tandis que Guillaumet, du fond, à gauche, vote, le parapluie en l'air, l'admission d'une Nymphe, en ce moment sur le chevalet[405]. »

Témoignant d'une excellente insertion dans le milieu des peintres officiels, notre artiste fut toujours élu comme juré des Salons de 1886 à 1889[406]. Pour l'exposition universelle de 1889, c'est par décret que Harpignies fut nommé juré suppléant pour la section de peinture[407].
En 1890, les règles changèrent ; d'une liste de 50 élus on tira au sort 20 jurés. Harpignies n'en fut pas, mais il se retrouva parmi les 5 jurés supplémentaires. Il siégea aussi au bureau de la SAF, en remplacement de son élève Lansyer malade[408].
En 1891 Harpignies fut réélu au Comité des 90 de la SAF[409] et plébiscité aussi comme juré titulaire[410]. A partir de 1893, 60 membres furent élus pour trois ans, 20 d'entre eux, tirés au sort, siégeaient pendant un an ; Harpignies fut le 9e des 60 élus mais ne siégea pas comme juré en 1893 mais en 94 et en 95[411]. Même procédure pour les années 96, 97 et 99, Harpignies obtint

---

[404] H/T, 300/419,5 cm., Paris musée d'Orsay, inv. RF. 726.
[405] Olivier Merson, *Le monde illustré*, 25 juillet 1885, 29e année, n° 1478, p. 54.
[406] *Journal des débats*, 20 mars 1886, p.2, *La chronique des arts et de la curiosité*, 19 mars 1887, p. 91, *ibid*, 24 mars 1888, p. 90, *Le Figaro*, 19 mars 1889, 35e année, 3e série, n° 78, p. 2.
[407] Anonyme, « Exposition universelle », *La chronique des arts et de la curiosité*, 22 juin 1889, n° 24, p. 186.
[408] Anonyme, « Le jury du Salon », *La chronique des arts et de la curiosité,* 22 mars 1890, n° 12 , p. 89-90.
[409] Anonyme « Comité des 90 », *La chronique des arts et de la curiosité,* 3 janvier 1891, n° 1 , p. 1-2.
[410] Anonyme, « Le jury du Salon des champs Élysées », *Le Gaulois*, 22 mars 1891, n° 3127, p. 2.
[411] Anonyme, « Le jury du Salon », *La chronique des arts et de la curiosité,* 18 mars 1893, n° 11 , p. 83, *ibid*, 24 mars 1894 et 23 mars 1895, p. 165.

sa réélection à la 14e place[412]. Il continua sans doute à se présenter pour les élections du jury de peinture, et ceci jusqu'en 1914, *la chronique des arts* en témoigne[413], mais déjà en 1913 il se faisait remplacer au sein du jury, ce qui n'étonne guère, il était âgé de 95 ans, et résidait à Saint-Privé, en sa propriété de la Trémellerie[414]. Bien que réélu jusqu'à cet âge avancé, il exprime dans quelques lettres son opinion sur ce rôle ingrat de juré.

Dans un courrier à son galeriste Arnold, dès 1891, Harpignies fait part de son intention de démissionner du jury de peinture :

> « St-Privé le 29 mars 1891
> Chers Messieurs… J'ai donné ma démission au jury de cette année. Je ne peux plus suivre ce courant de course au clocher. – Croiriez-vous que j'aie reçu ici, venant de Paris, plus de 100 lettres de demande d'appui au jury, ma démission n'ayant pas été publiée. Ce serait à devenir fou s'il fallait répondre à tout cela[415]. »

Il ne semble pas qu'il soit passé à l'acte, car en février 1900, dans une lettre adressée à son éditeur, voici sa remarque :

> « Villa des bambous, ce 22 février 1900
> Cher Monsieur Arnold…
> C'est la lettre de Dawant que j'attends qui doit diriger mon départ et décider de tout. A-t-on besoin de moi au Comité ou au Jury avant le 10 ou 12 mars, tout est là. »[416]

Quoiqu'il en dise, il tient certainement à rester proche des membres du jury, même s'il s'absente volontiers de cette charge, cela lui permet de recommander au jury certains de ses élèves présentant des œuvres aux Salons. Il se plaignait en 1891 de cette avalanche de lettres de recommandations, mais il n'hésitait pas dès 1883 à faire de même pour ses propres protégés :

> « Oisème, Eure et Loir
> Dimanche 13 mai 1883, Cher ami,
> Je suis venu ici me reposer deux jours et ne pourrai pas aller demain au Palais de l'exposition pour continuer avec toi le travail des récompenses. Je serai rentré mardi. En conséquence je viens te recommander tout particulièrement mon élève Allemand, dont le tableau est bon et je désire pour lui une 3ème médaille. Appelle donc l'attention du jury sur cette œuvre qui se trouve placé dans le salon carré.
> J'appelle également ton attention sur le paysage d'un autre élève à moi, le sieur Merlot qui a eu un n°2 au jury, *Effet du soir*, bon tableau. Ce garçon est pauvre et très travailleur ; je m'y intéresse tout particulièrement. Je désire pour lui le minimum soit une mention honorable.
> Je ne doute pas que tu ne me donnes un petit coup de collier en cette circonstance. Je t'en serai très très reconnaissant et je te serre affectueusement la main en te disant à bientôt.
> H. Harpignies[417]. »

Le destinataire de cette missive n'est pas identifié, mais on peut remarquer que Harpignies fait preuve d'une grande sollicitude pour ses élèves. Nous sommes en 1883, et quelques années plus tard, il se plaignait alors de la trop grande abondance de ces courriers de recommandation, qui

[412] *Ibid*, 1896, 21 mars, n° 12, p. 165.
[413] *Ibid*, 1914, 7 mars, n° 10, p. 74.
[414] *Le Figaro*, 13 mars 1913, 59e année, 3e série, n° 72, p. 5.
[415] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à ses éditeurs Arnold & Tripp, n° 43, p. 25.
[416] *Ibid*., n° 60, p. 35.
[417] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la Fondation Custodia, n° 11, inv. *I.* 9312, p. 9.

devaient être monnaie courante en cette fin de XIX[e] siècle. En 1900 il écrivait cette fois au président du jury :

> « Jeudi 12 avril 1900, Cher ami,
> Tu n'as jamais refusé de m'être agréable, fais-moi le plaisir d'apporter ton attention sur l'œuvre d'un de mes élèves & ami, M. Henri Mouren, grand travailleur qui après bien des efforts est arrivé cette année à faire un bon paysage (sérieusement parlant). Je serais très heureux de lui voir obtenir une seconde médaille.
> Mon aimable président et vieil ami, fais tout ce que tu pourras pour cela, tu me feras bien plaisir. Je t'envoie toutes mes amitiés et je te remercie d'avance.
> H. Harpignies[418] »

Notre artiste resta fidèle jusqu'au bout à la Société des Artistes Français, il était du Comité des 60, était membre du jury, participait certes à la Société d'Aquarellistes français, exposait volontiers au cercle rue de Volney, mais ne fit jamais dissidence, restant ainsi fidèle à une Société au sein de laquelle il put s'épanouir et acquérir une place honorable.

b) Les Commandes et les Achats de l'État.

La commande publique témoigne de la volonté de l'État mécène d'influer sur l'activité artistique en faisant la promotion d'un artiste peintre, d'un statuaire ou de tout autre artiste afin de jouer un rôle esthétisant, contribuant ainsi à attribuer à l'État une image de protecteur des arts. La peinture a trouvé avec la décoration des édifices publics, des nouvelles constructions, des palais, des églises, des musées, quantité de lieux à embellir, tandis que la sculpture est venue emplir l'espace des places des villes et villages mais aussi les intérieurs de nombreux bâtiments, allant même jusqu'à devenir une « statuomanie » propre au XIX[e] siècle[419]. Ces commandes contribuaient à la réputation de l'artiste mais lui assuraient aussi un apport financier qui, pour certains, était vital.

L'État n'était pas désintéressé pour autant. Sous la Restauration, ces commandes favorisèrent les thèmes contre-révolutionnaires[420]. Lors du second Empire il y eut des demandes de portraits de l'Empereur et de l'Impératrice, et l'illustration des victoires napoléoniennes, témoignant ainsi des interrelations entre Art et Politique[421].

La commande se distingue d'un achat, car elle relève d'un programme défini par le représentant de l'État dans un but déterminé à l'avance, décoration d'une église, ou d'un bâtiment comme le Panthéon par exemple qui fut édifié sur les plans de Soufflot, eut un fronton sculpté par David d'Angers et des peintures murales, œuvres de plusieurs peintres : Puvis de Chavannes. Antoine-Jean Gros, Bonnat et Cabanel[422].

Harpignies eut une commande de l'État en 1880, un grand paysage de format vertical qui était destiné à orner le grand escalier du palais du Luxembourg, après avoir été envoyé aux Gobelins, lesquels devaient en faire une grande tapisserie. Ce paysage n'était pas seul, mais était apparié

---

[418] *Ibid*., n° 70. inv. *I.* 9313, p. 39.
[419] Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, Paris, Gallimard, 1988, tome I, p. 101-136 et 137-185.
[420] Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p. 191.
[421] Marie-Claude Genet-Delacroix, *Art et État sous la IIIe République, le système des Beaux-Arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, 433 p.
[422] Gustave Larroumet, *L'Art et l'État en France*, Paris, Hachette, 1895, p. 29-55.

à un autre tableau de même format peint par Paul Colin, mettant en scène un héron dans un paysage boisé[423] (fig. 44).

Ces deux tableaux présents au Salon de 1880 furent achetés par l'État, celui de Harpignies, intitulé « *Les falaises* », à droite sur la photo, fut acquis pour un montant de 3 000 F.



SALON DE 1880. FEUILLE N° 4.

Colin (Paul)	7245	PANNEAU DÉCORATIF POUR L'ESCALIER DU SÉNAT.
Gallard-Lepinay	1525	COMBAT DU 13 PRAIRIAL AN II (1794).
Harpignies	7260	PANNEAU DÉCORATIF POUR L'ESCALIER DU SÉNAT.
Lansyer	5112	FLORE CHAMPÊTRE. (Dessin.)
Maignan	7272	RENAUD DE BOURGOGNE (1307).
Reverchon	5709	TÊTE DE LA RÉPUBLIQUE. (Dessin.)

fig. 44. *L'album des Salons du XIX^e siècle. Salon de 1880*. Cote : F/21/7650
correspondant à l'album Michelez : photographies des œuvres achetées par l'État.

[423] *Cf*. tome II, p.188-194.



fig. 45. *Les falaises*, 1880[424]

Le premier plan est formé de très grands arbres espacés au centre laissant entrevoir un bord de mer fermé du côté droit par une paroi rocheuse abrupte de couleur claire, une falaise, que l'on retrouve au fond, du même côté. Au dernier plan, à gauche, entre deux arbres, on distingue une montagne sans doute assez haute eu égard à la distance. Le ciel bleu-azur est semé de quelques nuages tandis qu'un chemin serpente au milieu, entre les grands arbres et mène à la mer. (fig. 45)

Bien que nous n'ayons aucune preuve sur le lieu dépeint par l'artiste, il s'agit très probablement de la côte amalfitaine, avec une vue prise de Sorrente, vers le Vésuve au loin et les falaises à droite. Un tableau de Harpignies de 1866, aujourd'hui au musée de Bordeaux et intitulé *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense)*, (fig. 46) possède en effet de grandes similitudes, bien que le premier plan soit tout à fait différent. On y reconnait en effet les falaises bordant la toile à droite, et au fond, fermant ainsi le golfe de Naples, le Vésuve. L'artiste a peut-être occulté volontairement le nom du lieu en raison de la destination prévue dans l'escalier du Palais du Luxembourg.

[424] H/T, signée en bas à gauche, 328/170 cm., Salon de 1880, n° 7260, Paris, musée d'Orsay, inv. 20.368. *Cf.* tome II, p. 188-193.



fig. 46. *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense).* 1866[425]

Ce grand panneau décoratif ainsi que celui de P. Colin, était destiné à la manufacture des Gobelins pour qu'ils en fassent une grande tapisserie

> - "Panneau décoratif pour l'escalier du Sénat", peint par Henri Harpignies, No 7260, présenté hors concours, acquis ou commandé par le Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, pour être exécuté à la manufacture des Gobelins; le panneau mesure H. 328 x L. 200 cm;;

Ce projet de décoration de l'escalier du Palais du Luxembourg était déjà envisagé en 1878, comme en témoigne un article du Figaro :

> « Le grand escalier d'honneur du palais du Luxembourg va être décoré de panneaux de paysages et de fleurs qui seront exécutés par les manufactures des Gobelins et de Beauvais. Les modèles, qui ont été commandés à MM. Bellel, Français, Harpignies, Lansyer, Paul Flandrin, Gaspard Lacroix, Desgofle, Paul Colin, Tony Faivre et à Mme Escallier sont fort avancés et seront livrés dans quelques jours aux métiers qui doivent les tisser[426]. »

Ce délai de quelques jours est bien optimiste ; alors que le panneau *Les falaises* ne fut acheté qu'en 1880, un article de 1882 estima qu'il sera très difficile de passer de l'huile sur toile à la tapisserie, mais aussi d'harmoniser les œuvres de Harpignies et de Paul Colin.

> « Le Salon des Arts Décoratifs - Quant aux modèles de MM. Paul Colin et Harpignies, ce sont encore trop des tableaux et pas assez des modèles de tapisserie. Ils n'ont ni la franchise ni la simplicité des anciennes verdures qu'on a voulu reprendre. On se demande, d'ailleurs, quel effet ils pourront produire, une fois mis en place, avec leurs procédés d'exécution si

[425] H/T, signée en bas à gauche, 90/115 cm., Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx. E652/ Bx. M6227.
[426] Anonyme, *Le Figaro*, 10 mars 1878, n° 69, p.1.

différents. Les artistes des Gobelins auront fort à faire pour leur donner une apparence suffisante d'unité[427]. »

Cette impression de grande difficulté est confortée par un autre article de la même époque :

« Tapisseries – Quant à la Manufacture des Gobelins, elle n'a pu envoyer que le modèle de l'un des quatre panneaux de M. Le Chevallier… - puis deux des modèles des huit verdures qu'on exécute dans ses ateliers pour décorer l'escalier d'honneur du Sénat. L'un de ces modèles est de M**.** Harpignies, l'autre de M. P. Colin ; et l'on voit aisément, à la différence de la constitution de leur dessin d'abord, puis à celle de leurs colorations, à quelle interprétation l'on est astreint afin de les ramener à une certaine unité. Il faudra quelque énergie chez tout le monde, depuis l'administrateur qui est responsable et l'inspecteur des travaux d'art, qui surveille et corrige, jusque chez les tapissiers qui exécutent et auxquels incombent la peine et l'honneur, pour mener à bien l'entreprise difficile d'accorder huit modèles fournis par huit paysagistes de tendances et de talents divers[428]. »

Malgré ces remarques plutôt pessimistes, un article publié après le 14 juillet 1883 redonne espoir, les toiles ayant servi de modèle pour les Gobelins sont exposées en façade :

« La fête dans les rues - Montmartre, les faubourgs Saint-Denis, et Saint-Martin, sur la rive gauche, sont toujours ceux qui se distinguent par l'abondance et la recherche des décorations. La Manufacture des Gobelins avait orné sa façade plus richement qu'aucun autre édifice. Elle y avait placé, en effet, les neuf grandes peintures signées : Harpignies, Lansyer, Flandrin, Paul Colin, et de Curzon, qui ont servi de modèles aux tapisseries destinées au palais du Sénat[429]. »

Ce dernier article laissait sous-entendre que les tapisseries étaient en cours de réalisation, et nous avons tenté d'en retrouver la trace. Le conservateur du Palais du Luxembourg n'a pas connaissance de la tapisserie au Sénat et nous nous sommes retournés vers les Gobelins. La tapisserie n'a finalement pas été exécutée, la Commission du Conseil de perfectionnement des Gobelins ayant refusé de réaliser cette tapisserie à partir du tableau, sans doute en raison des arguments développés par Jules Comte dans *La nouvelle revue* et par Alfred Garcel dans *La gazette des Beaux-Arts*[430].

Harpignies ne dit mot, ni dans son journal, ni dans son corpus de lettres, au sujet de cette œuvre ni de l'incapacité des Gobelins à en faire une tapisserie, mais il dut regretter sans doute cet échec. Néanmoins le tableau resta propriété de l'État, et voici son devenir :

Quelques années plus tard, le tableau fut envoyé à l'ambassade de France, au Palais Farnèse à Rome en juillet 1887, puis il revint en France en octobre 1970, sans attribution précise. C'est Mme Geneviève Lacambre qui identifia le tableau, comme étant celui du Salon de 1880, *Les Falaises* et le reprit à l'inventaire du musée du Louvre qui le remit ensuite au musée d'Orsay. (fig. 47) L'extrême rareté de la commande chez Harpignies ne doit pas nous étonner, car le paysage n'est pas un motif fréquent de commande. Gérard Monnier détaille cela :

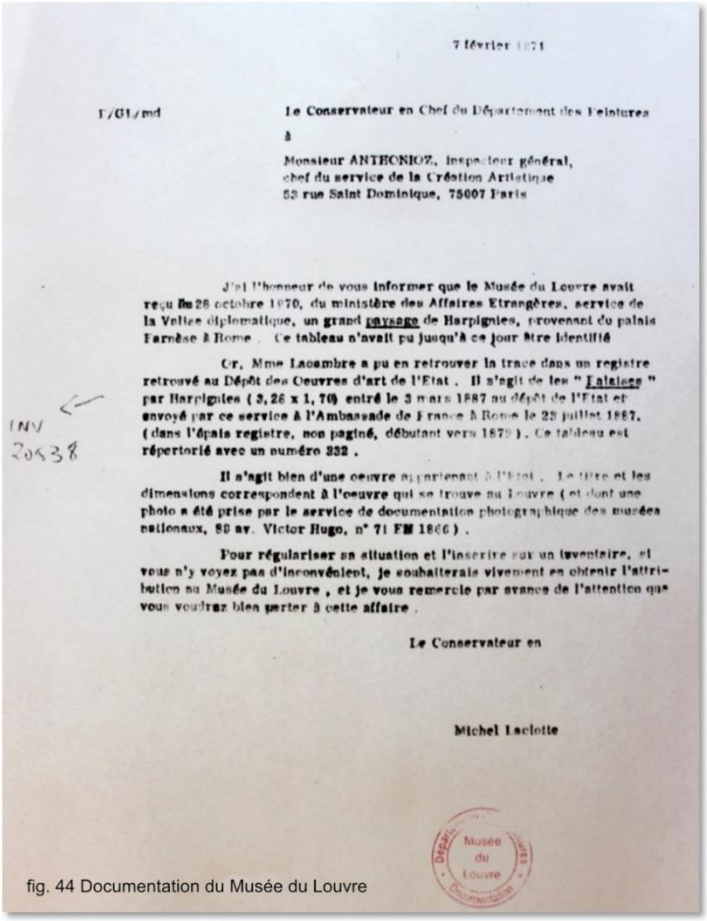
---

[427] Jules Comte, « Le Salon des arts décoratifs » *La nouvelle revue*, juillet-août 1882, 4e année, t. 17, p. 224.

[428] Alfred Garcel, "Tapisseries", *La gazette des Beaux-Arts,* juillet 1882, t. 26, 2e période, p. 592.

[429] Anonyme, « La fête dans les rues » *Le temps*, 15 juillet 1883, n° 8115, p. 3.

[430] Communication de Mr Thomas Bohl de la Manufacture des Gobelins, que nous remercions. Le refus des Gobelins de réaliser la tapisserie est consigné dans : Maurice Fenaille, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins depuis son origine à nos jours, 1600-1900, tome V : période du XIXe siècle : 1794-1900*, Paris, Imprimerie Nationale & Hachette, 1912, p. 164.



7 février 1971

L/G1/md

Le Conservateur en Chef du Département des Peintures
à

Monsieur ANTHONIOZ, inspecteur général,
chef du service de la Création Artistique
53 rue Saint Dominique, 75007 Paris

J'ai l'honneur de vous informer que le Musée du Louvre avait reçu du 26 octobre 1970, du ministère des Affaires Etrangères, service de la Valise diplomatique, un grand paysage de Harpignies, provenant du palais Farnèse à Rome. Ce tableau n'avait pu jusqu'à ce jour être identifié

Or, Mme Lacambre a pu en retrouver la trace dans un registre retrouvé au Dépôt des Oeuvres d'art de l'Etat. Il s'agit de les "Falaises" par Harpignies (2,26 x 1,70) entré le 3 mars 1887 au dépôt de l'Etat et envoyé par ce service à l'Ambassade de France à Rome le 22 juillet 1887. (dans l'épais registre, non paginé, débutant vers 1875). Ce tableau est répertorié avec un numéro 332.

INV 20538

Il s'agit bien d'une oeuvre appartenant à l'Etat. Le titre et les dimensions correspondent à l'oeuvre qui se trouve au Louvre (et dont une photo a été prise par le service de documentation photographique des musées nationaux, 80 av. Victor Hugo, n° 71 FM 1866).

Pour régulariser sa situation et l'inscrire sur un inventaire, si vous n'y voyez pas d'inconvénient, je souhaiterais vivement en obtenir l'attribution au Musée du Louvre, et je vous remercie par avance de l'attention que vous voudrez bien porter à cette affaire.

Le Conservateur en

Michel Laclotte

Musée du Louvre Documentation

fig. 44 Documentation du Musée du Louvre

fig. 47. Lettre de M. Michel Laclotte

« Sous le second Empire, la plupart des commandes de tableaux passées par l'administration des Beaux-Arts, rattachée au ministère d'État et de la Maison de l'Empereur, concernent des programmes plus conventionnels. Pour la décennie 1851-1860, on a pu montrer la place prise par la peinture religieuse, puisque sur un total de 2.000 tableaux commandés environ, 908 sont des tableaux à sujet de dévotion (pour une bonne part des copies). Viennent ensuite, et dans l'ordre, les portraits (au premier rang les portraits de l'empereur et de l'impératrice), la peinture d'histoire, les marines et paysages, etc. En relation avec l'édification monumentale, les décors peints se multiplient, par exemple pour Puvis de Chavannes[431]. »

Les commandes ont plus volontiers pour objet la décoration intérieure de bâtiments publics, ou encore la statuaire, et pour cela l'État dispose d'un budget annuel :

> « L'État dispose annuellement d'une somme de 600 000 francs pour la « décoration des édifices publics et des places publiques », et de divers crédits accessoires, dont le total atteint 154 000 francs. Comme pour les achats au Salon, cette grosse dépense répond tout juste à l'importance de son objet. Que l'on songe en effet à ce qu'il y a de surfaces capables de recevoir une décoration dans les édifices de tout genre affectés aux services publics et sur les places de nos grandes villes. Pour les couvrir, c'est peu que les deux tiers d'un million. Si l'ancienne France n'avait pas fait la plus grande partie de la besogne, nos édifices et nos places seraient médiocrement décorés[432]. »

Ces commandes sont surtout indispensables, comme le précise Larroumet en 1895, pour orner les bâtiments par des peintures ou des statuaires[433]. Cette fonction d'action artistique est dévolue sous la troisième République au bureau des Travaux d'art qui a pour devoir :

> « D'instruire avec les affaires qui concernent les travaux d'art proprement dits, comprenant la décoration des édifices publics, les moulages pour ces édifices, l'érection des statues et les subventions pour les monuments publics… les commandes, acquisitions d'œuvres d'art

[431] Gérard Monnier, *op. cit.*, p.193-194.
[432] Gustave Larroumet, *op. cit.*, p. 34-35.
[433] On remarque que nous sommes maintenant sous la troisième République, et on ne parle plus guère d'églises ou de statues à thème religieux.

(peintures, sculptures, gravures, lithographies), et copie d'œuvres d'art et à leur répartition dans les établissements[434]…. »

L'apparition et le développement d'un marché de l'art dans la deuxième moitié du XIX[e] siècle permit aux peintres d'être moins dépendants de l'État pour survivre, mais pour cela encore fallait-il qu'ils fussent connus et que leur production plût aux éventuels acheteurs, souvent issus de la bourgeoisie. La présence aux Salons était un point de passage obligé pour être vu des critiques, des amateurs et du public. Mieux encore, si vos œuvres étaient achetées par l'État et se trouvaient exposées dans un musée, c'était un gage de reconnaissance et d'honorabilité recherché par nombre d'artistes.

Mais c'était aussi le rôle de l'État de contribuer à l'enseignement de l'art par ses écoles et de le rendre accessible à tous par l'enrichissement de ses musées. Il consacrait un budget à l'acquisition d'œuvres d'art chaque année. C'était principalement aux Salons que l'État faisait ses acquisitions. Depuis 1881, les artistes géraient le Salon de façon indépendante, mais le directeur des Beaux-Arts avait le privilège de faire son choix d'ouvrages en avant-première :

> « Donc au moment où s'ouvrent les Salons, le directeur des Beaux-Arts n'est plus, au regard des artistes, qu'un acheteur. Il dispose de 200 000 francs[435], un gros chiffre, mais qui répond tout juste à l'importance de la production et à l'intérêt que l'État prétend porter aux choses de l'art. A cet acheteur qui, après avoir payé récompense et qui, tout au long de l'année fait des commandes, les organisateurs des Salons témoignent naturellement la déférence due au porteur de la forte somme… Dès que les toiles sont accrochées et les statues dressées, le directeur des Beaux-Arts arrive et choisit[436]. »

Ce rôle important et presque régalien dont était gratifié le directeur des Beaux-Arts ne surprend guère, rappelons que Larroumet, auteur de ce texte, fut lui-même directeur des Beaux-Arts de 1888 à 1891. Le choix des œuvres susceptibles d'être achetées dépendait des goûts du directeur et de la sous-commission qui l'accompagnait. Larroumet s'étonne du grand nombre de paysages portant le titre « acquis par l'État » ; certes ce type de peinture était en grande abondance et bien accepté maintenant au Salon, mais il explique ce choix naturaliste par la position qu'occupe la peinture de paysage parmi les autres courants picturaux ; c'est une peinture du « juste milieu », bien différente de la peinture d'histoire mais aussi de la peinture de genre[437].

Harpignies, grand paysagiste, eut ainsi 20 huiles sur toile et une aquarelle achetées par l'État[438], en complément des 2 dons que fit l'artiste au musée du Luxembourg : *Le Colisée à Rome* en 1878[439], puis en 1902 : *Paysage ; vue prise à Beaulieu*[440].

Voici, classées par année, les vingt huiles sur toile et l'aquarelle achetées par l'État ainsi que les deux dons de l'artiste au musée du Luxembourg.

---

[434] Marie-Claude Genet-Delacroix, *op. cit.*, p. 242.

[435] 200 000 F. de 1886 équivalent à 1 030 000 € de 2015. *Cf.* tome III, S) Prix de vente des tableaux de Salon et apparentés sur le marché de l'art.

[436] Gustave Larroumet, *op. cit.*, p. 11.

[437] *Ibid.*, p. 17.

[438] *Cf.* tome III, C) Liste des œuvres des Salons achetées par l'État.

[439] H/T, 47/65,5 cm., inv. RF 493, Don de l'artiste au musée du Luxembourg.

[440] H/T, 30 ;5/43,3 cm., inv. RF 2726. Don de l'artiste au musée du Luxembourg le 30 avril 1902, puis transfert au musée du Louvre en 1929, et dépôt au musée de la Castre, à Cannes.

1865 - *La petite marine de Sorrente**[441], 1864.
Don de l'Empereur en 1866, musée du Luxembourg,
puis Douai, musée de la Chartreuse, inv. 175.

1866 - *Le soir ; souvenir de la campagne de Rome*, 1866.
musée du Luxembourg puis musée des ducs de Bourbon, Montluçon, inv. RF 606.
- *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense)** 1866.
musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx. E652 & Bx. M6227.

1867 - *Solitude*.*
Achat de l'État attesté par l'album Michelez. Localisation inconnue.

1868 - *Vue prise à Moncel-sur-Seille,* (*Souvenir de la Meurthe le matin)** 1866.
Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P.611.

1869 - *La rivière ; Morvan,** 1869.
La Roche-sur-Yon, musée municipal de la Roche-sur-Yon, inv. 870.1.1.

1872 - *Une belle journée d'hiver,** 1870. (intitulée *Chasse à courre* à Caen)
Dépôt à Caen, musée des Beaux-Arts, inv. 189/ PHH 844

1873 - *Le Saut-du-Loup ; vue prise dans l'Allier,* 1872.
Achat de l'État en 1873 et dépôt à Cambrai, musée municipal, inv. RF. 551.808 LUX.

1874 - *Bords de l'Aumance,** 1874.
Achat de l'État en 1874 puis Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie,
inv. D.875.2.4.

1875 - *Les chênes de Château-Renard (Allier),* 1875.
Achat de l'État et de la ville d'Orléans,1879. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 496.

- *Vallée de l'Aumance (Allier)** 1875.
Achat de l'État en 1875 pour le musée du Luxembourg, puis transfert au musée du Louvre en 1884, et dépôt au musée des Beaux-Arts de Valenciennes en 1885. Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.Y.8.

1878 - *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier,* 1878.
Achat de l'État en 1878, dépôt à Valenciennes au musée des Beaux-Arts, inv. P.Y.6.

- *Le Colisée à Rome*, 1878.
Don de l'artiste au musée du Luxembourg, puis Paris, musée d'Orsay, inv. RF 493.

1879 - *Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf*, 1879.
Achat de Nevers en 1880, musée municipal F. Blandin, inv. N.P. 59 / PFH. 1196.

1880 - *Retour de chasse. Effet du soir*,* 1880.
Achat de l'État pour la Sorbonne en 1880, Œuvre non localisée à la Sorbonne[442].

- *Les Falaises*,* 1880
Achat de l'État en 1880, tapisserie non réalisée pour des raisons techniques.
Envoyé au Palais Farnèse à Rome, puis au musée du Louvre en 1970, et à Orsay.

[441] Dans la liste des œuvres achetées par l'État, celles dont le titre est suivi d'un astérisque sont effectivement retrouvées dans la base Arcade, photographiées dans les albums Michelez ou ceux postérieurs à 1880.
[442] Nos remerciements à Mme Laetitia Boulic qui a retrouvé cette œuvre dans les réserves de la Chancellerie des Universités de Paris, en février 2020, après notre requête.

1881 - *Souvenir de Saint-Privé (Yonne),* 1881.
Aquarelle, musée du Luxembourg puis musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre (Yonne).

1882 *La Loire,* 1882.
Projet d'acquisition par l'État non abouti sans doute dû au manque de crédit[443].
Acheté par Paul Cosson qui en fit legs au musée d'Orsay en 1926, inv. RF 2525.

1884 - *Lever de lune ; étang de Grand-Rue,** 1884.
Achat de l'État en 1884, musée du Luxembourg, puis musée du Louvre
puis musée d'Orsay, inv. RF 404.

1887 - *Solitude,** 1886.
Achat de l'État en 1887, musée du Luxembourg, puis Montluçon, musée du château des ducs de Bourbon, inv. 20087.

1888 - *Un torrent dans le Var,* 1887.
Achat de l'État en 1888, musée du Luxembourg, puis musée du Louvre et en 1909 dépôt à Auxerre, musée d'Art et d'Histoire, inv. RF 615.

- *Prairie ; Effet du matin.*
Achat de l'État en 1888. musée du Luxembourg, puis musée du Louvre, puis dépôt au ministère de la Justice de 1927 à 2008. Revenu au musée d'Orsay, inv. RF 2526.

1902 - *Paysage ; vue prise à Beaulieu,* 1891.
Don de l'artiste au musée du Luxembourg le 30 avril 1902, puis transfert au musée du Louvre en 1929, et dépôt au musée de la Castre, Cannes, en 1935, inv. RF 2726.

La liste rapportée ci-dessus a été établie avec les données recueillies auprès des services de documentation du musée du Louvre, du musée d'Orsay, du Petit-Palais, mais aussi auprès des musées dépositaires des œuvres en province. Nous avons ensuite confronté ces premiers renseignements avec la base Arcade[444] qui retrace l'histoire des œuvres d'art commandées et/ou acquises par l'État, à partir des albums photographiques des œuvres achetées aux Salons[445].

La plupart des achats retrouvés sur ces albums sont signalés par un astérisque mais d'autres n'y figurent pas :

- 1866 *Le soir ; souvenir de la campagne de Rome.* Aujourd'hui au musée des ducs de Bourbon à Montluçon, ce tableau est bien un achat de l'État, avec un n° inv : RF 606 et il n'est pas vu sur l'album Michelez alors que cette même année l'autre achat de l'État y figure : *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense)*. Sans raison apparente, cela met un doute sur l'exhaustivité de la base Arcade.
- 1873 *Le Saut-du-Loup ; vue prise dans l'Allier.* ne figure pas non plus dans l'album Michelez, alors qu'il a eu un n° d'inventaire du Luxembourg : 808. LUX. Puis RF 551.
- 1875 *Les chênes de Château-Renard (Allier)*. L'absence de cette toile dans la base Arcade est sans doute due à un achat de la ville d'Orléans avec participation de l'État en 1879, mais l'achat n'eut pas lieu au Salon de 1875.
- 1878 *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier.* Aucune explication pour cette omission de la base pour une œuvre aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

[443] Louis Jacolliot, *L'art populaire ; journal littéraire et artistique*, Paris, J. Brouillet éd., 1882, p. 292.
[444] http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm Consulté le 23 12 2021
[445] Album Michelez.

- 1879 *Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf*. L'absence de cette œuvre dans la base Arcade s'explique sans doute parce qu'il s'agit d'un achat direct du musée de Nevers en 1880.
- 1882 *La Loire.* Le projet d'achat n'a pu se concrétiser, faute de budget. Acheté par un collectionneur privé, M. Paul Cosson, qui en fit don en 1926 au musée d'Orsay.
- 1888 *Un torrent dans le Var* et *Prairie ; Effet du matin* sont également absents de la base. Il importe de se rappeler qu'à partir de 1880, l'État s'est dégagé de l'organisation des Salons au profit de la SAF, et Michelez a cessé de faire les albums des achats des Salons. Les successeurs n'ont pas eu la même régularité.

Ces remarques prouvent qu'il est indispensable de croiser les sources pour assurer la meilleure exhaustivité des données. En incluant toutes les œuvres de Harpignies achetées par l'État, (fig. 48) on note une concentration des achats entre 1865 et 1888. La première œuvre, achetée en 1865, se place 12 ans après la première participation de Harpignies au Salon en 1853, délai sans doute nécessaire pour commencer à être connu et apprécié des responsables des achats.

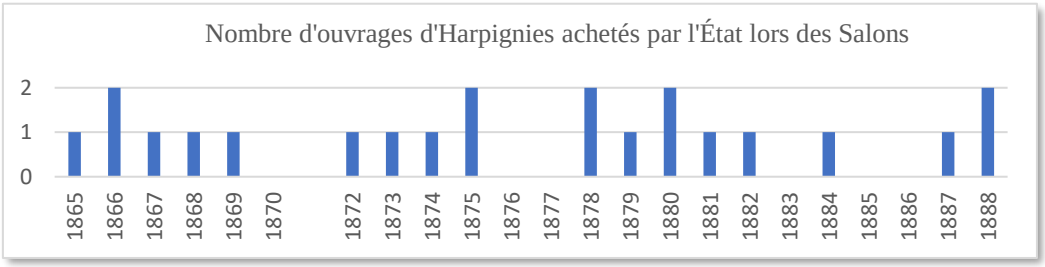


fig. 48. Nombre d'ouvrages achetés par l'État lors des Salons, et classés par année

Il faut être conscient que ces achats ne représentent qu'une quantité restreinte de la production de Harpignies pour les Salons comme le montre le tableau suivant qui témoigne de sa belle régularité d'exposition aux Salons allant de 1853 à 1912, avec un total de 110 œuvres. (fig. 49)

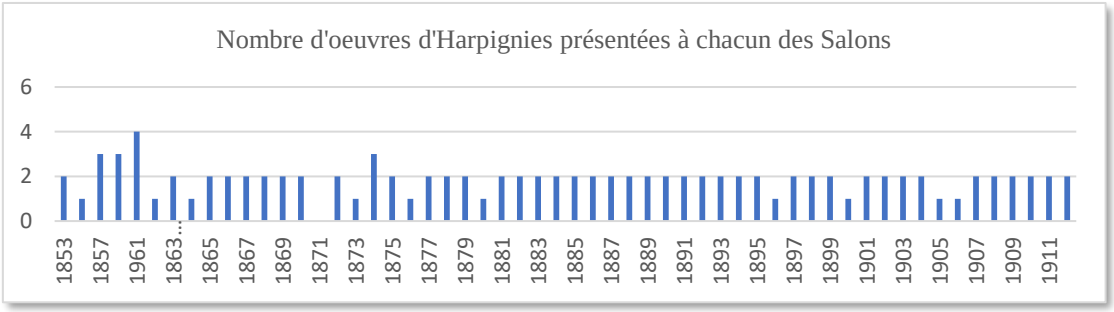


fig. 49. Nombre d'ouvrages que Harpignies présenta lors des Salons à Paris de 1853 à 1912.

Bénéficier d'un achat de l'État, c'est aussi être élu parmi une abondante production picturale, laquelle se chiffre par milliers. Le tableau suivant, (fig. 50) rapportant le nombre d'œuvres présentées pour chacun des Salons entre 1831 et 1899, en témoigne.

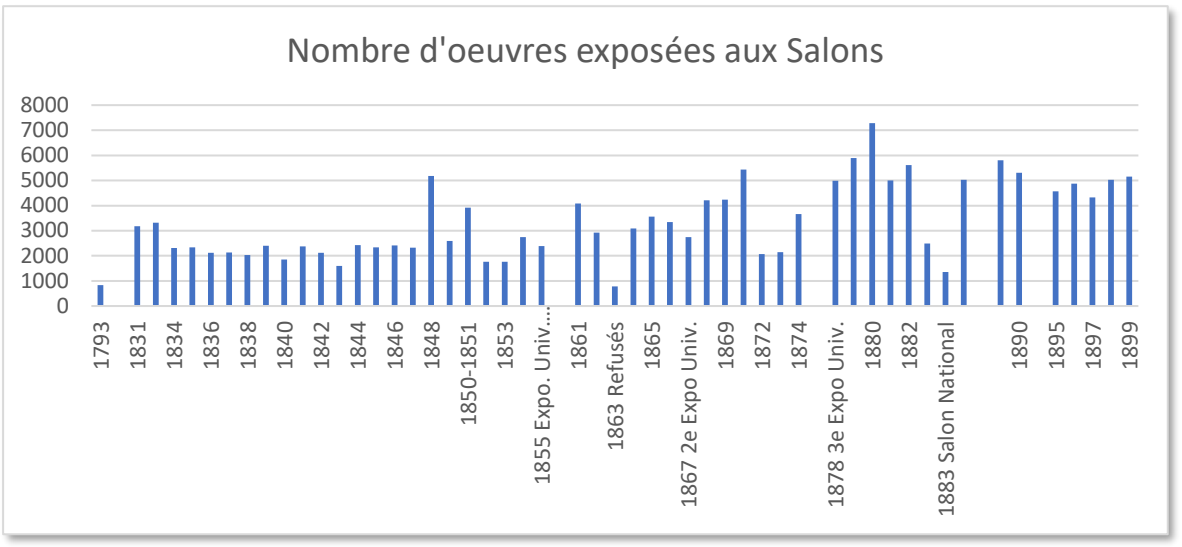


fig. 50. Récapitulatif du nombre d'ouvrages présents sur les cimaises pour chacun des Salons de 1831 à 1899

Longtemps proche de 2 000 ouvrages de 1830 à 1848, il y eut un pic à plus de 5 000 lors de la deuxième République, qui fut suivi d'un retour vers 2 à 3 000 œuvres par an. Après le Salon des Refusés de 1863, le nombre d'œuvres s'élève à nouveau allant même jusque 7 000 en 1880, année de prise en main du Salon par la SAF, sans doute plus libérale dans la sélection des œuvres.

Les toiles de Harpignies furent achetées par l'État de 1865 à 1888, lors d'une période de haute production artistique, (fig. 50) mais le nombre d'ouvrages achetés aux Salons chaque année n'était que de l'ordre de la centaine environ. Le tableau ci-dessous (fig. 51) recense le nombre d'achats de l'État de 1865 à 1895 en utilisant la base Arcade, qui, bien qu'incomplète, donne un ordre de grandeur. Les achats oscillent entre 80 et 160 œuvres par an, alors que dans ce créneau de date, le nombre d'ouvrages présents aux Salons varie de 4 à 6 000 environ. Il y eut donc un achat pour 50 ouvrages en moyenne, témoin de la sélectivité du choix.

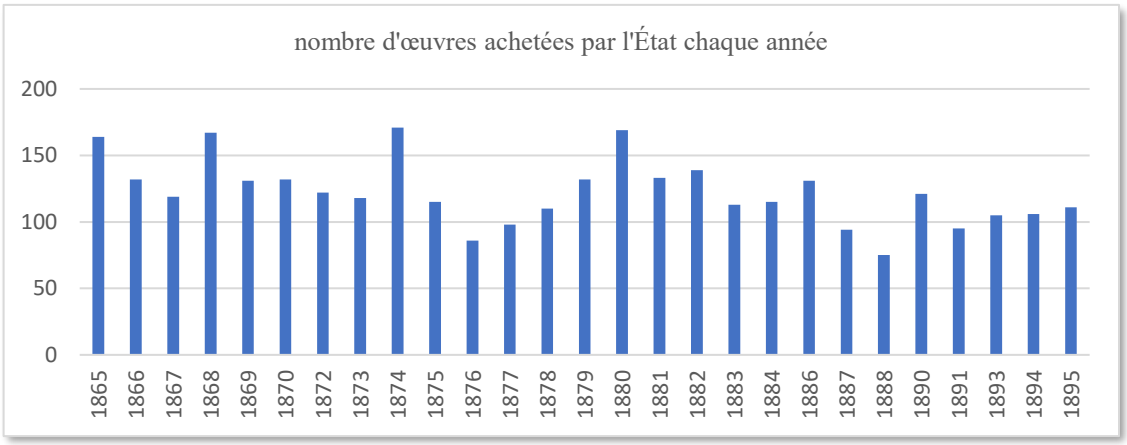


fig. 51. Nombre d'œuvres achetées par l'État lors des Salons de 1865 à 1895.

Pour mieux connaître la proportion des paysages parmi les achats de l'État, nous avons réparti les toiles achetées par l'État entre 1865 et 1895 en différentes catégories, grâce à la base Arcade qui nous donne un visuel de l'œuvre, aidant ainsi à permettre un classement, lequel est parfois malaisé, hésitant entre Histoire et Religion par exemple ou encore Histoire et Militaire.
Les œuvres ont été classées en 7 catégories :

- Paysage et Orientalisme
- Thème religieux
- Histoire
- Militaire & Marine
- Genre
- Portrait
- Nature morte

La proportion de tableaux de Paysage achetés par l'État varie selon les années, mais est volontiers comprise entre 30 et 45 % comme le montre le tableau ci-dessous. (fig. 52) Il y eut une baisse majeure de cette proportion entre 1875 et 1877, chutant jusqu'à 9%, pour remonter ensuite entre 25 et 40 %, mais restant en tête des achats à partir de 1878. Cette relative désaffection passagère pour le paysage est due aussi à une augmentation de la proportion des ouvrages à thème historique et religieux, témoins de l'influence encore présente de l'Académie au sein du jury. Remarquons que c'est justement en 1876 et 1877 que Harpignies n'eut aucune œuvre achetée par l'État. (fig. 48)

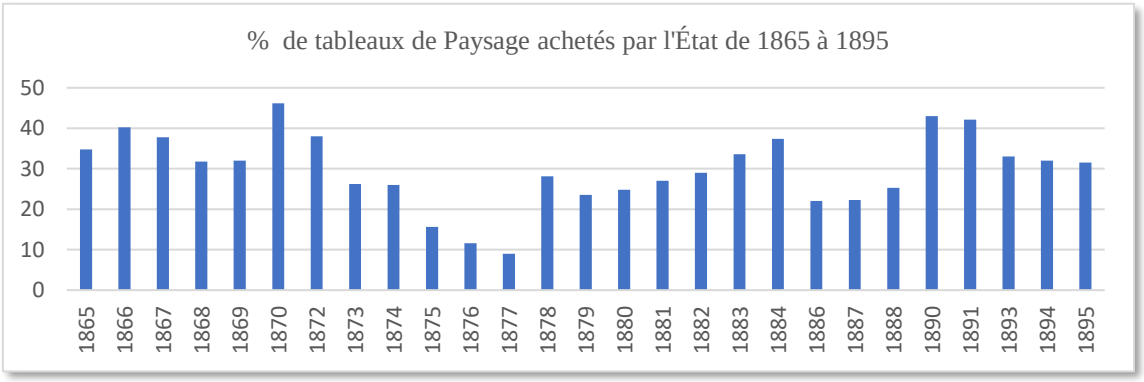


fig. 52. Pourcentage de tableaux de Paysage achetés par l'État de 1865 à 1895.

Si l'on joint côte à côte les trois tableaux indiquant pour chaque année la proportion des ouvrages ayant pour thème le Paysage, l'Histoire et la Religion, en conservant bien sûr la même échelle pour chaque groupe, (fig. 53) on voit d'emblée que le Paysage est largement prédominant dans les achats de l'État entre 1865 et 1895. On remarque aussi que la chute rapide des paysages correspond à une hausse simultanée de l'Histoire et de la Religion autour de ces années 1875-1879, validant l'explication proposée plus haut. On constate enfin qu'à partir de 1880-1881 Histoire et plus encore Religion vont decrescendo.

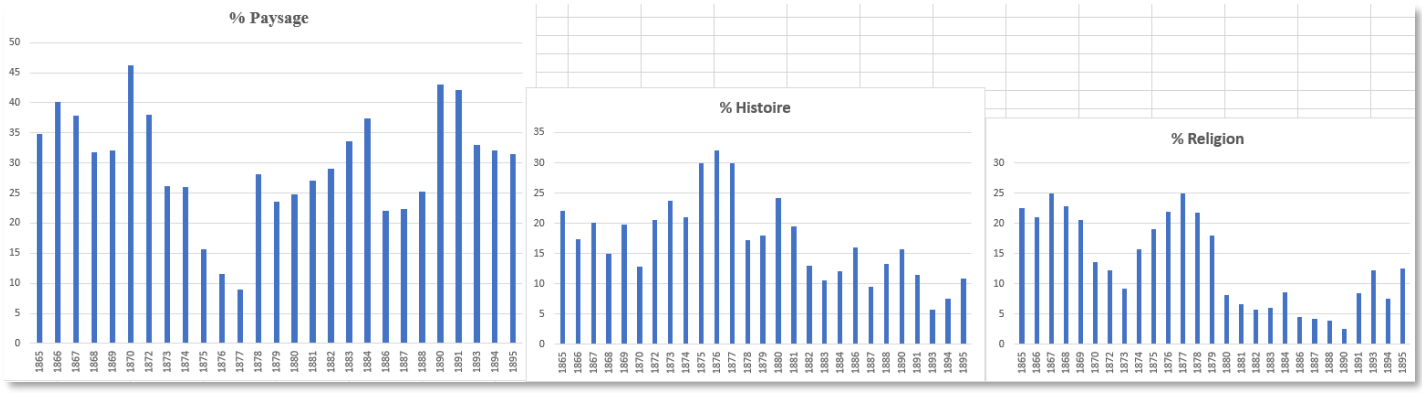


fig. 53. Pourcentage comparé des tableaux de Paysage, d'Histoire & Religieux achetés par l'État de 1865 à 1895.

Ceci va de pair avec une hausse progressive de la peinture de Genre (fig. 54) passant de 10 à 25 %, témoin ici encore de l'attrait des artistes mais aussi de l'État et des acheteurs pour ce type de peinture plus naturaliste.

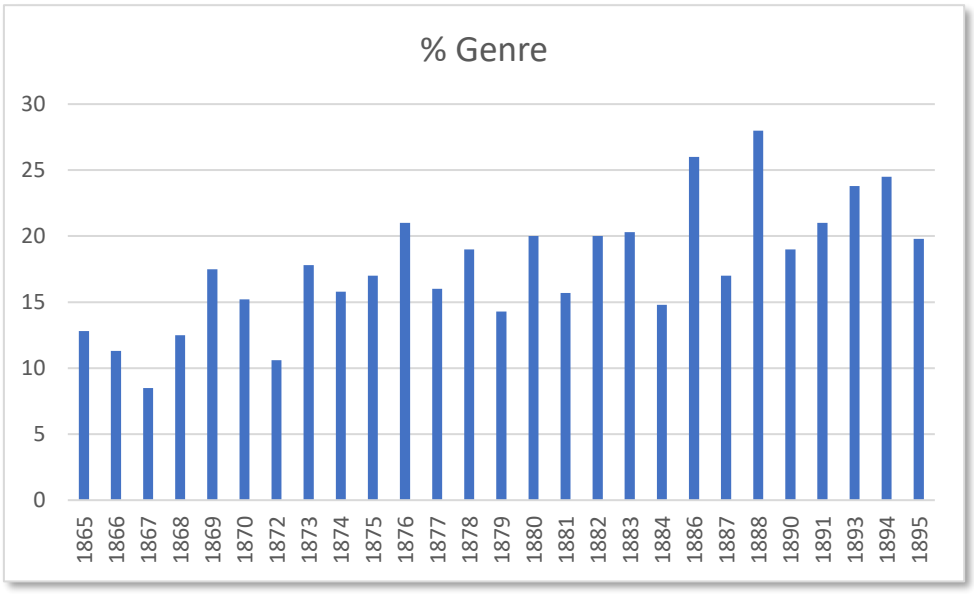


fig. 54. Pourcentage de tableaux de Genre achetés par l'État de 1865 à 1895.

A partir de 1873, la statuaire a été incluse avec les tableaux de Genre et les Portraits dans la liste des achats de l'État, (fig. 54 & 55) augmentant nettement la proportion des portraits et aussi celle du genre. Ceci est très visible lors de la représentation graphique de la proportion des portraits parmi les achats de l'État.

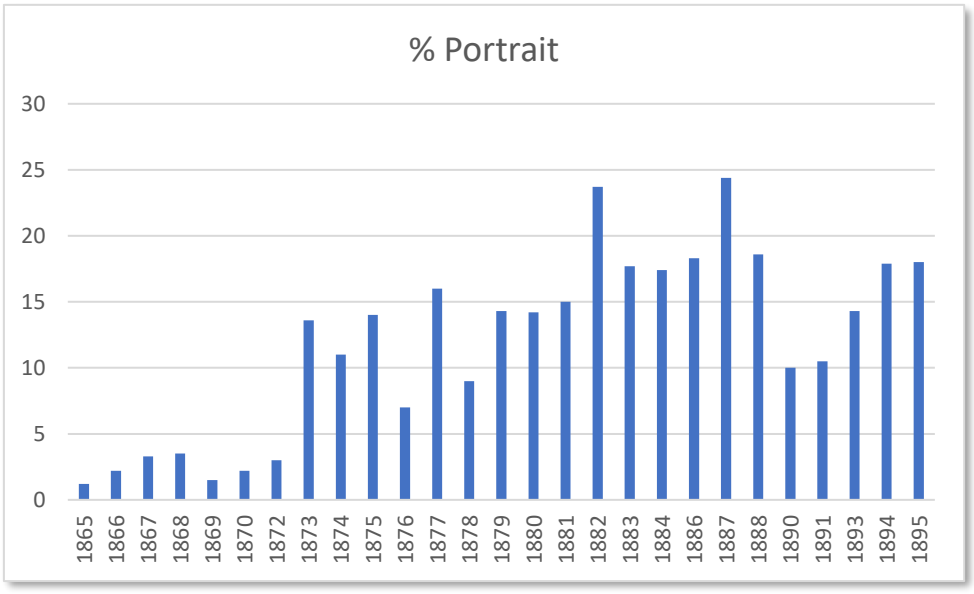


fig. 55. Pourcentage de Portraits achetés par l'État de 1865 à 1895.

Les achats d'œuvres de Harpignies couvrirent la période de 1865 à 1888, correspondant aussi à un moment où l'artiste sut transcrire sur la toile les émotions ressenties face à la nature, ému par un coucher de soleil, ou encore vibrant lors du lever du soleil sur la côte amalfitaine, ou admirant un lever de lune sur un lac, l'artiste était alors en pleine possession de ses moyens. Mais pourquoi les achats cessent-ils après 1888 alors que Harpignies continua à être présent

aux Salons jusqu'en 1912 ? Qui plus est, il fut membre du jury de sélection des Salons à partir de 1880 et jusqu'à un âge avancé, et il était proche de ses collègues, membres du jury.
Plusieurs raisons peuvent être avancées ; une baisse de l'attrait pour la peinture de paysage, à partir de 1890 peut être évoquée, mais on voit sur le tableau des achats de peintures de paysage que la proportion ne fléchit que modérément, restant encore à 30-35 % du total de 1893 à 1895. Il est possible également que l'aisance matérielle du peintre, sans doute connue de ses confrères, depuis qu'il était en contrat avec Arnold & Tripp, ait rendu ces achats de l'État moins impératifs, d'autant que ses toiles de Salon trouvaient facilement acquéreur.

Pour renforcer sa présence dans les collections publiques, notre artiste fit don au musée du Luxembourg de deux œuvres de Salon, en 1878, *Le Colisée à Rome* et en 1902, *Paysage, vue prise à Beaulieu*.

B) La reconnaissance artistique

Se constituer un réseau :
Harpignies était réputé pour avoir un tempérament gai, joyeux, se liant facilement avec ses collègues, soutenant volontiers les artistes plus jeunes, en leur passant commande d'un portrait ou d'un buste s'il s'agissait d'un sculpteur, surtout s'ils étaient originaires du Nord de la France. Il n'hésitait jamais à donner une de ses œuvres peintes pour une tombola afin de venir au secours d'un confrère dans la misère ou en faveur de la veuve d'un artiste décédé.

1) Les confrères, les amis.

Harpignies débuta sa formation artistique à Valenciennes en étudiant le dessin avec le peintre valenciennois François Baisier (1800-1863) et la musique avec MM. Serriquet et Pesier, et il se mit à la pratique du violoncelle, qu'il continua avec constance jusqu'à son dernier souffle. Après avoir hésité entre la carrière instrumentale et la peinture, c'est cette dernière qui l'emporta. Il fréquentait volontiers les artistes issus du Valenciennois, pour lesquels il avait une tendresse particulière. Il encouragea les jeunes générations d'artistes en leur proposant de faire son portrait ou mieux encore son buste, ce qui engendra des liens presque filiaux.

Corneille Theunissen[446] (1863-1918), sculpteur, fit pour lui 3 ouvrages, un premier buste en plâtre en 1899, de taille moyenne, aujourd'hui conservé au musée des Beaux-Arts de Valenciennes[447] (fig. 56). Selon les notes du sculpteur, ce plâtre aurait été livré au fondeur Moltz, le 22 février 1899. Un second buste en bronze, de plus grande taille, fut donné par le sculpteur au peintre qui en fit don au musée de Valenciennes[448] (fig. 58). Pour ce peintre, familier des bois et forêts, C. Theunissen exécuta un buste en chêne à l'effigie de Harpignies, à l'occasion de son 80e anniversaire et de sa nomination comme commandeur de la Légion d'honneur. Acheté par l'État, ce buste en chêne fut un moment exposé au Panthéon, (fig. 59 bis) puis revint au musée d'Orsay[449] (fig. 57).
Les deux frères, Corneille et Paul Theunissen, furent aussi soutenus et encouragés par un autre valenciennois, un architecte, membre de l'Institut, **Henri Moyaux** (1835-1911). Corneille et Paul collaborèrent aussi avec un jeune sculpteur, **Lucien Brasseur**[450] (1878-1960) qui fut grand

[446] Catherine Limousin, *Corneille et Paul Theunissen, catalogue raisonné*, Paris, Mare & Matin éd., 2015, p. 120.
[447] Corneille Theunissen, *Buste d'Henri Harpignies*, 1899, plâtre, H. 42,5 cm., L. 36 cm., P. 28 cm., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. 98.10.1.
[448] *Ibid, bronze*, H. 84,5 cm., L 71,5 cm., P. 63 cm., inv. 91.33.
[449] *Ibid, Bois de chêne*, H. 80 cm., L. 60 cm., P. 55 cm., Paris, musée d'Orsay, inv. RF. 1327, LUX. 200.
[450] Catherine Limousin, *op.cit*., p. 54.

Prix de Rome en 1905. Témoin de l'entraide entre artistes. Harpignies demanda aussi à Lucien Brasseur, originaire de Saultain, dans la banlieue de Valenciennes, de faire son buste. Une photographie représente le peintre au cours d'une séance de pose avec Lucien Brasseur ébauchant le buste, la séance ayant lieu dans l'atelier de Harpignies[451] (fig. 59). Le musée de Valenciennes possède deux exemplaires en bronze de ce buste[452].

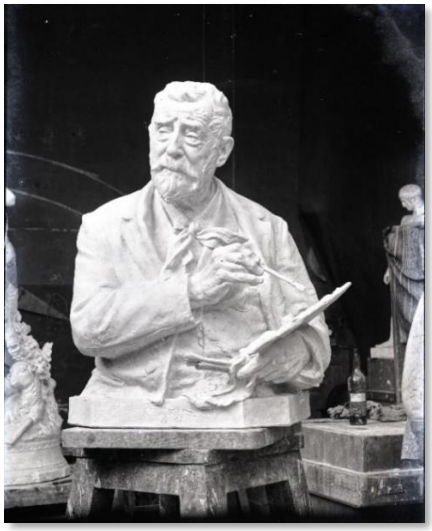


fig. 56. Buste de Harpignies en plâtre[453].



fig. 57. Buste de Harpignies en bois de chêne[454].



fig.58. Buste de Harpignies en bronze



fig. 59. Harpignies posant pour L. Brasseur dans son atelier

[451] Photographie noir et blanc ; 12,8/17,8 cm., Coll. particulière, © JP Cappoen

[452] Lucien Brasseur, *buste du peintre Harpignies*, 1916, 38,5/27/31 cm., Bronze patiné, fondeur Alexis Rudier, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. AM. 591. S. Une autre version a été fondue chez Valsuani, 36/25/28 cm., inv. S. 91.29.

[453] Corneille Theunissen, musée de Valenciennes, © C. Limousin.

[454] Corneille Theunissen, musée d'Orsay, © C. Limousin. Nous remercions Mme C. Limousin qui nous a permis de publier ses photos.

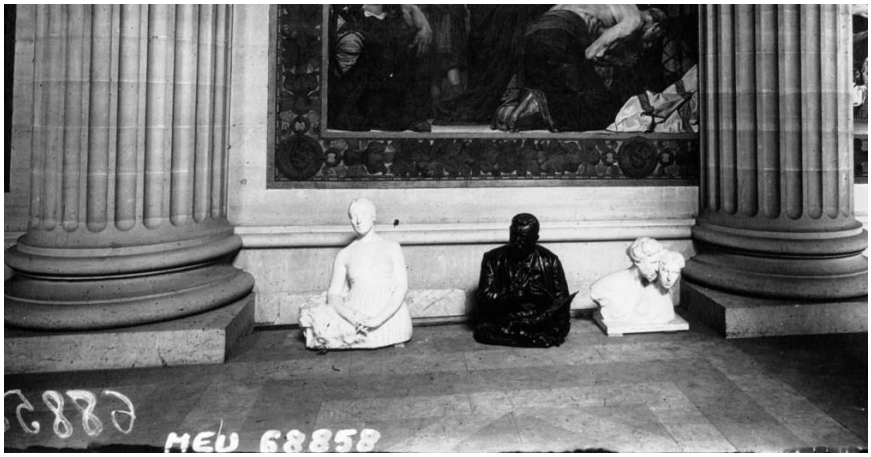


fig. 59 bis : Buste de Harpignies en chêne exposé au Panthéon[455]

Paul Theunissen collabora aussi avec un graveur de médaille, né à Valenciennes, **Pierre Dautel** (1873-1951), également grand Prix de Rome en 1902, et Harpignies lui demanda aussi de graver un médaillon à son effigie[456] (fig. 60).



fig. 60. Pierre Dautel, *Henri Harpignies*, 1909, médaillon uniface. Paris, musée d'Orsay, inv. MEDOR 347.

Victor Ségoffin (1867-1925) sculpteur fit aussi plusieurs bustes du peintre, le premier de 1906 est le plus petit, 51,7/48,5/40,5 cm., conservé au musée de Valenciennes[457] (fig. 61), le second de 1909 est plus grand ; il est dans les collections du Petit Palais[458]. Le troisième en bronze patiné sur piédouche en marbre rouge est aujourd'hui au musée d'Orsay, don de l'artiste[459]. Ce même Ségoffin fit d'autres bustes d'artistes : Ziem, Bonnat, et José-Maria de Heredia, etc.
Ce ne sont là que quelques noms d'artistes retrouvés par leurs œuvres ou leurs écrits, mais Harpignies en rencontra de nombreux dans les cercles qu'il fréquentait, la Société d'Aquarellistes à partir de 1882, mais aussi les autres membres du jury des Salons dont il fit souvent partie[460].

---

[455] *Le Panthéon : buste de Harpignies et autres*, Photographie de presse, agence Meurisse. Gallica.bnf.fr

[456] Pierre Dautel, *Henri Harpignies*, 1909, médaillon uniface en cuivre, 13,1 cm de diamètre, Paris, musée d'Orsay, inv. MEDOR 347. Cette œuvre fut présentée lors de l'exposition du musée de Loire : « Henri Harpignies – Peindre la nature » à Cosne-Cours-sur-Loire en 2016, n° 3 du catalogue.

[457] Victor Ségoffin, *Buste du peintre H. Harpignies*, 1906, bronze sur piédouche en marbre, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. S. 90.122.

[458] Victor Ségoffin, *Buste du peintre H. Harpignies*,1909, Don de l'artiste, 70/50/42 cm., Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPS. 797.

[459] Date illisible 190 ? fondeur Hohwiller, 71,5/48,5/40, musée d'Orsay, inv. LUX. 239, RF. 3306. et « Paris Art notes », *Amer. Art News*, 1906, vol.4, n°21.

[460] *Cf. supra* p. 110-115.



fig. 61. A.J. Victor Segoffin (1867-1925) *Buste du peintre Harpignies*[461], 1906.

Harpignies était âgé de plus de 80 ans ; il était célèbre et heureux d'aider à lancer les jeunes générations d'artistes de sa région par des commandes variées. En complément de ce but altruiste, ces multiples sculptures contribuèrent à asseoir sa situation sociale comme artiste reconnu, et peut-être aussi pour continuer à être présent sur la scène du paysagisme après son décès ; dans ce but il donna pour cela plusieurs de ces bustes à différents musées. Cette démarche s'inscrivait bien dans la statuomanie propre au XIX^{e} siècle, mais il n'y eut pas de représentation monumentale[462], seulement un buste sur pied que l'on admire encore aujourd'hui à Saint-Privé, face à sa demeure, la Trémellerie[463].

Lucien Jonas (1880-1947), natif d'Anzin, comme Theunissen, était également proche de Harpignies, il le considérait comme son père spirituel. Harpignies lui demanda de faire son portrait en train de peindre, tableau que Jonas présenta au Salon de 1911, qui fut acheté par l'État ; il se trouve aujourd'hui au musée de Valenciennes[464] (fig. 62).

[461] 51,7/48,5/40,8 cm., bronze sur piédouche en marbre, fondeur G. Hohwiller Paris, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, S. 90.122

[462] Alain Bonnet, « Le peintre statufié. Réflexions sur la représentation monumentale de peintres dans la sculpture du XIX^{e} siècle », *Revue de l'Art*, n° 162/2008-4, p. 21-31.

[463] *Cf*. tome III, A) Biographie de Henri Harpignies, fig. 148, p. 149.

[464] Lucien Jonas, *Portrait de Harpignies peignant*, 1911, H/T, 146,5/115 cm., Salon de 1911, Achat de l'État, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. PY.58, LUX. 1094.



fig. 62. Lucien Jonas, *Portrait de Harpignies peignant*

La critique fut élogieuse pour Jonas :

> « M. Jonas expose un portrait du vieux maître Harpignies où il a résumé tout son talent. Ce portrait est dans ce Salon une chose importante, une très belle chose. Le modèle y est reconstitué avec une vigueur et une souplesse admirables, avec une magistrale simplicité. Est-il besoin d'en dire plus pour que vous le regardiez, ce beau portrait avec toute l'attention dont il est digne[465] ? »

La carrière de Jonas fut brillante, il fit de nombreuses peintures murales et il décora la coupole du musée des Beaux-Arts de Valenciennes d'une ronde des artistes de l'école valenciennoise. A côté de Watteau du côté gauche et de Carpeaux à droite, Harpignies dessinant, est assis sur une chaise portée par ses élèves. (fig. 63)

[465] Edouard Sarradin, « Le tour du Salon de la Société des Artistes Français – salle 12 », *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 avril 1911, 123e année, n° 118, p. 3.



fig. 63. Fragment de la coupole du musée des Beaux-Arts de Valenciennes peinte par L. Jonas en 1922[466].

Jonas fit aussi des décorations murales dans le Valenciennois[467] mettant en valeur les artistes de sa région. Sur le fragment d'une fresque peinte par Jonas, on reconnaît de gauche à droite, l'architecte Constant Moyaux (1835-1911) qui aida les Theunissen, Henri Harpignies, puis la famille Theunissen, avec Corneille, Paul et le fils, André. (fig. 64)

Harpignies eut des contacts fréquents avec d'autres artistes de la région, **Alphonse Chigot** (1824-1917), **Charles Crauk** (1819-1915) et son frère **Gustave** (1827-1905), sculpteur, mais aussi **Ernest-Eugène Hiolle** (1834-1886) qui fit un buste en plâtre de Harpignies[468], présenté au Salon de 1885 (n° 3821) tandis que son frère cadet Maximilien-Henri (1843-1936) fit un médaillon du peintre lui aussi présenté au même Salon.(n° 3823).



fig. 64 Lucien Jonas, *Groupe d'artistes valenciennois* : de gauche à droite : Constant Moyaux, Henri Harpignies, Corneille Theunissen, son frère Paul et le fils de Corneille, André[469]. © JC Poinsignon

[466] Valenciennes, musée des Beaux-Arts, © JP. Cappoen

[467] Jean-Claude Poinsignon, *L'empreinte d'une ville ; les grands décors valenciennois de Lucien Jonas*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 12 mai-30 septembre 2006, cat. expo. Clermont-Ferrand, Un, deux, quatre éd., 2006, 127 p.

[468] Buste en plâtre donné par Harpignies au musée de Valenciennes, non localisé à ce jour. (Marc Gouttière)

[469] Toile peinte par L. Jonas provenant du café « Bellevue » d'Anzin, et donné lors de la démolition à Jean Claude Poinsignon, par la propriétaire. Nous remercions J. Cl. Poinsignon pour cette reproduction.

Notre artiste encourageait ainsi les générations plus jeunes à s'épanouir dans le milieu artistique. Il connaissait aussi le peintre **Carolus-Duran**, (1837-1917) né à Lille, qu'il rencontra dans le sud de l'Italie lors du second voyage qu'il fit en 1864 accompagné de son épouse. Carolus-Duran fit à Sorrente le portrait présumé de Marguerite Vantillard, l'épouse de Harpignies, comme en témoigne la dédicace de ce tableau, passé en vente à Monaco[470].

Il était aussi l'ami de **Jean-Baptiste Carpeaux** (1827-1875), valenciennois comme lui, qu'il côtoyait à Paris. Dans son journal, Harpignies relate en détail leur rencontre sur le quai Malaquais ; Carpeaux l'invite à monter avec lui sur l'échafaudage dressé contre le pavillon de Flore, où il était en train d'installer sa sculpture Flore sur la façade du Louvre, face à la Seine :

> « Je viens de lire des notes de Chaigneau sur la vie de Carpeaux, mon compatriote, que j'ai beaucoup connu. C'était un fameux artiste qui est mort bien malheureusement, et dont la vie a été empoisonnée par son triste mariage. Voici un fait dont j'ai été témoin et qui caractérise bien l'homme et son talent supérieur. Son bas-relief de la Flore (du pavillon de Flore) était posé. Par une belle soirée d'été, je passais sur le quai Malaquais et au coin de la rue j'aperçus Carpeaux, assis avec ses praticiens en face d'un marchand de vin sur le trottoir. « Tiens, te voilà, me dit-il, viens donc avec moi, nous allons monter près du bas-relief et là tu vas voir le plus beau des soleils couchants. » Je l'aimais bien, je le suivis ; arrivé au bout du Pont Royal, il s'arrête et me dit ces mots en regardant son bas-relief : « ne t'aperçois-tu pas qu'il y a sur la tête de la Flore un noir qui m'e…….de, ça me taquine depuis quelques jours. Suis-moi, montons et je vais te faire voir de là-haut le fameux soleil couchant. » Après avoir gravi échelles et échafaudages, nous arrivons près de la fameuse Flore. Je le voyais préoccupé – ça m'intriguait – bref, tout à coup, je le vis prendre avec rage un marteau et un ciseau, il appliqua le ciseau contre une touffe de cheveux, sur le front de la déesse, il donna un coup sec et je vis tomber à mes pieds un morceau de pierre gros comme le poing. L'artiste avait agi. « Allons voir en bas maintenant, me dit-il, s'il y a encore un noir. » Je n'ai pas pu bien me rendre compte, mais l'artiste était content, satisfait, - et moi aussi de ce tempérament énergique et qui n'hésite pas une seconde pour améliorer son chef-d'œuvre…Cela caractérise bien le tempérament de ce pauvre garçon[471]. »

A partir de cette anecdote, Harpignies fait l'éloge de ce grand sculpteur, scrupuleux et perfectionniste, dont il déplore la disparition prématurée. Ce tissu de relations avec des artistes de sa région se développa surtout à partir de 1890, Harpignies ayant alors une situation matérielle bien assise et une réputation bien établie.

Beaucoup plus tôt dans sa carrière professionnelle, il eut la possibilité de nouer de multiples relations avec quantité de futurs artistes de sa génération. En 1850, bien que n'étant pas grand Prix de Rome, il put séjourner dans la ville éternelle, son père ayant accepté de le soutenir financièrement. Ami du père de l'artiste, le ministre Jean-Baptiste Dumas (1800-1884) lui fit une lettre de recommandation pour Jean Alaux (1785-1864) peintre, ancien pensionnaire de la villa Médicis, devenu ensuite directeur de l'Académie de France à Rome, et le jeune Harpignies reçut un accueil chaleureux, invité chaque dimanche à déjeuner chez M. et Mme Jean Alaux[472]. Harpignies raconte son arrivée à Rome :

---

[470] Carolus-Duran, *Portrait présumé de Mme Harpignies*, dédicacé et signé en haut à gauche « A son ami Harpignies, Sorrente, 1864 », H/T, 28,5/23 cm., Vente Sotheby's Monaco, le 16 juin 1990. (Documentation du musée du Louvre) *Cf*. tome III, A) Biographie, fig. 63, p. 66.

[471] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 66-68 du journal.

[472] *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 32-34.

> « Descendu à l'hôtel de la Minerve et armé d'une lettre de Mr. Dumas <ministre de l'intérieur>[473] que mon père connaissait, pour le directeur de l'Académie de France, Mr Allaud.[sic] J'allais le lendemain à la Villa Médicis où je fus très bien accueilli. Je fis la connaissance de toute la promotion des pensionnaires : Guillaume le sculpteur, Garnier, Perrault,[sic] Gustave Boulanger que j'avais connu antérieurement, André architecte, Jules Duprato musicien, Normand architecte, α α α et tutti quanti. J'oublie de Curzon et Lecointe paysagistes, et Bouguereau et Baudry[474]. »

Il fut adopté par les pensionnaires, comme un des leurs, en témoigne cet épisode qu'il relate dans son journal :

> « Je ne sais si cette coutume existe encore aujourd'hui, mais à l'époque dont je parle, les nouveaux arrivés à l'Académie offraient aux anciens une partie de campagne aux environs. En cette année 1851, il fut décidé que l'on irait à l'Isola Farnese. Convié gracieusement par ces messieurs, je fus de la petite fête que je n'oublierai jamais. J'étais si gai à cette époque, si naïf, et si bien portant. C'était au printemps, il faisait un temps admirable – après le déjeuner sur l'herbe qui était copieux, on était un peu monté par les vins capiteux du pays, quant à moi, j'en avais pris une jolie petite part et je voyais tout en rose. Chacun de son côté, ou par petits groupes, se dirigea dans la campagne. Je me rappelle que Perraud le sculpteur[475] (ce regretté grand artiste que nous venons de perdre en 1876) et André l'architecte[476] me proposèrent de les accompagner… Que de fois, 10 ou 15 années plus tard ces braves garçons m'ont rappelé cette sortie et cette belle journée[477]. »

Charles Garnier (1825-1898), architecte, est certainement le plus connu parmi ceux cités par Harpignies, ayant gagné le concours pour la construction de l'Opéra de Paris qui porte aujourd'hui son nom. La notion de réseau d'artistes prend tout son sens ici[478]. En effet pour la décoration de son Opéra, Garnier fit appel à plusieurs de ses confrères qui avaient séjourné en même temps que lui à la villa Médicis. Pour orner la façade du bâtiment, il sollicita **Eugène Guillaume** (1822-1905) sculpteur, élève de Pradier pour le haut-relief intitulé *La musique instrumentale* situé à gauche de l'entrée. Ce Guillaume eut ensuite une carrière brillante, académicien, professeur de dessin à l'École Polytechnique, Grand-Croix de la Légion d'honneur, directeur de la villa Médicis 40 ans après Jean Alaux, dont il écrivit la biographie[479]. Garnier fit aussi appel à un autre sculpteur connu à Rome, **Jean-Joseph Perraud** (1810-1876) qui sculpta *Le drame lyrique*. Pour clore le chapitre des statues de façade, Garnier contacta aussi un autre sculpteur qui n'était pas à Rome en même temps qu'eux, mais qui était valenciennois, **Jean-Baptiste Carpeaux,** qui fit un chef d'œuvre *La danse*, dont l'original est aujourd'hui déposé au musée d'Orsay, œuvre qui fit scandale en août 1869 et fut maculée d'encre noire.

---

[473] Il n'y eut aucun ministre de l'Intérieur de ce nom en 1850, mais Jean-Baptiste Dumas fut ministre de l'Agriculture et du Commerce. Il était aussi député de Valenciennes et chimiste de formation. Le père du peintre le connaissait en raison de son rôle politique local, mais aussi par les recherches que fit Harpignies père dans le domaine de l'extraction du sucre de betterave. Un buste de JB. Dumas est aujourd'hui exposé dans la cour intérieure de la Vieille Bourse à Lille.

[474] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 16 du journal.

[475] Jean-Joseph Perraud (1810-1876) sculpteur.

[476] Louis-Jules André (1819-1890) architecte qui eut une brillante carrière. On lui doit la galerie de zoologie du Museum d'Histoire Naturelle de Paris.

[477] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 21-22 du journal.

[478] *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 34-38.

[479] Eugène Guillaume (1)*,* « Un directeur de l'Académie de France à Rome – Jean Alaux », *Revue des Deux Mondes*, 1890, 3e période, tome 101, p. 296-350. *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 34.

Les peintres de la promotion 1850 à Rome furent aussi recrutés pour la décoration intérieure. **Paul Baudry** (1828-1886) habitué au genre décoratif[480] réalisa à la demande de Garnier, avec son frère Ambroise, le plafond du grand foyer de l'Opéra[481]. **Gustave Boulanger** (1824-1888) d'origine créole, et spécialisé en peinture orientaliste, fit les décors du foyer de la danse de l'Opéra de Paris, et il œuvra aussi à l'Opéra de Monte Carlo, autre chef d'œuvre de Garnier.

Harpignies reçut également commande de Garnier pour un paysage destiné à orner l'avant-glacier de l'Opéra. Une huile sur panneau fut peinte : *Souvenir de la vallée de l'Égérie*, ouvrage qui fut présenté au Salon de 1870 (n° 1329)[482]. Ce tableau est perdu de vue. Dans son livre : *Le nouvel Opéra*, Garnier précise qu'il avait dû abandonner la décoration du glacier, faute d'argent ; pour cette raison, cette œuvre n'est pas présente à l'Opéra à ce jour[483].
Garnier fit ainsi appel aux amis qui partagèrent avec lui le séjour en Italie, Harpignies en était, solidarité d'anciens artistes présents à Rome dans ces années 1850.

Pendant sa longue vie, Harpignies eut des contacts avec de nombreux peintres, nous n'en citerons que quelques-uns.

Jean-Alexis Achard (1807-1884) tout d'abord, son premier maître qui le forma dans son atelier à Paris, mais aussi en Isère, à Crémieu, à Optevoz[484]. Il forma aussi notre artiste à la gravure à l'eau-forte. Lorsque Béraldi établit son *Catalogue des graveurs du XIX^e siècle*[485], Harpignies occupait deux pages et demie, alors qu'Achard n'y figurait pas. Un courrier d'Harpignies à Béraldi permit de réparer cette omission lors de l'édition suivante. Harpignies garda tout au long de sa vie une grande reconnaissance pour celui qu'il appelait familièrement « le père Achard ». Crémieu était en ces années 1846-1853 un foyer pour les paysagistes de l'école de 1830. Laurence Huault-Nesme rappelle ces réunions d'artistes :

> « De 1846 à 1853, Achard est à Crémieu avec Henri Harpignies, son élève, Louis-Hector Allemand et Paul Flandrin. Ils y seront rejoints par Jean-Baptiste Corot, François Daubigny, Louis Français. C'est l'époque où Daubigny peint *L'écluse d'Optevoz*. Français, de tous les membres de la joyeuse bande, bien qu'il soit son cadet de sept ans, est celui qui se lie le plus étroitement avec Achard. Il a été parmi les premiers peintres, avec Huet, Decamps, Corot[486]… »

C'est tôt, avant son départ pour l'Italie que Harpignies rencontra ces paysagistes de la première génération pour lesquels il avait une véritable vénération :

> « C'est dans cette excursion à Crémieux [sic] que je rencontrai pour la première fois Paul Flandrin[487]. D'après le conseil de Mr. Achard, je le suivais dans ses promenades et je le regardais souvent dessiner. Il m'en reste quelque chose de bon. Personne ne comprenait la

[480] Hôtel Fould, Hôtel Galliera, Hôtel de la Païva.
[481] Charles Ephrussi, *Paul Baudry, sa vie, son œuvre – Le foyer de l'Opéra*, Paris, L. Baschet éd., 1887, p. 193. *Cf.* tome III, A) Biographie, p. 36.
[482] *Cf.* tome II, p. 91.
[483] Communication de M. Benoit Cailmail, adjoint au directeur de la Musique de l'Opéra Garnier.
[484] *Cf.* tome III, A) Biographie, p. 23 à 30.
[485] Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris, Librairie L. Conquet, 1890, vol. VIII, p. 61-63.
[486] Laurence Huault-Nesme, « Jean Achard, une vie à la conquête du paysage », in *Jean Achard, Laurent Guétal, Charles Bertier : trois maîtres du paysage dauphinois au XIX^e siècle*, cat.exp. musée de Grenoble 3 décembre 2005 - 12 février 2006, musée de Grenoble éd., 2005, p. 12.
[487] Paul Flandrin (1811-1902) un des trois frères peintres.

> grande forme comme Paul Flandrin, le caractère et la distinction se faisaient bien sentir dans toutes ses interprétations de la nature[488]. »

Mais celui que Harpignies admirait le plus et vénérait comme une idole, était Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). Laurence Huault-Nesme rapporte que leur première rencontre peut avoir eu lieu en Isère, mais ils se rencontrèrent plus souvent à Paris, au café de Fleurus ou à la Boîte à thé, selon Bénédite :

> « Il [Harpignies] est introduit par un camarade de province dans la bande à Gérôme, Hamon et autres habitants de cette fameuse « Boîte à thé », 70 bis rue Notre-Dame des Champs, où se réunirent tant de générations d'artistes, et il fréquente avec elle le café de Fleurus, où se groupaient déjà en agapes hebdomadaires Barye[489], Aimé Millet[490], Corot et quelques littérateurs ou amateurs. Ce serait peut-être là que Harpignies aurait connu Corot[491]. »

Corot était aussi réputé pour sa générosité envers ses élèves ou vis-à-vis de jeunes artistes débutants. Harpignies jeune aurait ainsi bénéficié d'une gratification donnée par Corot, épisode rapporté par Alfred Robaut, auteur de son catalogue raisonné :

> « Ainsi pour Harpignies, j'ai entendu conter par ce dernier lui-même que le premier billet de mille francs apparu dans son atelier tomba des mains de Corot, en échange d'une paire d'aquarelles, qu'il eût été heureux de donner pour quelques louis[492]. »

Harpignies resta un inconditionnel du grand Corot et à de nombreuses reprises il exprima son sentiment :

> « J'ai aimé Corot avec passion ; j'ai compris un jour pourquoi on le trouvait grand artiste. Mais tout simplement parce que c'est un grand poète. Rien dans l'art sans poésie[493]. »

François-Louis Français (1814-1897) fut un peintre paysagiste proche de Harpignies. Ils fréquentèrent souvent les mêmes lieux ; Barbizon, les Vaux de Cernay, Clisson, et l'hiver ils se rendaient tous deux sur la Côte d'Azur, Un dessin du profil de Harpignies par Français témoigne de cette proximité[494]. Français fut le premier peintre paysagiste à entrer à l'Académie en 1890, Harpignies espérait lui succéder après son décès mais en vain[495].

Léon Bonnat (1833-1922) fut aussi un peintre très fraternel pour Harpignies et il fit son portrait, dédicacé : « A mon ami Harpignies, 1889 »[496] L'artiste est vu de profil, sur un fond noir, avec un côté non fini, comme s'il s'agissait d'une esquisse, œuvre qui est au musée de la ville de Paris[497]. Une deuxième version de taille presque identique mais non dédicacée est au musée des Beaux-Arts de Valenciennes. (fig. 65)

---

[488] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 10-11 du journal.

[489] Antoine Louis Barye (1796-1875) sculpteur et peintre, célèbre pour ses petits bronzes animaliers.

[490] Aimé Millet (1819-1891) sculpteur, médailleur et peintre, (sans liens de parenté avec Jean-François Millet) fut élève de Desboeufs (1793-1862) et de David d'Angers (1788-1856).

[491] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 221-222.

[492] Alfred Robaut, *L'œuvre de Corot – catalogue raisonné et illustré*, Paris, H. Floury éd., 1905, tome I, p. 232.

[493] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 54 du journal.

[494] Louis Français, *Harpignies de profil*, dessin, 8/11 cm., Vente Rossini, Paris, lot 55, 26 juin 2018.

[495] *Cf*. *supra*, p. 109-110.

[496] Guy Saigne, *Léon Bonnat*. *Le portraitiste de la III^e^ République, catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin éd., 2017, p. 404.

[497] Léon Bonnat, *Portrait du peintre Henri Harpignies*, 1889, H/T, 61/52,5 cm., Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPD. 4941.



fig. 65. Léon Bonnat, *Portrait du peintre Henri Harpignies*[498]. 1889

Il eut aussi des relations très amicales avec **Léonce Bénédite** (1859-1925), directeur du musée du Luxembourg, qui se rendit à ses obsèques à Saint-Privé dans l'Yonne, et publia ensuite dans la Gazette des Beaux-Arts un long article retraçant son parcours artistique, complété par une riche documentation iconographique[499].

Au début du XX^{e} siècle, il était également en relation amicale avec **Étienne Dujardin-Beaumetz** (1852-1913) peintre de sujet militaire, mais ayant surtout exercé une activité politique comme sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts de janvier 1905 à janvier 1912. Leur proximité est attestée par le tableau de Grün aujourd'hui dans le hall du musée de Rouen, sur lequel au centre de la toile Harpignies est en grande discussion avec E. Dujardin-Beaumetz[500]. Une photographie publiée dans l'*Illustration* en 1905 les montre face à face au cours d'un banquet donné à l'occasion du Salon des Artistes Français de 1905[501].

[498] H/T, 65,3/54,5 cm., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P. 72-2.

[499] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 207-235.

[500] *Cf. supra*, p. 19-20.

[501] *Ibid*. fig. 42, p. 109.

2) Les élèves.

Une liste des élèves, des disciples et amis proches de Harpignies a été élaborée en recourant aux dictionnaires des peintres du XIX^{e} siècle, en empruntant à la liste déjà établie lors du mémoire de recherche de Marie-Odile Petit en 1969[502] et celui d'Anne Hemez en 1992[503], en analysant les lettres écrites par Harpignies, par exemple pour recommander un de ses élèves au jury, ou encore en se fondant sur une biographie.

Plus récemment, nous avons interrogé les catalogues des Salons, pour les artiste répertoriés dans les livrets, ayant indiqué le plus souvent quels étaient leurs maîtres[504]. Cette dernière recherche n'est évidemment réalisable que pour les élèves ayant eu des ouvrages acceptés aux Salons, et pour ceux-là seulement, la liste des œuvres présentées est dans l'annexe.

Le tableau présenté ci-après en deux parties[505] (fig. 66 et 67) reprend la liste des élèves, disciples et amis avec leurs dates de naissance et de décès, les maîtres que nous avons répertoriés personnellement, les dates de présentation des œuvres aux Salons, leur nombre et le nom des maîtres indiqués sur le livret pour chaque élève exposant.

La comparaison des deux colonnes des maîtres témoigne de nombreuses discordances, parfois une concordance. Dans la première colonne des maîtres établie par nos soins, on retrouve Harpignies chez 94 élèves sur 99, soit presque la totalité, puisque c'est à partir de là que nous avons établi la liste des élèves. Les 5 autres sont pour 4 d'entre eux des amis[506] plutôt que des élèves et Melle Chaplin que nous ne connaissons que par une lettre de recommandation de Louis Japy à Harpignies pour qu'il l'accepte dans ses cours[507]. En nous basant maintenant sur les noms des livrets des Salons, sur 69 dossiers analysables, Harpignies n'est retenu comme enseignant que pour 26 d'entre eux. Comment expliquer une telle différence ?

[502] Marie-Odile Petit, *Henri Harpignies : ses dessins, ses aquarelles dans les collections publiques parisiennes*, Mémoire de recherche approfondie, Paris, École du Louvre, 1969, 248 p.
[503] Anne Hemez, *L'œuvre graphique d'Henri Harpignies dans les musées et les collections privées du Nord de la France*, Mémoire de recherche, Université de Lille III, 1992, 212 p.
[504] *Cf*. tome III, O) Liste alphabétique des élèves et disciples de Harpignies.
[505] Pour des raisons de lisibilité, nous avons dû présenter ce tableau en format paysager et le scinder en deux parties.
[506] En italiques dans les tableaux.
[507] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la Fondation Custodia, n° 101, inv. 1989-A. 631, p. 50.

Nom	ates naissance-décè	Elève de selon la liste de la thèse	Années à la SAF	bre d'œuvre	catalogues Salons
AGACHE	*1843-1915*	*collègue plutôt*	*1879-1891*	23	*Pluchart & Colas*
AGERON	1865-1935	Gérôme & HH	1896-1897	3	absent SAF peintures
ALESSANDRI	1849- ?	HH			
ALLEMAND Gustave	1846-1888	Hector Allemand (père) Cabanel, HH	1869-1888	27	Père, Cabanel & Danguin
AMBROISE	1858 - ?	Lehmann & HH	1879-1896	14	Lehmann
APPARUTI	? - 1878	Dubufe, Mazerolle & HH	1875-1877	2	HH, Dubufe, Mazerolle
APPAY	1876-1935	Paul Lecomte & HH	1910-1920	11	absent SAF
ARENBERG d' Princesse	1850-1891	HH			
BALANDE	1880-1971	Cormon, Laurens, R. Bunny & HH	1903-1920	16	Ecole Nat. Arts Déco.
BENOUVILLE	*1815-1891*	*Picot, Coignet confrère vu en Italie*	*1834-*		
BERTHIER	1822-1912	Hippolyte Flandrin & HH	1879-1903	8	pas
BEVAN	1865-1925	Westminster School & HH			
BONDY	?	HH	1878-1884	7	Herpin
BOPP-DU-PONT	1848-1885	M. Lalanne & HH	1875-1885	8	HH
BOUCHAUD	*1817-1868*	*Dröilling & Marhilat vu en Italie*	*1864-1868*	*4*	*Dröilling*
CABIE	1853-1939	H. Pradelles & HH	1887-1920	49	Pradelles
CARBONNIER	1847-1909	M.Lalanne, Auguste Allongé & HH	1877-1882	40	Allongé & HH
CARLOS LEFEBVRE	1854-1938	Vayson, E. Boudin, Le Sidaner & HH	1887-1900	18	HH
CHAINE	1847-1919	Questel, Pascal & HH	1877-1881	4 dessins	
CHAPLIN USA					
CHARVOT	1847-1924	Giacomotti, Bonnat & HH	1876-1903	13	Giacomotti & Bonnat
CLAUSSE	1833-1914	Lebas & HH	1848-1880	9	
COMBES Charles	1856- ?	HH	1888	1	Lehmann
CORRAS Mme	?	HH	1899-1900	2	HH
COSTEAU	? - 1920	Dubufe, Mazerolle Delaunay, Puvis. & HH	1879-1888	12	Dubufe,Mazerolle, Delaunay, Puvis & HH
COURTOIS - SUFFIT	1856-1902	J. Suffit, Pascal & HH	1879-1882	3	J. Sufit & Pascal
COUTURAUD Abbé	1864-1922	Cabié & HH	1899-1920	14	Louis Cabié
D'HARCOURT	?	HH	?	?	
DAMBEZA	1865-1931 ou 1942	J. Lefebvre & HH	1889-1932	39	ebvre,Benjamin-Constant, Flameng, & Ferrier
DAVID	1860-1944	Cabanel & HH	1899-1914	8	Mainville & Rapin
DAWANT	1852-1923	JP Laurens & HH	1879-1920	39	JP Laurens
DELAUNAY	1870-1915	HH	1898-1910	4	Bonnat
DELESTRE archit	1862-1919	Guadet & HH	1902-1912	3	Pas à SAF
DESAYES	1817-1890	Galetti, HH à Hérisson	?		
DESIGNOLLE	1850-1941	HH	1906-1913	13 aquar	élève d'Ernest Designolle
DUCARUGE	1843-1911	Soulary & HH	1884-1904	13	HH
DUHEM	1860-1941	Emile Breton & HH	1893-1896	6	HH & Demont
DUTASTA	?	Baudit & HH	1878-1887	8	Baudit & HH
DUTZSCHOLD	1841-1891	Gérôme, Véron & HH	1870-1891	34	Gérôme & Véron
FOREAU	1866-1938	Lefebvre ,HH, Robert-Fleury, Merson	1888-1920	63	HH, J. Lefebvre, LO Merson & Levy
MOREL de FOUCAUCOURT	1835-1891	père & HH	1865-1895	26	Pas
FOURNIER Alexis (USA)	1865-1948	JP Laurens, B Constant & HH	1894-1901	4	JP Laurens & Benjamin-Constant
FOURNIER Marcel	1869-1917	HH	1900	1	pas de maitre affiché
GERMAIN THILL	*1873-1925*	*Cormon, Gustave Moreau*	*1903*	*1*	*Flameng, Thirion & Cormon*
GOSSELIN	1862-1931	Lefebvre, Robert-Fleury & HH	1893-1920	45	HH, Le Roux & Lefebvre
GUIBLAIN-COQUERY	1883-1963	dernier élève HH	?		
GUIGNE	?	élève HH selon cat. vente			

fig. 66. Tableau des élèves de Harpignies (Agache à Guigne) réunissant les dates de naissance et de décès, leurs maîtres selon nous, les années de présentation des ouvrages aux Salons, et leur nombre et le nom des maîtres figurant sur le livret des Salons. (Présentation transversale imposée pour rester lisible.)

Nom	ates naissance-décè	Elève de selon la liste de la thèse	Années à la SAF	bre d'œuvre	catalogues Salons
GUILLAUMIN	1842-1927	HH	?		
HONE IRLANDE	*1831-1917*	*Yvon et Thomas Couture ami HH*	*1865-1869*	7	*Cuture, Yvon & Brandon*
JACQUES -MARIE Mme	?	Lhermitte, & HH	?		
JONAS Lucien	1880-1947	Bonnat, Albert Maignan, & HH	1902-1920	26	Bonnat
JULLIEN	1819-1887	Rémond rencontra HH Nièvre	1863-1883	21	Rémond
KERMAINGANT Comtesse	?	HH	1885	1	Daubigny
LANGRAND	1849-1907	Dubufe, Mazerolle & HH	1877-1884	7	Dubuffe & Mazerolle
LANSYER	1835-1893	G. Courbet & HH	1861-1893	56	Courbet & HH
LE SOUDIER Mme	1885-1976	HH & Georges Gardet			
LECOMTE Paul	1842-1920	Lambinet & HH	1868-1909	54	Lambinet
LECONTE Edouard	1837 - ?	HH	1864-1868	10	Harpignies
LEFEBVRE	1840-1902	Alexandre Thiollet & HH	1865-1877	14	Thiollet
LELIEVRE	1848-1897	Dubufe, Mazerolle JP Laurens & HH	1877 - 1897	28	Dubufe, Mazerolle & HH
LEPRAT	1849-1936	Tudot et Barriau & HH à Hérisson	1877-1905	11	Ecole munic. Moulins, Carpentier
LEVIS	1960-1940	J. Lefebvre, P. Billet & HH	1886-1920	35	Pierre Billet
LOUCHET	1854-1936	J. Lefebvre & HH	1882-1899	8	P. Lecomte
LOUVET Camille	?	HH	1903-1906	4	HH
LOUVET Honoré Victor	?	HH	1891-1902	8	HH
LOUVET Mme	?	HH			
MAGNIN Jeanne	1855-1937	Auguste Delâtre & HH			
MALFILATRE Lucie	1870-?	Cagnart & HH	1895-1920	15	Allongé & Le Sénéchal de Kerdréoret
MANGIN Marcel	1852-1915	JP Laurens & HH	1879-1899	17	HH & JP laurens
MAROCHETTI A. Baronne	1852-1923	Carolus-Duran & HH	1921		pas de catalgue 1921
MERLOT	1839-1900	Lavieille & HH	1866-1899	36	E. Lavielle
MIDDLETON	1852-1942	Jacquesson, Dagnan, Bouvet & HH	1877-1909	7	Jacquesson de la Chevreuse
MOREAU Adolphe	1827-1882	HH	1869-1873	2	
MOREAU-NELATON Etienn	1859-1927	HH	1885-1888	4	HH & Maignan
MOREAU-NELATON Camill	1840-1897	HH	1865-1881	20	J. Nélaton & A. Bonheur
MORRICE CANADA	1865-1924	Académie Julian & HH			
MOUREN	1844-1926	HH	1893-1920	49	HH
NOLTHENIUS	1863-1944	HH			
NOZAL	1852-1929	Luminais & HH	1876-1920	60	Luminais
ODIER	1853-1930	HH	1880-1906	18	HH & Imer
PARTURIER	1864-1944	Nozal, Diéterlé, HH	1898-1920	12	Nozal & Simonnet
PELOUSE	1838-1891	HH ?	1865-1892	35	pas
PENAT	1873-1955	HH à Hérisson, Bonnat, Detaille, Combes	1909-1920	21	Bonnat & J. Jacquet
PETIT	1839-1884	Feyer-Perrin, Sébillot & HH	1868-1884	14	HH & Feyen-Perrin
RICHER	1881-1969	HH			
ROBINSON Florence USA	1874-1937	Vignal, Dagnan-Bouveret, & HH			
ROLL	1846-1919	Bonnat, Daubigny & HH	1870-1889	25	HH
RONGIER Jeanne	1852-1929	Sénard, Luminais, & HH	1875-1906	29	Sénard, HH, & Luminais
ROUX	1851-1918	son père Louis Roux, Cabanel, & HH	1873-1914	28	Père L. Roux & Cabanel
SPARKS USA	1862-1937	Académie Julian & Colarossi, HH ?			
SUZOR-COTE CANADA	1869-1937	Bonnat, Cormon & HH	1899-1911	13	efebvre, Robert Henry, Benjamin-Constant
SWIFT USA	1846-1918	Yvon & HH	1872-1881	9	HH
TAIGNY	1828-1906	HH	1868-1870	4	absent de SAF 1868-1870
TOURNES	?	Cabanel & HH	1878-1888	16	Ecole munic. Bordeaux & Cabanel
VAUTIER	1861-1941	HH	1887-1920	23	HH, Dardoize, Lefebvre,& Boulanger
VERDIER	1849-1895	HH	1869-1895	28	Père & Gleyre
VERDUN	1873-1954	HH	1907-1914	5	HH
VILLAIN	1854-1930	Tillier, B. Constant & HH	1877-1912	18	Père
VOLKMAR USA	1841-1914	ère Karl, Barye, Diaz,Rousseau, Troyon & HI	1875-1877	3	HH

fig. 67. Tableau des élèves de Harpignies (Guillaumin à Volkmar) réunissant les dates de naissance et de décès, leurs maîtres selon nous, les années de présentation des ouvrages aux Salons, et leur nombre et le nom des maîtres figurant sur le livret des Salons. (Présentation transversale imposée pour rester lisible.)

Établir une liste fiable n'est pas chose aisée, Harpignies n'a pas laissé de listes de ses élèves, et il faut croiser les preuves en remarquant que la liste des noms des maîtres indiqués par les artistes est parfois incomplète, voire inexacte. Par exemple **Gustave Allemand** (1846-1888) reçoit l'enseignement de son père Hector (1809-1886) lui-même peintre, de Cabanel et de Danguin selon les données du catalogue du Salon. Nous avons ajouté Harpignies à la liste, ce dernier ayant écrit une lettre en date du 13 mai 1883, pour recommander Gustave :

> « Je viens de recommander tout particulièrement mon élève Allemand dont le tableau est bon et je désire pour lui une 3e médaille[508]… »

[508] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la Fondation Custodia, n° 11, Inv. J-9312, p. 9.

Parmi les toiles des Salons de Gustave Allemand, on relève, *Hérisson, Crémieu, les bords du Loing à Saint-Privé* témoignant aussi d'une grande similitude de sites peints auprès de Harpignies, et lors d'une critique du Salon de 1885, O. Merson écrit :

> « M. Allemand ayant trouvé un site que Harpignies eut certainement choisi… il ressemble assez à un tableau de Harpignies, et je ne pense pas que ce soit là une remarque dont M. Allemand puisse se fâcher[509]. »

N'oublions pas que Harpignies emmena auprès de lui une cohorte de jeunes peintres, aussi bien à Hérisson où il séjourna 9 années qu'à Saint-Privé où il resta plus de 35 ans, avec aussi des groupes d'élèves, pour lesquels aucune liste n'est accessible. Nous ne connaissons pas non plus les élèves qu'il forma à Paris en son atelier ou encore lors de ses séjours répétés dans le sud de la France. Il faut donc prendre ces estimations avec prudence car le nombre est sans doute supérieur à 99.

Encore faut-il s'entendre sur ce qu'est un élève ? Certains venaient travailler avec lui à Paris car la peinture ou l'aquarelle faisaient partie d'activités sociales propres à certains milieux aisés. Lors des séjours à Menton, à Beaulieu, il rendait souvent visite à la **princesse d'Arenberg**[510] (1850-1891) et il était aussi invité chez elle dans le Cher :

> « Menetou-Salon (Cher), le 20 7bre 1890, Mon cher Monsieur Tripp,
> Je vous remercie de votre bonne lettre qui m'a fait un extrême plaisir. Je vous écris de chez la princesse d'Arenberg où je suis venu passer deux jours. Je retourne demain à Saint-Privé[511]. »

Celle-ci faisait la promotion des œuvres de Harpignies auprès de ses relations :

> « Mercredi 29 Xbre 86, Chers Messieurs,
> Mme la princesse d'Arenberg a le plus vif désir de revoir vos aquarelles[512] des Maures. Elle attend du monde qui vient les voir aussi. Voulez-vous avoir l'extrême obligeance de les remettre au porteur de ce billet[513]… »

Harpignies rapportait que la Princesse l'honorait pour des cours de peinture, en fait elle le regardait peindre disait-il !

Dans le même registre, nous avons découvert que **la comtesse de Kermaingant** était aussi une élève de Harpignies ; à l'occasion de la vente chez Sotheby's à Londres d'une aquarelle de Harpignies dédicacée : « A ma charmante et intelligente élève »[514] nous avons retrouvé dans notre corpus plusieurs aquarelles de fleurs, de meubles, de poupées qu'il donnait à ses élèves en exemple à copier. Pour le mariage de la comtesse de Kermaingant avec le comte Xavier de Villeneuve-Bargemont, Harpignies leur offrit une aquarelle[515] peinte dans le midi : « *Vue sur la Côte* » Il s'agit bien là d'une de ses élèves pour laquelle il est plein d'attention et en 1885, elle présente une aquarelle au Salon, mais donne Daubigny comme maître. Une fois encore ce critère du livret est pris en défaut.

---

[509] Olivier Merson*, «* Salon de 1885 – IV – Harpignies, G. Allemand *»*, *Le Monde Illustré*, 13 juin 1885, p. 434.
[510] *Cf. supra*, p. 85.
[511] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies à la Fondation Custodia, n° 47, inv. 1994-A.576, p. 28.
[512] « Vos aquarelles », car en raison d'un contrat passé avec MM. Arnold & Tripp les œuvres que peignait Harpignies devenaient la propriété des galeristes.
[513] *Cf.* tome III, L) Lettres autographes de H. Harpignies à Arnold & Tripp, ses galeristes, n° 25, p. 15.
[514] Harpignies, *Vue sur la Côte*, aquarelle, 13,5/21 cm., Londres, vente Sotheby's, 3 juillet 1975.
[515] Anonyme, « Le Monde et la Ville » *Le Figaro*, 16 novembre 1905, 51e année, n° 320, p. 3.

Mais un bon nombre des élèves de Harpignies devinrent des peintres actifs et pour pouvoir l'apprécier, nous avons reporté dans les deux tableaux (fig. 66 et 67) le nombre d'œuvres qui ont été acceptées aux Salons. 79 élèves sur les 99 eurent les honneurs des Salons avec pour quelques-uns une activité durable au fil du temps. **Alexandre Nozal** (1852-1929) un paysagiste exclusif, présenta 60 tableaux de 1876 à 1920 ; il reçut une médaille de 2e classe en 1883. **Emmanuel Lansyer** (1835-1893) élève de G. Courbet et de Harpignies, comme l'indique le livret, fut un élève de Harpignies dès 1862. Florentin Loriot précise cela dans la biographie de Lansyer :

> « En 1862, notre peintre fit la connaissance de nouveaux maîtres : Harpignies, Français, Achard. Ce fut à Cernay qu'il les vit ; il conçut dès lors pour le premier d'entre eux, une estime accrue de reconnaissance :
> « *Depuis qu'au frais vallon sous le tendre arbrisseau*
> *Il reçut ses conseils au bruit clair du ruisseau.* »
> Harpignies était le maître de la forme nette et poétique à la fois. Il avait dans la démarche le regard et la voix, l'âpreté de la nature. Il avait été accoutumé de vivre comme un centaure au milieu des forêts, de s'asseoir sur des rochers abrupts comme lui. Il avait l'horreur de l'à-peu-près. L'exactitude absolue de la « mise en place » le pouvait seule le contenter…
> Harpignies eut la gracieuse attention d'inviter Lansyer à le voir travailler. Le jeune paysagiste le fréquenta ce qu'il fallait pour former son dessin à des précisions nouvelles, pas assez pour s'inféoder à la manière de son nouveau maître[516]. »

Paul Lecomte (1842-1920), peintre paysagiste, eut aussi 54 ouvrages aux Salons de 1868 à 1909. **La famille Moreau** eut une importance majeure pour Harpignies, et leurs relations ont fait l'objet d'études détaillées par Vincent Pomarède[517]. **Adolphe-Ferdinand II** (1827-1882), son épouse **Camille** (1840-1897) et leur fils **Étienne** (1859-1927) furent tous trois, mais surtout les deux derniers, des élèves assidus de Harpignies. Élèves sans doute mais surtout amis car des liens solides furent tissés entre ces deux familles et les lettres de Harpignies à Étienne qui furent échangées durant de longues années, en sont le témoin[518]. Cela mérite développement.
Dans cette famille originaire de Fère-en-Tardenois (Aisne), Pierre-Édouard et son frère Adolphe-Ferdinand Moreau I (1800-1859) ont constitué une importante fortune grâce à leur activité d'agents de change.(fig. 68) Cela permit à Adolphe-Ferdinand I de commencer une collection de tableaux. L'amitié entretenue avec Eugène Delacroix, Corot, Daubigny et Henri Harpignies en avait facilité l'enrichissement. A son décès en 1859, on dénombrait près de 800 toiles.

Son fils unique, prénommé également Adolphe-Ferdinand (1827-1882) se destine au Conseil d'État et pratique le dessin, l'aquarelle, la gravure, davantage que la peinture[519]. Delacroix

---

[516] Florentin Loriot, *Emmanuel Lansyer, peintre et poète*, Paris, 1905, p. 33-35.

[517] Vincent Pomarède*, Étienne Moreau-Nélaton, un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton éd., 1988, 278 p.
Françoise Cachin, Pierre Rosenberg, Vincent Pomarède, *De Corot aux Impressionnistes – Donation Moreau-Nélaton*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 avril au 22 juillet 1991, Paris, RMN, 1991, 329 p.

[518] Les 42 lettres de Henri Harpignies adressées à Étienne Moreau-Nélaton, conservées par la famille Moreau sont extraites du livre de Vincent Pomarède, *, Étienne Moreau-Nélaton, un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur* ; nous le remercions de nous permettre de les reproduire dans notre thèse. *Cf*. tome III, K) Lettres manuscrites de Harpignies à Étienne Moreau-Nélaton.

[519] Adolphe Moreau publia en 1873 un catalogue sur : *E. Delacroix et son œuvre*, *avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares*, in Barthélémy Jobert, op. cit. p. 335.

pressenti pour être son professeur ne donna pas suite, et c'est Henri Harpignies, ami de la famille, qui devint son maître.

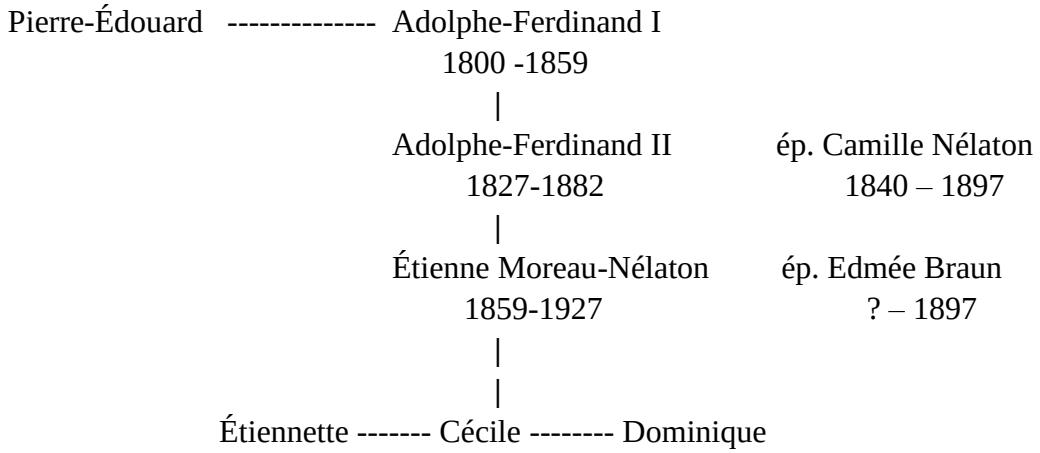


fig. 68. Arbre généalogique sommaire de la famille Moreau-Nélaton

Son épouse, Camille Nélaton[520], également attirée par les activités artistiques, eut pour mentors, Henri Harpignies et Auguste Bonheur[521] (1824-1884). Paysages et scènes animalières étaient ses thèmes favoris en peinture sur toile, puis la peinture sur céramique l'attira[522]. En dépit de la séduction qu'exerçait en fin de XIX^{e} siècle le nouveau courant impressionniste, elle resta fidèle à sa formation initiale :

> « Ses dernières années, malade, elle revient à la peinture, et se laisse même un peu influencer par l'impressionnisme que son fils lui fera découvrir. Mais elle reviendra sans cesse à Troyon ou à Harpignies, ses deux maîtres[523]. »

Adolphe-Ferdinand II, collectionneur comme son père, s'orientait plutôt vers le mobilier et les objets d'art que vers la peinture. Son fils unique, Étienne[524], se trouva ainsi dès le jeune âge plongé dans ce milieu artistique et collectionneur, que fréquentait régulièrement Henri Harpignies et Auguste Bonheur, mais aussi d'autres peintres, des écrivains et des critiques. Au cours des repas « les discussions artistiques s'animaient de la faconde de Harpignies, fouettées parfois par les ripostes malicieuses d'un J. Lewis-Brown[525] …. Il arrivait que Gérôme[526] ou E. Lamy[527] [sic] parussent à la même table et y prissent également la parole[528]. »

---

[520] Fille du célèbre chirurgien urologue, Auguste Nélaton (1807-1873).

[521] Frère cadet de Rosa Bonheur (1822–1899)

[522] Camille Jolin, « Camille Moreau-Nélaton, céramiste virtuose », *L'Objet d'Art*, juillet-août 2020, n° 569, p.78-82.

[523] Vincent Pomarède, *op. cit.* p. 146

[524] Étienne Moreau-Nélaton publia aussi sur Eugène Delacroix en 1916 *: Delacroix raconté par lui-même, étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc. accompagnée d'illustrations reproduisant ses principaux ouvrages*, 2 vol. in Barthélémy Jobert, *op. cit*., p. 333.

[525] John Lewis Brown (1829-1890), peintre français d'origine écossaise, ami de James Mc Neill Whistler.

[526] Jean-Léon Gérôme (1824-1904)

[527] Eugène Lami (1800-1890) peintre et aquarelliste de la vie parisienne, mais aussi peintre d'histoire et illustrateur de livres.

[528] Étienne Moreau-Nélaton, *Mémorial de famille*, Paris, 1918, tome III, p. 10.

Dans l'univers culturel de l'époque, Adolphe-Ferdinand et Camille restaient ouverts aux tendances modérément modernes :

> « De même tous les peintres dits « pré-impressionnistes» trouvent grâce auprès du salon des Moreau ; Corot, Harpignies évidemment, Daubigny sont considérés comme les maîtres du paysage moderne[529]. »

A l'âge de 21 ans Étienne souhaitait s'orienter vers une carrière artistique et :

> « il redécouvre, bien sûr, avec un œil neuf les toiles de la collection familiale, et partage avec ses parents l'admiration pour Delacroix, Decamps[530], Corot et Harpignies. Ce dernier tout particulièrement qu'il rencontre chez ses parents l'impressionne beaucoup[531]. »

« / Harpignies / dont le robuste talent m'inspirait un culte » écrivait Étienne. Camille, sa mère, avait reçu les conseils de Harpignies pour apprendre à dessiner et à peindre et elle propose naturellement à son fils de le prendre également comme professeur. Étienne accepte :

> « Je lui demandais de m'agréer pour élève d'un cours qui réunissait une fois par semaine dans son atelier une dizaine d'amateurs de mon espèce[532]. »

Harpignies le reçut en son atelier, rue de Fürstenberg pendant un an, puis en juillet 1883, il l'emmena dans sa propriété de la Trémellerie à Saint-Privé dans l'Yonne[533]. Harpignies le fit peindre sur le motif et l'amena à la peinture à l'huile :

> « A Saint Privé … je tâtais de l'huile avec la gaucherie d'un débutant, ce qui n'empêchait pas le maître, indulgent, qui me suivait des yeux, de m'animer par des paroles encourageantes. La quinzaine pendant laquelle il m'hébergeait me le montrait souvent à l'œuvre, je ne perdais pas un seul de ses coups de pinceaux et essayais d'en faire mon profit. Je le quittais plein de feu pour le travail[534]. »

Harpignies qui ressent une sincère affection pour son élève, l'encourage dans son cheminement artistique et va l'aider à avoir pleine confiance en lui. Plusieurs courriers de Harpignies en témoignent :

> « St Privé, le 9 octobre 1886. Mon cher Étienne,
> J'ai reçu votre lettre et vous en remercie. Vous voilà content et rentré au travail. Je ne doute pas une minute que l'expérience du dernier salon où étaient exposées vos œuvres ne porte ses fruits et ne vous encourage à l'avenir. Vous le méritez grandement. En avant donc et courage ! Vous êtes au nombre de mes meilleurs élèves et je désire avant ma fin vous voir arriver !
> N'oubliez pas les trois mots du père Corot : Confiance, Conscience et (...) [535] Je me permets le quatrième : Patience…. Au revoir cher ami, je vous serre affectueusement la main, et je présente à Madame votre mère mes hommages respectueux ainsi qu'à toute votre famille.
> Signé : Harpignies[536] »

---

[529] Vincent Pomarède, *op. cit*., p. 146.
[530] Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) peintre, dessinateur, graveur et lithographe français.
[531] Vincent Pomarède, *op. cit*., p. 146.
[532] Correspondance conservée aux archives des musées royaux de Belgique, non consultée.
[533] Propriété située à Saint Privé, à 28 km au sud-est de Gien et acquise par Harpignies en 1878.
[534] Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit*. p. 115.
[535] Ce mot qui n'a pu être déchiffré dans la lettre de Harpignies est sans doute « persévérance »
[536] Vincent Pomarède, *op. cit.* p.274.

Étienne présenta ses toiles aux Salons des Artistes Français de 1885 à 1888, puis au grand regret de Harpignies, abandonna le Salon des Artistes Français pour se rapprocher des impressionnistes. Sa mère Camille présenta des œuvres peintes de 1865 à 1881, ainsi que des faïences. Un évènement tragique devait bouleverser la vie d'Étienne. Sa mère et son épouse périrent toutes deux, brulées dans le dramatique incendie du Grand Bazar de la Charité en 1897.



fig. 69. Henri Harpignies, *Camille Moreau-Nélaton* 1873, aquarelles[537]

Il relate dans son mémorial ces instants tragiques :

> « Je m'étais mis à dessiner sur pierre une des stations d'un Chemin de Croix commandé par un éditeur de musique pour l'accompagnement d'une partition sur le drame du Calvaire […] J'entendais parler d'incendie ; je comprenais qu'il s'agissait du Bazar. Un sinistre pressentiment s'emparait de moi. Je courais, comme un fou, sur les lieux. La police tentait de m'arrêter ; je forçais les barrages. Hélas, tout avait été consumé en quelques minutes. Je parcourais les débris encore fumants parsemés de cadavres. Je devinais tout de suite mon malheur. Ma mère et ma femme étaient sous les décombres calcinés ; elles avaient péri dans les flammes[538]. »

Courageusement, Étienne surmonta ce double drame, en reprenant une activité de peintre, en s'adonnant à la peinture sur céramique, sans doute en mémoire de sa mère, et réconforté par l'amour de ses trois filles. Harpignies continua à lui apporter son soutien, l'abondante correspondance échangée entre eux en témoigne.

Lucien Jonas fut aussi un élève et un ami fidèle, quoique bien plus jeune. Harpignies l'aida en son début de carrière. Nous avons déjà détaillé leurs relations et présenté le portrait d'Henri Harpignies qu'il lui commanda et qui fut admiré lors du Salon de 1911. Voici le commentaire de Jean-Claude Poinsignon sur cette œuvre[539] :

---

[537] Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit*. fig. 232 et 233.

[538] Étienne Moreau-Nélaton, *op. cit*. p. 148, rapporté par Vincent Pomarède*, Étienne Moreau-Nélaton, « un trop violent amour de la peinture des autres »*, in Dominique de Font-Réaulx*, Delacroix en héritage. Autour de la collection Moreau-Nélaton*, Paris, musée du Louvre & Lepassage éd. 2013, p. 61.

[539] *Cf. supra*, p. 131-133.

« Comblé de gloire et d'honneurs, le vieux paysagiste dont l'apprentissage de peintre s'est fait loin des écoles officielles, est un homme influent. Il est aussi très bienveillant pour les jeunes artistes, surtout s'ils viennent à lui de Valenciennes ou des environs. Jonas le visitait souvent, à Saint-Privé ou à Menton. Ce fut pour Harpignies une façon d'aider efficacement peintres ou sculpteurs débutant dans la carrière que de leur permettre de réaliser de lui un portrait destiné au Salon… Ainsi en use-t-il pour son cher ami Lucien, qu'il tutoie d'ailleurs très vite. Tout indique la volonté de Harpignies de faire réussir son complice… D'ailleurs c'est bien cette année-là que Jonas reçut au Salon le Prix national[540]. »

La grande majorité des élèves de Harpignies étaient français, mais parmi les 99 élèves de la liste, on remarque 9 étrangers : 6 américains, 2 canadiens et un Irlandais, Nathaniel Hone, élève de Couture, qu'il rencontrait volontiers à Marlotte[541]. Ses élèves voulurent le remercier en organisant un banquet et dans son journal, Harpignies a repris les quelques mots de remerciements qu'il prononça en cette occasion :

« Banquet du 20 X^bre^ 1886 par mes élèves :
Messieurs, comment vous remercier de toute cette sympathie, toute cette amitié, j'en suis profondément touché ; je ne saurais pas vous faire de discours. J'ai eu la naïveté de chercher dans le dictionnaire de l'Académie la véritable signification du mot discours ; j'y ai vu que c'est le moyen d'exprimer , de développer sa pensée. J'y ai vu aussi que c'était pourtant le moyen d'assembler des mots pour dire des bêtises, c'est ce que j'ai voulu éviter. J'aperçois là-bas à ma droite des avocats distingués, des magistrats[542] qui ont l'habitude de la parole et qui me regardent pour savoir comment je vais m'en tirer – Je ne vous cache pas mon émotion, messieurs et je vais prendre courage pour terminer ce que j'ai à vous dire.
Je viens de prononcer un mot immense dans l'art, c'est l'émotion, pas d'art sans émotion[543]. »

Harpignies était bien conscient qu'il n'avait pas de talent oratoire et humblement il l'avoue devant ses élèves, certains étaient hommes de robe. On ressent bien ici l'émotion qu'il ressentit lors de ce geste de reconnaissance de ses élèves, et il termine son discours en rappelant l'émotion vive qui l'avait envahi en descendant la colline le matin à l'aube vers la plage de Sorrente ; il pleurait disait-il et il a laissé de ces lieux plusieurs œuvres témoins du sentiment de plénitude qu' il perçut[544].

3) <u>Les collectionneurs, les amateurs, les donateurs.</u>

Les collectionneurs ont existé de tous temps, mais le XIX^e^ siècle connut un accroissement sensible de cette passion pour les objets d'art, réservée autrefois aux grands du royaume, à la noblesse, et aux gens de la Cour ; la révolution a brisé ce monopole. Avec l'émergence d'une nouvelle classe bourgeoise, enrichie par le développement industriel et par le commerce, apparut un besoin de légitimation sociale et la constitution d'une collection fut le moyen de témoigner de sa nouvelle condition aux yeux de tous. Un collectionneur se complait à voir et à admirer ses objets favoris en son cabinet particulier, mais souvent aussi à partager avec ses amis et ses relations les objets de sa passion. Sans être exclusive, la collection de peintures fut au

[540] Jean-Claude Poinsignon, *op. cit*. p. 13.
[541] *Cf*. *supra,* p. 72-73 et Julian Campbell, *op. cit*. p. 90-94.
[542] En marge : mes élèves Reboul et Hardouin.
[543] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 47-48 du journal.
[544] *Cf*. tome II, p. 57-58 et 63.

premier plan au XIX^{e} siècle, période de grande production picturale. La vente des collections après décès, ou encore les dons entre vifs ou les legs aux musées nous permirent de retrouver quelques-uns des collectionneurs des peintures de Harpignies, et d'autres artistes.

Pour cela nous avons analysé les catalogues des ventes aux enchères qui portent volontiers l'appellation : Collection de M…. mais aussi les legs et les dons faits aux musées. Tous les donateurs ne furent pas des collectionneurs, et tous les collectionneurs ne furent pas des donateurs, mais dans ce dernier cas, les héritiers mettent souvent en vente la collection du défunt. Parfois il arrive que le collectionneur se sépare de son vivant de sa collection en la vendant pour orienter différemment sa passion, mais parfois il en fait don à un musée, en partie ou en totalité, voulant ainsi compléter la collection du musée de façon magnanime. Parfois le geste est moins désintéressé, le but étant de laisser une trace de sa passion de collectionneur pour les générations à venir ou encore de régler les droits de succession par une dation[545].

a) Charles Freund-Deschamps

En 1912, l'étude de M^{e} Lair-Dubreuil annonce une vente aux enchères les 10 & 11 mai en l'hôtel Drouot de tableaux modernes et anciens, aquarelles, pastels, dessins & lithographies composant la collection de *M. Charles Freund-Deschamps* (1846-1921) MM. Arnold & Tripp étaient les experts de la vente. Les 169 numéros de la vente se répartirent en 66 huiles et 103 œuvres graphiques. Les Harpignies étaient en grand nombre, 21 huiles et 50 aquarelles, dessins, sépias et fusains[546]. La collection incluait aussi 10 huiles d'Albert Lebourg (1849-1928) dans un registre tout à fait impressionniste, 3 Monnoyer (1636-1699) des bouquets de fleurs, et une vue romaine d'Hubert Robert (1733-1808) et parmi les œuvres graphiques, 9 aquarelles de Fantin-Latour (1836-1904), 5 ouvrages de John Lewis Brown (1829-1890) et 7 de Jean-Louis Forain (1852-1931) : des tableaux de la vie parisienne. On en déduit l'éclectisme du goût de M. Charles Freund-Deschamps.

Connaissant les prix d'acquisitions des œuvres, nous donnons ci-après la liste des œuvres de Harpignies, leur prix de vente et le nom de l'acheteur lorsqu'il est connu.

Huiles			Prix de vente	Acheteur
13. *Effet de soir à Saint-Privé* 1882	H/T	54/72cm.	10 250 F.	
14. *Les Victimes de l'hiver*[547] 1881	H/T	92/73 cm.	17 400 F.	Rosenberg
15. *Bords du Loing*[548] 1883	H/T	54/72 cm.	14 000 F.	Maignien
16. *La mare* 1882	H/T	54/73 cm.	15 150 F.	George
17. *Environs de Saint-Privé* 1903	H/T	24/35,5 cm.	1 400 F.	Da Silva
18. *Un étang environs de St-Privé*[549] 1885	H/T	20/28,5 cm.	1 520 F.	Rosenthal
19. *Saint-Privé*[550] 1906	H/P	39/57 cm.	3 300 F.	Maignien
20. *Les bords de la Loire*	H/T	19/22 cm.	1 005 F.	Plançon

[545] 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*, 2001, n° 112, p. 45-54.

[546] Les 50 œuvres graphiques se répartissent en 38 aquarelles, 7 dessins, 3 sépia et 2 fusains.

[547] Présentée au Salon de 1881, *Cf.* tome II, p. 201-203.

[548] Œuvre acquise par le Landesmuseum d'Hanovre (Allemagne) sous le titre, *Paysage au pêcheur*. (Dr. Des. Barbara Martin) après être passée en vente à Paris Drouot en 1943 puis à Londres en 1961 et publiée en 1980 dans Weltkunst, (Munich), 1980, vol. 50, p. 868-869. *Cf.* tome II, p. 211-213.

[549] Œuvre passée en vente le 7 novembre 2012 chez Dobiachofsky à Berne (Suisse), lot 380.

[550] Œuvre vendue chez Christie's New York le 27 mai 1993 pour 18.400 $. En 1912, elle avait été vendue 9 900 F. soit environ 24 500 $.

21. *Bord de la mer*[551] 1899	H/P	12,5/21 cm.	260 F.	F. Gérard
22. *La petite rivière*	H/P	15/22,5 cm.	410 F.	G. Bernheim
23. *Paysage*	H/P	13/22 cm.	410 F.	F. Gérard
24. *Un coteau*[552] 1906	H/T	33/22 cm.	2 400 F.	
25. *La petite rivière*[553] 1887	H/T	49/65 cm.	13 000 F.	Collin
26. *Bords de l'Allier* 1908	H/T	38/55 cm.	2 500 F.	
27. *Hérisson, bords de l'Omance*[554] 1876	H/T	46/38,5 cm.	7 200 F.	Fréret
28. *Un ruisseau dans Eure-et-Loir*. 1895	H/T	43/30 cm.	3 300 F.	Maignien
29. *Sous-bois* 1906	H/P	45/32 cm.	1 850 F.	Salvago
30. *Ruisseau dans la prairie* 1889	H/T	32/45 cm.	2 000 F.	Collin
31. *L'écluse du Moulin-Colas* 1890	H/T	33/44 cm.	3 000 F.	
32. *Lisière de bois* 1906	H/P	45/33,5 cm.	1 850 F.	Collin
33. *L'enseigne de l'estaminet du buisson*[555]	H/P	78/106 cm.	1 200 F.	Fréret
Aquarelles				
98. *Le Vert-Galant à la pointe de la Cité*[556]	Aq.	50/67 cm.	4 950 F.	Kleinberger
99. *Forêt de Fontainebleau*[557]	Aq.	54/75 cm.	9 700 F.	Collin
100. *Intérieur de bois en avril*[558] 1885	Aq.	53/36 cm.	1 500 F.	Tripp
101. *Nice* 1887	Aq.	25,5/38 cm.	600 F.	Tripp
102. *Le Saut-du-Loup (Loiret)* 1878	Aq.	28/49 cm.	1 800 F.	Tripp
103. *Saint-Privé*	Aq.	50/35 cm.	2 000 F.	Collin
104. *Le Quai d'Anjou Paris* 1881	Aq.	24/27 cm.	500 F.	Tripp
105. *Le Pont-Neuf*	Aq.	24,5/33 cm.	500 F.	Prager
106. *Vue de Paris, Bvd St-Germain* 1882	Aq.	18/27 cm.	520 F.	Tripp
107. *Famars*[559]1886	Aq.	19,5/28 cm.	600 F.	Kleinberger
108. *Famars* 1892	Aq.	16,5/12 cm.	950 F.	Tripp
109. *Menton* 1904	Aq.	24/30 cm.	400 F.	
110. *Environs de Menton* 1906	Aq.	17,5/12,5 cm.	300 F.	Tripp
111. *Saint-Privé* 1901	Aq.	28,5/21,5	600 F.	Kleinberger
112. *En forêt* 1887	Aq.	35/23 cm.	650 F.	Williamson
113. *Sortie de bois* 1879	Aq.	31/22 cm.	1 150 F.	Willamson
114. *Effet de neige* 1856	Aq.	10/21 cm.	190 F.	
115. *Vue à Cabrol* 1902	Aq.	8,5/11 cm.	200 F.	
116. *Campagne romaine* 1864	Aq.	15,5/21 cm.	210 F.	
117. *Le pont* 1881	Aq.	18/26,5 cm.	750 F.	Sarchi
118. *Le retour du marché* 30 août 1876	Aq.	25/33 cm.	880 F.	Bruhl
119. *Paysage* 1901	Aq.	12/17,5 cm.	260 F.	

[551] Œuvre vendue chez Christie's à Paris le 14 décembre 2004 pour 8 225 €

[552] Œuvre repassée en vente lot 138, mais lieu & date inconnus.

[553] Œuvre qui fut ensuite dans la collection Chester Beatty et en 1950 il en fit don à la National Gallery d'Irlande à Dublin. inv. NGI. 4237.

[554] Œuvre acquise par Kunsthalle de Brême (Allemagne) en 1957 sous le titre : *Hérisson, bords de l'Aumance*. inv. 748. 1957/16.

[555] Œuvre de 1864,

[556] Œuvre achetée à Ferenc Kleinberger par le musée des Beaux-Arts de Budapest (Hongrie) inv. 1950-4291.

[557] Œuvre donné au Louvre en 2009 ; fonds Stephen de Prémorel-Higgons.

[558] Aquarelle aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPD. 1071.

[559] Aquarelle passée ensuite dans la collection Majovszky, puis donnée au musée des Beaux-Arts de Budapest (Hongrie) inv. 1935-2724.

120. *Paysage* 1877	Aq.	16/12 cm.	910 F.	Collin
121. *Paysage* 20 août 1852	Aq.	20/27 cm.	140 F.	
122. *Paysages divers* (1 Aq.& 8 dessins)	Aq.	12 ,5/17 cm.	1 080 F.	Picart
123. *Paysage* 1884	Aq.	18,5/27,5 cm.	490 F.	
124. *Environs de Menton*	Aq.	9/13,5 cm.	105 F.	Arnold
125. *Paysage* 1900	Aq.	12,5/14,5 cm.	250 F.	
126. *Paysage* 1881	Aq.	9/11 cm.	205 F.	
127. *Paysage* 1880	Aq.	15/21 cm.	950 F.	Prager
128. *Campagne romaine*	Aq.	7/14 cm.	150 F.	Tripp
129. *Bords de rivière*	Aq.	8,5/11,5 cm.	220 F.	Tripp
130. *Paysage* 1891	Aq.	22/29 cm.	510 F.	Fitz Gérard
131. *Paysage* (Projet de tapisserie)	Aq.	30/16 cm.	199 F.	
132. *Arbres sur un monticule*	Aq.	16,5/16,5 cm.	910 F.	Wiener
133. *Arbres bordant une prairie*	Aq.	14/16 cm.		
134. *Avallon* 1869	Aq.	16/24,5 cm.	190 F.	Morend
135. *Paysage* 1891	Dessin	11/17 cm.	290 F.	Tripp
136. *Paysage*	Dessin	5,5/10 cm.	120 F.	Révillon
137. *Paysage* 1907	Sépia	9/13,5 cm.	100 F.	
138. *Paysage* 1907	Sépia	12,5/17 cm.	190 F.	Vauquelin
139. *Paysage*	Dessin	17,5/12,5 cm.	262 F.	
140. *Paysage* 1898	Sépia	12/19 cm.	195 F.	
141. *Nevers* août 1855	Aq.	15/25,5 cm.	700 F.	Vauquelin
Saint-Privé 1905	Dessin	14/22,5 cm.		
142. *Oisème (Eure-et-Loir)* 1894	Dessin	12,5/10 cm.	210 F.	Picart
143. *Vue de Monaco* 1906	Dessin	11/14,5 cm.	915 F.	M. Pelletier
144. *Vue de Monaco* 1906	Dessin	11/14,5 cm.		
145. *Le vieux chêne*[560] 1910	Fusain	38/52 cm.	720 F.	Tripp
146. *Le petit lac* 1910	Fusain	38/53 cm.	720 F.	Collin

Cette session de vente connut un franc succès ; le premier jour, le 10 mai, les ventes ont totalisé un montant de 133 975 F.[561] et les huiles de Harpignies ont été très disputées avec un montant maximum de 17 400 F.[562] pour *Les victimes de l'hiver*, et 4 toiles à plus de 10 000 F.[563] Parmi les acheteurs, on remarque que plusieurs aquarelles ont été rachetées par Arnold & Tripp, les galeristes en contrat avec Harpignies, peut-être pour soutenir la demande et pour les revendre ensuite. Les raisons de cette vente du vivant de C. Freund-Deschamps restent hypothétiques.

Charles Freund naquit le 24 décembre 1846 en Bohème, qui était alors intégrée à l'empire austro-hongrois. Il émigra en France, et fut employé dans l'usine des frères Deschamps à Vieux Jean d'Heurs en Moselle, entreprise spécialisée dans la fabrication industrielle du bleu outremer. En 1877, il épouse la fille de Louis-Narcisse Deschamps, alors maire de Lisle-en-Rigault, il fut naturalisé français en 1885 et ajouta Deschamps à son patronyme. Il devint associé de l'entreprise et en 1892 succéda à son beau-père comme maire de Lisle-en-Rigault. Il

[560] Fusain passé en vente chez Tooley's auction (UK) le 23 mars 2015, lot 152 vendu 180 £ puis vente Beaussant Lefèvre à Paris le 10 juin 2015 est. 1 000 à 1 500 €, vendu 600 €.
[561] Soit environ 505 400 €. 2015.
[562] Soit environ 66 500 €. 2015.
[563] *Le Figaro*, 11 mai 1912 et *Le Temps*, 12 mai 1912. Le prix moyen de ces quatre toiles est de 13 000 F en 1912, soit 49 000 € 2015.

fut très généreux pour les habitants du village, finançant les travaux des écoles et de la mairie. Érudit, il fréquenta Anatole France, et fonda la Société des Lettres, des Sciences et des Arts de Bar-le-Duc. Il se lia d'amitié avec Alphonse Mucha (1860-1939), tchèque comme lui, et lui commanda un logo publicitaire qu'il légua au musée Barrois. (fig. 70)



fig. 70. Alphonse Mucha : affiche publicitaire pour le Bleu Deschamps, impression sur tissu ? vers 1901
Don Charles Freund-Deschamps au musée Barrois, 1908.

Il fit aussi appel à un autre artiste tchèque, Heinrich Kautsch (1859-1943) pour une médaille commémorative de la commune L'Isle-en-Rigault. (fig. 71)



fig. 71. Heinrich Kautsch, Médaille commémorative à M. Freund-Deschamps, maire de Lisle-en-Rigault

Ces faits attestent d'un intérêt soutenu pour l'art en général, et sa collection reflète un goût éclectique pour la peinture contemporaine. Les raisons qui l'amenèrent à vendre cette importante collection restent hypothétiques. Il fit aussi une riche collection de livres anciens qui fut vendue à Paris en 1923[564]. En 1916, un article de Léon Daudet publié dans *l'Action Française* critiqua son rôle de maire comme étant autrichien, dans un contexte de guerre avec l'Allemagne et de phobie d'éventuels espions[565]. M. Freund-Deschamps défendit son honneur bafoué par une réponse publiée dans le même journal quelques jours après. Il précisa qu'il n'était pas autrichien, mais tchèque, et apporta de nombreux arguments en sa faveur[566].

La présence au musée barrois[567] d'une eau-forte de Rose Maireau (fig. 72) d'après le tableau de Harpignies *La Loire*[568], dédicacée : « Hommage à M. Freund-Deschamps » témoigne d'une

[564] Bibliothèque de M. Charles Freund-Deschamps. Censeur de la Banque de France, Membre de la Société du Livre Contemporain. Catalogue de la vente à Paris, 26 février au 2 mars 1923, 204 pages, 844 numéros.

[565] Léon Daudet, « Un Autrichien maire de l'Isle-en-Rigault. Le cas bizarre de M. Freund », *L'Action Française*, 5 janvier 1916, n°5, p. 1.

[566] Léon Daudet, « Le maire naturalisé de l'Isle-en-Rigault. Une lettre de M. Freund-Deschamps », *L'Action Française*, 20 janvier 1916, n°20, p. 1.

[567] Bar-le-Duc, musée Barrois, communication de Mme Caillé.

[568] Au château de Trousse-Barrière à Briare.

relation proche entre le peintre et son collectionneur, qui possédait un grand nombre d'œuvres du paysagiste.



fig. 72. Rose Maireau, *Les bords de la Loire* (d'après *La Loire* de Henri Harpignies) 1901, signée en bas à gauche, et dédicacée « Hommage à Monsieur Freund Deschamps »[569]

b) Sir Alfred Chester Beatty (1875-1968)

D'origine irlandaise, il fit des études d'ingénieur des mines à l'université Columbia, puis exerça dans le Colorado dans l'exploitation de mines aurifères. Travailleur acharné, il gravit rapidement les échelons, devint propriétaire et fit fortune. Après le décès de sa première épouse il créa sa propre société minière[570] en 1914 et l'affaire prospéra : Russie, Serbie, Sierra Leone, Côte d'or et surtout Rhodésie. Doté de moyens importants, il constitua une collection de peintures du XIX^{e} siècle, en particulier des paysagistes de l'École de Barbizon qu'il préférait. Sa seconde épouse, américaine s'intéressait plutôt aux impressionnistes et la collection se diversifia.

En 1945, il se retira en Irlande, restant à Dublin l'été et les mois d'hiver sur la Côte d'Azur. Il fut très généreux pour la National Gallery d'Irlande, souhaitant développer ce musée national et fraternisa avec son directeur Thomas McGreevy.

Il fit un premier don de 93 peintures de l'École de Barbizon, 45 étaient destinées à être exposées à la NGI[571]. (fig. 73) et les 48 autres étaient destinées aux musées provinciaux d'Irlande.
Le 6 septembre 1950 une exposition des œuvres léguées rassemblait : Boudin, Breton, Daubigny, Detaille, Fromentin, Gérôme, Harpignies, Jongkind, Meissonier, Millet, Rousseau, et Troyon.

C'est ainsi que l'on retrouve à la NGI. trois huiles de Harpignies :

- *Bord de rivière*, 1887, H/T, 49/66 cm., Dublin, NGI. inv. NGI. 4237. Ce tableau faisait antérieurement partie de la collection Freund-Deschamps (sous le titre : *La petite rivière*, lot 25) et fut vendu à M. Collin, lors de la mise aux enchères de cette collection en mai 1912[572].

[569] Eau-forte, 20/37,7 cm., Bar-le-Duc, musée Barrois.
[570] Selection Trust Limited.
[571] National Gallery of Ireland, à Dublin.
[572] *Cf. supra*, p. 149, Vente Freund-Deschamps, n° 25 : *la petite rivière*, 1887.

- *Paysage*, 1909, H/T, 66/81 cm. Dublin, N.G.I., inv. NGI. 1328.
- *Paysage avec deux petits personnages au pied d'un groupe d'arbres*, H/T, 50/69 cm., Dublin, NGI., inv. 4236.

Après cette exposition, il légua encore 48 peintures, 253 œuvres graphiques, 6 sculptures. Sa seconde épouse, Edith Dunn, fit aussi une importante collection de toiles impressionnistes et après son décès en 1952, Beatty envisageait de léguer à la NGI cette collection très riche. Une exposition de ces tableaux eut bien lieu à Dublin, malheureusement, faute d'accord entre les autorités d'Irlande et de Grande Bretagne, il fut impossible de supprimer les droits de mutation lors d'un éventuel transfert de Londres à Dublin et Beatty fut contraint, à son grand regret, de mettre cette collection en vente, privant la NGI d'avoir une des plus importantes collections d'impressionnistes d'Outre-Manche[573].

The Chester Beatty Gift to the National Gallery of Ireland 1950

BERCHÈRE, Narcisse (1819–91).
– Arab Caravan Resting Near Shore.
– Eastern Scene with Minaret.
BONVIN, François (1817–87).
– Still Life.
BONHEUR, Rosa (1822–99).
– Stag (1893).
BOTH, Jan (c.1618–52).
– Italian Landscape.
BOUDIN, Louis Eugène (1824–98).
– Ships (1889).
BRETON, Jules (1827–1906).
– Gleaners (1854).
– Girl with Rake (1859).
CAMERON, Sir David Young (1865–1945).
– The Wilds of Lochaber.
CAZIN, Jean Charles (1841–1901).
– Road with Farm Buildings.
– Windmill.
CHELMINSKI, Jan (1851–1925).
– Riders in Snow.
COROT, Jean Baptiste Camille (1796–1875).
– Interior of a Barn (1874).
COUTURE, Thomas (1815–79).
– Judge Asleep at Table (1859).
– La Peinture Réaliste (1865).
– Man with Bagpipes (1877).
DAUBIGNY, Charles François (1817–78).
– Cattle on River Bank (1874).
DECAMPS, Alexandre Gabriel (1805–60).
– Horse with Child Holding Reins.
DETAILLE, Jean Baptiste Édouard (1848–1912).
– Trumpeteer on Horseback (1874).
– Autumn Manoeuvres (1877).
– Napolean and Troops (1902).
DIAZ, Virgile Narcisse (1808–76).
– Landscape with Figures (1873).
DREUX (De DREUX), Alfred (c.1810–60).
– Riders in Red Coats in Forest.
DUPRÉ, Jules (1811–89).
– Cows in Pond.
FORAIN, Jean Louis (1852–1931).
– Court Scene (1911).
FROMENTIN, Eugène (1820–76).
– Arab Horsemen.
– Arab Horsemen in Landscape (1862).
– Oriental Battle Incident.
GÉRÔME, Jean Léon (1824–1904).
– Eastern Scene.
GUILLAUMET, Gustave Achille (1840–87).
– Women in Eastern Courtyard.
HARPIGNIES, Henri Joseph (1819–1916).
– Country Scene.
– River Scene (1887).
HELMICK, Howard (1845–1907).
– The Bookworm (1880).
HENNER, Jean Jacques (1829–1905).
– Nude.
– Portrait of Monsieur A. Koch.
HERVIER, Louis Adolphe (1818–79).
– Farm Courtyard (1856).
ISABEY, Eugène Gabriel (1803–86).
– Trumpeteer on White Horse (1867).
– The Arrival of the Diligence (1875).
ISRAELS, Jozef (1824–1911).
– Old Man and a Child in a High Chair.
JACQUE, Charles Emile (1813–94).
– Poultry among Trees.
– Sheep.
– Sheep in Barn.
– Sheep in Barn with Chickens.
– Shepherd and Flock (1876).
– Sheperdess and Sheep with Dog near a Wood.
JONGKIND, Johan Barthold (1819–91).
– Village Church (1862).
– Windmill in Moonlight (1868).
LE FEBVRE, Jules Joseph (1836–1912).
– Lauretta.
LÉPINE, Stanislas (1835–92).
– Mother and Child in a Street.
– River Scene (1868).
LEYS, Jan August Hendrick (1815–69).
– Faust and Margaret (1869).
– Humanist Scholar (?Erasmus) dictating to a Scribe.
L'HERMITTE, Léon Augustin (1844–1925).
– Fishing Scene (1921).
– Harvest Scene.
MARIS, Jacob (1837–99).
– Windmill and Water.
MAUVE, Anton (1838–88).
– Shepherd and Sheep.
MEISSONIER, Jean Louis Ernest (1815–91).
– Man in Contemporary Dress.
– Man in Armour Standing (1849).
– Man Reading Seated at a Table (1862).
– Two Men, One Playing Guitar (1865).
– Man in Red Cloak (1867).
– Officer (1871).
– Group of Cavalry in Snow (1876).
MESDAG, Hendrik Willem (1831–1915).
– Sea Piece.
MILLET, Jean François (1814–75).
– Country Scene with Style.
– Haymaking.
MONTICELLI, Adolphe Joseph Thomas (1824–86).
– Landscape.
NEUVILLE (de), Alphonse Marie Adolphe (1835–85).
– Battle Scene: Soldiers in Barn.
– Soldier (1878).
– Soldier with Other Troops in Background (1884).
PASINI, Alberto (1826–99).
– Arab Soldier Seated by a Gateway.
– Horses and Buildings (1883).
– Eastern Scene (1888).
ROUSSEAU, Théodore (1812–67).
– Country Scene.
– Country Scene with a Child.
– Les Coteaux de Melun.
SCHREYER, Christian Adolf (1828–99).
– Arab Horsemen.
– Eastern Soldiers with Horse Drinking.
STEER, Philip Wilson (1860–1942).
– Country Scene with Pond (1919?).
STEVENS, Alfred (1828–1906).
– Lady in Black Dress.
THAULOW, Fritz (1847–1906).
– Bridge over River in a Town.
TISSOT, James (1836–1902).
– Lady Seated with Children Kneeling at a Shrine.
TROYON, Constant (1810–65).
– Cattle and Sheep.
– Cows and Sheep with Herd (1885).
– Two Children with Harbour and Horses in Background.
UNKNOWN (signature undecipherable).
– Mother and Child.
VAN MARCKE, Emile (1827–90).
– Cows in River.
VEYRASSAT, Jules Jacques (1828–93).
– Loading the Corn.
VOLLON, Antoine (1833–1900).
– Marseilles: Harbour with Lighthouse.
ZIEM, Felix François Georges Philibert (1821–1911).
– Venice: Canal Scene.
– Venice: Sailing Ship (1883).
– Venice: Scene with Boats.
– Windmill.

fig. 73. Dons de Chester Beatty à la N.G.I. en 1950[574]

[573] Brian P. Kennedy, « Sir Alfred Chester Beatty and the NGI. », *Irish Arts Review*, 1987, vol. 4, n°1, p. 41-54.
[574] *Ibid*, p. 49.

c) Jacques Zoubaloff (Tbilissi, Géorgie 1876 – Paris, 1941)

Fils d'un aristocrate géorgien, Jacques Zoubaloff fut un grand collectionneur de peintures mais aussi de sculptures d'artistes du XIX^{e} siècle. Il fut aussi un très grand donateur qui a honoré nos musées français.

Né à Tbilissi, d'une famille aisée, enrichie par l'exploitation de champs pétrolifères à Bakou (Azerbaïdjan) , Jacques Zoubaloff vint à Paris en 1904 et, disposant d'importants moyens, se constitua une imposante collection allant des maîtres anciens aux contemporains comme Degas, André Derain, Henri Harpignies, Aristide Maillol et Matisse. Il installa ses collections en son domicile parisien, à Passy. Non content d'accumuler un nombre impressionnant d'œuvres d'art, il tint à en faire bénéficier la communauté[575] et il fit plusieurs importantes donations d'œuvres de Harpignies au musée de la ville de Paris, le Petit-Palais, totalisant 7 huiles et 68 aquarelles[576] Voici la liste des œuvres de Harpignies que Zoubaloff légua :

COLLECTION ZOUBALOFF AU MUSÉE DE LA VILLE DE PARIS - PETIT PALAIS

Titre de l'œuvre	*Date*	*H/l en cm.*	*inv.*
Aquarelle			
Sur les bords de la mer à Nice	1902	8,5/11,3	PPD 1057
Paysage (arbustes)	1912	12,6/17,5	PPD 1058
Paysage nuageux au crépuscule		8,8/11,3	PPD 1059
Bouquet d'arbres		8,8 diam.	PPD 1060
L'arbre au bord du chemin	1875	12,6/16,7	PPD 1061
Petit paysage		8/4,1	PPD 1062
Paysage avec un grand arbre	1900	7/11	PPD 1063
Vue prise au Cap Martin	1904	19,3/27,6	PPD 1064
Rome. Vue du Palatin	1866	22/31	PPD 1066
Paysage avec une mare & quelques vallons	1857	32,8/52,4	PPD 1067
Le boulevard Saint-Germain à Paris	1882	18,5/25,7	PPD 1069
Paysage	1877	19,4/27,5	PPD 1070
Paysage de sous-bois	1885	53/36,9	PPD 1071
Antibes	1888	27,4/38,1	PPD 1072
La Seine à Paris ; vue de l'Institut		54,9/74,5	PPD 1073
Vue de Nice	1886	38,8/56,1	PPD 1074
Menton	1902	29/20	PPD 1075
Le Vallon	1877	11,8/14,5	PPD 1076
Paysage avec quelques chaumières		8,8/11,3	PPD 1077
Vue de la campagne romaine (Ponte Lamentino)		6,7/25	PPD 1078
Vue de la mer à Sorrento		17,6/25	PPD 1079
Paysage	1883	53/37	PPD 1080
Étude de ciel		8,5/20,2	PPD 1081
Vue de la campagne romaine	1851	11,9/24,7	PPD 1082
Étude d'arbustes ; au fond quelques chaumières	1878	10,3/12,6	PPD 1085
Villefranche	1885	39,3/53,2	PPD 1086
Paysage au crépuscule	1909	12,3/13,5	PPD 1087
Une rue de village	1853	7,6/13,7	PPD 1088

[575] https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/FRAN_IR_058063 Consulté le 23 12 2021

[576] Léandre Vaillat, « Un don à la France – La collection Zoubaloff au Petit-Palais – Harpignies et Barye », *Le Temps*, 27 mars 1916, 56^{e} année, n° 19987, p. 3.

Les Saules	1878	12,2/16	PPD 1089
Clair de lune	1898	15,6/22,7	PPD 1090
Paysage	1902	13,8/11,1	PPD 1091
Paysage à l'Ariccia, près de Rome		16,9/23,7	PPD 1092
Paysage sur la Méditerranée		17,6/25,1	PPD 1093
Le pont sur le ruisseau		11,8/19,8	PPD 1094
Paysage		12,7/21,7	PPD 1095
Arbre au bord d'une rivière	1877	12,5/16,7	PPD 1096
Paysage au crépuscule	1877	11,7/14,8	PPD 1097
L'arbre au bord de la route	1892	15,4/12,3	PPD 1098
Le pêcheur	1857	13,9/21,6	PPD 1099
Le ruisseau		7,5/13,9	PPD 1100
La mer à Menton	1899	9,1/14,9	PPD 1101
Bords de rivière	1892	11,8/14,8	PPD 1102
Vue d'un village	1885	13,6/18,5	PPD 1103
Étude de ciel		8,1/16	PPD 1104
Sous-bois avec un dôme dans le lointain	1864	16,4/15,6	PPD 1105
Étude d'arbres		15/11,2	PPD 1107
La mare près du village	1855	10,1/21,9	PPD 1108
Le chemin dans la forêt		11,3/8,1	PPD 1109
Groupe d'arbres avec un personnage	1905	17,7/12,5	PPD 1110
Étude de ciel	1905	7,5/11,3	PPD 1111
Souvenir de Menton	1899	9,6/11,7	PPD 1112
Étude d'arbres		11,2/7,8	PPD 1113
Étude d'arbustes	1892	6,2/8,9	PPD 1114
Vue de Nantes	1894	7/10,5	PPD 1115
Paysage au crépuscule	1910	4,8/8,1	PPD 1116
Paysage nuageux au bord de la mer	1902	13,6/9,4	PPD 1117
Petit paysage		4,8/8	PPD 1118
Vue de l'Escorial	1899	9,5/13,2	PPD 1119
Vue de Menton	1900	9/13	PPD 1120
Le vallon	1906	11,1/14,6	PPD 1121
Paysage avec des bâtiments		14,4/9,2	PPD 1122
Port de Menton		8,2/10,8	PPD 1123
Paysage montueux	1900	6,7/12,5	PPD 1124
Paysage	1902 à 1904	16,8/14,9	PPD 1125
Paysage à Menton	1905	16,7/15,8	PPD 1126
Chemin avec une montagne dans le fond	1908	6/4,2	PPD 1127
Vue de la rivière de Morlaix	1900	7,8/12,7	PPD 1128
Une mare	1909	14,8/22,3	PPD 1129
<u>Huile</u>			
Clairière en forêt de Fontainebleau	1866	27/35,5	PPP 610
Deux arbres en lisière de forêt	1887	23,8/36,2	PPP 611
La Côte d'Azur ; baie sur la Méditerranée	1890-1915	26,5/42	PPP 612
Maison à Hérisson	1875	37,5/46,5	PPP 613
Le Colisée à Rome	1878	34,5/60	PPP 615
Un quai à Nice. Les Ponchettes	1887	30/44	PPP 616
Paysages de collines	1858	20/31	PPP 617

L'artiste eut connaissance de ce geste généreux de J. Zoubaloff et tint à le remercier pour cela :

« 21 mai 1916, Monsieur,

Déjà cet hiver je voulais vous dire tout le bonheur que vous aviez donné à mes 96 ans dans la tourmente et l'angoisse de cette guerre.
Je viens d'apprendre le nouveau don que vous venez de faire au Petit Palais, merci de tout cœur de vous intéresser ainsi à mon œuvre, j'en suis touché profondément et j'aurais voulu aller vous dire de vive voix ma reconnaissance émue, mais je pars bientôt à la campagne, mais si vous m'y autorisez j'irai le faire cet hiver.
Recevez, Monsieur, avec l'expression de ma haute considération, mes sentiments de vive gratitude. H. Harpignies, 9 rue Coëtlogon[577] »
(*écrite par Rose Maireau. Seule la signature est autographe)*

Malheureusement l'artiste décéda à Saint-Privé le 28 août 1916 et ne put rencontrer M. Zoubaloff comme il l'avait envisagé dans sa missive.

En complément des œuvres de Harpignies, le Petit Palais reçut aussi du même donateur des dessins de Rodin, des aquarelles de Constantin Guys et de Jongkind, des pastels d'Odilon Redon, des terres cuites de Maillol. Le Louvre bénéficia aussi de bronzes, de dessins et d'aquarelles de Barye, de *La cathédrale de Sens* de Corot, de *La vénus anadyomène* de Chassériau, et de l'esquisse de *la Marseillaise* par Rude. D'autres musées reçurent aussi des donations de Zoubaloff, le musée des Arts Décoratifs, le musée Galliera, le musée du Luxembourg, le musée Fragonard à Grasse. D'aucuns regrettèrent que ces dons très divers, témoins de l'éclectisme du collectionneur, n'aient pas bénéficié d'une ou de plusieurs salles dédiées au donateur[578].

Une autre partie de la collection Zoubaloff fut mise en vente en décembre 1917 avec ici encore une importante série d'œuvres de Harpignies[579] :

VENTE DE LA COLLECTION ZOUBALOFF LES 8 ET 9 DÉCEMBRE 1917

Titre de l'œuvre	*Date*	*H/l en cm.*
Huile		
5. *Paysanne gardant ses bêtes*	1853	23/38
6. *La vallée*		18,5/31
7. *Étude de troncs d'arbres, à la Bourboule*	1881	23/29,5
8. *Les roches roses*		21/30,5
9. *Lever de lune sur la vallée*		13,5/23
Aquarelle		
24. *Vue prise à Capri*	1851	25/41
25. *Vue prise à Cernay*	1862	28/22
26. *Le Tibre à Rome*	1851	21/27,5
27. *Bords du Tibre (Promenade du Poussin)*	1864	22/32,5
28. *Vue prise à l'Aqua Celosa, Rome*		18,5/24,5
29. *Vue prise à Pompéi*	1851	20,5/31,5

[577] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la Fondation Custodia, n° 82, inv. I. 9393, p. 43.
[578] P.F., « La donation Jacques Zoubaloff aux musées de France » *Journal des débats politiques et littéraires*, 11 octobre 1927, 139e A., n° 282, p. 2.
[579] Vente de tableaux modernes, d'aquarelles, de dessins et de bronzes de la collection de M. Zoubaloff, les 8 et 9 décembre 1917, par Me Ch. Dubourg & F. Lair-Dubreuil en la galerie G. Petit, 8 rue de Sèze à Paris.

30. *Pincio. Rome*	1863	32/23,5
31. *Palais des Césars, Rome*		27/44
32. *Sorrento : porte de sortie de la ville*	1864	30/46
33. *Vue prise à Sorrento*	1864	24/33
34. *Souvenir de Rome : la maison de Salluste*	1864	17,5/25
35. *Vue prise à Capri*	1851	24/39,5
36. *Rochers des Nazons, Rome*	1852	16/26
37. *Vallée de Gorbio. Menton*	1907	17,5/25
38. *Environs de Rome ; effet de ciel orageux*		17,5/24,5
39. *Garavan ; Menton*	1907	17,5/25
40. *Le Tibre dans Rome*		22,5/28,5
41. *Capri ; effet du soir*		16,5/27
42. *Capri*	1850	16/24
43. *Sorrento*	1864	17,5/25
44. *Vue prise à Capri*	1850	18/26
45. *Le défilé ; vue prise à Capri*		18/26,5
46. *Les Terrasses ; vue prise à Capri*	1851	18/26
47. *Sorrento, île Ischia*	1864	17,5/25
48. *Maison romaine*	1851	22/29

À l'analyse de cette liste d'aquarelles, il apparaît clairement qu'une grande majorité des feuilles de cette vente Zoubaloff proviennent des voyages de Harpignies en Italie, en 1850-1852 et 1862-1864. Lors de cette même vente qui comportait 206 numéros, on admirait aussi des tableaux de Jongkind et de Sisley, de Barye, de Ziem et de Corot (*L'Odalisque sicilienne*) ainsi que de Monticelli. Des aquarelles de Daumier, Delacroix, Jongkind (29 n°), Lami, Rodin, et Ziem (18 n°). Il y avait aussi des dessins de Barye (14 n°), de Delacroix (18 n°) de Maillol et de Rodin (17 n°). Enfin 37 bronzes de Barye, un de Maillol et un de Rodin. Cette extrême diversité et cette richesse d'ouvrages attestent de l'abondance de la collection et de l'éclectisme de ce collectionneur.

d) Henri Vasnier (1832 – 1907)

Comme Zoubaloff, Henri Vasnier eut la passion conjointe d'établir une collection de peintures et de dessins, et de la destiner à une structure muséale qu'il contribua à faire construire en accord avec la ville de Reims. En 1907, il fit un legs à la ville qui l'avait accueilli, donnant sa collection et une somme d'argent pour construire un musée à Reims :

> « Je donne et lègue à titre particulier et, au cas échéant, à titre de préciput, aux ci-après nommés, savoir : à la ville de Reims où j'ai passé les meilleures années de mon existence, où j'ai travaillé depuis le 18 mars 1856, jour où je suis arrivé pour la première fois, et où j'ai fait ma situation, tout l'ensemble de mes collections d'objets d'art et principalement de tableaux soit à l'huile, soit au pastel, soit à l'aquarelle, soit au fusain ou au crayon…. L'installation de ces collections devant nécessiter certains frais, je donne et lègue en outre, dans ce but, à la ville de Reims une somme de cent mille francs[580]. »

Né à Paris le 2 avril 1832, dans un milieu bourgeois, Henry Vasnier travaille d'abord à Londres comme employé de banque puis fut appelé en 1856 à Reims par Louis Pommery pour venir

[580] Archives de l'étude notariale Ciret et Mobuchon, Reims, in Marie-Hélène Montout-Richard, *L'œil d'un connaisseur. Catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, Paris, Somogy éd., 2003, p. 15.

travailler dans le commerce des vins de Champagne, sans doute mis en relation par sa sœur Clémence, une amie de Jeanne Pommery, l'épouse de Louis. Ce dernier décède en 1858, et Henry devient le collaborateur principal de la veuve Pommery.
En complément de la gestion du domaine, Henry Vasnier avait la passion de la chasse mais il avait aussi un vif intérêt pour l'art et il débuta sa collection de peinture par un premier achat en 1863, un paysage de Léon Flahaut (1831-1920), un élève de Corot[581]. Le 1er juillet 1885, il s'associe à Jeanne Pommery et à ses enfants en fondant : « Veuve Pommery, fils & Cie » mais le décès de Jeanne Pommery le 18 mars 1890 le laissa seul à la direction de la société. Ses possibilités financières s'accrurent et lui permirent ensuite de faire l'acquisition d'un nombre important d'ouvrages, aidé pour les achats par Louis Guyotin. Il fit bâtir un hôtel particulier, à Reims, boulevard Lundy, avec une immense salle à éclairage zénithal, suivie d'une pièce circulaire pour y présenter sa collection[582].
Celle-ci, aujourd'hui au musée de Reims[583], renferme des œuvres graphiques, une trentaine d'aquarelles et autant de pastels : Antoine Calbet[584](1860-1942) 8 aquarelles, François Rivoire (1842-1919) 4 aquarelles et Harpignies 4 aquarelles. Pour les pastels : Jean-François Millet (1814-1875) 5 ouvrages, Charles Léandre (1862-1934) et Léon Lhermitte (1844-1925) chacun 7 pastels.

Le goût de Vasnier fut assez orienté au départ vers les paysagistes, Corot et ses élèves Louis Français et Harpignies, mais aussi vers l'École de Barbizon, Théodore Rousseau, Diaz de la Peña, Troyon, Dupré, Daubigny. Jean-François Millet, mais aussi Georges Michel (1763-1843) et Delacroix. Il fit aussi l'acquisition de peintres impressionnistes, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Boudin et Lépine entre autres.
Les œuvres de Harpignies sont toutes au musée de Reims, à l'exception d'une huile qui a été mise en dépôt au musée de Meudon. En voici la liste :

OEUVRES DE HARPIGNIES DE LA COLLECTION H. VASNIER AU MUSÉE DE REIMS

Titre de l'œuvre	*Date*	*H/l en cm.*	*inv.*
Aquarelle			
Rives du Loing		32,5/22,5	907.19.306.
Vue du square du boulevard Saint-Germain	1882	32,3/22,5	907.19.305.
Villefranche (au recto)		25,5/35	907.19.307.
Allée bordée d'arbres (au verso de la feuille)			
Soleil couchant sur le Loing	1878	24/30	907.19.304.
Huile			
130. *Environs de Plagny, près Nevers*	1876	29,2/23	907.19.126.
131. *Le chemin de la maison haute à Saint-Privé*	1883	59,6/84	907.19.127.
132. *De St-Privé à Bléneau. Souvenir de l'Yonne*[585]	1885	54/71,7	907.19.128.
133. *Temps de soleil à Saint-Privé*	1886	27,2/35,4	907.19.129.

[581] Catherine Delot, *Henry Vasnier (1832-1907)* in Marie-Hélène Montout-Richard, *Millet, Rousseau, Daumier… chefs d'œuvres de la donation d'arts graphiques d'Henry Vasnier*, Paris, Somogy éd. 2002, p. 11-15.
[582] *Ibid.*, p. 12.
[583] Qu'il contribua à faire construire en donnant un montant de 100 000 F. et en indiquant les conditions matérielles nécessaires à la présentation de sa collection dans le futur musée. Celui-ci fut inauguré, après son décès en décembre 1913 par le président Raymond Poincaré.
[584] Élève de Cabanel.
[585] En dépôt au musée de Meudon. *Cf*. tome II, p. 237.

134. *La cour Chaillot à Saint-Privé*	1886	50,3/72,7	907.19.130.
135. *Clair de lune aux environs de Marseille*	1889	60,4/81,5	907.19.131.
136. *Crépuscule. Le souvenir de l'Allier*	1890	48,8/81,7	907.19.132.
137. *L'Aurore*[586]	1890	100,7/152,5	907.19.133.

La veuve Pommery et Henry Vasnier établirent ainsi une importante collection d'œuvres du XIX[e] siècle, ils le firent pour satisfaire leur attrait pour l'art, mais avec l'arrière-pensée de transmettre ces joyaux en un ensemble muséal cohérent qu'ils contribuèrent à mettre sur pied. La veuve Pommery eut aussi un geste généreux en faisant l'acquisition du tableau de Jean-François Millet, *Les glaneuses*, pour empêcher qu'il ne quitte le territoire national et elle en fit don, tout de suite après l'achat, au musée du Louvre puis il fut affecté au musée d'Orsay en 1986[587].

e) Deux tableaux de Salon parmi les collections :

- Collection de James G. Shepherd.

Harpignies présenta au Salon de 1893 : *Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*[588] ; nous n'avions aucune iconographie, mais une seule donnée, un article de la revue *The collector and art critic*[589] de 1906 qui signalait que parmi les 50 peintures de la collection de M. Shepherd à Scranton[590], il y avait, à la place d'honneur dans la galerie de cet amateur, un seul tableau de Harpignies, daté de 1893, intitulé « Early Morning ». Le musée de Scranton interrogé ne possède pas cette œuvre, mais la bibliothèque de la ville nous a transmis un article très détaillé sur cette collection publié dans une revue locale[591]. Une photographie de la collection exposée dans la galerie à éclairage zénithal nous montre pour la première fois une image du tableau. (fig. 74)

M. James G. Shepherd, simple employé dans l'exploitation des mines de charbon de Pennsylvanie, a rapidement gravi les échelons, devenant directeur puis propriétaire de sociétés minières. Amateur d'art, il se fit construire à Scranton une grande maison avec galerie pour pouvoir y exposer ses tableaux. Sa collection n'avait que deux tableaux français, un de Monticelli et le grand tableau de Harpignies ; les autres œuvres étaient hollandaises (Jozef Israëls (1824-1911), Anton Mauve (1838-1888), Jacob Maris (1837-1899), Johan Hendrik Weissenbruch (1824-1903) et américaines (John F. Murphy (1853-1921), Alexander H. Wyants (1836-1892), Emily Sartain (1841-1927). Shepherd aimait surtout les paysages et la nature.

Après avoir vu le tableau de Harpignies dans la galerie de Scranton, nous avons retrouvé, sur une photographie prise dans l'atelier de l'artiste jouant du violoncelle, le grand tableau du Salon de 1893, (fig. 75) posé sur un chevalet à l'extrême droite de la photo. On y reconnaît le grand massif d'arbres sur la rive droite de la Loire en arrière-plan. La photographie date ainsi des années 1892-1893 environ.

---

[586] Présenté au Salon de 1891.*Cf.* tome II, p. 325-326.

[587] Marie-Hélène Montout-Richard, 2002, *op. cit*., p. 9.

[588] *Cf*. tome II, p. 348-351.

[589] Anonyme, «American collections : The collection of Mr. James G. Shepherd, Scranton, PA. » *The collector and art critic*, Janvier 1906, vol. 4, n° 3, p. 78-82.

[590] Pennsylvanie, USA.

[591] *Hayden's Genealogical and family history of the Wyoming and Lackawanna Valleys*, p. 14-17. Remerciements à Nezka Pfeiffer (Everhart Museum, Scranton, PA.), qui nous a transmis ces informations.



fig. 74: Art Gallery de M. James G. Shepherd avec au fond le grand tableau d'Harpignies[592]



fig. 75 : Harpignies dans son atelier vers 1892-1893[593]

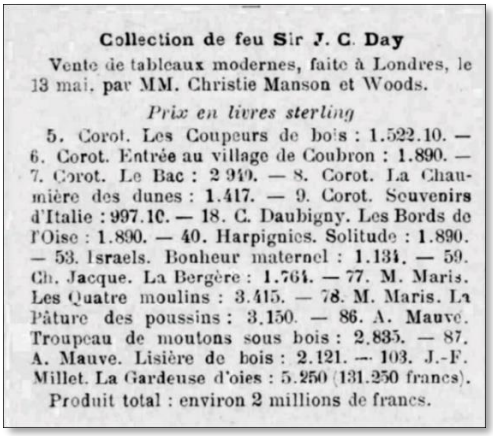
Nous avons eu la surprise de voir cette œuvre réapparaître sur le marché de l'art en 2017, passant en vente une première fois en avril chez Deburaux[594], puis revendue en décembre 2017 chez Millon[595]. Le parcours de cette huile entre 1906 et 2017 reste inconnu, mais ce tableau est représenté dans l'ouvrage de Georges Pillement[596] publié en 1974, ce qui atteste de sa présence en France dès cette année-là, voire plus tôt. Ces mouvements de part et d'autre de l'Atlantique

[592] *Ibid.* p. 14.
[593] Photographie colligée par F. Stokes, Frick collection, bib record : b.90 32 812.
[594] Rueil-Malmaison, vente Art-Richelieu, CP. Deburaux, le 23 avril 2017, lot 65, est. 12 à 15 000 €.
[595] Paris, Drouot, Vente Millon, le 13 décembre 2017, lot 101, est. 20 à 30 000 €, vendu 45 500 €.
[596] Georges Pillement, *Les Pré-Impressionnistes*, Les Clefs des Champs éd., 1974, p. 182

témoignent de l'intérêt des amateurs d'Amérique du Nord pour les paysages en cette fin du XIX[e] siècle, avant que ce grand tableau ne revienne dans sa patrie d'origine.

- Collection de Sir John Charles Day (1826-1908)

Au Salon de 1897 Harpignies reçut la médaille d'honneur, récompense suprême qui venait honorer une carrière déjà longue, et qui arriva bien tardivement, l'artiste avait en effet 78 ans. Cette année-là il présenta deux tableaux, n° 817 : *Solitude* et n° 818 *Bords du Rhône*.
Solitude a été largement analysé par la critique, et plusieurs reproductions ont été publiées[597].
Un an plus tard, le tableau est présenté lors d'une exposition de peintures françaises au Brighton Art Museum, puis prêté en 1898 à Londres, pour la London Corporation, Guildhall[598].
Après une absence de nouvelles pendant quelques années, nous le retrouvons lors de la vente après décès d'un collectionneur, Sir John Day.
Celui-ci était né à La Haye en 1826, il fit ses études à Fribourg d'abord, puis à l'Université de Londres ; en effet il n'eut pas la possibilité d'aller à Oxford ni à Cambridge, en raison de sa foi catholique. Il entra au barreau en 1849 puis fut juge à partir de 1882. Dès son plus jeune âge, il s'intéressait à l'art et se constitua rapidement une collection de tableaux de peintres contemporains. C'est la vente de sa collection (fig. 76) qui permit d'avoir connaissance de l'œuvre du Salon : *Solitude*[599].



Collection de feu Sir J. C. Day

Vente de tableaux modernes, faite à Londres, le 13 mai, par MM. Christie Manson et Woods.

Prix en livres sterling

5. Corot. Les Coupeurs de bois : 1.522.10. — 6. Corot. Entrée au village de Coubron : 1.890. — 7. Corot. Le Bac : 2 940. — 8. Corot. La Chaumière des dunes : 1.417. — 9. Corot. Souvenirs d'Italie : 997.10. — 18. C. Daubigny. Les Bords de l'Oise : 1.890. — 40. Harpignies. Solitude : 1.890. — 53. Israels. Bonheur maternel : 1.134. — 59. Ch. Jacque. La Bergère : 1.764. — 77. M. Maris. Les Quatre moulins : 3.415. — 78. M. Maris. La Pâture des poussins : 3.150. — 86. A. Mauve. Troupeau de moutons sous bois : 2.835. — 87. A. Mauve. Lisière de bois : 2.121. — 103. J.-F. Millet. La Gardeuse d'oies : 5.250 (131.250 francs).

Produit total : environ 2 millions de francs.

fig. 76. Vente Christie's Londres, 13 mai 1909

Comme le montre la liste ci-dessus, les paysagistes français et hollandais étaient bien représentés dans cette collection et nous retrouvons *Solitude* n° 40, vendue pour 1 890 £.
Nous venons de retrouver *Solitude*, sous le titre *Rivière au petit matin*, vendue à nouveau chez Christie's mais à New York, le 25 octobre 2006[600], sans que la maison de vente n'ait fait de lien avec la vente de Londres en 1909. Il n'y a pas de doute qu'il s'agisse bien de *Solitude* de 1897 ;

[597] *1897-Figaro-Salon*, Paris, Boussod, Manzi, Joyant éd., 1897, p. 43., *Le Salon de 1897 - cent planches en photographie et à l'eau-forte*, Paris, Boussod, Manzi, Joyant éd., 1897, p.1., *L'Illustration*, 29 mai 1897, p. 426. Dans ce dernier journal, il y a eu inversion des titres des deux œuvres de Harpignies inscrites sous les reproductions dans l'article.
[598] *Cf*. tome II, p. 382-387.
[599] Vente Christie's à Londres, n° 40, le 13 mai 1909.
[600] *Rivière au petit matin*, 1897, H/T, signée et datée en bas à gauche, 37 ½ / 59 ¼ in., vente Christie's New York, le 25 octobre 2006, est. 25 à 35 000 $, vendu 38 400 $.

la petite rivière est datée de 1897 et les dimensions sont identiques[601]. Une nouvelle vie commence pour ce beau tableau.

f) Louis Lebeuf de Montgermont (1841-1918)

Fils cadet de Louis-Martin Lebeuf (1792-1854) il fut diplomate et collectionneur d'œuvres d'art et de peintures. Sous Napoléon III, il fut autorisé par décret impérial à ajouter à son nom patronymique celui « de Montgermont ». Issu d'une famille de juristes, son père fut juge au tribunal de commerce, régent de la Banque de France, et directeur des faïenceries de Creil et de Montereau, lesquelles seront reprises par le frère aîné Adrien.

La collection d'œuvres d'art de Louis fut dispersée lors d'une vente aux enchères en 1919, après son décès par le CP. F. Lair-Dubreuil, du 16 au 19 juin 1919.
Le catalogue comportait 385 numéros, qui se répartissent en :

a) Tableaux modernes 49 n°
c) Aquarelles et dessins modernes 116 n°
d) Bronzes 14 n°
e) Tableaux anciens 36 n°
f) Dessins et pastels anciens 77 n°

Cette liste comportait aussi du mobilier, des tapisseries, des émaux et de petits objets de valeur. Les tableaux et dessins modernes témoignent du goût classique du collectionneur qui appréciait les paysages, les scènes de genre, mais aucun avant-gardiste n'était dans sa collection.

	Huiles/Dessins		Huiles/Dessins
Corot	4/1	Barye	0/2
Daubigny	5/2	Bonington	0/2
Decamps	4/14	Daumier	0/1
Delacroix	2/1	Gavarni	0/2
Diaz de la Peña	5/2	Gudin	0/1
Dupré	2/3	Ingres	0/4 portraits
Fromentin	2/0	Jacque	0/2
Isabey	1/2	Jacquemart	0/3
Jongkind	7/3	Lami	0/3
Marilhat	1/0	Leloir	0/4
Meissonier	2/3	Monnier	0/4
JF. Millet	1/5	Ouvrié	0/1
Ricard	3/0	Raffet	0/1
Th. Rousseau	2/3	Rops	0/1
Troyon	2/0	Vierge	0/1
Ziem	2/8		

Harpignies était largement représenté dans cette collection avec 6 huiles et 32 aquarelles.

[601] 37 ½ sur 59 ¼ in. pour la *Rivière au petit matin* et 38 sur 59 ½ in. pour *La Solitude* vendue en 1909.

OEUVRES DE HARPIGNIES DANS LA COLLECTION LOUIS LEBEUF de MONTGERMONT

Titre de l'œuvre	*Date*	*H/l en cm.*	*prix*	*Acquéreur*
Huile				
28. *Souvenir du Dauphiné*[602]	1901	71/100	13 000 F.	
29. *Campagne romaine*	1864	40/53	4 520 F.	Rosenberg
30. *Le lac*	1904	37/56	4 000 F.	Ch. Weill
31. *La Loire à Bonny*	1904	27/63	6 000 F.	Buisson
32. *L'étang au crépuscule*	1904	28/65	6 000 F.	Petit
33. *Ruisseau à Hérisson*	1904	45/32	2 000 F.	Charles Weill
Aquarelle				
86. *Sorrente*	1864	33/51	1 000 F.	Brame
87. *Le torrent au fond de la vallée*	1891	39/30	800 F.	Tedesco
88. *Ponte Momentano*		31/47	800 F.	Brame
89. *Vue de Rome (Palais des Césars)*	1864	25/39	720 F.	Baillehoche
90. *Berges de la Seine (Pt de Solférino)*	1886	28/40	1 200 F.	Tounès
91. *Bords du Tibre*	1865	21/36	700 F.	Gérard
92. *Vue prise dans le Palais des Césars*	1864	22/37	700 F.	May
93. *L'automne*		54/37	800 F.	Guiraud
94. *La maison de l'artiste à St-Privé*	1905	39/28	500 F.	Guiraud
95. *Naples* 31 8[bre]	1864	25/37	800 F.	Wolff
96. *Vue prise à Beaulieu*		40/30	510 F.	
97. *Palais des Césars* mai 66	1866	24/38	1 000 F.	Tripp
98. *Naples. Le Vésuve*	1864	22/32	800 F.	Petit
99. *Saint-Privé, l'automne.*	1885	37/55	1 500 F.	
100. *Vaches à l'abreuvoir*	1882	36/52	2 000 F.	
101. *Le bois de la Trémellerie*	1905	35/25	800 F.	Imberti
102. *Une charmille à la Trémellerie*	1907	36/25	700 F.	Imberti
103. *La Trémellerie*	1883	35/52	1 500 F.	
104. *Bois d'oliviers à Menton*[603]	1905	25/35	600 F.	
105. *Le Pont-Neuf*		25/33	2 000 F.	Sabbé
106. *Saint-Privé*[604]	1905	22/33	600 F.	Tounès
107. *L'église de La Madeleine à Clisson*[605]	1894	27/38	500 F.	Tedesco
108. *La vallée*		18/26	400 F.	Imberti
109. *Le ruisseau* lavis		29/23	580 F.	Guiraud
110. *Coucher de soleil*	1883	39/30	800 F.	Tedesco
111. *Monte Mario*		17/25	500 F.	Tedesco
112. *Villa Pamphile*		13/17	250 F.	Imberti
113. *Ruines du château d'Hérisson*		13/12	400 F.	Gérard frères
114. *La vallée du Poussin à Rome*	1851	17/25	500 F.	Brühl
115. *Paysage à Hérisson* dessin		23/30		

[602] *Cf*. tome II, fig. 195, p. 402. Reproduction issue de la documentation M. d'Orsay.

[603] Aquarelle aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, sous le titre *Menton*, leg Nadaud de 1946, Bx. E 1700/ Bx. M. 362.

[604] Aquarelle passée en vente à Paris, Drouot le 20 novembre 1986, sous le titre *Vue de Saint-Privé*. (documentation M. d'Orsay) Le visuel correspond à la description de 1919.

[605] Aquarelle passée en vente à Paris, Drouot le 7 avril 1987 sous le titre *Clisson, la chapelle dans les arbres*. coll. Couturier. (documentation M. d'Orsay) Le visuel correspond à la description de 1919.

116. *Vue prise dans les marais pontins*. 14/25
117. *Beaulieu* 1891 29/22

Sans surprise, on retrouve lors de cette vente les thèmes favoris de Harpignies, Rome et ses environs, Hérisson, Saint-Privé, la Côte méditerranéenne, Paris et Clisson.

g) Étienne Moreau-Nélaton (1859-1927)

Au chapitre des élèves de Harpignies, nous avons détaillé les relations privilégiées qui unirent Harpignies avec la famille Moreau, avec le père d'Ɛtienne, Adolphe, avec son épouse Camille, la fille du célèbre chirurgien Nélaton, et bien sûr avec leur fils unique Étienne, que Harpignies soutint et encouragea à poursuivre l'activité picturale[606]. Mais Étienne ne se contenta pas de peindre, il hérita aussi de son père et de son grand-père la passion de la collection. Dans son livre consacré à Étienne Moreau-Nélaton[607], Vincent Pomarède prit d'ailleurs comme titre : *Étienne Moreau-Nélaton : un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*.
Il héritait en effet d'une collection de peinture remarquable, commencée par Adolphe I[608], et il contribua à l'enrichir, en la diversifiant, en n'hésitant pas à se tourner vers l'avant-garde. Il fit preuve d'une générosité sans pareille en faisant une donation au musée du Louvre à 3 reprises en 1906, 1907, et 1919, et un legs en 1927. Cette donation Moreau-Nélaton a été analysée et détaillée lors d'une exposition en 1991 au Grand Palais à Paris[609]. Parmi les très nombreux dons, Étienne avait rassemblé en un album une série de 29 aquarelles et dessins de Harpignies qu'il donna au musée du Louvre :

RF 10 837 : *Les Champs-Elysées en perspective avec au loin l'Arc de Triomphe*, 1878, Aq., 15,2/10 cm.
RF 10 838 : *Paysage avec un bateau sur un fleuve. Paris*, 1875, Aq., 12,/16,7 cm.
RF 10 839 : *Vallon suivi par une rivière et bordé de rochers*, 1884, dédicacé « A Mme Moreau; hommages respectueux 18 janvier 1884 », Aq., 9/11,6 cm.
RF 10 840 : *Cavaliers d'une chasse à courre sur un chemin boisé*, Aq., 11,4/15,1 cm.
RF 10 841 : *Rivière entre des arbres avec 2 pêcheurs à la ligne*, 1874 ? Dessin, 11,5/16,8 cm.
RF 10 842 : *Foire au bétail à Hérisson*, 11 octobre 1876, Aq., 15,3/19,8 cm.
RF 10 843 : *Un homme et deux paysannes autour d'un feu de broussailles dans une prairie*, 1863, Aq., 11,3/16,7 cm.
RF 10 844 : *Ruisseau sinueux entre des arbres*, Aq., 12,3/16,7 cm.
RF 10 845 : *La Seine gelée , les quais couverts de neige, et le Pont-Royal*, décembre 1879, Aq, 16,2/24,4 cm.
RF 10 846 : *La rive gauche de la Seine*, 1873, Aq., 16,2/24,4 cm.
RF 10 847 : *Champs au crépuscule sous un ciel chargé de nuages*, 1874, Aq., 12,7/12,9 cm.
RF 10 848 : *Prairie et arbres la nuit*, 1891, dédicacé « A Mme Adolphe Moreau, tous mes vœux et toutes mes amitiés, ce 1er janvier 1892 », lavis, 11/17,2cm.
RF 10 849 : *Paysage*, Aq., 7,5/11,3 cm.
RF 10 850 : *Étang des Luneaux*, 1898, Aq., 12,4/16,2 cm.

[606] *Cf. supra*, p. 143-146.
[607] Vincent Pomarède, *op. cit.* p. 146.
[608] Le grand-père d'Étienne, car son père et son grand-père portaient le même prénom.
[609] Françoise Cachin, Pierre Rosenberg, Vincent Pomarède, *op. cit.* p. 146.

RF 10 851 : *Quai animé de promeneurs. Nice : 23 février 1887 , jour du tremblement de terre*, 1887, Aq., 14/18,7 cm.
RF 10 852 : *Rivière bordée d'arbres*, 1885, Aq., 18,1/27,2 cm.
RF 10 853 : *Paysage de rivière avec clocher*, 1889, Aq., 9,7/9,2 cm.
RF 10 854 : *Paysage de campagne*, 1875, Aq., 11,3/14,3 cm.
RF 10 855 : *Paysage de campagne avec un village au crépuscule*, 1885, Aq., 5,1/18,3 cm.
RF 10 856 : *Deux promeneurs dans les bois*, 1890, Lavis, 11,8/8,2 cm.
RF 10 857 : *Homme marchant sur une route couverte de neige*, 1889, Lavis, 8,2/12,2 cm.
RF 10 858 : *Taillis et bois*, 1889, Lavis, 11,4/8,9 cm.
RF 10 859 : *Plaine avec quelques arbres*, 1890, Lavis, 8,9/13,1 cm.
RF 10 860 : *Paysage marin sous un grand ciel chargé de nuages* «au verso : carte de vœux pour Ét. Moreau-Nélaton », 1899, Lavis, 9,2/11,7 cm.
RF 10 861 : *Paysage boisé*, dédicacé «A Mme V. Moreau-Nélaton, ce 1er janvier 1895 » 1894, Lavis, 11,7/9,2 cm.
RF. 10 862 : *Paysage de rivière avec un pêcheur à la ligne*, 1898, Aq., 11,2/8,1 cm.
RF. 10 863 : *Paysage avec une mare et des arbres*, Aq., 11,4/18,5 cm.
RF. 10 864 : *Grande prairie avec des arbres*, Aq., 7,6/18,5 cm.
RF. 10 865 : *Paysage de landes avec un promeneur*, Aq., 10,3/18,5 cm.

Ces aquarelles et dessins témoignent de la proximité et de l'intimité des liens qui réunissaient les deux familles, ces petites œuvres étant souvent envoyées à l'occasion du nouvel an et avaient ainsi un caractère très personnel et intime.

h) Michael Pächt, collectionneur et fils d'un historien de l'art.

Michael, le fils d'Otto Pächt (1902-1988)[610], se consacra à une activité éditoriale, et constitua peu à peu une collection de peintures de paysages allant de la fin du XVIII^{e} siècle au XIX^{e} siècle, avec un tropisme pour les peintres ayant fait le séjour en Italie.

Cette collection, restée confidentielle à l'image du collectionneur tenant à sa discrétion et presque à l'anonymat, vient de faire l'objet d'une étude approfondie liée à la rencontre fortuite de Michael Pächt et de Gennaro Toscano, ce qui permit de monter une exposition de la collection à Évreux puis à Amiens[611].
Harpignies est présent dans cette collection avec deux huiles et sept aquarelles :

<u>Huile</u>
60 a. *Au bord de l'Aumance, près d'Hérisson*, vers 1880, H/T, 18,7/30,5 cm.
60 b. *Le soir au bord d'une rivière*, 1882, H/Panneau, 26/36 cm.
<u>Aquarelle</u>
61 a. *Vue des environs de Rome au soleil couchant*, 1866, 21,4/33,4 cm.
61 b. *Paysage au soleil couchant*, 24,5/33,3 cm.
61 c. *Paysage à l'étang*, 19,6/25,7 cm.

[610] Historien d'art connu pour ses travaux sur l'enluminure médiévale : Otto Pächt, *Book illumination in the middle ages*, London, H. Miller éd, Oxford University Press éd, 1986, 221 p.
[611] Gennaro Toscano, Bruno Racine*, Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur*, Évreux, musée d'Art, d'Histoire et Archéologie, 26 avril au 21 septembre 2014, et Amiens, musée de Picardie, 13 février au 31 mai 2015, Paris, Gourcuff Gradenigo éd., 2014, 238 p.

61 d. *Paysage avec un aqueduc*, 24,5/16,5 cm.
61 e. *Paysage de sous-bois*, 1885, 10/17 cm.
61 f. *Promenade en lisière de forêt*, 11,5/18,7 cm.
61 g. *Paysage avec figures sur un sentier*, 7,4/11,3 cm.

Cette collection, formée exclusivement de paysages, rassemble à côté des œuvres de Harpignies, une série de toiles d'autres peintres :
Lacroix de Marseille (1 n°), Hubert Robert (1 n°) Simon Denis (1 n°), Alexandre-Hyacinthe Dunouy (1 n°), Constantin d'Aix (14 n°), D'après Constantin d'Aix ou de Granet ? (1 n°), Jean-Joseph-Xavier Bidauld (4 n°), Fleury Épinat (4 carnets de voyage), Jean-Victor Bertin (1 n°), François-Marius Granet (9 n°) François-Édouard Picot (1 n°), Léon Cogniet (1 n°), Jean-Charles Rémond (1 n°), Achille-Etna Michallon (2 n°), Jean-Baptiste Camille Corot (14 n°), François-Édouard Bertin (3 n°), Théodore Caruelle d'Aligny (1 n°), Jules-Louis-Philippe Coignet (2 n°), Paul Huet (2 n°), Louis-Auguste Lapito (1 n°), Gabriel Alexandre Decamps (1 n°), Narcisse Diaz de la Peña (5 n°), Émile Loubon (1 n°), Alexandre Calame (1 n°), Théodore Rousseau (4 n°), Antoine Claude Ponthus-Cinier (1 n°), Antoine Chintreuil (1 n°), Jean-Ferdinand Chaigneau (1 n°).

Un très belle collection partant de paysages romantiques et allant ensuite vers un naturalisme plus réaliste. On perçoit à travers cet ensemble, réunissant des artistes très célèbres à d'autres plus confidentiels, combien ce collectionneur a été guidé par un goût sûr et classique à la fois, et lors de la visite de l'exposition, on ressentait une impression de bien-être, de communion avec ces beaux espaces.

Cette présentation de collectionneurs n'est qu'un échantillon représentatif de passionnés de peintures et de dessins. Pour certains, la collection est aussi un moyen d'affirmer leur situation sociale, de pouvoir faire admirer leurs trésors en flattant leur ego. D'autres eurent pour ambition de transmettre leurs ouvrages à un musée, comme Zoubaloff ou encore comme Henry Vasnier qui suscita en plus la création d'un musée à Reims pour les héberger. D'autres enfin sans doute plus secrets ou plus réservés, comme Michael Pächt, étaient heureux d'avoir autour d'eux ces œuvres qu'ils chérissaient et ce sont les liens d'amitié tissés avec Gennaro Toscano qui permirent de voir au grand jour sa collection.

Parmi les neuf personnalités que nous venons de citer, cinq d'entre elles avaient fait fortune dans l'industrie[612], l'exploitation de mines[613], l'exploitation des champs de pétrole[614], le champagne[615]. Les quatre autres étaient juriste, diplomate, agent de change ou éditeur d'art, témoignant ainsi de la variété des profils de ces collectionneurs, qui certes étaient tous d'un milieu aisé, mais si pour certains la collection était un moyen d'affirmer leur puissance, pour d'autres le plaisir de collectionner était plus intime voire confidentiel.

4) Les Marchands

Le Salon annuel restait encore un moyen privilégié, pour être vu par un public toujours nombreux, qui se pressait en masse chaque année au Palais de l'Industrie, mais encore fallait-il avoir été retenu par le jury de sélection, et avoir obtenu de surcroit un accrochage en bonne place. Harpignies fut un inconditionnel de cette formule, puisqu'il y exposa de 1853 à 1912.

[612] C. Freund-Deschamps.
[613] Sir A. C. Beatty mines aurifères, J. Shepherd mines de charbon.
[614] J. Zoubaloff à Bakou.
[615] Henry Vasnier.

Les autres expositions à Paris et en province, ou encore à l'étranger et les cercles divers étaient certes moins visités par le public, la couverture médiatique était bien moindre, mais pour se faire connaître et vendre il fallait avoir été vu, et Harpignies fut présent en de nombreuses expositions[616].

L'hégémonie du Salon perdit peu à peu de son importance, allant de pair avec le déclin de l'art académique, tandis que les paysages, la peinture de genre et les portraits prirent la première place. Les grands formats furent remplacés par des toiles plus petites, convenant mieux aux nouveaux acheteurs de la classe bourgeoise. Avec l'augmentation très importante du nombre des artistes peintres dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'offre dépassait la demande en effet le nombre de peintres exerçant à Paris était important. Harrison et Cynthia White[617] estiment qu'il y avait entre 3 140 et 3 500 artistes peintres en 1863, en exploitant les données apportées par Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray[618]. Il y avait alors place pour des intermédiaires dont le rôle était de favoriser la diffusion et la vente des œuvres d'art.

L'activité de marchand de tableaux n'était pas nouvelle, mais elle connut un développement croissant à partir du milieu du XIX^{e} siècle. Dès 1801, Giroux, restaurateur de tableaux, a constitué une importante collection d'œuvres destinées à la vente, mais aussi à la location. D'autres maisons s'adonnèrent également au commerce de tableaux, souvent en complément d'une activité principale. Ainsi Souty fut doreur et encadreur, Eugène Asse, fournisseur de petit matériel, le lyonnais Schroth popularisa les sujets tirés de la littérature anglaise et fit commerce d'estampes. Arrowsmith, qui introduisit en France *La charrette de foin* de Constable au Salon de 1824, acheta avec Schroth nombre de peintures de Delaroche[619].

Mais c'est avec Jean-Baptiste Adolphe Goupil (1806-1893) que le commerce de tableaux prit de l'ampleur. En 1829, il s'associa avec Henry Rittner (1802-1847) pour la vente et l'édition d'estampes d'après Vernet, Delaroche, Meissonier et Gérôme[620]. En 1846, ils commencèrent à faire l'achat de toiles originales dont ils tirèrent des estampes très recherchées par le public. Cela assura une plus grande reconnaissance des peintres et on leur demanda alors volontiers des œuvres répliques de l'original[621]. Des succursales s'ouvrirent à l'étranger, à Londres avec Ernest Gambart, à La Haye avec Vincent van Gogh, l'oncle Cent, à New York avec William Schaus, et à Berlin avec Frederick Sachse ; autant de témoins de l'orientation vers l'international de la maison Goupil. Ceci est aussi la preuve que la peinture française et la place de Paris avaient alors une position privilégiée dans le domaine artistique, puisque l'approvisionnement en toiles de ces satellites se fit essentiellement à partir de la maison-mère

[616] *Cf*. tome III, D) Devenir des 110 tableaux de Salons présentés par Henri Harpignies de 1853 à 1912 et E) Liste des œuvres présentées hors des Salons parisiens, en province et à l'étranger.

[617] Harrison & Cynthia White, *op. cit*. (éd. 2009) p. 113.

[618] Émile Bellier de la Chavignerie, Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française. Depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, (1ère édition 1882), Paris, H. Loones, 1885, 3 vol. (1070, 733 et 124 p.)

[619] Linda Whiteley, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, 1983, n° 40, p.65-76.

[620] Gérôme est le gendre de Goupil.

[621] Albert Boime, « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX^{e} siècle » in *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1979, vol. 28, Les fonctions de l'art, p. 57-75.

à Paris[622]. Cadart, Durand-Ruel, Daniel-Henry Kahnweiler et Vollard viendront ensuite compléter et renforcer cette activité de marchands de tableaux parisiens.

Dès 1853, Harpignies, peintre débutant et guère connu en ces années-là, eut contact avec un professionnel ayant pignon sur rue, pour tenter de vendre ses œuvres et cette première rencontre lui laissa un goût amer teinté de mépris pour cette profession. Il relate en détail dans son journal ce premier contact :

> « Il y a encore une histoire bien comique qui s'est passée dans ce même atelier, (47 rue St André-des-arts). Je n'étais pas riche, loin de là – mon père me faisait une modeste pension de cent F. par mois. Dans ce temps-là, (1852) ça commençait à être un peu court, surtout avec l'impôt de 50 centimes que mon affreux pipelet s'octroyait quand je rentrais après minuit. (Et cela arrivait souvent) Bref, j'avais visité divers marchands dans l'espoir de leur vendre de mes œuvres. La plupart m'avaient très mal reçu, mais je ne perdais pas courage. Un d'eux cependant que je ne nomme pas parce qu'il est encore de ce monde[623] et toujours aussi juif, me reçut plus gracieusement et me dit d'un air mielleux : « jeune homme, j'irai vous voir. » En effet il vint et me fit (avec une esquisse que je lui montrai) la commande d'un petit tableau sur toile de 6 ou 8. Il y avait dans la composition tout ce qui peut plaire au bourgeois, c'est-à-dire un moulin, de l'eau, des arbres et un cheval monté par un gamin. Il ne fut pas question de prix : « Faites jeune homme, soignez-moi cela. Du fini surtout. Je viendrai vous revoir dans trois semaines. »
>
> Je me mets à l'œuvre et je fais tout ce que je peux pour contenter mon acheteur. On sonne un jour chez moi, c'était mon homme. Il examine l'œuvre, il paraît satisfait et moi aussi. Enfin le fameux « Combien en voulez-vous de cela ? » m'arrive derechef dans l'oreille pour la première fois. Encouragé par ma vente de la rue des Jeûneurs, je réponds et je risque le chiffre de 4 louis. A cette sortie, je n'oublierai jamais la tête de mon marchand, étonné, renversé de mon aplomb, riant, se tordant, en un mot se fichant de moi. « Mais mon cher monsieur, ce n'est pas possible, nous ne pouvons pas nous entendre, j'ai des petits jeunes gens bien plus forts que vous, plus connus que vous, qui me vendent cela à des prix bien raisonnables. Et puis, voyez-vous, il faut un commencement à tout. Vous n'êtes pas connu, nous ne pouvons pas nous entendre. »
>
> Je le vois se diriger vers son chapeau ; « Allons lui dis-je, pour une 1ère affaire nous mettons cela à 70 F. » « Mais non, mais non, j'ai des petits jeunes gens … » Il avait pris son chapeau et le voyant se diriger vers la porte, je fais une forte baisse, « je dis 50 F. et n'en parlons plus. » « Mais non mais non, j'ai des petits jeunes gens… » Cela devenait grave ! ! En sortant de l'atelier, il y avait un long couloir d'au moins 10 mètres pour regagner l'escalier. Mon marchand marchait d'un air grave en grommelant « J'ai des petits jeunes gens … » Il avait pris la rampe du 4ème et descendant « Et bien pour une première affaire, mettons cela à 40 et que tout soit dit. » J'étais resté sur le palier attendant la réponse, et lui, descendait et j'entendais toujours « Mais non, mon cher, mais non, j'ai des petits jeunes gens… » Il était arrivé au second, je lui crie une avant-dernière fois « 20 pour en finir » Pas de réponse affirmative, que son affreuse phrase « Mais mon cher … » Il était arrivé en bas, et je lui crie désespéré « Voulez-vous pour prix 10 F et n'en parlons plus. » J'entends alors un son vague qui voulait dire : « Mais non, mais non, j'ai des petits jeunes gens… » Il partit et je ne le revis jamais dans mon atelier mais ailleurs.

[622] Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001, New-York, Dahesh Museum of Art, 6 février-5 mai 2001, Pittsburg, The Frick art and historical center, 7 juin-12 août 2001, Paris, RMN éd, 2000, 172 p.

[623] « Et qui a une boutique rue du Fbg St Honoré à la hauteur de la place Vendôme. »

> La morale était qu'il voulait mon œuvre pour cent sous. A cette époque (1853) les jeunes ne vendaient pas cher, et comme on travaillait cependant ! Je crois qu'aujourd'hui en 1883 il aurait fait une bonne affaire de mon tableau pour 10 F en le conservant, car l'auteur le lui aurait repris pour un fort joli prix à titre de souvenir de jeunesse surtout[624]. »

Cette première entrevue entre le peintre et un marchand de tableau est riche de significations ; on perçoit bien ici la situation de dépendance de l'artiste jeune qui n'est pas encore connu vis-à-vis du marchand, lequel témoigne d'un cynisme sadique et tente d'obtenir une œuvre pour un montant dérisoire. Harpignies relate ce fait avec recul puisque lors de la rédaction du journal en 1883, sa réputation est bien établie, il est connu de ses pairs, sa clientèle est fournie, et il se venge d'avoir été humilié dans sa jeunesse par ce marchand intéressé par le seul profit, en le qualifiant de juif, à une période où l'antisémitisme était répandu, et en lui donnant la preuve qu'il avait ainsi manqué une bonne opération financière.

Le marchand d'art supprime le lien direct entre l'artiste et son amateur, il se place en intermédiaire entre les deux parties. Chacune va devoir négocier, l'artiste avec son marchand, et ce dernier avec son acheteur. Le tableau, qu'on le veuille ou non devient un objet marchand et il est alors soumis à la loi du marché, indépendamment de la valeur esthétique de l'œuvre d'art[625].

Certains artistes portèrent des accusations contre les marchands, leur reprochant « de prélever un bénéfice au détriment de l'artiste, c'est-à-dire de vivre en parasites[626]. » Harpignies eut comme marchands d'art M. Arnold & Tripp[627] et eut avec eux des relations de bonne entente mutuelle et d'amitié, nous en parlerons plus loin. Ce ne fut pas l'opinion de tous et Vincent Van Gogh, dans une lettre à son frère Théo donne son sentiment sur ces deux marchands :

> « Ainsi, cher Théo, peut-être qu'Arnold & Tripp sont restés très courtois avec toi, ou pour être bref, avec la forme qui t'est due. Ceci ne change rien au fait que toi, qui est aussi subtil que l'oncle Cent[628], ne pourrait pas faire ce que fit l'oncle Cent. Pourquoi ? Parce qu'il y a beaucoup d'Arnold & Tripp dans ce monde. Insatiables, avides d'argent, comparés à toi qui est comme un mouton. S'il te plait ne prend pas cette comparaison comme une insulte, cher frère. Il vaut mieux être mouton que loup, il vaut mieux être celui qui est tué plutôt que celui qui tue – précisément, c'est mieux d'être Abel que Caïn. Et moi-même je ne suis pas non plus un loup, je l'espère ou plutôt j'en suis sûr.
>
> Supposons que toi et moi soyons des moutons dans ce monde, pas en imagination, mais en vrai. Très bien, étant donné la présence de loups affamés et vicieux, il ne fait pas de doutes que nous serons dévorés. Bien que je ne pense pas que cela soit agréable, après tout, il est cependant préférable d'être ruiné plutôt que faire la ruine d'autrui… Je ne suis pas indifférent à l'argent, mais je n'envie pas les loups[629]. »

Vincent van Gogh connaissait bien Arnold & Tripp, ces derniers se rendaient volontiers à La Haye, Arnold Eversteijn était juif hollandais, et introduit dans les milieux de l'art néerlandais.[630] Vincent van Gogh fait une comparaison violente pour ce couple de galeristes qu'il prend comme

---

[624] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 39-43 du journal.

[625] Pierre Vaisse, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX[e] siècle » *Romantisme*, 1983, n° 40, L'argent, p. 77-86.

[626] *Ibid.*, p. 78.

[627] Arnold P. Eversteijn dit Arnold et Richard Howard Tripp.

[628] L'oncle Cent est leur oncle qui se prénomme également Vincent (1820-1888) et qui tint l'agence Goupil de La Haye.

[629] « Vincent van Gogh à Théo, Nuenen, jeudi 6 décembre 1883 », *Vincent van Gogh, the letters*, lettre n° 409, in http://vangoghletters.org/vg/letters/let409/letter.html (traduction JP Cappoen) Consulté le 23 12 2021

[630] Arnold facilita l'admission de Harpignies à la Société d'Aquarellistes de La Haye.

archétype des marchands de tableaux exploitant les artistes. Dans une autre lettre il stigmatise encore ces deux marchands :

> « Je vis Arnold en ville avec quelqu'un d'autre, peut-être Tripp – ils marchaient avec Mauve[631], et j'étais assez loin d'eux. Comme Mauve était au milieu d'eux, je crus voir le Christ entre les deux voleurs, ou encore cette silhouette sombre se détachant sur un mur en pleine lumière semblait être un individu pris par deux gendarmes[632]. »

Ces deux extraits de lettres de Vincent van Gogh sont le témoin de la piètre opinion qu'il avait des marchands, lui qui en était pourtant bien proche par son frère Théo qui travaillait pour Goupil à Paris et par son oncle Cent qui tenait la succursale à La Haye. L'expérience que Harpignies jeune relate dans son journal rejoint tout à fait celle de Vincent.

Cette perception du marchand dévoyant l'artiste en l'obligeant à produire des œuvres répondant au goût du public plutôt qu'à l'inspiration propre du créateur n'est qu'un aspect partiel du commerce de l'art. Le nombre croissant des peintres au XIX^{e} siècle les obligea à emprunter les différents canaux disponibles pour être reconnu et gagner ainsi une clientèle.

Paul Lacroix recense en 1862 108 marchands de tableaux établis à Paris, 12 experts et 37 restaurateurs, preuve que l'activité picturale y était intense[633]. Nombre des marchands de cette liste sont aujourd'hui inconnus, mais on retrouvait déjà Asse, Cadart, Durand-Ruel, Favart, Goupil, Francis Petit. Philippe Burty amène peut-être à revoir ce chiffre de 108 sérieusement à la baisse. En effet, dans un article de 1867, il sépare les marchands de peinture ancienne de ceux qui commercent la peinture contemporaine. Et après avoir cité Goupil et Francis Petit, il conseille à l'amateur d'aller flâner rue Lafitte, rue Saint-Georges, rue Taitbout et rue Richelieu, lieux où sont concentrés les boutiques, pour s'attarder à la vitrine de la dizaine de marchands de tableaux modernes[634].

George Lucas[635], américain vivant à Paris, acheteur de tableaux pour le marchand new yorkais Samuel Avery, fait des achats dans un panel d'environ cent artistes exposant dans 28 galeries avec seulement 8 marchands regroupant plus de cinq artistes[636]. Ce petit nombre de marchands proposant la vente de tableaux contemporains est validé par Sophie Monneret[637] qui ne relève que 16 maisons de vente de tableaux impressionnistes dans son dictionnaire et par l'étude d'Anne Distel[638] qui n'en compte que 23. Parmi ceux-ci, Goupil, Georges Petit, Hector Brame et Paul Durand-Ruel étaient les plus renommés.

Les marchands sont certes intéressés par le profit, mais l'artiste peut aussi y trouver son compte, ainsi par exemple :

---

631 Anton Mauve (1838-1888) peintre hollandais de l'école de La Haye est un cousin de V00incent van Gogh. Il avait épousé Ariëtte Carbentus fille d'Arie Carbentus, l'oncle maternel de Vincent van Gogh.

632 « Vincent van Gogh à Théo, La Haye, aux environs du samedi 20 mai 1883 *», op. cit*. lettre n° 343.

633 Paul Lacroix, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Vve Jules Renouard, 1862, 3^{e} A., p. 92-99.

634 Philippe Burty, *L'hôtel des ventes et le commerce de tableaux* , in *Paris guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie éd., 1867, vol 2, p. 961-963.

635 Lilian M.C. Randall, *The diary of George Lucas : an american art agent in Paris, 1857-1909*, Princeton University press, 1969, vol. II.

636 David W. Galenson, Robert Jensen, *op. cit*. p. 18-19.

637 Sophie Monneret, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, Paris, Denoël, 1978-1981, 4 vol.

638 Anne Distel, *Les Collectionneurs des Impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, La bibliothèque des arts, 1989, 283 p.

> « Un marchand achète à un peintre un de ses tableaux pour un prix raisonnable ; il le revend à un prix fou. Dès ce moment, tous les tableaux que fera le peintre n'ont-ils pas augmenté proportionnément de valeur vénale, et quand le même marchand reviendra frapper à la porte de son atelier, ne sera-t-il pas obligé d'être bien plus généreux dans ses propositions qu'il ne l'était à la dernière entrevue[639]. »

On dirait aujourd'hui que le marchand fit la cote de l'artiste sur le marché de l'art. Valorisant le rôle du marchand le même auteur anonyme poursuit plus loin :

> « C'est le savoir-faire des marchands qui seul fit la fortune et la grande réputation de beaucoup de peintres. J'en sais plus d'un, non des marchands mais des peintres, qui se serait estimé heureux il y a quelques années de trouver de trois ou quatre de ses aquarelles le même prix qu'aujourd'hui on lui offre à l'envie d'une seule[640]. »

Certes des marchands comme Goupil contribuèrent à changer les conditions du marché de l'art, la vente d'estampes très en vogue favorisa la vente de tableaux de petit format bien adaptés à la clientèle bourgeoise, et Durand-Ruel lança l'école de 1830 avant de favoriser les peintres impressionnistes[641]. Cependant les galeries ayant un activité commerciale modeste n'eurent que peu d'influence sur le déroulement des carrières d'artistes encore inconnus, leur permettant tout au plus de survivre. La plupart des galeristes n'apportèrent un soutien actif aux peintres que lorsque ceux-ci avaient déjà une réputation établie ou un potentiel certain de percer dans un futur proche[642].

Dès que leur réputation fut établie, certains artistes n'hésitèrent pas à mettre en compétition plusieurs marchands à leur profit ; ainsi Claude Monet, dès les années 1880, fit jouer la concurrence entre Paul Durand-Ruel, son marchand habituel, et Georges Petit qui venait d'ouvrir un luxueux lieu d'exposition et de vente rue de Sèze[643]. Monet finira par abandonner Paul Durand-Ruel pour Georges Petit, exploitant ainsi leurs rivalités.

a) MM. Arnold & Tripp, éditeurs de Harpignies

Harpignies bénéficia aussi de la collaboration de MM. Arnold & Tripp, marchands de tableaux, dont on connait l'existence par la dédicace que Harpignies leur fit sur la page de garde de son journal holographe :

> « Ce 20 8bre 1898
> Je lègue ce livre de notes de ma vie à M.M. Arnold & Tripp, mes éditeurs –
> 8 rue St Georges. »

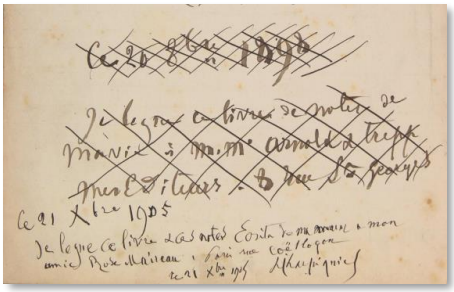


fig. 77 : Extrait de la page de garde du journal holographe de Harpignies[644]

[639] Anonyme, « Du Commerce d'objets d'art », *L'artiste*, 1835, n° 10, p. 237.
[640] *Ibid.*
[641] Paul Durand-Ruel, *Mémoires*, Paris, Flammarion, 2014, 331 p.
[642] Félicie Faizand de Maupéou, *op. cit*., p. 49-50.
[643] *Ibid.*, p. 126.
[644] *Cf.* tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, première page de dédicace du journal.

Cette annonce succède à une première dédicace qui était destinée à son ami Adolphe Moreau-Nélaton, et à son fils Étienne, son élève et elle était datée du 21 X^bre^ 1889[645]. Celle-ci fut rayée et remplacée par celle dédiée à ses éditeurs, datée du 20 8^bre^ 1898 (fig. 77) laquelle fut aussi hachurée et remplacée le 21 X^bre^ 1905 par une attribution au profit de Rose Maireau, amie qui resta auprès du peintre jusqu'à ses derniers jours à la Trémellerie à Saint-Privé. La raison de ces changements de destinataires reste mystérieuse, mais ils sont peut-être les témoins d'une plus grande proximité avec les uns ou les autres aux différents moments de sa vie.

Harpignies ne fit aucune allusion à ses galeristes dans son journal hormis cette dédicace, mais un corpus de 112 lettres que Harpignies adressa à MM. Arnold & Tripp de 1882 à 1911 nous donna beaucoup d'informations sur leurs relations réciproques[646].

C'est par une lettre du 6 janvier 1883 que nous apprenons qu'un contrat liait l'artiste à ses éditeurs :

> « Messieurs Arnold α Tripp, 8 rue St Georges, Paris
> En réponse à votre lettre du 5 janvier je viens vous dire qu'il a été convenu entre monsieur Arnold α moi que je vous ferai cinquante aquarelles de 53 sur 37 au prix de sept cent francs chacune, payables au fur α à mesure de la livraison. Il est convenu que je vous livrerai ces aquarelles de façon que vous en receviez douze chaque année et que sur ces douze, trois au moins à mon choix figureront à l'exposition de la Société d'aquarellistes français. Dans le cas où je vendrais avant de vous avoir livré, il reste entendu que le bénéfice sera à partager entre nous le prix d'achat restant établi à sept cents francs.
>
> J'ai l'espoir messieurs de continuer longtemps mes bonnes relations avec vous et j'ai tout lieu de penser qu'il ne s'élèvera entre nous aucunes contestations. Je vous prie d'agréer l'assurance de ma considération distinguée.
> H. Harpignies
> 6 rue de Furstenberg, Paris[647] »

Le contrat porte sur des aquarelles de 53 sur 37 cm. qui seront honorées à l'artiste au prix de 700 F l'une pour un total de 50. Ce contrat lie un artiste qui en 1883 a déjà une bonne réputation et qui est un membre de la Société d'Aquarellistes Français, le galeriste ne court ici pas de grand risque, et chacun y trouvera son compte, Harpignies en étant dégagé de la contrainte de négocier ses œuvres et Arnold est pratiquement sûr d'y trouver son bénéfice. Cet accord portant sur les aquarelles fut certainement étendu à toute la production picturale de Harpignies, avec exclusivité pour Arnold & Tripp, comme le montrent les courriers ultérieurs.

22 ans plus tard, Harpignies dans une lettre datée de novembre 1905 propose un ajustement du prix de ses œuvres, selon le barème suivant :

> « Paris ce 27 novembre 1905, Chers Messieurs & amis
> J'ai aujourd'hui une petite requête à vous adresser et j'ai le plus ferme espoir que vous lui ferez bon accueil. Je désire augmenter dans une proportion à mes yeux fort raisonnable, les prix de mes œuvres dont vous êtes et serez toujours les acquéreurs, en tenant compte et reconnaissant de tous les soins que vous avez mis, depuis bientôt 25 années à me faire une cote sur la place de Paris dont je vous remercie bien sincèrement.
> Etant très au courant du prix que mes œuvres ont aujourd'hui et que l'on me propose fort souvent d'acheter, voici ce que je vous demande, et vous en conviendrez, ce n'est pas exorbitant :

[645] 21 décembre 1889.
[646] *Cf*. tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, 112 lettres de la BCMN.
[647] *Ibid.,* n° 5, p. 5.

1°) le grand tableau destiné au Salon de 1906[648], demandé par votre sieur Arnold, j'en demande quinze mille francs. Je pense que vu la fatigue qu'il me donne à cause de mon grand âge et de sa grandeur, il est fort probable que je n'en ferai plus d'aussi grands.
2°) les tableaux plus petits que j'ai tous les jours sur le chevalet et que votre sieur Arnold me payait quatre mille cinq cents f., j'en désire aujourd'hui un chiffre rond, c'est-à-dire cinq mille francs.
Quant aux œuvres moins grandes je vous demande ainsi que pour les aquarelles une augmentation de 25 %. Voilà, chers Messieurs tout ce que j'ai à vous demander et j'ai la conviction que ma demande ne souffre pas de difficultés de votre part[649]. »

Sans réponse disponible, il est très vraisemblable que ces conditions furent acceptées. L'exclusivité n'est pas toujours facile à respecter, l'artiste étant souvent directement sollicité par les acheteurs ; il arriva que Harpignies fit directement la vente à un galeriste et rendit compte scrupuleusement à ses marchands de la transaction :

« Paris ce 8 X^bre 91 Chers Messieurs
Voici mon opération avec Mr Gillard. Je lui ai vendu :

- 1° L'étude de St-Céneri en hauteur – demandé 3.500 obtenu 3.000 — 3 000
- 2° L'étude pour le tableau du Salon de St-Céneri avec l'eau sur le premier plan. Demandé 2.500 obtenu 2.000 — 2 000
- 3° Une petite étude de Oisème avec fabriques. Demandé 1.000 obtenu 800 — 800
- 4° Prairie du père Bigault avec de l'eau. Demandé 1.000 obtenu 800 — 800

\- - - - - -
6 600

5° De plus une petite étude du jardin de mon ami Berthier par-dessus tout pour faire 7.000 — 400

\- - - - - -
7 000

Pour un marchand de province je ne trouve pas cela trop mal. On emporte les tableaux et l'on me remet 7.000 frs. pour lesquels il y a un compte à faire entre nous.
Prix payés par vous :

le n° 1 est de	1 000
le n° 2 est de	750
le n° 3 est de	300
le n° 4 est de	300
le n° 5 est de	300

En revenant m'apporter les 7 000, M. Gillard a aperçu sur mon divan les *Études* que vient de me renvoyer le sieur Bouvard, (fort bien retoilées ma foi) il a remarqué entre autres un petit « *Effet du Soir* » qui est le même motif et la doublure de celui auquel j'ai retouché ce matin, et cette doublure était dans le lot des *Études* à 300 ;

[648] *Le ruisseau*, présenté au Salon de 1906. *Cf.* tome II, p. 479.
[649] *Cf.* tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, lettre n° 90, p. 49-50.



il a voulu remplacer ce petit tableau par un de ceux qu'il venait de m'acheter, le n°3 cité plus haut, et vendu 800. J'ai voulu 1 000, dans cet échange il me les a accordés ce qui fait en tout pour le compte complet 7.200
Je pense que vous m'avez compris et que vous serez satisfait de mon affaire. Je vous envoie toutes mes amitiés en attendant le plaisir de vous revoir.
H. Harpignies[650] »

Ce décompte scrupuleux du peintre témoigne de la rigueur apportée dans ces relations professionnelles. Sans qu'on en connaisse la raison, il dut y avoir beaucoup plus tard en novembre 1908 un litige car, dans un courrier, Harpignies tente de dissiper un malentendu sur ce thème de l'exclusivité :

« Paris ce 23 novembre 1908 Cher monsieur et ami,
Je suis fort attristé par ce qui s'est passé ce matin entre vous et moi, & comme j'ai le plus vif désir que pareille chose ne se renouvelle plus, je désire m'engager d'une façon définitive avec votre maison par lettre ou autrement, et dans cet engagement, je vous dirai que tout ce qui sortira de mon pinceau à l'huile ou aquarelle vous sera destiné à vous seul ou à votre maison si vous aimez mieux.
Je ne veux plus désormais avoir de contestations sur les œuvres qui sortiront de chez moi et signées par moi, œuvres qui vous seront destinées ainsi qu'à votre maison. Il y a eu malentendu, dans ce que vous m'avez dit ce matin, et j'ai le plus vif désir que cette chose, qui m'attriste et me rend malade, ne se renouvelle pas. En dehors de votre maison, je n'ai pas vendu, comme je vous l'ai affirmé un jour sur l'honneur, une seule toile de 25 dont vous connaissez les dimensions.
Je pense avoir le plaisir de vous revoir après-demain matin, et arranger entre vous et moi, cette petite affaire qui me laissera, j'espère, beaucoup plus de tranquillité et de calme dans mes travaux. Si cette lettre ne vous sert pas d'engagement, je vous en signerai une autre, à votre choix et comme vous le désirerez.

En attendant le plaisir de vous revoir après-demain, recevez une fois de plus, l'assurance de ma vieille amitié, cher ami.
H. Harpignies[651] »

A la différence de Monet qui mit en compétition deux marchands, Harpignies resta fidèle à ses galeristes Arnold & Tripp depuis les années 1880 jusqu'à son décès, lesquels contribuèrent à maintenir une bonne diffusion de ses œuvres ;

« Je suis content de ce que vous me dites de mes œuvres qui grâce à vous conservent une cote fort convenable et dont je suis on ne peut plus satisfait[652]. »

Leurs relations furent empreintes d'une grande cordialité. Harpignies leur fit part de ses problèmes articulaires qui le gênaient pour travailler en plein air surtout lorsque le temps était médiocre voire mauvais lors de ses séjours sur la Côte d'Azur. L'artiste s'enquérait aussi de la

[650] *Ibid.*, lettre n° 48, p. 28-29.
[651] *Ibid.*, lettre n° 105, p. 59-60.
[652] *Ibid.*, lettre n° 101, p. 57.

santé de Madame Arnold, et il les invitait très souvent à venir le rencontrer dans l'Yonne, en sa propriété de La Trémellerie.

Nous n'avons pas d'autres écrits précisant d'autres données contractuelles pour les huiles, mais il est probable qu'il y ait eu d'autres aménagements car dans de nombreux courriers Harpignies précise à ses galeristes qu'il est en train de terminer « sa tartine », terme familier qu'il utilisait volontiers pour un tableau de salon par exemple, façon de les tenir au courant de la poursuite d'une activité soutenue.

Preuve que la production de l'artiste appartenait en exclusivité aux galeristes dans ces années tardives selon un contrat tacite, lorsqu'un acheteur s'adressait directement au peintre pour un achat de tableau, comme cela arriva souvent lors des séjours d'hiver sur la Côte d'Azur, Harpignies les renvoyait vers Arnold & Tripp[653]. Il intercédait aussi volontiers auprès d'eux pour les inciter à racheter ses œuvres, par exemple lorsque la veuve du sculpteur Hiolle[654] vendit les œuvres de Harpignies qu'elle possédait sans doute pour des raisons financières. Il en fit de même pour ses neveux qui vendirent le tableau du Salon de 1859 *Le retour de la guerre d'Italie*[655]. Il intercède aussi auprès des galeristes pour qu'ils n'appliquent qu'une petite commission lors de la vente à un ami, M. Lecreux[656]. Il leur demande aussi de bien vouloir présenter à la princesse d'Arenberg ses aquarelles faites dans les Maures au sud de la France[657]. Harpignies leur propose aussi de faire porter ses ouvrages pour le Salon ou encore pour la Société d'Aquarellistes Français, lorsqu'il est absent de Paris. Il les sollicite également pour qu'ils lui envoient de l'argent lorsqu'il est en voyage à Clisson ou encore sur la côte d'Azur, témoin indirect de la situation contractuelle qui les lie.

> « Voulez-vous être assez obligeant pour vouloir bien m'envoyer six cents francs en un bon sur la poste ou en billets de banque dans une lettre chargée à mon adresse : Hôtel Breton à Clisson, Loire Inférieure – vous m'obligeriez beaucoup. Je ne sais comment j'ai fait pour mon compte, je n'ai pas pris assez d'argent pour mon voyage et je crains d'être embarrassé[658]. »

Ou encore :

> « Hôtel Splendide, Le 3 avril 1902
> Merci mon cher Monsieur et ami,
> J'ai bien reçu hier deux mille Fr. dans une lettre chargée des billets de banque[659]. »

Avant d'accepter de participer à une exposition, hors des Salons parisiens, Harpignies prend volontiers l'avis de ses galeristes, sont-ils partants pour envoyer des huiles ou des aquarelles en France, à Valenciennes, Lille, Bordeaux, Evian, Nîmes par exemple, mais aussi souvent à l'étranger : Bruxelles et Liège en Belgique, ou encore à Glasgow, Londres, Copenhague, Monaco, Barcelone ou San Francisco en 1914. On retrouve de telles demandes dans une vingtaine de lettres. Ces envois contribuent à mieux faire connaître ses ouvrages et à permettre d'en faire la promotion. Une seule fois, Harpignies refusa d'envoyer une œuvre à l'étranger, ce fut à Berlin, la défaite de 1870 restait encore vive à sa mémoire :

---

[653] *Ibid.*, lettre n° 10 avec M. Combes, lettre n° 22 avec M. Caillebotte et Wion, lettre n° 51 avec M. Panhard
[654] Ernest-Eugène Hiolle (1834-1886) qui fit un buste en plâtre de Harpignies qu'il présenta au Salon de 1885 n° 3821. *Cf*. tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, lettre n° 46.
[655] *Ibid.,* Lettre n° 69.
[656] *Ibid.,* lettre n° 8.
[657] *Ibid.*, lettre n° 25.
[658] *Ibid.*, lettre n° 52.
[659] *Ibid.*, lettre n° 66.

« Hôtel des Anglais, Beaulieu ce 29 février 1891
Chers Messieurs & amis,
J'ai reçu votre bonne lettre du 21 et je vous remercie de ce que vous dites au sujet de Bordeaux. Je ne sais pas quelle est votre opinion au sujet de l'exposition proposée de Berlin, mais quant à moi je vous dis bien franchement que je ne tiens nullement à faire voir mes œuvres aux prussiens et je verrai avec peine mon nom figurer dans cette exposition. Je serai très heureux de voir à ce sujet mon opinion concorder avec la vôtre[660]. »

Arnold & Tripp avaient aussi des contacts avec l'étranger, avec La Haye et la Hollande. Ils s'y rendaient volontiers, les deux lettres de Vincent van Gogh en témoignent[661] et Arnold a facilité l'entrée de Harpignies à la Société d'Aquarellistes de La Haye :

« Samedi 29 juillet 82 Chers Mrs.
Je pense que c'est vous qui m'avez adressé la lettre de Mr Mesdag qui m'annonce que je suis nommé membre honoraire de la société des aquarellistes de La Haye, ce qui me fait penser que mes aquarelles ont été vues avec plaisir et ce qui m'en fait beaucoup aussi[662]. »

Les relations d'entente mutuelle se sont maintenues tout au long de la carrière de l'artiste, chacun y trouvant son compte. Ceci est confirmé par un court écrit de Harpignies :

« Je dédie ce livre à mes éditeurs MM. Arnold et Tripp avec lesquels je suis en relation depuis 20 ans. Ils ont fait mon affaire, comme j'ai fait les leurs. Ils ont ma confiance et nous avons toujours été les meilleurs amis du monde. »

b) HARPIGNIES, ARNOLD & TRIPP et les USA

La recherche des <u>œuvres des Salons</u> présentes dans les différents musées de France et de l'étranger[663] donne les résultats suivants :

- France : 27 œuvres dans 17 musées
- USA : 7 œuvres dans 7 musées
- Grande Bretagne : 5 œuvres dans 4 musées.
- Suède : 1 œuvre au musée de Stockholm.
- Allemagne : 1 œuvre au Landesmuseum de Hanovre.
- Canada : 1 œuvre au musée des Beaux-Arts de Montréal.
- Afrique du Sud : 1 œuvre à la Johannesburg Art Gallery.

Dans le monde muséal, c'est la France qui possède le plus grand nombre de toiles, puis vient le monde anglo-saxon avec les États-Unis qui ont sept œuvres présentes dans leurs musées et cinq en Grande Bretagne, témoins de la diffusion des ouvrages de Harpignies outre-Manche et outre-Atlantique. Ceci nous a incité à étudier par quels intermédiaires se fit l'accès au marché nord-américain. La mise en ligne par le Getty Research Institute des cahiers tenus par Michael Knoedler[664] et ses successeurs a permis de mieux connaître les modes d'entrée aux USA.

Michael Knoedler (1823-1878) originaire de Stuttgart, employé de Goupil, fut envoyé à New York en 1846 pour y fonder la succursale américaine de la maison Goupil, Vibert & Co afin d'y vendre des estampes de reproduction de tableaux français, activité très rentable à laquelle

[660] *Ibid.*, lettre n° 41.
[661] *Cf. supra*, p. 169-170.
[662] *Cf.* tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, lettre n° 2.
[663] *Cf. infra* : p. 309-312, et tome III : D) Devenir des 110 tableaux présentés aux Salons de 1853-1912.
[664] https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web Consulté le 23 12 2021

fut adjointe la vente de tableaux[665]. Gérôme, Meissonier et Bouguereau furent très prisés des amateurs américains. Après le décès de Michael, son fils Roland (1856-1932) lui succéda et poursuivit les activités de vente de tableaux et d'estampes. Il y eut des contacts entre Harpignies et Knoedler, Par un courrier du 25 août 1906, Rose Maireau qui écrit pour son patron, invite à la Trémellerie à Saint-Privé (Yonne), Arnold et Knoedler :

> « … Si vous voulez lui envoyer le tableau ou lui indiquer toute autre mesure nécessaire il sera heureux de le faire ou ce qui serait encore mieux ce serait que vous veniez à St-Privé le patron comptait sur vous et Monsieur Knoedler ce mois-ci[666]. »

Quelques années plus tard, en juin 1915, Rose Maireau avertit Arnold que, pour la première fois, Knoedler ne se rendra pas en Europe cette année, eu égard au torpillage du Lusitania :

> « J'ai reçu hier une lettre de M. Knoedler nous disant qu'il ne rentrera pas en France cette année, la première fois depuis 45 ans, mais que l'exemple du Lusitania leur suffit. En même temps il demande un autographe au patron pour un tableau vendu à une dame de Cleveland voilà le troisième en 2 mois, les affaires vont donc un peu en Amérique car ce tableau est un *bord de Loire à Nevers* je ne puis déchiffrer la date, mais il a l'air d'être beau ce peut être une toile de 25[667]. »

Ces lettres attestent d'une assez grande proximité avec Knoedler qui venait sans doute chaque année sélectionner des œuvres pour alimenter sa réserve de tableaux en Amérique du Nord. Ayant maintenant accès aux Dealer Stock Books de Goupil & Knoedler, nous avons recherché dans cette base de données les œuvres de Harpignies répertoriées dans les livres de Goupil et Knoedler et nous les avons rassemblées dans un tableau Excel afin de permettre des tris sélectifs et des recherches spécifiques[668].
Nous avons trouvé 331 mentions d'achats et/ou de ventes d'œuvres de notre artiste passant par l'officine de Knoedler. 303 mentions sur la période allant de 1879 à 1916, année du décès de Harpignies , et 28 mentions au-delà, de 1917 à 1970 pour la dernière.

Le tableau *Bord de Loire à Nevers* qui est cité dans la lettre de Harpignies ci-dessus, comme vendu à une dame de Cleveland, nous permet d'illustrer les circuits donnant accès au marché nord-américain. Ce tableau est aujourd'hui la propriété du Cleveland Museum of Art[669] auquel il a été légué en 1944 par Mme Elisabeth Severance Prentiss[670]. En consultant la liste des 331 occurrences d'œuvres passées chez Knoedler, nous avons retrouvé l'historique du tableau.
Ce sont les galeristes de Harpignies, Arnold & Tripp qui vendirent ce tableau à Knoedler à New York le 13 novembre 1905 pour un montant de 19 840 F. Ce dernier revend l'œuvre le 31 décembre 1906 à M. Robert J. Edwards de Boston pour 6 000 $.[671] En octobre 1914, R.J. Edwards revend l'œuvre à Knoedler pour 3 000 $, qui la revend ensuite en juin 1915 à Mme

---

[665] DeCourcy E. McIntosh, *Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme*, in Hélène Lafont-Couturier, *Gérôme et Goupil : Art et Entreprise*, Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001, New-York, Dahesh Museum of Art, 6 février-5 mai 2001, Pittsburg, The Frick art and historical center, 7 juin-12 août 2001, Paris, RMN éd, 2000, p. 31-43.

[666] *Cf*. tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, lettre n° 92, p. 50.

[667] *Ibid.*, lettre n° 18, p. 11-12.

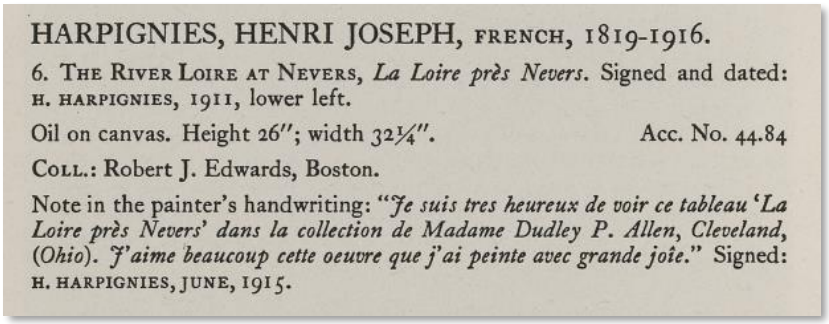
[668] *Cf*. tome III : G) Liste des œuvres de Harpignies extraites du Dealer Stock Book de Goupil & Knoedler.

[669] *La Loire près Nevers*, 1901, oil on canvas, 65/82 cm., signed lower left, The Cleveland Museum of Art, inv. 1944. 84., The Elisabeth Severance Prentiss Collection. *Cf.* tome II, p. 257.

[670] Fille d'un magnat du pétrole, Elisabeth Severance (1865-1944) épousa en première noce un chirurgien, Dudley Peter Allen, et après son décès en 1915, elle épousa ensuite le Dr Francis F. Prentiss. A la tête d'une importante collection d'œuvres d'art, elle en fit don au Cleveland Museum of Art après son décès en 1944.

[671] Stock n° 10847.

Elisabeth Severance Prentiss de Cleveland pour 5 850 $.[672] Après son décès en 1944 l'œuvre est léguée au Cleveland Museum of Art[673].
Dans la lettre citée plus haut, Knoedler demande à notre artiste un autographe pour une dame de Cleveland. Nous avons la réponse du peintre dans le catalogue après décès établi par le musée de Cleveland. (fig. 78)



HARPIGNIES, HENRI JOSEPH, FRENCH, 1819-1916.

6. THE RIVER LOIRE AT NEVERS, *La Loire près Nevers*. Signed and dated: H. HARPIGNIES, 1911, lower left.

Oil on canvas. Height 26″; width 32¼″. Acc. No. 44.84

COLL.: Robert J. Edwards, Boston.

Note in the painter's handwriting: "*Je suis tres heureux de voir ce tableau 'La Loire près Nevers' dans la collection de Madame Dudley P. Allen, Cleveland, (Ohio). J'aime beaucoup cette oeuvre que j'ai peinte avec grande joie.*" Signed: H. HARPIGNIES, JUNE, 1915.

fig. 78. Catalogue of the Elisabeth Severance Prentiss Collection. 1944. Bequest of E. S. Prentiss

La donatrice portait alors le nom de son premier mari, Dudley Peter Allen décédé en 1915. D'autre part cette notice porte une date erronée. Le tableau est de 1901 et non de 1911 (erreur due aux difficultés de lecture de la date) ce qui correspond mieux avec une première arrivée à New York en 1905.

A partir de ce premier exemple, nous avons recherché si les galeristes de Harpignies étaient des fournisseurs privilégiés de la maison Knoedler. Nous avons comptabilisé 77 ventes allant de 1882 à 1912, faisant ainsi d'Arnold & Tripp les premiers fournisseurs d'œuvres de Harpignies sur le marché nord-américain. Sur un total de 402 transactions entre Arnold & Tripp et Knoedler Harpignies est sans doute le premier fournisseur de ses galeristes pour Knoedler et les États-Unis, avec 77 ventes.
Mais Arnold & Tripp ne furent pas les seuls intermédiaires.
Voici les principales autres maisons ayant vendu des ouvrages d'Harpignies consignés dans les carnets Knoedler[674] :

<u>FRANCE</u>

- Boussod et Valadon : 10
- Bernheim : 5
- Paul Chevalier : 5
- Rosenberg : 3
- Nissim de Camondo : 2

<u>GRANDE BRETAGNE</u>

- Obach & Co. : 18
- Tooth & Sons : 8
- Christie's Londres : 6
- Hazlitt, Gooden & Fox : 2

[672] Stock n° 13563.
[673] Avec 15 autres toiles : des primitifs italiens, des tableaux hollandais, un Rembrandt, deux Gainsborough, un Constable et quatre toiles françaises, un Watteau, un Lancret et deux paysagistes, Corot et Harpignies. Il y avait aussi du mobilier en quantité, des terres cuites de Clodion, des tapisseries.
[674] Nous ne citerons que les maisons ayant fait au moins deux transactions.

USA

- J.E. Caldwell Philadelphia: 4
- Henry Clay Frick : 4
- Forbes : 4
- John Levy Galleries : 3

Si la majorité étaient des marchands de tableaux, il y avait aussi de grands collectionneurs, comme Nissim de Camondo, Forbes, Henry Clay Frick qui revendirent via Knoedler certaines œuvres de Harpignies montrant ainsi la dynamique des collections. Il y eut aussi de nombreuses ventes de collectionneur à collectionneur qui se firent parfois via Knoedler. Par exemple, le tableau du Salon de 1903, *Bords de l'Allier* qui se trouve actuellement au musée de la Légion d'honneur à San Francisco[675] provient, selon la notice du musée, du marchand new yorkais John Levy, puis de Henry K.S. Williams qui en fit don au musée en 1943. Or cette œuvre est déjà recensée dans les carnets de Knoedler en 1909, qui l'acheta à Félix Isman de Philadelphie pour 7 500 $ le 24 décembre 1909 et le revendit le 31 à Henry Octavius Seixas de New York pour 10 000 $. Il est possible qu'Henry Seixas le vendit ensuite à John Levy Galleries.
Ceci montre combien il est difficile de suivre à la trace une œuvre qui passe de main en main, comme le firent les *Bords de l'Allier*, et témoigne de la dynamique du marché des œuvres d'art en ce début de siècle.

Arnold & Tripp ont ainsi joué un rôle déterminant pour l'ouverture vers le marché nord-américain, en cette fin du XIX^{e} siècle, puisque les ventes chez Knoedler allaient de 1882 à 1905, et ceci à un moment où le marché français fléchissait ; ceci est confirmé par la lettre de Harpignies : « voilà le troisième [tableau] en 2 mois, les affaires vont donc un peu en Amérique[676]. »

Parmi les 331 occurrences de Harpignies, y avait-il des tableaux exposés aux Salons ? Nous n'avons retrouvé que 5 œuvres de Salon, échelonnées de 1895 à 1903 avec un doute sur une sixième toile en 1904[677]. Ce sont les œuvres de Salon les plus tardives qui trouvèrent ainsi la voie de l'Amérique du Nord, alors que les 22 toiles de Salon acquises par l'État français dataient de 1864 à 1888[678]. Au cours de ces années 1860-1890 l'artiste était aimé et recherché en France et en Belgique, alors qu'après 1880, la demande intérieure semblait diminuer, tandis que la Grande Bretagne et plus encore les États-Unis ont pris le relai de la croissance des ventes.

Ces données témoignent de l'importance des marchands pour la vente des tableaux, en France mais aussi à l'étranger. Arnold & Tripp jouèrent pour Harpignies un rôle déterminant dans le commerce de ses œuvres, effaçant ainsi l'image très négative que l'artiste avait esquissé dans son journal au début de sa carrière. Il est cependant certain qu'ils ne contribuèrent pas à « lancer » la carrière de Harpignies ; lorsqu'ils intervinrent le peintre avait déjà acquis une place honorable dans le milieu artistique parisien.

[675] *Bords de l'Allier* 1903, H/T, 70,5/101 cm., Fine Art Museum of San Francisco, inv. 1943.7. Cf. tome II, p. 455-456.

[676] *Cf.* tome III , L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, lettre n° 18, p. 12.

[677] 1895: *Le gros chêne*, 1897: *Solitude*, 1901: *Matinée d'automne* ; *Morlaix*, 1902 : *un aulne près Hérisson*, 1903 : *Bords de l'Allier*, et doute sur 1904 : *Crépuscule dans l'Allier*.

[678] *Cf.* tome III, C) Liste des œuvres des Salons achetées par l'État.

C) La Réception Critique lors des Salons

La « réception critique » d'un artiste se concrétise par la diffusion de ses œuvres grâce à la reconnaissance de sa production artistique par ses confrères, par les collectionneurs, les amateurs, les marchands, et surtout le public. L'attribution de médailles, de décorations, les commandes et les achats de l'État contribuent à accroitre la reconnaissance officielle. Nous venons de développer ces thèmes dans les deux chapitres précédents.

1) Fortune critique ou Réception ?

La réception critique d'un artiste dépend beaucoup de la « critique d'art ». Ce terme peut être accepté dans une acceptation très large, « recouvrant ce que Julius von Schlosser a appelé la littérature d'art (*Kunstliteratur*)[679] » mais à la condition que cette analyse soit contemporaine de la production artistique, suivant en cela les principes érigés par Albert Dresdner : « J'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art contemporain[680]. » L'affirmation de la contemporanéité la distingue ainsi de « l'histoire de l'art ».

La littérature d'art emprunte différents canaux selon Jean-Paul Bouillon,

> « l'article de presse ou la notice de dictionnaire, la chronique d'art (Burty, Geffroy), le compte rendu d'exposition (les Salons), le guide de musée (Gautier), le récit de voyage, la monographie (Champfleury, Goncourt), l'étude historique (Thoré, Chesneau), le texte polémique (Silvestre, Mirbeau), le manifeste (Duranty, mais aussi Courbet ou Manet), le recueil d'aphorismes (Dolent), le roman sur l'art (Burty, Goncourt, Zola), le roman d'art, ou même le genre tout à fait particulier de la correspondance d'art (Pissarro, Van Gogh, Cézanne)[681]. »

et tous ces médias concourent à faire ou à défaire une réputation.

« Je crois que la plume peut lutter avec le pinceau et même donner mieux » écrivait Joris-Karl Huysmans[682] dans une lettre à Marcel Batillat en 1891. Cette rivalité entre le texte et l'image est reprise par Barthélémy Jobert à propos de Delacroix :

> « La peinture est d'abord une narration pour Delacroix, une narration qui rivalise avec l'écrit selon l'ancienne comparaison de l'ut pictura poesis[683]. »

Mais si la peinture est une narration, elle dépend aussi de l'écrit et le texte peut s'allier à la peinture pour faire connaître l'artiste et à le valoriser aux yeux du lectorat, si la critique lui est favorable.

Ces écrits de critiques d'art sont regroupés par Dario Gamboni[684] en trois grandes typologies :

-Des textes dits *scientifiques* sous la plume d'enseignants d'histoire de l'art, d'administrateurs des Beaux-Arts, ou de connaisseurs éclairés. Ils sont volontiers analytiques, précis et relativement objectifs. Il cite en exemple Georges Lafenestre, Louis Courajaud ou Paul Mantz,

---

679 Dario Gamboni, « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIX^e^ siècle », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 9.

680 Albert Dresdner , *La genèse de la critique d'art,* Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2005, p.31.

681 J-P. Bouillon, « Littérature et peinture en France (1830-1900) Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, novembre-décembre 1980, 80^e^ année, n° 6, p. 896-897.

682 Préface de Patrice Locmant, in J-K Huysmans, *Écrits sur l'art (1867-1905)*, Paris, Bartillat éd. 2019, p. 19.

683 Barthélémy Jobert, *op. cit*., p. 10.

684 Dario Gamboni, « The relative autonomy of art criticism », in Michael Orwicz, *Art criticism and its institution in nineteenth century in France*, Manchester & New York, Manchester university press, 1994, p.182.

lesquels publient volontiers dans des journaux réputés comme la *Gazette des Beaux-Arts*, ou *la Revue des deux mondes.*

-Des textes à *connotation littéraire*, qui expriment un point de vue plus subjectif, plus personnel et qui sont le fait d'écrivains comme Baudelaire ou Zola par exemple.

-Des textes issus de *journalistes,* qui se sont grandement multipliés au cours du XIX[e] siècle et qui constitueront la grande majorité des critiques des Salons.

Il n'y a pas vraiment de frontière étanche entre ces différentes catégories, car nous le verrons plus loin, les salonniers ont souvent plusieurs activités comme écrivain, fonctionnaire de l'administration des Beaux-Arts ou enseignant aux Beaux-Arts, voire peintre. Certains journalistes ont parfois fait de l'analyse des Salons une spécialité ; leurs articles les commentant chaque année et ceci pendant de nombreuses années.

Dans le cadre de notre thèse, centrée sur Harpignies et les Salons, nous nous sommes limités aux publications écrites par les journalistes et diffusées dans la presse ou dans des livres publiés à l'occasion des Salons, qu'il soient bisannuels ou annuels et ceci depuis 1853, date de la première présence de Harpignies au Salon jusqu'en 1912, année de sa dernière présentation au Salon des Artistes Français. Ces articles parurent le plus souvent au jour le jour ou encore chaque semaine dans divers périodiques pendant ou après le Salon. Certains auteurs rassemblèrent leurs articles en un volume édité ultérieurement. D'autres publièrent directement leurs analyses sous la forme d'un volume, d'autres encore comme Castagnary rassemblèrent ensuite tous leurs articles échelonnés sur plusieurs années en un ou deux volumes[685].

2) Qu'est-ce qu'un bon critique d'art ?

Un critique doit idéalement faire pour chaque œuvre une première analyse, un examen objectif, ce qu'Émile Zola assimile à la consultation d'un praticien :

> « Le critique est semblable au médecin, il se penche sur chaque œuvre, sur chaque homme, doux ou violent, barbare ou exquis, et il note ses observations au fur et à mesure qu'il les fait, sans se soucier de conclure ni de poser des préceptes[686]. »

Si les critiques d'art, les salonniers, ont un rôle de médiateur entre l'artiste, le producteur et le public, ils sont aussi investis d'un pouvoir suprême. Philibert Audebrand (1815-1906) précise dans un article consacré aux Salonniers :

> « Faire le compte rendu d'un Salon c'est s'ériger en juge, par conséquent c'est s'emparer d'une fonction auguste… Juger en matière d'art, c'est porter d'une main une couronne et avoir de l'autre un glaive[687]. »

Camille Mauclair dans un article étudiant la mission de la Critique nouvelle, donne également au critique d'art ce pouvoir régalien :

> « Il [le critique] est investi d'un pouvoir discrétionnaire ; il peut, s'il est chargé d'une rubrique d'un grand journal, enrayer la réputation d'un homme de valeur ou mettre au pinacle un médiocre[688]. »

[685] Castagnary, *Salons 1867-1870*, t. 1, et *Salons 1872-1879*, t. 2 Paris, Charpentier éd. 1892.
[686] Émile Zola, *Écrits sur l'art, M. H. Taine artiste*, Paris, Gallimard, 1991, p. 69.
[687] Philibert Audebrand, « Pages d'Histoire contemporaine – Les salonniers depuis cent ans », *L'Art*, 1890, t. 49, p. 237-238.
[688] Camille Mauclair, « La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1[er] septembre 1903, 9[e] année, t. 54, n° 213, p. 4.

Pour Mauclair le critique fait toujours une erreur de jugement, validant un artiste sans grande valeur ou au contraire décriant un artiste de qualité. On réalise ici l'importance de ce rôle de juge, mais aussi du caractère subjectif de l'appréciation donnée.
On conçoit la réticence, voire l'opposition franche des artistes à l'égard des critiques. Avec cette épée de Damoclès au-dessus d'eux, ils expriment souvent un amer ressentiment. Ici encore Mauclair en témoigne :

> « Quel est le sentiment des artistes à l'égard des critiques ? Celui d'une mésentente foncière à peine voilée sous une courtoisie indispensable. Un artiste considère un critique comme un personnage qui ne connait rien à l'art dont il parle, mais qu'il est urgent de ménager puisqu'il se trouve, on ne sait trop pourquoi, placé au poste d'intermédiaire entre la production et la consommation…
> La conviction absolue, sinon avouée, d'un artiste, est que lui seul peut pleinement se comprendre, et qu'en tous cas il faut pratiquer une technique pour en parler sainement[689]. »

Les relations critique-artiste sont volontiers difficiles, l'artiste espère que le commentaire du critique lui sera favorable, mais il est irrité d'être dépendant de ce personnage pas toujours très qualifié en art, et dont il pense qu'il vit en parasite à ses dépens, n'existant que grâce aux artistes. Pas de Salon, pas de critiques !

Eugène Delacroix s'était déjà épanché dès 1829 sur les relations parfois tempétueuses entre artistes et critiques d'art :

> « Les critiques qui s'impriment de temps immémorial, sur les beaux-arts, ont toujours présenté des inconvénients presqu'inévitables…Les artistes en ont la haine parce que loin de contribuer à l'avancement de l'art, ces discussions embrouillent les questions les plus simples et faussent toutes les idées. D'ailleurs les gens du métier contestent aux faiseurs de théories le droit de s'exprimer ainsi sur leur terrain et à leurs dépens… Le pauvre artiste exposé tout nud [sic] avec son ouvrage, attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger[690]. »

L'importance de la critique d'art pour un artiste reste néanmoins capitale pour son devenir et Zola s'était exprimé en 1880 sur ce sujet, paroles rapportées par Edmondo de Mitis dans son livre de souvenirs :

> « Il [Zola] expliqua mieux ensuite l'opinion qu'il a du public, en parlant de la vente des livres à Paris. « Ici, on ne fait rien » dit-il, en lâchant pour la première fois son poignard, qu'il ressaisit aussitôt ; « on ne fait rien si on ne fait pas de bruit. Il faut être discuté, maltraité, soulevé par le bouillonnement des colères ennemies. Le Parisien ne comprend presque jamais spontanément un livre, par un sentiment de curiosité ; il ne le comprend que quand on lui a corné aux oreilles, quand il est devenu comme un évènement de chronique, dont il faut savoir dire quelque chose dans la conversation. Pourvu qu'on parle d'un livre, de quelque façon qu'on en parle, sa fortune est faite. La critique vivifie tout : il n'y a que le silence qui tue[691]. »

Pour Zola, le mérite du critique est de faire parler des ouvrages de l'artiste, qu'ils soient livresques ou picturaux, que la critique soit bonne ou mieux encore qu'elle suscite la polémique, l'important est d'en parler ; seul le silence tue !

Tout le monde se rappelle l'article ironique et plein de fiel que Louis Leroy publia en 1874 dans Charivari après avoir visité l'exposition des jeunes artistes chez Nadar, et qu'il intitula

---

[689] *Ibid.*, p. 2-3.
[690] Eugène Delacroix, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, mai 1829, vol. 2, p. 168.
[691] Edmondo de Amicis, *Souvenirs de Paris et de Londres*, Paris, Hachette, 1880, p. 205-206

« Exposition des Impressionnistes »[692] terme qui devint emblématique pour ce groupe de peintres, et ceci malgré la dérision contenue dans l'article, validant ainsi les propos de Zola vus plus haut.

A contrario, certains critiques, des écrivains, défendirent fidèlement des peintres malmenés par la majorité des critiques ; Baudelaire d'abord puis Zola furent ainsi des découvreurs et des défenseurs de Manet qui n'arriva guère à présenter ses œuvres au Salon pendant de longues années, refusé avec régularité par le jury[693]. Ce même Zola fut aussi un solide défenseur de la peinture de paysage à un moment où elle n'était guère considérée comme suffisamment noble pour paraître aux Salons, honnie par les académiciens et les officiels.

> « Les paysagistes restent les artistes réellement originaux de notre école. Là est notre gloire moderne, dans ce sens intime de la nature, cette découverte de la campagne vraie, avec ses frissons, ses eaux profondes, ses arbres vivants, ses grands cieux pleins d'air[694]. »

3) Harpignies et les critiques des Salons.

Exposant ses œuvres aux Salons pendant presque soixante ans, Harpignies eut ainsi de nombreux commentaires écrits à leurs sujets, et nous avons rapporté *in extenso* les analyses critiques publiées pour chaque Salon au tome II, en suivant l'ordre chronologique. En complément, nous y avons joint les textes critiques qui eurent pour thème le paysage et les paysagistes.

Nous ne sommes pas étonné qu'au cours des premiers Salons, de 1853 à 1857, Harpignies fut ignoré, à l'exception du texte anonyme publié en 1853 dans *la Revue agricole, industrielle et littéraire du Nord*, la réputation du peintre ne dépassait pas sa région[695]. C'est à partir de 1861 que Harpignies fut cité dans les périodiques, avec des remarques parfois acerbes, par exemple d'Auvray, de Jean Rousseau[696]. Le Salon de 1863 fut couvert par la presse, et plus encore le Salon des Refusés qui, en raison de son côté sulfureux, bénéficia de nombreux articles. A partir de là, notre artiste eut droit à être régulièrement cité, observé, analysé et avec souvent une tonalité bienveillante. Le paysage avait maintenant conquis les spectateurs, et les œuvres de Harpignies conservèrent une stabilité sans surprise, sans méandres, suscitant une adhésion de très nombreux auteurs. Pour aborder ce chapitre, nous avons préféré dans un premier temps analyser les journaux, le lectorat et les interrelations qui unissent les périodiques et les critiques.

Nous nous sommes attaché à retrouver les articles de presse traitant de ces ouvrages, en explorant un grand nombre de périodiques et de livres. Il convient de rappeler qu'au XIX^{e} siècle, et surtout dans la seconde moitié, il y eut un accroissement très rapide du nombre des périodiques, mais beaucoup d'entre eux eurent une vie éphémère. En même temps, conséquence de la diffusion de l'alphabétisation, le lectorat s'était accru dans d'importantes proportions.

Ivan Chupin rapporte une évaluation chiffrée de la croissance de la presse politique, estimant le nombre de quotidiens et le tirage total, à Paris et en province[697] :

---

[692] Louis Leroy, « Exposition des Impressionnistes », *Le charivari*, 25 avril 1874, 43^{e} année, p. 2-3.

[693] Émile Zola, *op. cit.*, *Edouard Manet*, p. 141-169.

[694] Émile Zola, *op. cit.*, *Lettres de Paris (Salon de 1874)*, p. 270-271.

[695] *Cf*. tome II, p. 12.

[696] *Ibid.*, p. 22 & 24.

[697] Chupin Ivan, Hubé Nicolas, Kaciaf Nicolas, « I. Le développement contrarié de la presse écrite (1631-1870) », dans : Ivan Chupin éd., *Histoire politique et économique des médias en France.* Paris, La Découverte,

	PARIS		PROVINCE	
	Nombre de quotidiens	*Tirage total*	*Nombre de quotidiens*	*Tirage total*
1813	4	33 000	4	3 000
1831	22	60 000	32	20 000
1850	12	160 000	70	75 000
1862	16	200 000	55	113 000
1870	36	1 070 000	100	350 000

La presse non politique crût dans les mêmes proportions et on assista à la naissance de journaux généralistes mais aussi de journaux spécialisés, en particulier dans le domaine artistique. Si le tirage total augmenta rapidement en moyenne, le lectorat était bien sûr très différent d'un périodique à un autre. Christophe Charle détaille cela pour un panel de journaux du XIX^{e} siècle. (fig. 79)

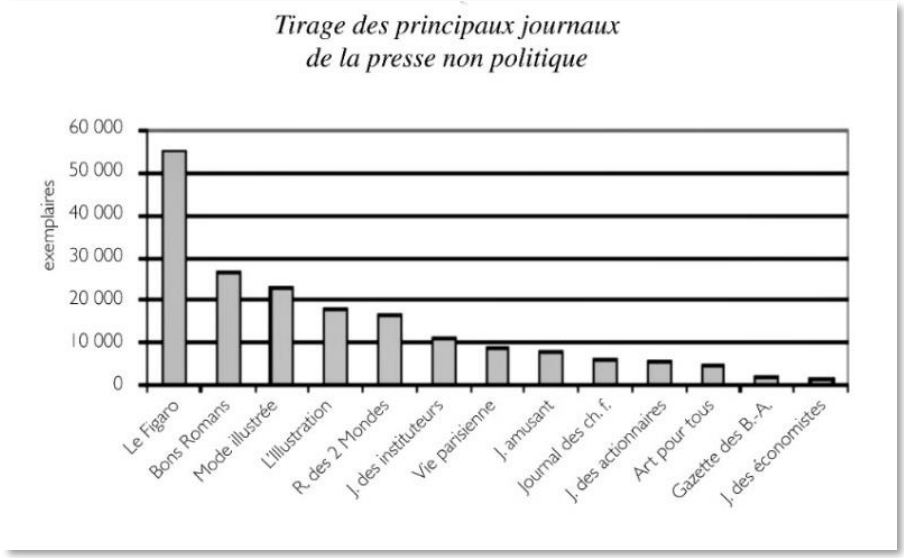


fig. 79. Tirage d'une série de journaux non politiques[698]

On réalise combien le tirage de la *Gazette des Beaux-Arts* et de *l'Art pour tous* est modeste, comparé à celui du *Figaro*, mais ce dernier est un journal généraliste, alors que les deux premiers sont très spécialisés. On conçoit qu'avec une multiplication des titres de journaux, il fallut engager de nombreux journalistes et eu égard à la popularité des Salons qui comptaient un grand nombre de visiteurs chaque année, un compte rendu détaillé de cet évènement était la règle, souvent en articles successifs pendant ou après les Salons. Avec l'abaissement du coût d'impression des journaux et l'attrait accru des lecteurs pour ceux-ci, les tirages prirent encore plus d'ampleur et Charle rapporte qu'en 1910 les tirages comparés de divers journaux atteignirent pour les journaux dits généralistes des chiffres jamais obtenus jusque-là[699].

« Repères », 2012, p. 11-34. URL : https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/histoire-politique-et-economique-des-medias-en-fra--9782707173713-page-11.htm Consulté le 23 12 2021

[698] Christophe Charle, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, éd. du Seuil, 2004.

[699] *Ibid.*

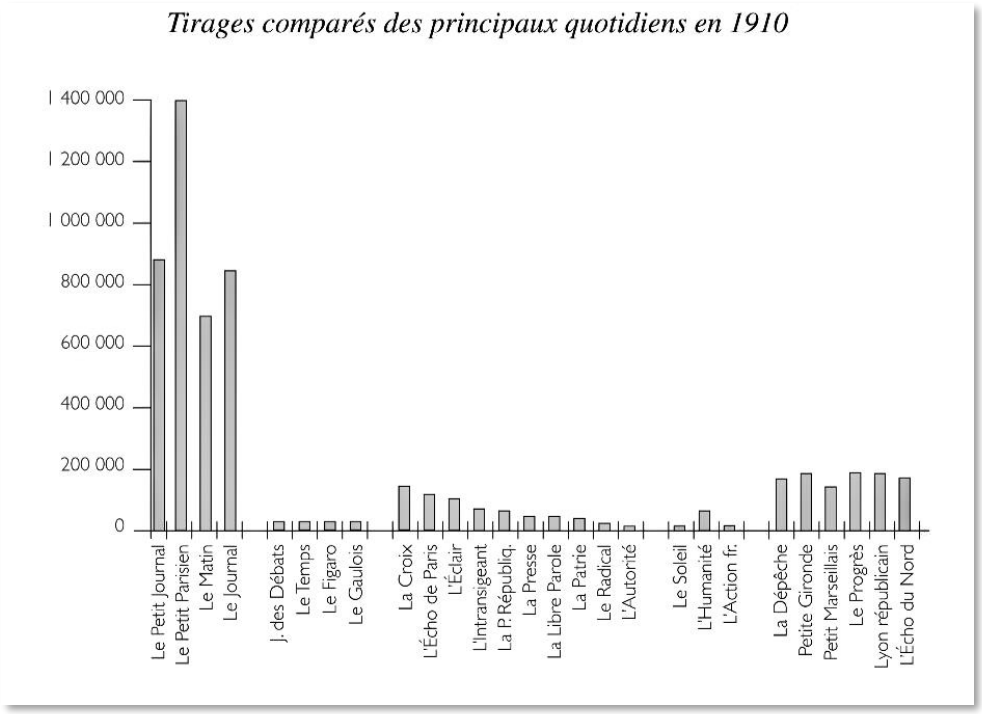


fig. 80. Comparaison des tirages comparés de divers journaux en 1910. Les quatre premiers témoignèrent d'un lectorat important et populaire. Les six journaux régionaux sont à la droite du tableau.

Connaître la réception de Harpignies à son époque impose donc de suivre dans les nombreux journaux et revues de 1853 à 1912, les articles qu'écrivirent les journalistes plus ou moins férus en art, afin de connaître leur point de vue sur la place de la peinture de paysage au sein des Salons mais aussi sur les œuvres que Harpignies y présenta.

Le tome II inclut, pour chaque Salon, en suivant un ordre chronologique, le titre des œuvres présentées, les ouvrages apparentés, puis sous l'appellation : Critique sont ensuite reproduits les articles extraits des journaux, périodiques et revues, précédés du nom de l'auteur, du titre de l'article et de la référence du journal ou du livre dont est tiré le texte, et/ou l'image.

Nous avons regroupé les auteurs des articles critiques au tome III sous l'intitulé :
H) Index des critiques d'art et des revues impliquées.
Les auteurs sont classés par ordre alphabétique et chacun d'entre eux est suivi du numéro des pages du tome II où se trouve l'article. Le nom de chaque auteur est suivi du titre et de l'année du journal ou de la revue concernée. Dans ce même tome III, vous trouverez également :
I)La liste des journaux, revues et livres dont sont issues les critiques des Salons, avec les années de publication, ce qui nous a permis de mieux cerner les journaux publiant sur Harpignies ou sur le paysagisme.

a) Qui sont ces critiques d'art ?

Dans notre *Index des critiques d'art* on dénombre 146 personnes ayant publié au moins un ou souvent plusieurs articles dans un seul ou plusieurs journaux et revues. Parmi ces 146 noms, il y a 4 personnes écrivant sous un pseudonyme :

Arsène Houssaye a publié aussi sous le pseudo *Frédéric de Syène*
Paul Leroi est un nom de plume pour *Léon Gauchez*

Théophile Thoré changea de patronyme dès 1855, remplaçant le sien par *W. Bürger*[700]
Si le changement de nom se comprend pour Thoré qui souhaitait effacer son passé politique et repartir d'un pas plus serein dans la presse, pour Houssaye et Gauchez peut-être est-ce le souhait d'avoir un nom de plume plus prestigieux.
Le quatrième critique, *Marc de Montifaud* était en réalité une femme qui se cachait derrière ce patronyme ; Marie-Amélie Chartroule de Montifaud (1845-1912) était son vrai nom[701].

- Une femme, critique au Salon !

Il s'agit d'une exception, Marc de Montifaud est la seule femme que nous ayons répertoriée, parmi les 146 critiques, témoin de la rareté des femmes exerçant cette activité professionnelle. Claire Dupin de Beyssat a analysé les Salonniers sous le Second Empire, de 1852 à 1870[702] et n'a trouvé que 19 femmes critiques publiant 47 compte rendus dans son corpus de 755 auteurs. Cela ne représente que 2% du groupe des salonniers.
Ces femmes critiques ne rédigent le plus souvent qu'un seul Salon, 11 sur 19 auteurs[703], 6 d'entre elles suivent de 2 à 5 Salons, et il n'y a que 2 femmes qui rédigent plus de 5 Salons : Noémie Cadiot (1832-1888) écrivant sous le nom de Claude Vignon, et Marc de Montifaud, alias Marie Amélie Chartroule. L'usage d'un nom masculin est assez courant parmi ces critiques, six d'entre elles[704] le firent, pour donner plus de crédibilité à leur papier dans le lectorat. Au contraire d'autres, plus rares, affirmèrent leur féminité, comme Mathilde Kindt (1833-1886) dans un article au titre provocateur : *Impressions d'une femme au Salon de 1859*

> « Les lecteurs ne manqueront pas de s'écrier, avec le plus profond désappointement « Dieu, une plume de femme », un peu d'indulgence cher lecteur[705]. »

Marc de Montifaud épousa Jean-François Quivogne, secrétaire du directeur de la revue *L'artiste*, ce qui explique qu'elle publia avec régularité dans ce journal de 1865 à 1868. Elle y écrivit deux articles sur les Salons, en 1865 et 1868, louant en 65 la fécondité des artistes, en particulier des paysagistes : Corot, Daubigny, Théodore Rousseau, Français et Harpignies. En 68 elle trouva médiocre le niveau général de l'exposition. Parmi les 47 articles qu'elle signa, seuls 24 d'entre eux étaient consacrés aux Salons. A partir de 1883 elle fit des chroniques essentiellement politiques.

[700] Très engagé politiquement, Thoré connut une courte incarcération en 1841, puis un bref exil en Angleterre en 1848, et il fut ensuite condamné en novembre 1849 par la Cour de Versailles à l'exil. Il visita la Suisse, l'Angleterre et la Belgique. A partir de 1855, il publia sous le nom de W. Bürger. In Dictionnaire critique des historiens de l'art : https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html Consulté le 23 12 2021
[701] https://critiquesdart.univ-paris1.fr/marc-de-montifaud Consulté le 23 12 2021
[702] Claire Dupin de Beyssat, « Être critique d'art sous le second Empire. Parcours et carrières des salonniers entre 1852 et 1870 », p. 80 in Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.) *Critique(s) d'art :nouveaux corpus, nouvelles méthodes,* Paris, https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=1004&lang=fr_Consulté le 23 12 2021
[703] Soit 58 %, proportion identique à celle des hommes, nous le verrons plus loin.
[704] En incluant les deux précitées, Claude Vignon et Marc de Montifaud.
[705] Mathilde Stevens, *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, A. Bourdilliat éd. 1859. Elle emploie ici son nom marital, ayant épousé Arthur Stevens, frère du peintre Alfred Stevens (1823-1906). Mathilde et Arthur n'eurent qu'une seule fille, Juliette (1858-1944) qui épousa Maurice Mallet (1853-1917). Robert Mallet-Stevens (1886-1945), l'architecte de la Villa Cavrois à Croix.(Nord) était un de leurs enfants.

- Analyse des critiques de Harpignies

Disposant d'une grande série d'avis critiques sur le paysage et sur Harpignies publiés dans de nombreux journaux et revues, nous avons, dans un premier temps, fait une analyse séméiologique portant sur les auteurs des articles, mais aussi sur les périodiques et leurs intrications.

Dans notre corpus de 146 critiques, 4 auteurs utilisèrent des initiales pour signer leurs articles : P.L., R.M., S.L., et V.F. Leur identité et leur sexe sont inconnus. 3 écrits enfin sont anonymes. La raison de cette discrétion n'est pas évidente.

Nous avons quantifié pour chaque auteur le nombre d'expositions analysées ainsi que le nombre de journaux ayant publié leurs articles. Dans le tableau suivant (fig.81) sont représentés en ordonnée, le nombre de Salons qu'analysèrent les critiques, (allant de 1 à 18) et le chiffre indiqué dans chaque colonne horizontale correspond au nombre de critiques ayant couvert le nombre de Salons indiqués en ordonnée.

Sur un total de 146 critiques, 86 n'ont suivi qu'une seule exposition, soit 59%. Plus de la majorité ne sont pas des professionnels. Claire Dupin de Beyssat, sur un collectif plus grand de 755 auteurs obtient un résultat proche : 66% avec un corpus plus grand et incluant tous les peintres alors que le nôtre est focalisé sur Harpignies.

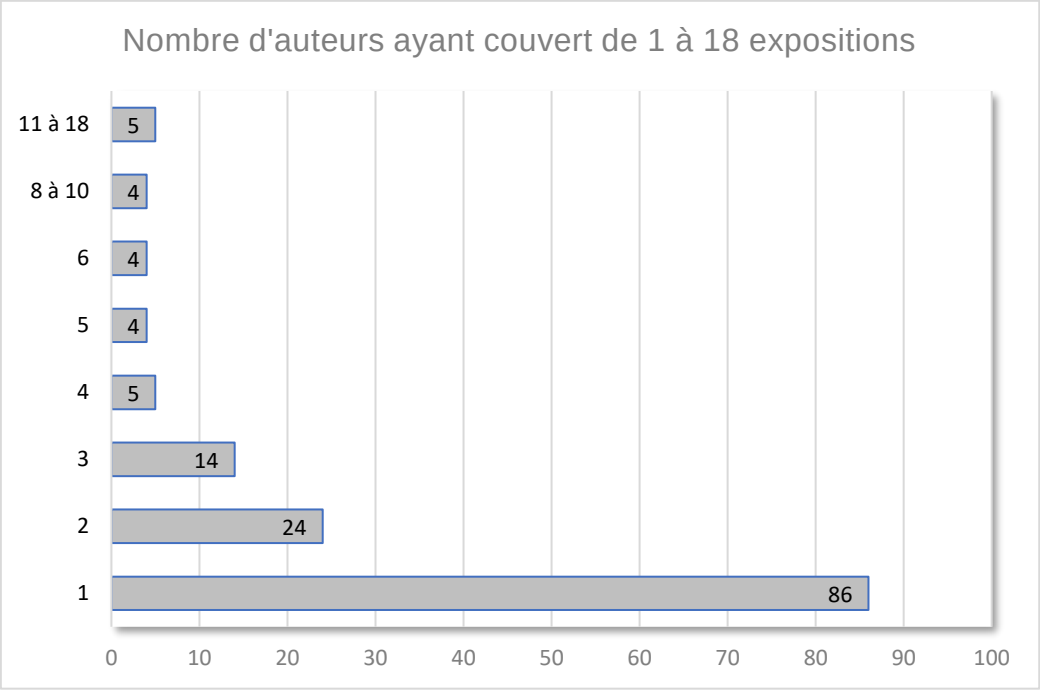


fig. 81. En abscisse : nombre de critiques en fonction du nombre d'expositions suivies en ordonnée.

La comparaison détaillée des résultats obtenus par Claire Dupin de Beyssat avec les nôtres est visible ci-après. Le rapport classe la proportion de critiques en fonction du nombre de Salons suivis. Il y a une grande proximité des valeurs de ces deux études, validant notre échantillon pourtant plus modeste et orienté sur un seul peintre. On est impressionné par le nombre élevé de critiques n'ayant couvert qu'une seule exposition, signifiant ainsi qu'en majorité les critiques ne sont pas spécialisés et leur activité éditoriale est éphémère.

Critiques	Résultats personnels	Dupin de Beyssat

Ayant écrit pour un seul Salon	59%	66%
Ayant écrit pour 2 à 4 Salons	29,5%	25%
Ayant écrit pour 5 à 7 Salons	5,5%	5%
Ayant écrit pour 8 à 10 Salons	2,8%	2%
Ayant écrit pour 11 Salons ou plus	3,4%	2%

Dans un étude menée sur le second Empire, Neil McWilliam arrive aux mêmes conclusions :

> « Le plus souvent, entreprendre un compte rendu d'exposition était un projet isolé – une situation qui ne semble pas avoir changé au cours du siècle. Sur environ huit cents critiques repérés sous le Second Empire, moins de 5% ont écrit plus de 4 compte rendus entre 1852 et 1870, tandis qu'environ la moitié n'écrivirent jamais qu'un seul Salon. Il n'était pas rare que la critique d'art fût confiée à un collaborateur régulier ou à un commentateur littéraire ou théâtral[706]. »

Bien qu'obtenus avec des sources différentes[707] McWilliam arrive à un pourcentage voisin ; pour les critiques d'un seul Salon, il est proche de 50%. Nous-même avons compté 59 % et Claire Dupin de Beyssat 66 %. Il est surprenant que de si nombreux critiques ne fissent qu'une seule apparition au Salon puis quittèrent la partie. Une telle pratique ne permet pas aux auteurs de se spécialiser dans le domaine des arts, et enlève de la crédibilité à leurs articles, après un passage si fugace à un seul Salon. Comment expliquer ce fait ? Une partie de la réponse peut provenir de la modestie des honoraires versés aux critiques par les journaux, pour une activité qui de surcroît n'est que saisonnière. Les rédactions font même parfois appel à des débutants qui sont contraints de publier sans aucune rémunération, lesquels espèrent ainsi améliorer leur curriculum vitae[708]. Nombre de ces auteurs ont aussi souvent d'autres domaines de compétence, dans la critique littéraire ou théâtrale ou encore musicale, et parfois ils sont employés par l'administration des Beaux-Arts.

Pour argumenter cette possibilité d'activités multiples, autres que la critique d'art, nous avons sélectionné, parmi les 146 critiques, 92 d'entre eux pour lesquels nous avions suffisamment de données biographiques pour établir leur mode de vie. Nous avons ainsi recensé les catégories suivantes :

- Journaliste (tous le sont, ayant publié un article critique dans un journal ou une revue)
- Historien d'Art
- Critique Littéraire ou Musical
- Fonctionnaire (le plus souvent dans l'administration des Beaux-Arts)
- Académicien ou enseignant des Beaux-Arts
- Droit
- Artiste amateur ou professionnel
- Collectionneur
- Engagement en politique
- Marchand d'Art

[706] Neil McWilliam, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1991, n° 71, p.23.
[707] Christopher Parsons and Martha Ward, *A bibliography of Salon criticism in Second Empire*, Paris, Cambridge, 1986
[708] Edouard Charton, *Dictionnaire des professions ou Guide pour le choix d'un état*, Paris, Hachette, 3e éd. 1880, p. 307.

Les résultats de cette enquête (fig. 82) montrent que plus de 70 % des auteurs développent aussi une activité critique dans le domaine littéraire ou musical ; ils sont ainsi nombreux à couvrir un champ large dans le domaine de la culture et il y a aussi beaucoup d'écrivains qui, accessoirement, suivent les Salons.

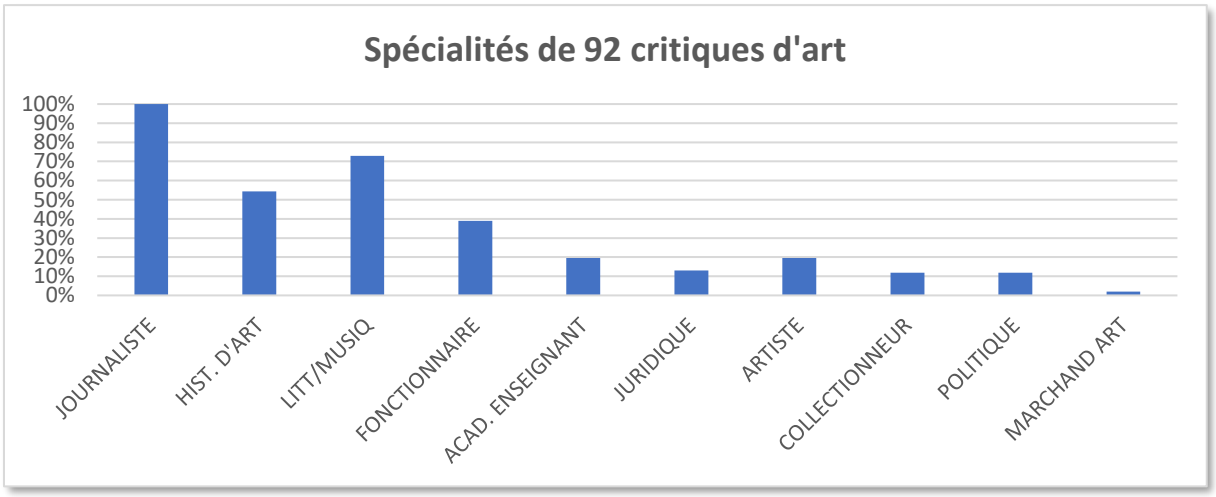


fig. 82. Répartition en pourcentage des activités complémentaires des critiques d'art

Un peu plus de la moitié de ces critiques ont publié, en dehors des Salons, des articles ou des livres sur un auteur ou une école de peinture, devenant ainsi historiens d'art. Beaucoup rêvent de devenir fonctionnaire, en particulier au ministère des Beaux-Arts, ce qui leur assurerait une situation matérielle plus stable. La proportion d'académiciens ou d'enseignants est de 20 %, il en est de même pour ceux ayant une activité artistique.

Ce recours à une activité supplémentaire se justifie par les conditions matérielles difficiles de la critique des Salons, surtout si le nombre de Salons suivis est faible, plus de la moitié des auteurs n'ont écrit qu'un seul Salon pour Harpignies.

Le pourcentage de critiques ayant suivi au moins 8 Salons est de 6,2 % pour nous, (soit 9 critiques) et de 4 % pour Claire Dupin. Ces auteurs expérimentés retiendront notre attention.

Dans le but de mieux connaître la fidélité ou au contraire la versatilité des auteurs vis-à-vis du journal qui publia un ou plusieurs de leurs articles, nous avons détaillé pour chaque groupe de critiques le nombre de journaux dans lesquels paraissent leurs articles. Pour les 86 auteurs n'ayant qu'une seule exposition, il n'y a bien sûr qu'un seul journal et ils ont été écartés de la recherche.

Voici les résultats :

Groupe de 2 Expositions : 24 auteurs

1 seul journal …….17 auteurs
2 journaux ……7 auteurs

Groupe de 3 Expositions : 14 auteurs

1 seul journal ……7 auteurs
2 journaux ……5 auteurs
3 journaux ……2 auteurs

Groupe de 4 Expositions : 5 auteurs

1 seul journal……3 auteurs
2 journaux ……2 auteurs

Groupe de 5 Expositions : 4 auteurs

1 seul journal ……1 auteur

2 journaux ……1 auteur
3 journaux ……1 auteur
4 journaux ……1 auteur

Groupe de 6 Expositions : 4 auteurs

1 seul journal ……...1 auteur
2 journaux …… 1 auteur
3 journaux …….....2 auteurs

Ensuite nous avons individualisé ceux qui ont suivi 8 expositions et au-delà. Voici leurs noms et le ou les périodiques qui publièrent leurs articles :

Groupe de 8 Expositions
André Michel ……2 journaux (*Gazette des Beaux-Arts* et *Journal des débats*)
Louis de Fourcaud ……1 seul journal (*Le Gaulois*)
Groupe de 9 Expositions
Thiébault-Sisson ……2 journaux (*Le Temps* : 8 années et *Le Salon de 1896*.)
Groupe de 10 Expositions
Albert Wolff ……..1 seul journal (*Le Figaro* : 9 années et *1891 Figaro-Salon*)
Groupe de 12 Expositions
Luc-Olivier Merson ……...1 seul journal (*Le Monde illustré*)
Groupe de 13 Expositions
Charles Clément ……1 seul journal (*Journal des débats*)
Groupe de 14 Expositions
Jules-Antoine Castagnary ……...Articles rassemblés dans deux tomes intitulés *Les Salons*
mais les 1ères publications de 1857 à 1866 en 10 journaux
et de 1868 à 1879, 10 Salons dans le même journal : *Le Siècle*[709]
Groupe de 18 Expositions
Georges Lafenestre ……..12 Salons dans *La revue des deux mondes* et 4 autres journaux
Paul Mantz ……...2 journaux :
(*Gazette des Beaux-Arts* de 1863 à 69 & *Le Temps* de 1873 à 1891)

Ayant écarté les 86 critiques n'ayant suivi qu'un seul Salon, il reste un corpus de 60 critiques ayant suivi de 2 à 18 Salons. Classés en fonction du nombre de journaux sollicités on compte :

Un seul journal	32/60 soit 53% des auteurs
Deux journaux	19/60 soit 31,5%
Trois journaux	5/60 soit 8%
Plus de trois journaux	3/60 soit 5%

Dans ce groupe qui a suivi de 2 à 18 Salons, il se dégage une franche majorité fidèle à un seul journal, et à l'opposé seulement 5 % ayant écrit dans plus de 3 journaux. Cette tendance à rester

[709] Données de la Bibliographie primaire : http://critiquesdart.univ-paris1.fr/jules-antoine-castagnary Consulté le 23 12 2021

fidèle à un seul canal de presse ou deux est encore plus franche si l'on se reporte au groupe de 8 à 18 expositions que nous venons de détailler[710].

Si l'on fait exception pour Castagnary qui publia dans 10 journaux avant de rester 10 ans fidèle au journal *Le Siècle* et pour Georges Lafenestre qui écrivit dans *La revue des deux mondes* pour 12 Salons mais aussi dans 4 autres journaux, on est impressionné par ces critiques qui alignent un grand nombre d'analyses des Salons pour un seul journal ; Louis de Fourcaud pour *Le Gaulois*, Albert Wolff pour *le Figaro*, Luc-Olivier Merson pour le *Monde illustré*, Charles Clément pour *Le journal des débats* et Paul Mantz qui se partagea entre la *Gazette des Beaux-Arts* et *Le Temps*. Les critiques que nous venons de citer étaient donc bien des critiques d'art dévolus à un journal donné et d'ailleurs ces publications étaient parmi les plus estimables.

Confortant notre analyse, Claire Dupin de Beyssat obtint les mêmes résultats à partir de son groupe de 63 salonniers ayant rédigé plus de cinq comptes rendus, la moitié soit une trentaine n'a collaboré qu'à un ou deux journaux maximum, traduisant bien leur spécialisation en matière d'art, ces salonniers devenant correspondants attitrés de leur journal[711].

De ces estimations portant sur les critiques, on retiendra que plus de la moitié des critiques ne font qu'une seule prestation aux Salons, et pour les autres, il y a une tendance à rester fidèle à un ou deux titre journalistique, et ceci est encore plus vrai pour ceux qui cumulaient le plus grand nombre de Salons, étant sans doute attachés au journal comme spécialiste, les vrais Salonniers professionnels.

Notre étude sur les textes écrits par les critiques sera ainsi fondée sur ce noyau d'auteurs ayant une longue pratique des Salons et ayant eu l'opportunité de suivre les œuvres de Harpignies avec un recul suffisant. Il faut aussi prendre en considération la relative stabilité du style de cet artiste qui a maintenu, pendant ce long espace de temps, une constance dans la pratique picturale, n'invitant pas à fragmenter ces critiques en plusieurs périodes comme on serait en droit de le faire pour des artistes qui ont connu différentes périodes, on pense ici à Picasso par exemple.

- Analyse des journaux et revues impliquant Harpignies

Partant des critiques publiées sur les œuvres de Salon de Harpignies[712], nous avons rassemblé, par ordre alphabétique, la liste des journaux et des livres dont sont issus ces commentaires[713]. Il y a 46 journaux et 46 livres. Il est possible que certains livres soient une réunion d'articles qui avaient été publiés initialement dans des journaux, mais cette recherche n'a été faite que pour Castagnary.

Pour trouver un fil conducteur dans cette masse de journaux, nous les avons classés selon le nombre d'articles publiés concernant Harpignies, et/ou le paysagisme. Le graphique (fig. 83) a été établi en ne prenant d'abord que les 37 journaux ayant publié de 1 à 9 articles par journal. Il apparait d'emblée que 29 journaux sur les 46 analysés n'ont qu'un ou deux articles, alors qu'à partir de 3 et au-delà il n'y a plus que 1 à 2 journaux montrant ici encore que les analyses des Salons répétées d'année en année sont concentrées sur peu de journaux

[710] *Cf*. page précédente.
[711] Claire Dupin de Beyssat, *op. cit*., p. 72.
[712] lesquelles sont détaillées dans le tome II.
[713] *Cf*. tome III, I) La liste des journaux, revues et livres dont sont issues les critiques des Salons et J) La liste des journaux classés selon le nombre de critiques parues sur Harpignies.

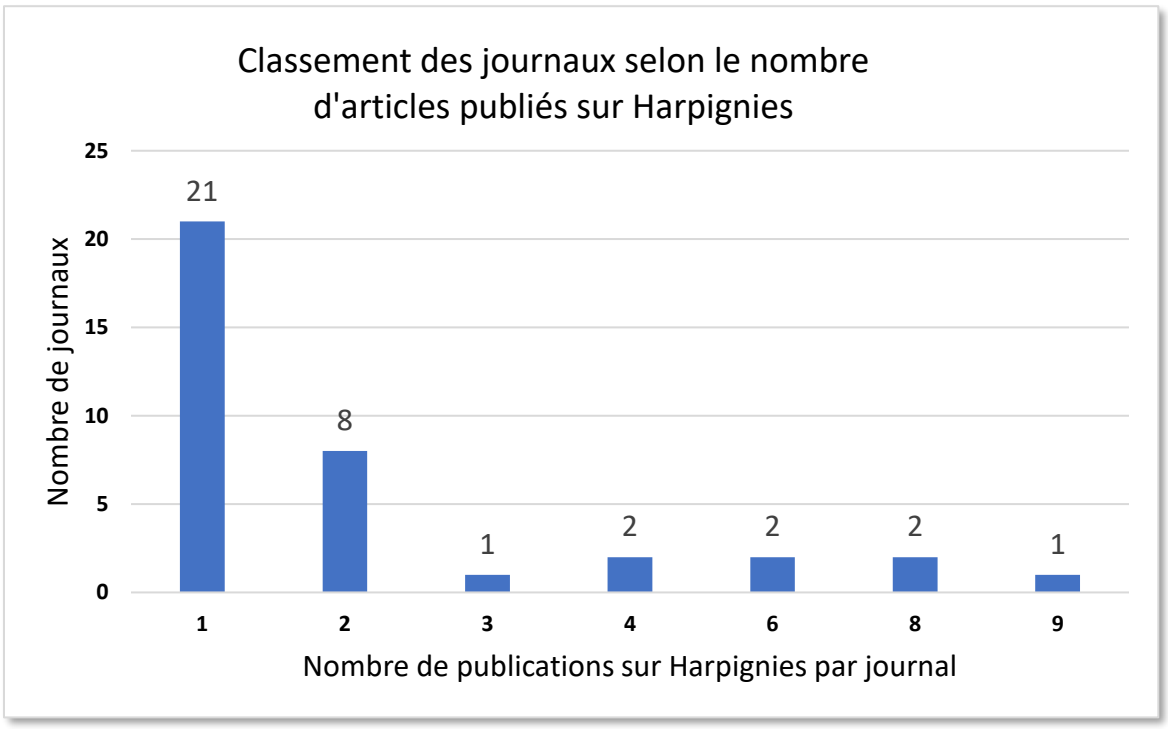


fig. 83. Nombre de journaux ayant publié de 1 à 9 articles sur les œuvres de Salon de Harpignies

A partir de 9 critiques publiées et au-delà[714], on compte 10 journaux

9 : *L'Art*
10 : *L'Artiste*
12 : *Le Gaulois*
15 : *Le Monde illustré*
18 : *Revue des deux mondes*
19 : *Le petit journal*
22 : *Journal des débats*
27 : *Le Temps*
28 : *Le Figaro*
34 : *Gazette des Beaux-Arts*

Pour les neuf journaux ayant publié de 10 à 34 Salons nous voulions savoir si ces différents journaux concentraient le suivi des Salons sur un nombre restreint d'auteurs ou au contraire si chaque Salon était analysé par des auteurs différents chaque année. Pour répondre à cette interrogation, nous avons recensé pour chaque journal les auteurs qui avaient écrit des commentaires sur Harpignies, en utilisant les données consignées au tome II. Pour chaque auteur, nous avons compté le nombre d'articles écrits pour chaque journal. Les résultats sont rapportés dans le tableau suivant (fig. 84)

[714] Le premier chiffre en gras souligné correspond au nombre de Salons publiés dans le journal, cité après.

Journal	Salons suivis	Nbre d'auteurs	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
GAZETTE DES BEAUX-ARTS	34	31	26	4		1									
L'ARTISTE	10	7	5	2											
LE PETIT JOURNAL	19	10	4	2	3		1								
REVUE DES DEUX MONDES	18	6	3	1	1									1	
LE MONDE ILLUSTRE	15	4	3											1	
LE FIGARO	28	17	11	1	1	1	1	1				1			
LE GAULOIS	12	4	2		1					1					
LE TEMPS	27	8	4	1					1	1					1
JOURNAL DES DEBATS	22	5	1				3								1

fig. 84. Tableau des 9 journaux ayant publié de 10 à 34 Salons avec le nombre d'auteurs pour chaque journal.

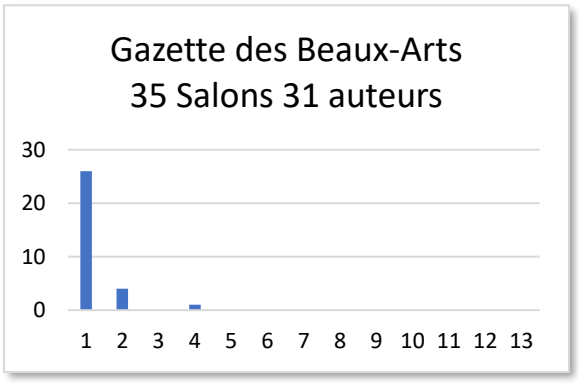
Pour chaque journal figure le nombre total de Salons suivis, le nombre d'auteurs ayant publié leur article et dans les colonnes de 1 à 13 sont recensés le nombre d'auteurs ayant écrit de 1 à 13 articles.

La *Gazette des Beaux-Arts* et *L'Artiste* concentrent le maximum d'auteurs n'ayant fait qu'un ou deux articles de Salon. Cela signifie que ces deux journaux n'ont pas un salonnier attitré susceptible d'analyser les Salons chaque année, puisque pour la *Gazette des Beaux-Arts* il y a 26 auteurs n'ayant écrit que pour un seul Salon, quatre en firent deux et un seul en publia quatre. Nous avons été surpris de cette succession d'écrivains différents pour un journal de renom et de surcroit spécialisé pour les arts. Pour *L'Artiste*, il en est de même, cinq auteurs n'analysent qu'un seul Salon et deux en suivent deux.

Le Journal des débats est à l'opposé ; pour 22 Salons il n'a que cinq auteurs, trois publient cinq Salons et un resta pendant treize ans pour faire le compte rendu annuel de l'exposition. Cela témoigne d'une grande fidélité à un petit nombre d'auteurs. Cela est aussi la caractéristique d'autres journaux comme : *Le Temps*, *Le Gaulois*. *Le Figaro*. Ensuite *Le Monde illustré*, *la Revue des deux mondes* sont intermédiaires mais avec des auteurs stables à 10 ou 12 Salons.

Enfin le *Petit Journal*, plus populaire, à grand tirage et à faible coût se rapproche de la *Gazette des Beaux-Arts* n'ayant qu'un seul rédacteur dans la classe 5 Salons.

Sur les quatre graphiques ci-après, ces données s'illustrent ainsi[715] :





[715] Notez le changement d'échelle des ordonnées laquelle varie amplement d'un journal à l'autre.

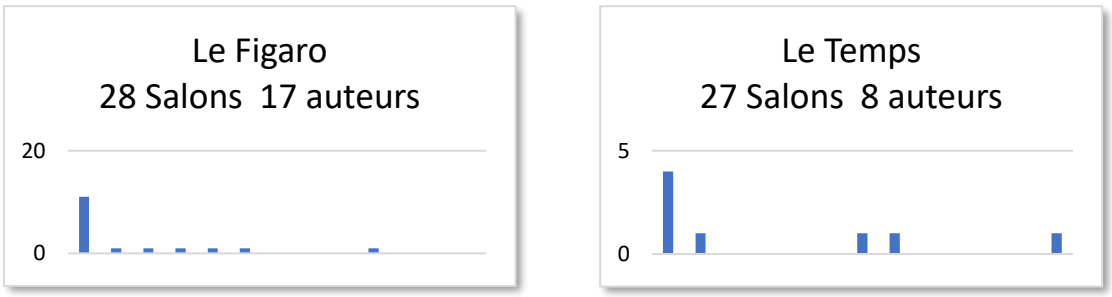


fig. 85. Pour chaque journal les barres verticales correspondent au nombre de critiques ayant suivi de 1 à 13 Salons

La Gazette des Beaux-Arts change de salonnier pour chaque exposition. *Le Temps*, à l'opposé, a eu 3 critiques qui ont analysé respectivement 7, 8 et 13 Salons, témoignant d'une grande constance d'auteur. *Le Petit Journal* s'apparente à la *Gazette des Beaux-Arts* et *Le Figaro* est intermédiaire.

Les salonniers qui suivent très régulièrement les Salons sont
13 Salons :
Paul Mantz pour *le Temps*[716]
Charles Clément pour *le Journal des débats*
12 Salons :
Georges Lafenestre pour *La Revue des deux mondes*
Luc-Olivier Merson pour *Le Monde illustré*
10 Salons :
Albert Wolff pour *Le Figaro*
8 Salons :
Thiébault-Sisson pour *Le Temps* :
M.L. de Fourcaud pour *le Gaulois*
7 Salons :
Anonymes pour *Le Temps*, avec beaucoup de réserve, ignorant s'ils sont une et même personne ou s'ils sont différents ?
6 Salons :
Jean Rousseau pour le *Figaro*
5 Salons :
Arsène Alexandre pour le *Figaro*
Edouard Drumont pour *le Petit Journal*
André Michel et Edouard Sarradin pour *le Journal des débats*
Anonymes pour *le journal des débats*, sans savoir s'il s'agit d'un seul auteur.

Au terme de cette analyse, il apparait clairement que certains journaux, comme *Le Journal des débats* et *Le Temps* avaient une politique éditoriale qui favorisait une critique faisant appel à des salonniers réguliers et spécialisés dans le domaine artistique, alors qu'à l'opposé un journal comme *la Gazette des Beaux-Arts*, pourtant centré sur les arts avait une pratique totalement opposée, changeant de critique chaque année ou presque, sans doute une volonté du comité éditorial.

[716] Paul Mantz qui a suivi 13 Salons pour *Le Temps* de 1873 à 1891, avait précédemment écrit des compte rendus de Salons pour la *Gazette des Beaux-Arts* de 1863 à 1869.

b) Que pensaient les critiques d'art de la peinture de paysage ?

Lors de la sélection des articles de presse écrits par les critiques analysant les toiles de Harpignies présentées lors des Salons, nous avons aussi retenu ce que ces mêmes auteurs pensaient de la peinture de paysage, et on trouvera dans le tome II le détail de ces articles.

La première remarque des critiques en parcourant les allées des Salons fut de signaler la présence des peintres paysagistes en grand nombre, à partir des années 1853 et au-delà :

> « C'est quelque chose d'effrayant que de compter les paysagistes au Salon, c'est long comme un dénombrement d'Homère ; c'est fatigant comme une généalogie biblique[717]. »

disait avec humour Émile Cantrel. Théophile Thoré les compta vraiment lors du Salon de 1868,

> « Calculez que sur les deux mille tableaux !! il y a plus de mille paysages[718]. »

Cette présence accrue est bien la preuve que

> « le paysage est la victoire de l'art moderne. Il est l'honneur de la peinture du XIX^{e} siècle… Le paysage moderne n'adore plus la nature, il ne la chante plus, il la peint. Seule l'école moderne a ouvert bravement les yeux, sans parti pris, résolue à ne se scandaliser de rien, à choisir mais à ne pas corriger . »[719]

Cette défense du naturalisme moderne par les Goncourt fut partagée par Théophile Gautier qui, arpentant les allées du Salon de 1857 aux Menus-Plaisirs, deux ans seulement après l'Exposition Universelle, s'étonna que les ouvrages soient encore aussi nombreux et étudia les naturalistes :

> « Quant au paysage, vous savez avec quelle supériorité la jeune école française le traite. Là, elle est vraiment originale et primesautière[720]. »

En effet, c'est la disparition lente de la peinture classique, vainement défendue par les académiciens, et les tenants du maintien des traditions, qui permit l'émergence de nouveaux courants. Castagnary le constata au Salon de 1857 :

> « La peinture religieuse et la peinture historique ou héroïque se sont graduellement affaiblies, à mesure que s'affaiblissaient comme organismes sociaux, la théocratie et la monarchie auxquelles elles se réfèrent ; leur élimination, à peu près complète aujourd'hui amène la domination absolue du genre, du paysage, du portrait qui relèvent de l'individualisme dans l'art comme dans la société, l'homme devient de plus en plus homme[721]. »

Presque vingt ans plus tard, au Salon de 1875, Émile Zola fit aussi l'éloge de la peinture de paysage et brocarda le paysage classique :

> « Le paysage constitue la gloire de l'école française moderne. Dans cette branche de l'art, elle a, depuis quarante ans, fait preuve d'un véritable esprit créateur. A présent la révolution est accomplie, le triomphe est assuré. Le naturel a définitivement délogé l'artifice. Il faut se rappeler ce qu'était le paysage classique[722]… »

[717] Émile Cantrel, *L'Artiste*, 1859, *Cf*. tome II, p. 22.
[718] Théophile Thoré, *Salons de W. Bürger, 1861-1868*, *Cf*. tome II, p. 80.
[719] Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art :la peinture à l'exposition de 1855*, *Cf*. tome II, p. 14-15.
[720] Théophile Gautier, *L'Artiste*, 1857, t. 1, p. 189, *Cf*. Tome II, p. 18.
[721] Jules-Antoine Castagnary, *Salons 1857-1870*, p. 7-17 *Cf*. tome II, p. 18.
[722] Émile Zola, « Lettres de Paris », *Le messager de l'Europe*, juin 1875, *Cf*. tome II, p. 129.

Certes, la peinture de genre connut aussi un engouement, mais moindre que le paysage et certains comme Léon Lagrange comparèrent les deux genres de peinture et témoignèrent de leur franche préférence pour la nature :

> « Les paysagistes sont encore plus nombreux au Salon de 1864 que les peintres de genre. Qui oserait s'en plaindre ? Qui voudrait placer sur la même ligne ces deux formes de l'art ? Le genre ne vit que des rebuts de la grande peinture. Le paysage renouvelle, avec un modèle différent, les aspirations les plus élevées du grand art[723]. »

Cet afflux massif des tableaux de paysage, qui cohabitaient avec quantité d'autres peintures, nuit à une bonne exposition susceptible de les mettre en valeur aux yeux des critiques et du public. Chesneau déplora l'accrochage dont pâtissaient surtout les paysages :

> « La plupart des paysages exposés au Salon perdent beaucoup d'ailleurs à se trouver confondus avec tant de tableaux d'un genre tout différent, d'un sentiment tout opposé… C'est là l'inconvénient inhérent aux galeries de tableaux. Mais le paysage en souffre plus que le tableau d'histoire. Il faut au paysage le jour discret de nos intérieurs… Il est le compagnon de retraite, le confident de la pensée rêveuse et de la méditation[724]. »

Cette critique de l'accrochage était partagée par beaucoup, et Harpignies, dès son premier Salon en 1853, avait apprécié l'importance du placement de ses œuvres :

> « Mon tableau qui avait un mètre de diamètre en eut la bonne chance d'être bien placé ! Le début fut bon pour moi. --- On ne l'a jamais oublié depuis cette époque : Je ne parle pas d'un autre tableau ayant au moins 1 mètre, plus grand que *le chemin creux*[725] et représentant *une vue de Capri*[726]. Très médiocre, on l'avait heureusement placé là-haut[727]. »

Ce jugement négatif sur *La vue prise dans l'île de Capri* a été émis alors que Harpignies avait 57 ans lors de la rédaction de son journal ; peut-être n'appréciait-il plus son style juvénile, encore imprégné de la facture d'Achille Etna Michallon[728], de Bertin et tellement différent de ce qu'il fera plus tard.

Mais Zola, qui porta aux nues la peinture de paysage, jeta un regard plus nuancé sur les paysagistes, distinguant diverses catégories d'artistes. En effet, si tous

> « partent dès l'aube, la boîte sur le dos, heureux comme des chasseurs qui aiment le plein air… les petits et les grands, les excellents et les médiocres, suivent les mêmes sentiers, obéissent au même instinct qui les amène dans la campagne et leur dit de l'interpréter telle qu'elle est… Mais si tous ont renoncé au paysage d'invention classique, si tous se placent devant les horizons vrais, combien peu les voient et les rendent de façon franche et personnelle. Là est la misère de l'école. Le Salon chaque année est plein de copies fausses ou vulgaires[729]. »

Si les paysages se sont multipliés à l'envie lors des Salons, la qualité est loin d'être égale et homogène, et il sera intéressant de connaître l'avis de Zola sur Harpignies.

Alors que la grande majorité des critiques apprécia la peinture de paysage en général, avec parfois des réserves sur la qualité de certains artistes, comme Zola vient de l'écrire, nous

---

[723] Léon Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, 1864, *Cf*. tome II, p. 50.
[724] Ernest Chesneau, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre, le Salon de 1863*, *Cf*. tome II, p. 40.
[725] *Cf.* tome II, p. 7-11.
[726] *Vue prise de Capri, golfe de Naples*, 1853, Stockholm, National Museum, inv. NM. 7066, *Cf*. tome II, p. 5.
[727] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 37 du journal.
[728] Par exemple, Achille Etna Michallon, *Paysage inspiré de la vue de Frascati (environs de Rome),* musée du Louvre, inv. 6633.
[729] Émile Zola, « Les paysagistes » *L'évènement illustré. Mon Salon (1868*), juin 1868, *Cf*. tome II, p. 79.

n'avons pas trouvé beaucoup de réfractaires à cette école du paysage qui avait eu pourtant beaucoup de difficultés à s'imposer vers les années 1830. Notre démarche est sans doute biaisée. En effet, nous n'avons pas étudié la totalité des critiques des Salons, mais seulement ceux qui s'étaient exprimés sur Harpignies et le paysage, et le fléau de la balance penche sans doute en faveur du naturalisme et des paysagistes.

Un critique de notre cohorte était cependant très réservé sur la peinture de paysage de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, laquelle manquait selon lui de noblesse et d'élévation, sans doute un adepte du grand classicisme :

> « En parlant du paysage tel que le comprennent la plupart des peintres contemporains, je ne veux pas cacher ma pensée et mettre, comme on dit, mon drapeau dans ma poche. Je tiens même d'autant plus à m'expliquer nettement sur ce point que je ne partage pas l'opinion dominante. Il y avait certainement quelque chose et même beaucoup à faire pour réagir contre le paysage théâtral et absolument conventionnel de l'époque précédente. Mais si les constructions vides et froides des Michallon et des Valenciennes étaient chimériques et absurdes, s'ensuit-il que l'imitation textuelle, prosaïque, terre-à-terre de la nature, soit le but de l'art ? Cependant, il faut être non seulement équitable, mais sympathique pour des efforts qui ont produit même de minces résultats. Il y a, chez la plupart de nos paysagistes naturalistes, de l'acquis, de l'adresse, mais aussi un goût très prononcé pour la nature commune, pour la réalité vulgaire, et une absence déplorable d'idées et d'élévation[730]. »

On perçoit bien dans ces derniers termes combien Charles Clément reste nostalgique de ne plus retrouver au Salon de 1878 la peinture héroïque ou mythologique, « la grande peinture ».

Harpignies, qui couvrit la seconde moitié du XIX[e] siècle et la première dizaine du siècle suivant, arrivait alors à un moment où le paysage, nous venons de le voir, avait ravi la place de la peinture académique, lui permettant de s'exprimer avec beaucoup moins de résistance que vers les années 1830, le chemin avait été ouvert par Corot, Théodore Rousseau, Diaz, Constant, Troyon, Millet et quelques autres. Il connut toutefois le refus en 1863, seule une toile de Harpignies fut acceptée sur les trois présentées. Il accepta néanmoins de siéger parmi les refusés, sans ressentir pour autant un sentiment d'humiliation.

c) Que pensaient les critiques d'art de Harpignies aux Salons ?

Faire un condensé des avis pertinents émis par les 146 critiques ayant exprimé leur opinion sur Harpignies n'est pas chose aisée. En tenant compte de l'analyse présentée ci-dessus, nous avons étudié les avis des critiques ayant écrit le plus grand nombre d'analyses des Salons, les faisant ainsi entrer dans le cercle des salonniers professionnels.

- Paul Mantz (1821-1895)

Natif de Bordeaux, Paul Mantz vint à Paris pour faire son droit, et s'imprégna du courant romantique, lisant Victor Hugo, Théophile Gautier. Dès 1844, il collabora avec le journal *L'Artiste* comme critique littéraire puis dès 1845 suivit les Salons pour ce journal. Il témoigna pendant ces premières années, de sa foi pour le progrès de l'art et les tendances nouvelles, en particulier envers Eugène Delacroix et Théodore Rousseau. Il était plutôt opposé au strict conservatisme représenté par Ingres. Il se lia avec Théophile Thoré, Charles Blanc[731] et Philippe

[730] Charles Clément, *Journal des débats*, juillet 1878, *Cf*. tome II, p. 173-174.

[731] Frère de Louis Blanc (1811-1882) qui entra au gouvernement de 1848 et fut député sous la troisième République.

de Chennevières[732]. Il participa avec Théophile Thoré en 1848 au journal éphémère *La Vraie République*, et entra aussi au journal fondé par Victor Hugo, *L'évènement*. Il fut nommé directeur de la revue *L'Artiste* de 1849 à 1852. En complément des compte rendus des Salons, il collabora avec Arsène Houssaye et Théophile Gautier à l'ouvrage *Les Peintres vivants* en 1858. Dès 1859, Charles Blanc qui vient de fonder *La Gazette des Beaux-Arts* l'engagea à y publier des monographies d'artistes : *Corot* (1861), *Troyon* (1865) *Barye* (1867), *Gleyre* (1875) *Carpeaux* (1876) *Courbet* (1878), des compte rendus de manifestations en province et surtout la critique des Salons de 1859 à 1872, activité qu'il continua à partir de 1873 dans la revue *Le Temps*[733]. Au fil des années, son enthousiasme pour l'art contemporain, pour Courbet, Manet et les Impressionnistes devint plus tempéré et plus réservé.

Avec 18 études de Salons[734], analysant les ouvrages de Harpignies, Paul Mantz eut le loisir de voir les toiles et les aquarelles de notre artiste pendant presque 30 ans et son opinion importe, venant d'un critique que l'on peut qualifier de « *critique du juste milieu* ». Pour le Salon de 1863, il ne comprit pas les raisons qui ont amené le jury à refuser deux toiles sur les trois présentées par Harpignies :

> « Et Harpignies qui, comme Blin, a eu le don de déplaire au jury par des raisons qui nous échappent[735]. »

Lors du Salon de 1867 il émit une répartie ironique, une flèche décochée à l'intention du jury de 1863 :

> « Ils ne font pas trop mauvaise figure à l'exposition des Champs Élysées, ces anciens refusés qui s'appellent Harpignies, Lansyer[736] …Les proscrits de la veille sont bien souvent les vainqueurs du lendemain[737]. »

Cette défiance vis-à-vis du jury officiel de 1863 confirme l'attitude distante qu'il garde vis-à-vis du conservatisme. Rentrant d'un deuxième séjour en Italie, Harpignies présenta au Salon de 1865 des paysages italiens : *Rome, vue du mont Palatin* et *La petite marine de Sorrente*[738] et Mantz fit de suite le rapprochement avec Corot :

> « Nous avons remarqué les paysages italiens de M. Harpignies, sobres et harmonieux comme des Corot »

et de fait la perspective et la touche sont proches du tableau de Corot : *Colisée vu des jardins Farnèse*[739] Cette comparaison a sans doute beaucoup ému Harpignies qui considérait ce peintre comme le plus grand artiste ! Quelques années plus tard, en 1889, au contraire, Mantz mit l'accent sur les différences majeures qui séparent ces deux artistes :

> « mais, bien que M. Harpignies ait toujours rendu justice à Corot, il n'a jamais consenti à accepter son système. Et, à bien dire, nous sommes en présence de deux principes opposés :

---

[732] Philippe de Chennevières (1820-1899), historien d'art et écrivain, devint inspecteur des musées de province en 1853 puis directeur de l'Administration des Beaux-Arts en 1873, en remplacement de Charles Blanc.

[733] Frédéric Elsig, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mantz-paul.html Consulté le 23 12 2021

[734] Les quatre premières de 1863 à 1869 furent publiées dans *La Gazette des Beaux-Arts*, puis les 14 suivantes de 1873 à 1891 dans le journal *Le Temps*.

[735] *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, in tome II, p. 40.

[736] Emmanuel Lansyer (1835-1893) fut élève de Courbet et de Harpignies et eut une brillante carrière de paysagiste. Il présenta de nombreuses œuvres lors des Salons. *Cf*. supra, p. 142.

[737] *Cf*. tome II, p. 70.

[738] *Ibid.*, p. 52-58.

[739] Camille Corot, *Le Colisée vu des jardins Farnèse,* 1826, huile sur papier marouflé sur toile, 30/49 cm., musée du Louvre, inv. RF. 154.

où Corot voyait la fusion des contours estompés et l'embrassement universel, M. Harpignies, moins tendre, marque surtout l'autonomie des formes. Les deux maîtres auront leur place dans l'histoire du paysage ; mais ils obéissent à des idéals [sic] qui se contrarient[740]. »

Cette analyse est pertinente, Harpignies n'eut jamais ces arbres aux ramures floues et à la tonalité un peu grise et vaporeuse, caractéristique de certains Corot, alors qu'il présenta des arbres aux branches franchement marquées, se découpant nettement sur les cieux, Mantz le lui reprocha d'ailleurs à plusieurs reprises :

« les arbres détachent sur ces fonds colorés des silhouettes élégantes . Il y a un peu de parti pris dans ces énergiques découpures » ou encore en 1884 : « Toutefois aucun de ces chercheurs de vérités n'a le ferme dessin de M. Harpignies, qui garde une place à part dans l'école et qui reste le hardi découpeur des silhouettes noblement énergiques[741]. » ou encore en 1888 « le sentiment des belles découpures que font les arbres. »

A plusieurs reprises, Mantz fit part des tons sombres, plutôt éteints, peut-être favorisés par le goût de notre artiste pour les couchers de soleil ou encore les levers de lune. Il stigmatisa

« des ombres noires qui ressemblent à des tâches d'encre[742]. »

Lors de la présentation du *Saut-du-Loup* en 1873, Mantz récidive, d'une façon non justifiée selon nous, « il en a accentué la morne tristesse par l'élimination de certains détails et par le parti pris de la coloration[743] » écrit-il, alors que cette toile reçut un accueil laudatif chez de nombreux critiques. Les aquarelles firent forte impression chez Mantz par les coloris plus vifs, une belle spontanéité :

« Ce genre de peinture [l'aquarelle] n'a pas besoin de mettre son habit des dimanches ; il trouve dans l'à peu-près un charme de plus. Il convient aux notes de voyage, aux impressions rapidement fixées devant la nature, et on en trouve un type excellent dans les paysages de M. Harpignies. Il y a là des verts éteints, des gris savoureux dont la distinction est parfaite[744]. »

Et Mantz de conclure « Et les verts paysages de M. Harpignies qui est peut-être plus magistral dans la peinture à l'eau que dans la peinture à l'huile », point de vue partagé par nombre de critiques. Lors des derniers Salons suivis par Mantz, la critique fut plus positive on retrouve les qualificatifs d'énergique, de robuste, de poétique :

« M. Harpignies expose une peinture d'aspect plus nouveau et moins solennel, une *Prairie*, doucement éclairée par un pâle soleil. C'est un paysage plein d'air et de charme intime. M. Harpignies est le meilleur des hommes : il garde toujours un peu d'herbe pour les salonniers[745]. »

Harpignies a trouvé grâce auprès de ce critique sérieux, attentif, cultivé et qui dressa, au fil des Salons, un portrait juste et équilibré du paysagiste.

- Charles Clément (1821-1887)

Écrivain, critique d'art, historien d'art, Charles Clément naquit à Rouen, puis fut emmené en Suisse par sa mère suisse protestante après le décès de son père en 1836. Il suivit des études de théologie à Genève, de lettres et de philosophie à Lausanne, et fut reçu Privatdozent à Berlin.

[740] *Cf*. tome II, p. 299.
[741] *Ibid*., p. 248.
[742] *Ibid.,* p. 87.
[743] *Ibid*., p. 105.
[744] *Ibid*., p. 206.
[745] *Ibid.,* p. 318.

Venu à Paris en 1843, il fut d'abord précepteur des enfants du comte Duchâtel, ministre de l'Intérieur de Louis-Philippe, et fréquenta l'atelier du peintre vaudois Gleyre de 1846 à 1848. Il commença à publier des critiques littéraires dans la *Revue des deux mondes*, et une *Étude sur Poussin*. Il visita l'Italie, la Sicile, et l'Algérie où il rencontra Fromentin. En 1861, Napoléon III le chargea de négocier à Rome l'achat de la collection Campana, et il fut nommé l'année suivante conservateur adjoint du musée du Louvre.
Il publia plusieurs livres sur Michel-Ange, Raphaël, Vinci, puis plus tardivement un livre sur Géricault qui fut longtemps une référence essentielle, mais qui suscita ces dernières années des polémiques et des réserves[746]. Il fut enfin l'exécuteur testamentaire de Gleyre qui lui légua le contenu de son atelier en 1874.

Doté d'un style déjà loué par Pierre Larousse, il commença une longue carrière de critique d'art, avec une analyse régulière et suivie des Salons qu'il réserva au *Journal des débats* ; nous y avons retrouvé 13 analyses de Salons dans lesquelles il évoqua les œuvres de Harpignies de 1866 à 1885. De ces critiques on perçoit un sentiment général de sympathie pour notre artiste, remarquant en 1866 et en 1870 que Harpignies faisait des progrès, les seuls reproches concernaient sa facture :

> « L'exécution de M. Harpignies, qui a beaucoup gagné, est encore un peu négligée. Il a commencé par imiter Corot, et il lui reste quelque chose de la manière lâchée de ce maître dangereux[747]. »

écrivit Clément à propos du tableau présenté en 1866 : *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense)*[748]. Il récidiva lors du Salon de 1869 :

> « Le second tableau[749]… est plus composé et plus intéressant… La facture de M. Harpignies a certainement beaucoup gagné depuis quelques années, mais elle est encore négligée ; on reconnait dans le feuillage du grand arbre au premier plan du second tableau les traces de la manière systématiquement lâchée de M. Corot[750]. »

Ces critiques vis-à-vis de Corot et par contrecoup de Harpignies nous surprennent ; il est possible que Clément eut aimé retrouver chez notre paysagiste le côté lisse et peaufiné de Cabanel ou de Bouguereau. Nous ignorons si Harpignies eut connaissance de ces remarques, l'assimilation avec Corot lui aurait certainement plu, lui, admirateur de ce grand paysagiste, mais il n'aurait pas accepté, pensons-nous, de telles critiques à l'égard de son idole.

A partir de 1873, les critiques disparaissent, Clément ne tarit pas d'éloges à propos des toiles des Salons.

> « M. Harpignies s'est beaucoup distingué cette année, [1872] et son *Saut-du-Loup, vue prise dans l'Allier*, me paraît être l'un des meilleurs paysages du Salon[751]. » En 1875 il persévère : « Cette fois M. Harpignies me paraît avoir fait un grand pas en avant, et c'est

[746] Bruno Chenique, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/clement-charles.htm _Consulté le 23 12 2021
[747] *Cf*. tome II, p. 66.
[748] musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx. E652 & Bx. M6227.
[749] *Le chemin des Roches dans le Morvan*, New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1975.1.182, *Cf.* tome II, p. 83.
[750] *Cf*. tome II, p. 86.
[751] Cambrai, musée municipal, inv. RF 551/ 808 LUX. *Cf*. tome II, p. 100 et 104.

> avec bien du plaisir que je constate ce progrès…L'air circule admirablement dans ce tableau[752] qui est, à ce que je crois, le chef-d'œuvre de l'artiste. »

Pour le Salon de 1880, Harpignies exécuta une commande de l'État, un grand panneau destiné à être transformé en tapisserie par la Manufacture des Gobelins pour orner l'escalier du Sénat. Clément apprécia cette œuvre

> « Elle a au plus haut degré le caractère décoratif, et, par la fermeté de son exécution, cette peinture fournira à nos habiles ouvriers un excellent modèle[753]. »

en fait, l'exécution de la tapisserie fut annulée par la Manufacture. Clément aima beaucoup en 1881

> « *Victime de l'hiver*, c'est le squelette d'un arbre magnifique qui détache son tronc et son branchage blanchis par la mort sur un superbe massif plein de santé et de vigueur. » Il vanta également la *Vallée du Loing* et il conclut : « Ces deux ouvrages sont de très bons échantillons d'un artiste dont il n'y a plus à vanter le mérite. »

Mis à part les quelques remarques initiales sur les œuvres antérieures à 1873, Clément fut conquis par le paysagiste dont il dit :

> « Il ne parle pas aux yeux seulement. Il fait entendre quelques-uns au moins de ces accents confus de la nature inanimée que le naturaliste ne discerne pas[754]. »

- Georges Lafenestre (1837-1919)

Après des études classiques au lycée Charlemagne à Paris, Georges Lafenestre eut une carrière entièrement centrée sur les arts. Ses premières publications furent des poèmes : *Espérances* et *Idylles et chansons*. Il partit pour Florence en 1859, et fréquenta un groupe de jeunes peintres, français, Degas, Gustave Moreau et Tissot qui échangèrent avec les Macchiaioli[755] au café Michelangelo. Lafenestre resta proche ensuite de Manet, Cézanne, Forain et Mallarmé. Il soutint Manet lors de la présentation du *Bon Bock*. Il aimait surtout les paysagistes Corot, Courbet, Millet et Daubigny. Il intégra l'administration des Beaux-Arts, en 1870, chef de bureau puis inspecteur en 1876 et commissaire général des expositions de Munich, Vienne, Amsterdam et Anvers, à partir de 1879. Il fut aussi conservateur adjoint des peintures, dessins et chalcographies du musée du Louvre et enseigna Esthétique et Histoire de l'Art au Collège de France. Enfin en 1892 il fut membre de l'Académie des Beaux-Arts.
Parallèlement à ces fonctions il publia dans de nombreuses revues, *La revue contemporaine*, et *le Moniteur Universel*, mais aussi *La Gazette des Beaux-Arts*, *la Revue des deux mondes*, *la revue de l'art ancien et moderne.*

Il fut surtout un salonnier très régulier, écrivant *les comptes rendus des Salons annuels* de 1886 à 1897 et publia dans *Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture* de 1879 à 1892.

---

[752] *Les chênes de Château-Renard (Allier),* 1875, Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 496. *Cf*. tome II, p. 120 et 131-132.
[753] *Les falaises*, 1880, 328/170 cm., Paris, musée d'Orsay, inv. 20638. *Cf*. tome II, p. 188-193 et 195. Ironie du sort, et démenti formel des prévisions de Clément, cette toile ne sera jamais acceptée aux Gobelins comme modèle de tapisserie, en raison de la diversité des tons verts et de la difficulté d'harmonisation avec la toile de Paul Colin qui devait être en regard dans l'escalier du Sénat.
[754] *Cf*. tome II, p. 66.
[755] Mouvement pictural italien parti de Florence, et initiateur de la peinture moderne italienne. Une exposition leur a été consacré à Paris en 2013 : *Les Macchiaioli, 1850-1874, des impressionnistes italiens ?* Exposition du musée d'Orsay et de l'Orangerie, 20 mars 2013 - 5 janvier 2014.

Il épousa une veuve, Madame Samuel Bénédite, mère de Georges Bénédite et Georges Lafenestre assura l'éducation de son beau-fils.

Lafenestre, œil analytique des tableaux des Salons.

L'intérêt de Lafenestre pour les paysagistes se porta aussi sur Harpignies, et pendant 10 ans, de 1882 à 1891, il publia chaque année dans *Le livre d'or de la peinture et de la sculpture* une analyse détaillée d'un ou de deux des tableaux que notre artiste présenta chaque année aux Salons. Ces descriptifs nous furent précieux car ils nous permirent de vérifier et de confirmer qu'un tableau présent dans un musée était bien celui du Salon. En voici quelques exemples :

1884 : *Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)*[756] aujourd'hui au musée d'Orsay inv. RF 404. Une gravure par Félix Oudart, publiée dans la revue *L'Art* et une seconde gravure sans nom d'auteur parue dans L'Illustration confirment le descriptif de Lafenestre et attestent qu'il s'agit bien du tableau du Salon de 1884.
1885 : *La Loire à Briare (Loiret)*[757] aujourd'hui au Chrysler Museum of Art de Norfolk, est parfaitement identique à l'analyse de Lafenestre. Tableau peint au départ pour la famille Bapterosses de Briare, puis cédé à un collectionneur M. Chaulot qui le vendit à Walter P. Chrysler Jr lequel le légua au musée de Norfolk. Une gravure fut éditée lors du Salon.
1887 : *Solitude*, tableau aujourd'hui au musée des ducs de Bourbon à Montluçon, acheté par l'État après le Salon ; la description de G. Lafenestre est précieuse à double titre, d'abord en raison du changement de nom du tableau, intitulé *Paysage au clair de lune* dans la documentation du musée du Louvre[758]. L'analyse de Lafenestre concorde bien avec la gravure publiée dans le *catalogue illustré du Salon* et avec l'huile de Montluçon. Le deuxième intérêt de cette analyse est d'éviter la confusion avec les deux autres tableaux de Salon présentés par Harpignies en 1867 et 1897, et portant le même titre : *Solitude*[759].
1888 : *Un torrent dans le Var*, œuvre du musée d'Auxerre, inv. RF 625.
1889 : *Pleine lune*, tableau du musée de Montréal (Canada) sous le titre de *Clair de lune*[760]. Le tableau du Salon n'était pas localisé initialement, mais une recherche dans notre base de données montrait qu'une œuvre de Montréal, *Clair de lune*, était compatible avec celui du Salon. La description précise de Lafenestre a permis de confirmer qu'il s'agissait bien de celui exposé au Salon, et les dimensions identiques renforcent l'identité.
Pour le deuxième tableau de ce même Salon : *Les Alpes Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse*, nous disposons de la description de Lafenestre et d'une gravure d'Yon et plusieurs huiles abordent le même paysage mais le seul qui correspondrait à peu près est daté de 1904 et a donc été une version peinte ultérieurement par l'artiste pour le roi d'Égypte[761]. Le tableau du Salon reste non localisé.
1890 : *Crépuscule, souvenir de l'Allier*, Le livre d'Or de Lafenestre de cette année-là nous donne une description du tableau ainsi qu'une gravure de l'œuvre par E. Daumont. Nous avons pu suivre le devenir de ce tableau, vendu à Paris en février 1897, puis vendu à New York par les soins de Knoedler à un collectionneur de Saint-Louis (Missouri). Cherchant dans notre corpus, nous avons trouvé un ouvrage portant le même titre au musée de Reims[762]. mais les

[756] *Cf*. tome II, p. 243-244.
[757] *Ibid.*, p. 252.
[758] *Ibid.*, p. 275-276.
[759] Salons de 1867 et 1897.
[760] *Cf*. tome II, p. 291-292.
[761] *Cf*. tome II, p. 293-296.
[762] *Le Crépuscule, souvenir de l'Allier*, 1890, 48,8/81,7 cm, Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.132.

dimensions indiquées par G. Lafenestre (90/150 cm.) étaient supérieures à celles de Reims. (48,8/81,7 cm.) Le tableau du Salon n'est pas localisé, il reste peut-être en mains privées ou dans un musée américain ; l'ouvrage de Reims est un ricordo que Harpignies fit pour Henry Vasnier, grand collectionneur de Harpignies et qui fit legs de ses œuvres au musée de Reims.
1891 : *L'aurore*, œuvre également léguée par Henry Vasnier au musée de Reims.[763] Dans son rapport, Lafenestre précise : « Appartient à Henry Vasnier » authentifiant l'œuvre de Reims, et les dimensions qu'il donne sont concordantes avec celles du musée.
Le deuxième ouvrage de ce salon : *Le couchant*, 1890, fut aussi décrit par Lafenestre, et avec ce rapport nous avons retrouvé dans notre base une œuvre parfaitement concordante, mais portant un autre intitulé : *Paysage avec grands arbres et ruisseau*, entrée dans les collections nationales par le legs Cosson en 1927, et mise en dépôt au musée de Cambrai[764].
Mais étant daté de 1892, il s'agit d'une copie de la main de l'artiste peinte l'année qui suivit le Salon. De plus, les dimensions plus réduites que celles du rapport de Lafenestre confirment qu'il s'agit d'un ricordo. L'original est perdu de vue.

Parfois seule la description de Lafenestre a permis de découvrir le tableau du Salon présent dans un musée mais non reconnu car sous un titre trompeur.
1882 : Le tableau du Salon : *La Loire* n° 1302, est finement détaillé par Lafenestre, et la documentation du musée d'Orsay possédait une photographie d'un tableau mis en vente par la galerie Brame & Lorenceau en 1899 nommé *Les bords de Loire*. La reproduction concordait bien avec la description du tableau du Salon, mais les dimensions nous semblaient modestes (53,3/81,3 cm.) pour une œuvre de Salon[765]. Poursuivant la recherche, nous avons découvert au musée d'Orsay sous le titre : *Bois et rivière sablonneuse*, 1882 une huile, qui est aussi un legs Cosson de 1926 et mesure 102/166,5 cm. Un article de presse de 1882 faisait état d'un projet d'achat par l'État de *La Loire*, projet non concrétisé sans doute faute de crédits. Ici la description de G. Lafenestre a été déterminante pour la découverte de cette œuvre du Salon de 1882 au musée d'Orsay.
1890 : Le deuxième tableau du Salon de 1890, *Prairie ; effet de soleil*, n° 1174 fut analysé par G. Lafenestre et cela concorde parfaitement avec une œuvre de dimension moyenne, que nous connaissions grâce à une photographie réalisée en 1977 par le musée du Louvre pour une demande d'exportation outre-Manche. Nous avons eu connaissance du passage en vente à Paris chez Christie's en avril 2016 de ce tableau qui trouva acquéreur. Le texte de G. Lafenestre concorde avec la photo et avec la reproduction du catalogue de vente et la toile est bien de même dimension. Elle reste ainsi en mains privées.

Le livre d'or de peinture et de sculpture de G. Lafenestre fût pour nous une référence précieuse pour valider ou mieux encore pour découvrir des peintures de Salon qui n'avaient pas été répertoriées en tant que telles.

Lafenestre critique des Salons.

A côté de ces descriptions, Lafenestre exerça aussi un rôle de critique classique. Bien que familier d'artistes contemporains comme Manet, Moreau, Degas et Tissot, il appréciait les

[763] *L'aurore*, 1891, 100,7/152,5 cm. Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.133., legs Henry Vasnier.
[764] *Paysage avec grands arbres et ruisseau*, 1892, 75,5/102,5 cm., Cambrai, musée des Beaux-Arts, inv. RF 2527, *cf*. tome II, p. 427-428.
[765] Renseignements communiqués par Mme Sylvie Brame que nous remercions.

paysagistes en général et Harpignies trouva en lui un admirateur et un défenseur de sa peinture. Dès 1873, année du *Saut-du-Loup*, il reprocha à notre artiste quelques pesanteurs, mais

> « la majesté solennelle empreinte dans le *Saut-du-Loup* appartient… à l'esprit de l'artiste autant qu'au site qu'il a voulu copier. Saluons donc, comme il le mérite M. Harpignies, et saluons après lui, les jeunes ou les vieux qui comprennent l'art du paysage avec cette fière indépendance[766].

En 1879, Harpignies présenta *Le pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf*, tableau très inhabituel pour cet artiste qui met en scène une grande série de personnages sur le terre-plein du Pont-Neuf, dans un style qui ne lui est pas du tout familier, mais qui trouve grâce auprès de Lafenestre,

> « Celui qui aura le plus fait après M. Français, pour le développement du paysage moderne dans le sens décoratif est M. Harpignies qui dans son *Pavillon de Flore* et son *Souvenir de l'Allier* arrive à faire à la belle structure décorative des sacrifices de vérité que quelques-uns trouvent excessifs. »

Ce même *Pavillon de Flore* fut source de critiques appuyées de la part de Karl Joris Huysmans, critiques souvent justifiées à nos yeux car on sent que l'artiste n'est pas à l'aise dans cette scène de genre[767]. Cela montre aussi que Lafenestre est presque un inconditionnel des paysagistes en général et de Harpignies en particulier.

Lafenestre maintiendra ce ton plutôt favorable au paysagiste ; en 1887, après un long développement sur les paysagistes de l'école de 1830, il précisa dans *la Revue des deux mondes* :

> « En se joignant à MM. Français, et Cabat, sur les traces de Corot, pour défendre avec opiniâtreté les traditions poétiques du paysage et prêcher la nécessité de la simplification réfléchie et des déterminations résolues, M. Harpignies a rendu un service éclatant à nos paysagistes, souvent disposés à s'éparpiller dans l'étude du morceau et à se contenter du rendu sommaire d'une impression[768]. »

Enfin lors du Salon de 1897, la présentation par Harpignies de *Solitude* et *Bords du Rhône* suscita chez Lafenestre un long article où il aima

> « ses deux derniers paysages, les plus beaux du Salon. Ils résument, avec une gravité puissante tout l'effort d'une longue vie passée dans la contemplation réfléchie de la nature apaisée et apaisante[769]. »

Quelques lignes plus loin il insista sur l'impression ressentie devant les paysages de Harpignies et défendit ces paysagistes classiques en face de ceux qu'on a baptisés du titre prétentieux d'*impressionnistes*, montrant ainsi sa réticence à accepter les nouvelles tendances de l'art contemporain, allant dans le même sens que Louis Leroy :

> « C'est, seulement par degrés que nous en pénétrons tous les détails, que nous saisissons et que nous comprenons tout ce qu'il a réuni de sensations accumulées dans les silhouettes et les masses fortement caractérisées de ses arbres, dans les dégradations multiples et savantes de ses terrains et de ses perspectives, dans les vibrations infinies et délicates de l'atmosphère fluide et de la pénétrante lumière.
> C'est donc l'impression classique, dans le vrai et bon sens du mot. Or, l'on peut voir, par ces exemples typiques, combien elle diffère de l'impression fugitive et agitée, telle que la

[766] *Cf*. tome II, p. 106.
[767] *Ibid.*, p. 181-182.
[768] *Ibid.*, p. 282.
[769] *Ibid*., p. 393-394.

> recherchent et la comprennent, par un légitime besoin de nouveauté et un perfectionnement logique de la vision, un certain nombre de paysagistes contemporains. Pour rendre la seconde, comme pour rendre la première, il faut, d'ailleurs, même lucidité d'analyse, même science des phénomènes, et une souplesse de main peut-être plus exercée encore. C'est là ce qu'oublient trop souvent quelques-uns de ceux qui se sont baptisés ou qu'on a baptisés du titre prétentieux d'*impressionnistes*, comme si la fonction essentielle des paysagistes n'avait pas toujours été de rendre, en la résumant plus ou moins, une impression reçue devant la nature ! »

Georges Lafenestre s'inscrit ici comme défenseur du paysage traditionnel, tel que le pratiqua Harpignies sans en déroger tout au long de sa vie, mais resta plutôt réticent face à l'impressionnisme.

- Léonce Bénédite (1859-1925)

Plus jeune de 22 ans que Georges Lafenestre, son beau-père, Léonce Bénédite mena des études de droit et étudia l'histoire et la philologie à l'École pratique des hautes études. Son milieu familial le sensibilisa à l'art, son beau-père était conservateur du musée du Louvre et son frère Georges fut conservateur du département des antiquités égyptiennes du musée du Louvre.
Son nom reste lié au musée du Luxembourg où il fut d'abord attaché, puis adjoint du directeur Étienne Arago avant de devenir lui-même directeur en 1892. Il se consacra à l'art contemporain, développant d'étroites relations avec les artistes, et les sociétés comme la Société des Peintres de Paris, la Société des Graveurs français, la Société des Peintres orientalistes[770].

Il mena une stratégie active, réorganisa le musée, publia un catalogue des œuvres, se tourna aussi vers les arts décoratifs et forma une section d'art étranger. Le legs Caillebotte en 1894 fut accepté en 1895, mais une sélection des œuvres du legs fit scandale, alors que la place manquait pour accepter la totalité et il obtint de faire construire une aile supplémentaire pour accueillir cet apport nouveau. Il œuvra pour faire accepter ce legs, obtint l'accord de Martial Caillebotte, le frère et de Renoir, mais ce fut Maître Courtier, le notaire de Gustave, qui fit obstacle à l'agrément initialement obtenu par Bénédite[771]. Proche de Rodin, le sculpteur nomma Bénédite mandataire pour gérer son patrimoine artistique.

A la différence des critiques précédemment analysés, il ne fit que trois critiques de Salon, mais sa place ici se justifie par un article très détaillé consacré à Harpignies qu'il publia en 1917 après son décès[772]. Il fut sans aucun doute proche de notre artiste, ayant fait le déplacement à Saint-Privé, petit village de l'Yonne où vivait Harpignies en sa propriété de La Trémellerie, pour assister aux funérailles en 1916. Cet article comportait de nombreuses reproductions d'œuvres du peintre, qui nous ont aidé à l'étude des tableaux de Salon.
- **Salon de 1853** : *Chemin creux, effet du matin ; environs de Valenciennes*, Bénédite donne une description détaillée de l'ouvrage qui nous était inconnu[773]. Avec cette analyse, nous pensions avoir trouvé l'œuvre lors d'une vente chez Sotheby's à Londres en 1986 : *A solitary harvester in a summer landscape*. L'analyse de Bénédite concordait avec la reproduction de la maison de vente. Un seul détail différait, Bénédite décrivait « un paysan assis affutant sa faucille » qui était absent du tableau londonien. La mise en vente en novembre 2017 chez Ader à Paris, d'une

[770] Mathilde Arnoux, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html Consulté le 23 12 2021
[771] Pierre Vaisse, *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*, Paris, INHA, éd. Ophrys, 2014,
[772] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 207-235.
[773] *Cf*. tome II, p. 7-9.

eau-forte intitulée *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbre* était tout à fait conforme à la description de Bénédite, avec une moissonneuse vue de dos avec en avant un paysan assis aiguisant sa faucille. Cette eau-forte est de la main de Harpignies et représente bien l'œuvre du Salon de 1853 tandis que l'huile vendue chez Sotheby's est un ricordo. Le tableau du Salon reste à ce jour non localisé.

-**Salon de 1883** : *Une après-midi à Saint-Privé*. Connu par la gravure d'Yon publiée par G. Lafenestre, ce tableau a bénéficié d'une reproduction dans l'article de Bénédite de la Gazette des Beaux-Arts de 1917[774] mais l'original reste perdu de vue.

-**Salon de 1884** : *Lever de lune*. Entré au musée du Luxembourg en 1884, et présent aujourd'hui au musée d'Orsay, cet ouvrage a eu le privilège de figurer comme sélection d'un tableau de Harpignies dans le livre que publia Bénédite en 1905[775] Il présenta ce même tableau dans un autre livre : *L'art et la couleur. Les maîtres contemporains*[776], avec un commentaire flatteur :

> « *Le lever de lune*, que nous reproduisons ici et qui appartient au Luxembourg, est daté de 1884. C'est un nocturne extraordinaire de douceur, de limpidité et de tendresse, devant lequel la contemplation de l'œuvre fait oublier l'artiste pour vous tenir exclusivement sous le charme de l'impression, comme si vous étiez vraiment en face de cet incomparable spectacle de réalité… Mais la magie de l'art a fixé le mystère de la nature[777]. »

-**Salon de 1901** : « *La tête de chien » ; souvenir de Menton*.

Ce tableau reste non localisé à ce jour, nous ne disposons que d'une reproduction de l'œuvre publiée par Maurice Hamel[778] mais dans son article in memoriam de la *Gazette des Beaux-Arts*, Bénédite publie aussi une reproduction de la même œuvre, validant celle de Hamel, mais le tableau reste perdu de vue à ce jour[779].

Bénédite, comme son beau-père, apprécie les toiles de Harpignies et exprime dans ses articles l'émotion engendrée par la vue de ses paysages. De surcroît, les descriptions détaillées des peintures rapportées dans l'article de la Gazette des Beaux-Arts publié après le décès, nous ont été d'un précieux secours, comme l'avaient été les descriptifs de Lafenestre.

- Luc-Olivier Merson (1846-1920)

Son père, Charles-Olivier (1822-1902) était peintre et critique d'art et Luc-Olivier n'eut aucun mal à trouver sa voie. Il s'orienta vers la peinture, devint élève de Gustave Chassevent et d'Isidore Pils et fut reçu Grand prix de Rome en 1869 pour *Le soldat de Marathon.* Après un séjour de quatre années en Italie il revint à Paris, affirma sa prédilection pour les sujets historiques, et religieux, en faisant appel à des sources iconographiques recherchées. Il reçut la médaille d'or lors de l'exposition universelle de 1889. Ses œuvres étaient à la frontière du Classicisme et du Symbolisme. Adepte du dessin et de la ligne, rejoignant par-là Harpignies, il fut souvent qualifié de pompier, peut-être en raison de sa participation à une Société de peintres

[774] *Ibid*., p. 225-226.
[775] Léonce Bénédite, *Les chefs d'œuvres du musée du Luxembourg*, Paris, Lapira éd., 1905.
[776] Léonce Bénédite, *L'art et la couleur. Les maîtres contemporains*, Paris, H. Laurens éd., 1906.
[777] *Cf*. tome II, p. 246.
[778] Maurice Hamel, *Les Salons de 1901*, Paris, Goupil et Cie, Manzi, Joyant et Cie éd., 1901, p. 14-15.
[779] *Cf*. tome II, p. 442.

et de sculpteurs intitulée « *Les Pompiers*[780] » alors qu'il peut aujourd'hui être considéré comme un des précurseurs du Symbolisme[781].

Il mena une carrière très diversifiée, éclectique, décorant le Palais de Justice, la voûte de la basilique du Sacré Cœur de Paris, le musée Louis Pasteur, dessinant des projets de vitraux, des timbres en 1900 pour la Poste, en France et à Monaco et même des billets pour la Banque de France. Il fut reçu à l'Académie des Beaux-Arts en 1892.

Il mena parallèlement une activité de critique d'art et publia dans le journal *Le Monde Illustré* de 1873 à 1899, 12 articles impliquant Harpignies. Sa première intervention en 1873 fut d'emblée très positive pour l'artiste :

> « L'unité, c'est au contraire l'un des mérites les plus saisissants de la toile de M. Harpignies, *Le Saut-du-Loup*, vrai bloc sorti d'une seule coulée de la pensée et de la main du peintre, où le ciel, les rochers et les arbres composent une mélodie d'une grâce suave et pénétrante, d'un charme délicieux. Voilà de quoi réconcilier les plus hostiles avec les belles silhouettes et les grandes tournures du paysage. Je crois que M. Harpignies vient de signer son chef-d'œuvre[782]. »

Lors des Salons suivants, les ouvrages sont qualifiés

> « d'un grand style auxquels il ne faudrait qu'un peu de légèreté dans la touche et dans la grâce pour être des morceaux excellents[783] »

En 1882, Merson mit en avant la personnalité du peintre et son individualité :

> « Son originalité, toute d'une pièce, saute aux yeux. Il ne l'a empruntée à personne. Aussi peut-il dire : ce dessin, cette couleur, la ferme assiette de ces terrains et de ces perspectives sont à moi ; à moi, également, ces nuages un peu bizarres, ourlés de lumière, flottant dans le ciel bleu et profond ; - et ces arbres à l'âpre élégance, à la noble rudesse, solidement agrafés au sol, montant comme des colonnes ou tourmentés et tordus, ces arbres encore m'appartiennent[784]. »

Après avoir brocardé Couture et Giron lors du Salon de 1883, Merson prit la défense des petits formats,

> « il n'est pas du tout impossible de faire entrer un grand sujet dans un petit cadre » il défendit Harpignies qui présenta cette année-là un format modeste : « Voyez *l'Après-midi à Saint-Privé*, de M. Harpignies. Il s'empare sûrement du public, celui-là qui mesure cinquante centimètres à peine. Oui, mais quel goût et quel art[785] ! »

En 1885, les bords de Loire trouvèrent toujours grâce auprès de Merson :

> « C'est du tableau de M. Harpignies, *La Loire à Briare*[786], que je parle, un des plus beaux de l'artiste et des mieux réussis dans l'ensemble et les détails. Effet vérité, dessin, peinture, tout y est. Rarement M. Harpignies n'a affirmé en accents plus justes et plus mâles son originalité tout d'une pièce, qui saute aux yeux et reconnaissable de loin[787]. »

---

[780] Document annexe à la lettre autographe de Luc-Olivier Merson à Henry Brokman, du 4 novembre 1911, Petit-Palais, musée des Beaux-Arts de Paris, inv. PPL. 160 (20 B). Dans ce groupe d'artistes, entraient aussi Harpignies, Ziem, artistes qui pourtant n'avaient rien de « pompier ».

[781] Anne-Blanche Stéverin, *Luc-Olivier Merson (1846-19120), la carrière d'un peintre officiel, ses amis, ses élèves*. Thèse d'Histoire de l'art, Centre André Chastel, 26 novembre 2009.

[782] *Cf*. tome II, p. 102-103.

[783] *Ibid.,* p. 115.

[784] *Ibid*., p. 217.

[785] *Ibid*., p. 229.

[786] H/T, 127,6/216,5 cm., Norfolk, Chrysler Museum of Art, inv. 71.658.

[787] *Ibid*., p. 259.

Enfin en 1896, l'enthousiasme du critique resta vif devant le plus grand tableau qu'ait réalisé Harpignies et qui se trouve encore aujourd'hui au château de Trousse-Barrière à Briare :

> « je finis avec les paysagistes devant *la Loire* de M. Harpignies, un des tableaux les plus forts, sans conteste, et les mieux sentis de la saison. Que le ciel a de légèreté, d'élévation ! Dans quel éloignement les rives lointaines ! Comme le grand tributaire de l'Océan se déroule large et calme le long de ses bords sablonneux, de l'horizon jusqu'au terrain verdoyant qui fait le premier plan, barrant toute la toile, où se dressent à droite, à gauche, des arbres vigoureux ! Et quel amour de la nature se dégage de partout ! Au fait, nous tenons là l'œuvre d'un vrai maître original, affirmatif et résolu[788]. »

Luc-Olivier Merson fut donc un inconditionnel du paysagiste, commentaires flatteurs qui ont toujours été confiés au *Monde Illustré* et venant d'un critique-peintre qui avait aussi une grande originalité par sa proximité avec le symbolisme.

- Albert Wolff (1825-1891)

Né à Cologne, Albert Wolff eut principalement une carrière journalistique. Il écrivit d'abord des contes pour la jeunesse, et un récit de voyage au bord du Rhin. Venu en France comme correspondant de la *Gazette d'Augsbourg*, il devint secrétaire d'Alexandre Dumas et collabora à de nombreux journaux : *Le Gaulois*, *Charivari*, *Le Figaro*, le *Nain jaune*, *l'Avenir National*, le *Journal Illustré* et à l'*Évènement*. Après la défaite de 1870, il obtint la nationalité française, « la patrie des vaincus ». En plus des articles de presse, il publia nombre de volumes et de pièces de théâtre. Il fut le correspondant attitré du *Figaro*, couvrant les Salons et a consacré une dizaine d'articles interpellant Harpignies de 1869 à 1891. Ses appréciations alternent des remarques plutôt négatives, ainsi lors du Salon de 1876 :

> « M. Harpignies n'est pas heureux cette année, son grand paysage est bien sec et bien monotone. »

point de vue personnel pour cette œuvre aujourd'hui à Brooklyn[789]. Pour le Salon de 1882, il rendit hommage à notre artiste car

> « C'est un des derniers paysagistes qui se donnent la peine de construire un tableau. » mais écrit-il « il expose deux toiles d'un aspect sévère[790]. »

Mis à part ces réserves somme toute modérées, il développa dans le commentaire du Salon de 1873 un parallèle et une comparaison entre Daubigny et Harpignies, *La plage de Villerville*[791] pour le premier et *Le Saut-du-Loup* pour Harpignies :

> « C'est M. Harpignies qui a décroché la timbale du paysage en dépit des noms les plus célèbres. Jusqu'ici ce paysagiste n'avait pas encore frappé un de ces grands coups qui classent un artiste. S'il y a au Salon une œuvre qui se recommande par une interprétation toute personnelle de la nature, par une harmonie exquise de la composition et des tons, c'est bien la très brillante exposition de M. Harpignies. »

Et après une série de parallèles entre eux, il conclut en attribuant à chacun de ces deux artistes, diverses classes de spectateurs, Harpignies étant le peintre des artistes !

---

[788] *Ibid*., p. 381.

[789] *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin,* 1876, 111,8/167,6 cm., New York, Brooklyn Museum, inv. 55.18. *Cf*. tome II, p. 136 et 139-140.

[790] *Les bords du Loing à Saint-Privé (Yonne)* n° 1301 et *La Loire,* n° 1302. *Cf*. tome II, p. 209-214 et 220.

[791] Charles-François Daubigny (1817-1878*), Beach at Villerville, Normandy*, Cambridge, The Fitzwilliam Museum, inv. PD, 126-1985.

> « Et voilà pourquoi la foule étonnée, surprise, fascinée par les jongleries de M. Daubigny, s'arrête de préférence devant l'œuvre du paysagiste acclamé et que les artistes contemplent la belle page de M. Harpignies avec tout le respect qu'elle mérite[792]. »

- <u>François Thiébault-Sisson (1856-1944)</u>

Auteur de neuf citations de Harpignies lors des Salons, Thiébault-Sisson plus jeune de 37 ans que le paysagiste, publia dans plusieurs journaux : *Le Parlement, le Gaulois, la Nouvelle Revue*. Il suivit régulièrement les Salons comme critique d'art, pour *Le Temps*. En 1897, il fonda avec Léon Rosenthal la revue *Art et Décoration*. Enfin il laissa aussi des écrits sur Degas, il recueillit de Claude Monet un texte autobiographique : *Mon Histoire*.
Les 9 comptes rendus de Salon vont de 1895 à 1913 et concernent tous les vingt dernières années de la carrière du paysagiste ; nombre de commentaires illustrent la verdeur conservée de l'artiste qui continua à produire des œuvres de qualité malgré les années.

> « les hommes d'âge mettent une coquetterie charmante à se montrer, dans leur automne, aussi fermes, aussi éclatants de maitrise qu'ils l'ont été aux heures triomphales du printemps… Harpignies et Bernier, dans leurs grands paysages d'une exécution si solide, d'un sentiment si juste et d'une beauté si sévère de lignes, soutiennent la comparaison, sans faiblir, avec leurs meilleurs morceaux d'autrefois. Ils concourent à une impression d'ensemble qui nous donne les plus rassurantes promesses pour l'avenir[793]. »

Il opposa dans la suite du récit les nouveaux paysagistes qui accentuent « l'appui de la couleur » et qui ont « certains effets de soleil aveuglants » à la génération précédente :

> « Ils se distinguent nettement, sur ce point, de leurs devanciers immédiats. Ceux-ci, dans leurs interprétations, cherchaient à mettre d'accord la tendance à l'exactitude et le goût d'une représentation ennoblie. Tel le vieux et robuste Harpignies. La grande page qu'il expose, *La Loire*, est d'une admirable tenue. Quiconque a vu le fleuve, en été, paresseusement alangui sur les sables mouvants de son lit, le reconnaît dans la toile du maître et le trouve criant de vérité. Mais, si l'aspect général est exact, l'artiste ne s'est pas cru obligé, dans le détail, à une fidélité absolue. Il a modifié, il a recomposé à son gré les harmonieux bouquets de bois qui s'échelonnent sur les rives et les encadrent avec une noblesse si fière[794]. »

Thiébault-Sisson dégage ici l'effort de création de l'artiste qui est sur le motif puis, rentré à son atelier, recompose son tableau à son gré, écartant ainsi une copie photographique de la nature. Le thème de l'âge reste au premier plan des commentaires de ce critique :

> « M. Harpignies a soixante-dix-neuf ans. On ne s'en douterait pas à voir sa peinture. Les deux paysages qui lui ont valu l'an dernier la médaille d'honneur avaient un accent inoubliable de grandeur. On en peut dire autant cette année des *Bords de Loire* et de la *Fin de belle journée* qu'il expose. Œuvres de maturité, non de vieillesse, et grandes œuvres[795]. »

Et poursuivant dans ce même registre lors du Salon de 1904, le critique en arrive à l'assimilation de l'artiste avec la gent sylvestre qu'il chérissait plus que tout, ayant par exemple obtenu de l'administration que l'on ne coupât pas le grand arbre sis devant son atelier, rue Coëtlogon à Paris, lui qu'Anatole France qualifiait, dit-on, « le Michel-Ange des arbres »

[792] *Cf.* tome II, p. 106-107.
[793] *Ibid.,* p. 380.
[794] *Ibid*., p. 381.
[795] *Ibid*., p. 418.

> « Harpignies a la robuste vieillesse des chênes et, de ses bords de l'Allier ou de la Loire, se dégagent le même air de grandeur et la même impression de majesté que de coutume[796]. »

Thiébault-Sisson termina par un hommage en 1913, car l'artiste, sans cesser de peindre, décida de ne plus présenter d'ouvrages aux Salons :

> « Un seul a désarmé. Harpignies, en souriant, s'est retiré du champ clos, mais il a l'âge des patriarches, et bien que ses quatre-vingt-quatorze ans soient très verts, et qu'il n'ait nullement renoncé à s'escrimer à bout de pinceau sur une toile, il a clos l'ère des expositions pour toujours. Inclinons-nous devant cette résolution[797]. »

- Louis de Fourcaud (1851-1914)

Louis de Boussés de Fourcaud s'intéressa autant à la musique qu'à l'art figuré. Élève du conservatoire, il pratiquait le violoncelle[798], et publia des critiques dans le domaine musical. Il fut élève de l'École des Chartes, et il rédigea de nombreuses biographies : François Rude, Bastien-Lepage, Théodule Ribot, Alfred Roll, ainsi que Chardin, Gallé, Alfred de Curzon[799]. Il écrivit aussi sur Wagner, sur la célèbre salle Pleyel. Il succéda à Taine comme enseignant à l'École des Beaux-Arts à partir de 1893.
Il collabora comme journaliste au *Figaro,* à la *Gazette des Beaux-Arts*, mais c'est au *Gaulois* qu'il réserva l'essentiel de sa production, à partir de 1876[800]. Fidèle à ce journal de tendance monarchique, il écrivit ainsi en 1878 163 articles sur des sujets variés, et Rocheblave témoigna des liens étroits qu'il entretenait avec ce journal : « il avait contribué à la fortune du *Gaulois* ; le *Gaulois* contribuait à sa vie[801]. » Il fut l'ami de Manet dont il écrivit « Un jour viendra où il sera classé comme le Goya français avec quelques mérites de Frans Hals. » Il se fit l'apôtre des Impressionnistes et Renoir fit un portrait de sa fille, habillée en algérienne.

C'est dans ce journal qu'il consacra huit articles sur des œuvres que Harpignies présenta aux Salons. Sa première analyse en 1879 fut pour *Le Pavillon de Flore, vu du terre-plein du Pont-Neuf*. Il loua la disposition générale et l'anatomie des arbres, mais par malheur dit-il,

> « le terre-plein est peuplé d'une dizaine de petites figurines, soldats, bonnes d'enfants, promeneurs, cernées par un trait noir et purement traitées en caricatures. Ce premier plan dépare au plus haut degré le tableau[802]. »

Cette analyse critique n'est pas infondée, les personnages du premier plan n'apportent rien au tableau et desservent l'ensemble, preuve que notre artiste n'est pas à l'aise avec la représentation figurée. Fourcaud rejoint là Joris-Karl Huysmans qui fit une critique autrement sévère de la même œuvre :

> « Ce qui est bien remarquable, par exemple, dans la *Vue du Pavillon de Flore* signée par le premier de ces artistes, [Harpignies] ce sont les deux toutous blancs enjolivés de faveurs roses et bleues, qui se tiennent debout, presque au port d'armes. Il y a de quoi faire pâmer les âmes sensibles.

---

[796] *Ibid*., p. 469-470.
[797] *Ibid*., p. 525.
[798] Harpignies fut aussi un pratiquant assidu du violoncelle, activité qu'il poursuivit jusqu'à ses derniers jours.
[799] un paysagiste que Harpignies fréquenta lors de son séjour à Rome en 1850.
[800] Laure Schnapper, *Louis de Fourcaud*, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/fourcaud-louis-de.html Consulté le 23 12 2021
[801] Samuel-Élie Rocheblave, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, Les Belles lettres, 1926, p. 323.
[802] *Cf.* tome II, p. 176 et 181.

> Et comme les soldats qui figurent dans cette toile sont dessinés ! C'est là le gribouillis que font les galopins sur leurs livres de classe ! – Enfin si M. Harpignies se donnait la peine d'observer un peu la nature qu'il peint, il verrait que les arbres qui poussent à Paris ne sont pas les mêmes que ceux plantés à la campagne. M. Harpignies peint les arbres qui bordent la Seine comme il peindrait les arbres de la forêt de Sénart ou de Fontainebleau. C'est faux ! la végétation parisienne est plus débile, elle n'a plus de sève paysanne puissante, elle est étriquée et maladive ; il est heureux pour nous que M. Harpignies ne soit pas un portraitiste, car il peindrait probablement de la même façon épinglée et mesquine les campagnardes et les Parisiennes. M. Harpignies est décidément un étonnant peintre[803]. »

Deux ans plus tard, *Les victimes de l'hiver*[804] connurent un meilleur sort, Fourcaud apprécia ce tableau à l'allure nostalgique :

> « M. Harpignies, excellent anatomiste des arbres et des terrains et véritable artiste. Ses *Victimes de l'hiver* sont frappées du sceau de son talent. C'est un bouquet d'arbres, jeunes ou vieux, solidement noués et entrecroisant leurs branches. Ils ont chacun sa physionomie reconnaissable, sa structure originale et son tempérament. Le ciel rit entre leurs feuilles auxquelles il semble vouloir accrocher ses nuages blancs. Je voudrais plus de perspective ; mais M. Harpignies se resserre toujours et se concentre. Il faut l'accepter comme il est, et louer la sévérité de son style et la tenue générale de ses tableaux. »

Des ouvrages de Harpignies se dégage volontiers un sentiment de puissance, de force qui émane de ses arbres puissants, de ses forêts denses et épaisses, et Fourcaud traduisit cela en termes littéraires :

> « Je ne suis pas de ceux qui tiennent M. Harpignies pour un poète ; c'est en prose qu'il traduit la nature, mais sa prose, du moins, est pleine de substance et de nerf[805]. »

Les bords de la Sèvre nantaise à Clisson avec vue sur le château séduisirent cette fois le critique en 1895 qui classa ce tableau parmi les 3 ou 4 meilleurs du Salon :

> « Je respecte aussi, et je salue comme il sied, le paysagiste Harpignies… Arrêtez-vous auprès de son paysage : « *Bords de la Sèvre, vue prise à Clisson* » et vous serez pris au vif.... La beauté de cette campagne, la grande silhouette de ce château aux tours dominatrices, altier dans sa ruine, émergeant des feuillages ; mais M. Harpignies voit les choses d'une certaine façon forte et simple, précise et large, dans une atmosphère naturellement agrandissante… Si des deux mille peintures de cette exposition, trois ou quatre seulement pouvaient être conservées c'est celles-là qu'il conviendrait de choisir[806]. »

Comme plusieurs critiques le firent précédemment, Fourcaud rapprocha *Un matin aux Loups, près Bony sur Loire* de 1893 de la manière de Corot, comparaison qui a sans doute flatté Harpignies, ami de Corot décédé il y a 18 ans déjà, mais restant certainement très présent dans l'intimité de Harpignies :

> « Le paysage du *Matin* de M. Harpignies ressemble à un Corot de la note gris ardoisé. M. Harpignies a du talent ; qui l'ignore[807] ? »

Au fil des ans, Harpignies retrouva grâce auprès de Fourcaud qui resta un fidèle admirateur de notre paysagiste.

---

[803] Joris-Karl Huysmans *L'art moderne*, Paris, Stock éd., 1902, p. 36-37.
[804] *Cf.*, tome II, p. 201-202.
[805] *Ibid,* p. 247.
[806] *Ibid*., p. 374.
[807] *Ibid.*, p. 353.

- André Michel (1853-1925)

Originaire d'une famille protestante, il étudia les lettres à Montpellier, puis le droit à Aix-en-Provence, et en 1877 il suivit les cours de l'École pratique des hautes études. Plutôt favorable au courant républicain, ses premiers articles furent pour la *Revue historique*. Il voyagea dans toute l'Europe de 1876 à 1889, et s'orienta aussi vers les arts, en fréquentant l'atelier de Puvis de Chavannes et de Cazin.
En 1883, il occupa le poste de professeur suppléant d'histoire de l'art à l'école spéciale d'architecture, mais parallèlement, il publia de nombreux comptes rendus d'expositions, de Salons pour la revue *l'Art*, mais surtout pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Il écrivit des ouvrages sur le XVIII[e] siècle, mais aussi sur François Boucher, et il devint célèbre en 1905 pour avoir dirigé une monumentale *Histoire de l'art*.

Pour lui, la source de l'art est la Nature, il est opposé à l'académisme, à l'imitation de l'antique, et n'apprécie guère les mouvements artistiques trop formalisés, le romantisme, le néoclassicisme… Geneviève Bresc-Bautier décrit l'attirance d'André Michel pour la Nature :

> « Son goût le porte vers les paysagistes : « Le salut devait venir des paysagistes ; ce sont eux qui ramènent l'art devant la Nature et dans la grande lumière », dont Corot : « dans toute l'innocence et la pureté de son cœur, seul face à la Nature [...] sans préoccupation de système, de théorie *pour* ou *contre*[808]. »

Nous avons retrouvé 8 commentaires d'André Michel impliquant Harpignies de 1884 à 1895, un seul dans le périodique *l'Art*, deux pour *la Gazette des Beaux-Arts* et les cinq autres dans *le Journal des débats*. Lors du Salon de 1884, il exprima tout d'abord une grande lassitude engendrée par l'abondance des œuvres et leur médiocre accrochage sur plusieurs niveaux aggravant la difficulté d'appréciation,

> « Les yeux errent douloureusement sur ces murailles implacablement bariolées qui portent jusqu'à la corniche le très peu magnifique témoignage de notre médiocrité [809] »

Pour cette année 1884, Jules Comte rapporta dans *l'Illustration*

> « la présence de deux mille quatre cent quatre-vingt-huit tableaux cette année. Salon médiocre ou médiocre Salon, c'est synonyme[810]. »

Cette inflation d'ouvrages pesa aussi à André Michel :

> « Après quelques salles parcourues, on est incapable de distinguer un bleu d'un vert, et l'on n'emporte en sortant qu'une violente courbature. La « *migraine du Salon* » est une variété sur laquelle il serait temps d'appeler l'attention de l'Académie de médecine. »

Malgré ce foisonnement de paysages, celui présenté par Harpignies cette année-là trouva grâce à ses yeux :

[808] Geneviève Bresc-Bautier, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michel-andre.html Consulté le 23 12 2021
[809] *Cf.*, tome II, p. 250.
[810] Jules Comte, *L'Illustration*, 3 mai 1884, n° 2149, p. 283.

> « *Le Lever de lune*, de Harpignies. – Une de ses œuvres les plus émues et les plus fortes, où ses rudesses habituelles se sont fondues dans la douceur de l'heure et de la saison[811]. »

La Loire à Briare (Loiret) présentée au Salon de 1885 fut aussi estimée par André Michel :

> « Et les maîtres classés depuis longtemps comme Harpignies qui a exposé cette année son chef-d'œuvre[812]. »

Le Salon de 1894 fut l'occasion pour André Michel de rappeler les années de formation de Harpignies auprès de son maître Jean Achard et d'insister après bien d'autres sur l'influence qu'eût Corot sur sa manière, et il termina par une belle description du tableau de cette année-là : *La belle soirée d'automne*.

> « Corot lui révéla par la suite la bienfaisante importance du sentiment des valeurs, et une tendresse nouvelle pénétra ses œuvres toujours robustes. *La belle Soirée d'automne* qu'il expose cette année, avec ses verdures dorées, réveillées d'un peu de rouge, son ciel glacé d'or qui finit dans l'azur assoupi, ses coteaux mollement ondulés et sa nappe d'eau reflétée, nous parle admirablement de cet apaisement dans la force[813]. »

André Michel aime ainsi « les paysagistes qui ramènent l'art devant la nature » et dans son dernier commentaire il qualifia Harpignies de force apaisante.

- Jules-Antoine Castagnary (1830-1888)

Originaire de Saintonge, Castagnary vint à Paris pour suivre des études de droit et débuta dès 1857 une carrière journalistique, publiant dans de nombreux périodiques : *La Revue moderne, L'Audience, L'Opinion nationale, Le Mouvement, La Nouvelle Revue de Paris et Le Courrier du dimanche*… (fig. 86)

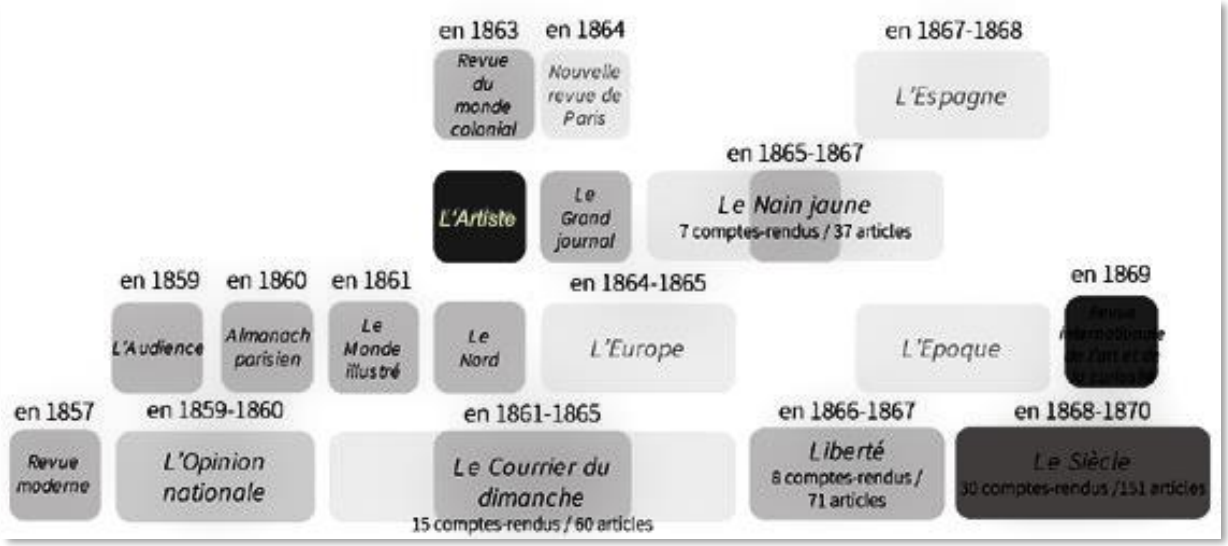


fig. 86. Relevé des périodiques auxquels Castagnary collabora[814]

Son activité journalistique fut intense et continue. De 1857 à 1870, il publia dans 18 périodiques divers articles dont 17 compte rendus de Salons. Sur un total de 426 articles, 90 eurent pour

[811] *Cf*. tome II, p. 250.
[812] *Ibid*., p. 260.
[813] *Ibid*., p. 361.
[814] Claire Dupin de Beyssat, *op. cit*. p. 79.

sujet une analyse des Salons, soit 21 % du total[815], témoin d'une vive implication dans le domaine des Beaux-Arts.

Admirateur de Jules Simon et de Jules Michelet, il s'imprégna des écrits de Saint-Simon et d'Auguste Comte ; de tendance républicaine, il déplora le coup d'état de 1851 et c'est à partir de là que date son orientation vers l'histoire de l'art, son esthétisme le mena vers la représentation de « l'humain ». Selon Thomas Schlesser, il déclara :

> « la représentation de l'*invisible* (la peinture des anciennes écoles, religieuse, mythologique, historique « nul[le] du point de vue du beau ») périclite au profit d'une représentation du *visible* (paysages et peintures de genre). Ce type de représentation, à l'instar des *Glaneuses* de Jean-François Millet, doit pouvoir dispenser un message qui meuve et émeuve les foules en lui parlant *directement* et *démocratiquement*[816]. »

Castagnary fut un défenseur fidèle du paysagisme et de la peinture de genre. Il fit la promotion du Naturalisme ; Corot, Théodore Rousseau et Daubigny trouveront grâce à ses yeux. D'abord sceptique vis-à-vis de Courbet, il devint un adepte du Réalisme du maître d'Ornans à la suite d'une rencontre avec l'artiste en 1860, et fut alors un soutien fidèle de Courbet, lors de ses ennuis juridiques après sa participation à la Commune. A partir de 1874, il s'engagea en politique comme conseiller municipal du XV^{e} arrondissement de Paris. Il exerça la fonction de conseiller d'État de 1879 à 1888 et devint directeur des Beaux-Arts en 1887 pour un an seulement ; son décès prématuré survint à l'âge de 58 ans.

Harpignies eut droit à 14 analyses de Salons, échelonnées de 1857 à 1878. A plusieurs reprises, il pointa du doigt la récession de « *la représentation de l'invisible* », et ceci dès 1857 :

> « La peinture religieuse et la peinture historique ou héroïque se sont graduellement affaiblies, à mesure que s'affaiblissaient comme organismes sociaux, la théocratie et la monarchie auxquelles elles se réfèrent ; leur élimination, à peu près complète aujourd'hui, amène la domination absolue du genre, du paysage, du portrait, qui relèvent de l'individualisme : dans l'art comme dans la société, l'homme devient de plus en plus homme… L'école naturaliste affirme que l'art est l'expression de la vie sous tous ses modes et à tous ses degrés[817]. »

Il fit le même constat quinze ans plus tard, au Salon de 1872 :

> « Une conquête du bon sens et du goût qu'il ne faut pas manquer d'enregistrer, c'est la diminution croissante, nous pourrions dire la presque disparition des tableaux mythologiques et religieux ? Le Calvaire et l'Olympe reculent également… C'est à proprement parler, les détritus des deux écoles en décomposition, l'école classique et l'école romantique[818]. »

Il donna aussi une estimation chiffrée de la décadence de ces écoles ; sur 1 200 toiles du Salon, il n'en compta guère plus de quarante ayant un sujet religieux ou mythologique et à peine vingt illustrant l'histoire, qu'elle soit de l'antiquité, du moyen-âge ou des temps modernes. Sa préférence pour le Naturalisme s'exprima sitôt après :

> « Le paysage est toujours la force et la gloire de notre école française. »

---

[815] *Ibid.*

[816] Thomas Schlesser, *Castagnary Jules-Antoine*, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html Consulté le 23 12 2021

[817] *Cf*. tome II, p. 18-19.

[818] *Ibid*., p. 99.

1863 est restée célèbre dans les annales des Salons, le jury refusa cette année-là un nombre considérable de toiles, et Harpignies essuya deux refus. Les artistes firent part de leur désarroi, la rumeur enfla, et parvint aux oreilles de l'Empereur qui décida de la tenue d'un Salon dit des Refusés dans les mêmes lieux pour laisser ainsi le public juger par lui-même des œuvres. Après un premier sentiment de joie et de soulagement, les artistes hésitèrent et Castagnary détailla leurs craintes :

« Allait-on profiter du bénéfice de la mesure ? Exposer[819] ? »

Certains refusèrent par peur, d'autres n'avaient pas assez confiance en leur travail ; les plus courageux qui avaient espéré être présents aux cimaises du Salon, hésitèrent. Fallait-il courir le risque d'être la risée du public si l'œuvre était jugée mauvaise ; c'était alors valider la décision de rejet du jury et donner raison à l'Institut ? Ne pas être présent, c'était alors se déjuger soi-même, avouer publiquement son insuffisance ou sa médiocrité ?

Les artistes étaient perplexes, ne sachant quelle décision prendre, et c'est alors que Castagnary rapporta la venue de l'ange du Seigneur dans l'atelier de Harpignies pour entrainer les hésitants à faire acte de présence au Salon des Refusés[820].

A la suite de cette révélation, Harpignies s'en fut au café de Fleurus, pour inviter ses confrères et amis à confier leurs ouvrages au Salon des Refusés, tous avaient résolus d'y exposer dit Castagnary, seul Nazon refusa. Cette légende relatée par ce critique est unique, nous ne savons pas si Harpignies en eut connaissance, il n'en fit aucune allusion dans ses écrits ni dans ses lettres, mais il suivit le conseil de l'ange et présenta *Le ravin, souvenir de la campagne de Rome* et *Les canards sauvages ; paysage* au Salon des Refusés. Le critique rapporta plus loin que le feu survint dans l'atelier du maître à la fin de l'hiver, les deux toiles eurent quelques dommages que l'artiste répara, et nous dit Castagnary, elles n'en étaient que plus aimées du peintre, sans doute en raison de leur souffrance. Avec un tel profil, on ne s'étonnera guère que ce critique fut presque un inconditionnel de notre artiste. Au Salon de 1864, il écrivit :

> « Citons encore parmi les très bons paysagistes, Harpignies, dont *La promenade* est d'une composition si heureuse[821]. »

En 1868, après avoir replacé l'école naturaliste parmi les mouvements picturaux qui le précédèrent, Castagnary fit l'éloge d'un tableau qui nous est aujourd'hui totalement inconnu, *Saules et noyers* :

> « Harpignies conserve son élégance, et pour la première fois cette année, y joint de la force. Son modelé s'est affermi, sa couleur a pris du corps ; et c'est de la bonne et franche lumière qui se joue à travers ces *Saules et noyers*, si heureusement enlevés sur le ciel[822]. »

Cette même année 1868, Castagnary accorda une place importante aux aquarelles, discipline volontiers reléguée en fin de parcours dans des salles souvent négligées du public. Il insista sur les grandes qualités d'aquarelliste de cet artiste et bien d'autres auteurs critiques allèrent dans la même direction :

> « Harpignies n'est pas seulement l'excellent paysagiste que vous savez, il est encore un des plus renommés parmi nos aquarellistes actuels. Sa *Vue de L'Institut, prise du quai des Tuileries*, du pied des peupliers qui sont devant le pavillon de Flore, est une pièce originale et de nature à tenter plus d'un amateur. »

---

[819] Jules-Antoine Castagnary, *op. cit*., p. 155.
[820] *Cf. supra* p. 61-63.
[821] *Cf.* tome II, p. 49.
[822] *Ibid.,* p. 77-78.

En 1869 et en 1870, les aquarelles présentes au Salon retinrent aussi l'attention de Castagnary :

> « M. Harpignies expose quelques *Souvenirs de voyage* et une superbe *Vue de la Cité, prise de la galerie d'Apollon* avec l'enlacement des bras de la Seine. C'est, si l'on peut dire ainsi, un paysage de pierres, mais un des plus beaux du monde. Le peintre l'a traduit avec ce sentiment de la nature qu'il a toujours, même quand il lui manque une connaissance parfaite des valeurs. »

La peinture à l'eau de 1870, *Souvenir de Castel-Gandolfo, aux environs de Rome* que nous ne connaissons que par la gravure qu'en fit Langeval[823], permit à Castagnary de préférer les aquarelles aux huiles de cet artiste :

> « Quel artiste que cet Harpignies ! Tout ce qu'il perd en peinture, il le regagne ici. Il s'est fait une place à part ; et on ne le dépasse ni pour la vaillance de l'exécution, ni pour le charme de l'effet. »

L'engagement du critique en faveur du naturalisme l'amena à défendre également les peintres que l'on qualifia ensuite d'impressionnistes, Monet, Renoir, Bazille, Berthe Morisot, montrant que si Harpignies, toujours vanté par Castagnary, fut fidèle à sa ligne de conduite jusqu'au bout, ce critique sut apprécier les nouveaux modes picturaux et sut prendre leur défense.

- Théophile Thoré (1807-1869) (alias William Bürger)

Originaire de La Flèche, Théophile Thoré s'orienta vers le droit, comme avocat, d'abord à Angers, puis à Paris à partir de 1829. Il était aussi très engagé politiquement avec un engagement républicain, panthéiste, affilié à la Charbonnerie, adepte de la Phrénologie de Gall, et il participa aux Trois Glorieuses. En août 1830, il fut nommé substitut du procureur du roi, près le tribunal civil de La Flèche, mais il dut démissionner rapidement, défendant les prévenus de manière partisane[824]. En 1832, il abandonna le droit pour se consacrer au journalisme et à la critique d'art, sans suspendre toutefois son engagement politique. Il tenta de fonder le journal *La Démocratie* en 1839, et publia l'année suivante un pamphlet *La Vérité sur le Parti démocratique*. Il fut poursuivi, jugé et emprisonné à Sainte Pélagie à Paris.

Il participa aussi à la révolution de 1848, fondant le quotidien *La Vraie République*, mais son engagement dans les manifestations anti-gouvernementales entrainèrent sa condamnation à l'exil par la cour de Versailles en 1849. Il profita de cet exil pour visiter la Suisse, la Belgique, l'Angleterre, et la Hollande, et fit des recherches sur les écoles artistiques des pays du Nord, surtout l'école hollandaise, avec Rembrandt, et il est à l'origine de la découverte de Vermeer ; il visita aussi l'école anglaise et l'école espagnole[825].
Amnistié en 1859, il rentra en France l'année suivante, poursuivant ses recherches dans le domaine de l'art, écrivant les comptes rendus des Salons et des expositions, conseillant les collectionneurs lors des ventes d'art, et devint aussi marchand d'art. A partir de 1855, il publia sous un nom d'emprunt, William Bürger ; Ses critiques des Salons furent rassemblées en deux tomes, *Salons de W. Bürger*, de 1861 à 1868, et dans cet intervalle fit une analyse de la peinture de paysage et des œuvres de Harpignies.

---

[823] *Ibid*., p. 92.
[824] H. Marguery, « Un pionnier de l'histoire de l'art :Thoré-Bürger », *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, 67e année, t. II, p. 229-245 et 295-311.
[825] Frances Suzman Jowell, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html Consulté le 23 12 2021

Lors du Salon de 1861, il accepta l'idée que « dans les écoles contemporaines, les paysagistes sont partout les plus forts. » mais il accorda de l'importance à l'école anglaise de paysage, avec Gainsborough, Reynolds, mais surtout Constable qui parut aux Salons en 1824 et 1827, Bonington et Turner. Le développement de la peinture de paysage ne se fit que lentement dit-il

> « La lutte fut longue, d'autant qu'un groupe de jeunes peintres issus de l'école de Rome, MM. Aligny, Édouard Bertin, Alexandre Desgoffe, Paul Flandrin et autres persévéraient dans la vieille manière académique, illustrant toujours d'un Prométhée chaque rocher, chaque mare d'un Diogène avec son écuelle, chaque ruisseau d'une naïade, chaque forêt d'un chœur de nymphes[826]. »

Bürger trouva beaucoup d'originalité au grand tableau : *Les corbeaux*[827] présenté au Salon de1863, et expliqua le refus des deux autres huiles qui furent reléguées au Salon des Refusés par un manque de fini,

> « la peinture de M. Harpignies ne paraît pas assez terminée aux académiciens.»

Comme Castagnary, il préféra les aquarelles aux huiles, et lors du Salon de 1864 :

> « [Par] ses deux aquarelles, exposées dans la catégorie des dessins, on peut voir qu'il est presque aussi distingué de couleur et de dessin que Bonington[828]. »

Cette comparaison est à l'honneur de Harpignies, émise par un fin connaisseur de la peinture anglaise de paysage, ayant fréquenté ces œuvres lors de son exil londonien.

- Edouard Drumont (1844-1917)

Originaire d'un milieu rural des Flandres, Edouard Drumont eut une activité journalistique soutenue dans de nombreux périodiques : *La Presse théâtrale, Le Contemporain, Le Monde, La Revue du monde catholique, La Revue de France, La Chronique illustrée, Le Gaulois, Le Musée pour tous, Le Bulletin français, le Journal Officiel, Le Bien Public.* Cette grande diversité de journaux illustre ici encore le grand nombre de périodiques publiés dans cette deuxième moitié du XIX^{e} siècle. Il écrivit aussi des livres d'histoire, il fut député d'Alger de 1892 à 1904, mais il se singularisa surtout par une vive propagande antisémite avec des publications comme *La France Juive* en 1886 ; il fut condamné à de fortes amendes et fut provoqué en duel par Arthur Meyer, directeur du Gaulois et par Georges Clémenceau en février 1898.

Ses critiques des Salons parurent dans *Le Petit Journal*, quotidien généraliste, mais à très gros tirage[829]. Il fut un admirateur inconditionnel de notre paysagiste dans ses commentaires allant de 1873 à 1878. On relève des qualificatifs de « magistrale vigueur » il qualifie *Le Saut-du-Loup* en 1873 de « point culminant de son talent » *Les Bords de l'Aumance* du Salon de 1874 engendrent chez le critique une forte émotion :

> « A distance ce tableau produit un effet véritablement saisissant, il semble que l'on entende couler cette petite rivière bleuâtre s'échappant au milieu des rochers, il semble que l'on aperçoit la profondeur de ces eaux sinueuses. De près, les arbres et les feuillages sont peut-être d'une exécution un peu dure, mais l'ensemble est incontestablement d'une rare puissance[830]. »

[826] *Cf*. tome II, p. 34-35
[827] *Ibid.,* p. 36-39.
[828] *Ibid.*, p. 50.
[829] Près de 900 000 exemplaires en 1910. *Cf*. *supra*, p. 184-185.
[830] *Cf*. tome II, p. 115-116.

Comme bien d'autres critiques, Drumont apprécia vivement les aquarelles présentées aux Salons, et en 1876 il écrivit :

> « En même temps que cette toile d'une exécution magistrale, Harpignies envoie deux aquarelles, *l'Heure de la bécasse* et la *Place d'Hérisson (Allier).* Ce grand peintre, ne l'oubliez pas, est un de nos meilleurs aquarellistes. Ses aquarelles, d'un si saisissant effet et d'un si prodigieux travail, sont de véritables tableaux et sont disputées aux enchères publiques par tous les amateurs de Paris[831]. »

Un avis aussi favorable publié dans ce journal à grand tirage comme *Le Petit Journal* fut évidemment un élément capital de reconnaissance de la peinture de Harpignies auprès du grand public.

- Arsène Alexandre (1859-1937)

Avec un engagement essentiellement journalistique, Arsène Alexandre collabora avec nombre de périodiques : *L'Évènement*, *Paris*, *L'Éclair*, *Le Figaro* où il tint la critique d'art. Il fonda le journal satirique *Le Rire*, dont il fut le directeur artistique. Il suivit les expositions et les Salons et avec Félix Fénéon, forgea le terme « néo-impressionniste » en 1886, bien que paradoxalement opposé à toute catégorisation des mouvements artistiques, comme le relate Olivier Schuwer :

> « Dans son invitation du 10 décembre 1888 à venir voir les œuvres d'Alfred Sisley, le critique [Arsène Alexandre] exprime ainsi ouvertement son aversion pour les catégories impressionniste et symboliste pratiquées par ses homologues : « Les personnes de bonne volonté qui veulent se rendre compte de l'insignifiance absolue des étiquettes en matière d'art sont priées de faire un tour à la galerie Georges Petit. » écrit-il. Son refus de « parler peinture » se mue en refus viscéral des étiquettes (« Nous nous atrophierons des classifications »). Alexandre jette ainsi le discrédit sur la fonction première du critique, tout du moins dans les définitions qu'en donnent des personnalités aussi variées que Ferdinand Brunetière et Camille Mauclair : classer les œuvres et les artistes entre eux[832]. »

Il fut très difficile d'approcher ses choix esthétiques en raison de nombreux revirements, il douta même de l'intérêt d'unir l'écrit à l'œuvre d'art, car il affirma : « A quoi bon parler peinture quand on a de l'art devant soi ? » anticipant ainsi ce que Françoise Lucbert traduit par « la rhétorique de l'intraductibilité[833] »

Il fut proche de Monet, de Renoir et d'Adolphe Tavernier, assistant avec eux à l'enterrement de Sisley. Il fréquenta des artistes et des écrivains : Rodin, de la Gandara, Edmond Rostand, Émile Zola, Alphonse Daudet.

Il fut nommé par Albert Dalimier[834] Inspecteur Général des musées, et pendant la première guerre mondiale fut chargé d'estimer les dégâts que subirent les biens culturels et dût organiser le rapatriement des œuvres d'art des musées de province.

---

[831] *Ibid*., p. 141.

[832] Olivier Schuwer, « A quoi bon parler peinture ? : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre » dans Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat èd., Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^e^ siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/7-Schuwer-Alexandre%20Ars%C3%A8ne.pdf Consulté le 23 12 2021

[833] 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. 202.

[834] Sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts

Alexandre nous laisse quatre analyses des Salons tardifs où Harpignies fut présent de 1898 à 1911. En 1898, il ironise sur l'abondance des œuvres pour un prix d'entrée bien modique : « *Les Salons de 1898* – quatre mille tableaux pour vingt sous[835] ! » mais il remarqua les toiles de Harpignies :

> « Puis, je note les deux paysages de Harpignies dont le plus beau est le *Teverone*. »

Sa visite au Salon des Artistes Français de 1899 lui permit de relier la vogue des paysages au besoin nouveau d'évasion suscité par l'apparition toute récente des nouveaux moyens de locomotion :

> « Jamais on n'a vu telle proportion de campagnes, de marines, de villes et de villages. Et il est fort possible que cette proportion s'augmente encore dans les temps à venir, car la bicyclette et l'automobilisme développerons ce goût de plus en plus. Que faire à la campagne à moins que l'on y peigne ? Or, quand on a rapporté de son excursion quelque petit paysage comment ne pas céder à la tentation de l'exposer[836] ? »

Il exprima à nouveau son scepticisme vis-à-vis de la critique d'art :

> « Mais me voici bien embarrassé pour décrire même les meilleurs de ces envois. Un paysage se regarde, mais ne s'explique pas. »

et il en profite pour railler le temps du paysage historique et ironise sur le jury de peinture, ces vénérables membres de l'Institut. Les œuvres de notre artiste lui plaisent, ayant perdu dit-il leur caractère rude

> « M. Harpignies est, dans un genre différent, une belle conscience de peintre ; depuis quelques années il semble que ses œuvres soient plus caressantes, plus enveloppées que par le passé, et cette fois-ci encore, il y a deux fort belles toiles[837]. »

Pour le premier Salon du XX^e^ siècle, Alexandre, comme beaucoup d'autres critiques salua la qualité et l'étonnante verdeur de cet artiste qui continua jusqu'en 1912 à nourrir le Salon de ses ouvrages, ses « tartines » comme disait Harpignies.

> « Il n'est jamais bien aisé, lorsqu'on se promène ainsi au hasard, de savoir qui aura l'étrenne. Cependant en prenant d'abord M. Harpignies, l'on rend hommage à une belle carrière et à une exceptionnelle verdeur. Les deux paysages exposés ne trahissent pas la moindre défaillance, et il suffit de considérer, à travers la transposition en noir de notre illustration, la forte et ample silhouette de celui qui est intitulé *la Tête de Chien, Environs de Menton*, pour se convaincre que dans le paysage contemporain, M. Harpignies occupe une place équivalente à celle de Huysmans de Malines, ou de Paul Bril, dans les écoles des Pays-Bas[838]. »

Bien que proche des mouvements avant-gardistes Alexandre rendit hommage à notre paysagiste sans aucune restriction, et louant sa longévité tout en conservant ses qualités propres.

- Émile Zola (1840-1902)

Fils d'un ingénieur vénitien, Émile Zola passa son enfance à Aix en Provence, avec un contemporain, Paul Cézanne. Des liens d'amitié les unirent, mais Cézanne pris ses distances avec l'écrivain après la parution de *L'œuvre* en 1886, car il crut se reconnaître en *Claude*

[835] *Cf*. tome II, p. 406-407.
[836] *Ibid*., p. 417.
[837] *Ibid.* p. 417.
[838] Ibid., p. 444-445.

Lantier. Zola est aujourd'hui très célèbre pour son abondante production littéraire, *les Rougon-Macquart* et bien d'autres romans, et à l'égal de Victor Hugo et d'Alphonse Daudet, ces célèbres écrivains du XIX[e] siècle se retrouvent aujourd'hui tous trois réunis au Panthéon. Outre cette activité de romancier, Zola reste présent à nos mémoires pour son engagement dans la défense du capitaine Dreyfus. Convaincu de son innocence, dès 1897, il s'engagea et publia dans l'*Aurore* son article resté célèbre « *J'accuse* » dans la livraison du 13 janvier 1898. Il en retira une condamnation à un an de prison et s'exila en Angleterre de juillet 1898 à juin 1899.

Son implication dans le domaine artistique est, certes, moins connue du grand public, mais n'en est pas moins capitale. Il fit ses premières armes à la librairie Hachette en mars 1860 en tant que commis au bureau des expéditions. Louis Hachette remarqua ses qualités et le nomma chef de la publicité. Il prit contact à Lille avec Géry Legrand qui vient de fonder la *Revue du Mois* et ce dernier accepta de publier les poèmes que Zola lui proposa : « Les contes de Ninette [839] » Zola poursuivit ses publications dans le *Journal populaire de Lille*, lequel succéda à la *Revue du Mois* en 1863.

Dès 1860 Zola s'intéressa à l'art, il devint familier du milieu des artistes, fréquenta les ateliers, aidé en cela par son ami Cézanne, et en 1866, il quitta la maison Hachette pour se consacrer à son activité journalistique et romancière. Il devint feuilletoniste au journal de Villemessant, *L'Évènement*, futur Figaro, et dans ses chroniques du Salon de 1866, il défendit avec vigueur Manet, qui peinait à être accepté aux Salons ; il soutint aussi Millet, Courbet, Théodore Rousseau, mais ironisait aussi sur les valeurs « sûres » du Salon, Gérôme, Cabanel, Dubufe, qu'il appela « les peintres confiseurs [840] » La réprobation des lecteurs du journal obligea Villemessant à se séparer de Zola qui écrivit dans son dernier article du Salon de 1866 : « J'ai encore droit à deux articles, je préfère n'en faire qu'un. » et il développa plus loin

> « Mon éloge de Manet a tout gâté… J'ai défendu M. Manet comme je défendrai dans ma vie toute individualité franche qui sera attaquée… En un mot, j'ai fait preuve de cruauté, de sottise, d'ignorance, je me suis rendu coupable de sacrilège et d'hérésie, parce que, las de mensonge et de médiocrité, j'ai cherché des hommes dans la foule des eunuques. Et voilà pourquoi je suis condamné[841]. »

Sous diverses formulations, Zola exprima toujours son attachement à retrouver en chaque œuvre d'art la personnalité de l'artiste, « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament [842] » ou encore « Si l'on veut que l'art rivalise avec la nature et « crée un monde » il est indispensable que l'œuvre soit « l'expression entière et vivante d'une créature[843]. » »

Zola écrivit encore « Faites vrai j'applaudis, mais surtout faites individuel et vivant et j'applaudis plus fort. » Robert Baschet résuma la pensée de Zola :

> « Ce qu'il cherche avant tout dans un tableau c'est un homme, et non pas un tableau[844]. »

Évincé de *L'Évènement*, Zola continua ses chroniques des Salons dans divers périodiques, *La Tribune*, *La Cloche*, et *Le Sémaphore de Marseille*. A partir de 1875, il publia ses compte rendus dans un périodique de Saint Pétersbourg, *Le Messager de l'Europe*, avec la collaboration de

---

[839] Claude Bellanger, « Il y a cent ans Émile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse – Une correspondance inédite. » *Les cahiers naturalistes*, Fasquelle éd., 1964, 10[e] année, n° 26, p. 5-44.

[840] Robert Baschet, « La critique d'art d'Émile Zola (1866-1896) », *Revue des Deux Mondes*, 1[er] décembre 1966, p. 363.

[841] Émile Zola, *Écrits sur l'art, Mon Salon – Adieux d'un critique d'art*, Paris, Gallimard, 1991, p. 134-135

[842] Robert Baschet, *op. cit.,* p. 360.

[843] *Ibid.*

[844] *Ibid.,* p. 361.

Tourgueniev, articles dont les textes en russe ont été retrouvés et traduits en 1959 par deux auteurs américains, F.W.J. Hemmings et Robert J. Niess[845].

Très attaché aux paysagistes, Zola les appelait Naturalistes, et dans son dernier article de l'*Évènement* en 1866, avant de quitter ses lecteurs, il rendit hommage à quelques-uns d'entre eux :

> « Je regrette une chose. C'est de ne pouvoir accorder une large place à trois paysagistes que j'aime : MM. Corot, Daubigny et Pissarro. Mais il m'est permis de leur donner une bonne poignée de main - la poignée de main de l'adieu. Si M. Corot consentait à tuer une fois pour toutes les nymphes dont il peuple ses bois, et à les remplacer par des paysannes, je l'aimerais outre mesure…
>
> Demandez à M. Daubigny quels sont les tableaux qu'il vend le mieux. Il vous répondra que ce sont justement ceux qu'il estime le moins. On veut de la vérité adoucie, de la nature propre et lavée avec soin, des horizons fuyants et rêveurs. Mais que le maître peigne avec vigueur la terre forte, le ciel profond, les arbres et les îlots puissants, et le public trouve cela bien laid, bien grossier…
>
> M. Pissarro est un inconnu, dont personne ne parlera sans doute. Je me fais un devoir de lui serrer vigoureusement la main, avant de partir. Merci, monsieur, votre paysage m'a reposé une bonne demi-heure, lors de mon voyage dans le grand désert du Salon. Je sais que vous avez été admis à grand-peine, et je vous en fais mon sincère compliment. D'ailleurs, vous devez savoir que vous ne plaisez à personne, et qu'on trouve votre tableau trop nu, trop noir. Aussi pourquoi diable avez-vous l'insigne maladresse de peindre solidement et d'étudier franchement la nature[846] ! »

Mais s'il aime la peinture de paysage, Zola n'accepte pas pour autant tous les paysagistes, et dans son salon de 1868, il précisa :

> « Mais si tous ont renoncé au paysage d'invention classique, si tous se placent devant les horizons vrais, combien peu les voient et les rendent d'une façon franche et personnelle. Là est la misère de l'école. Le Salon, chaque année, est plein de copies fausses ou vulgaires. Certains paysagistes ont créé une nature au goût du jour, qui a un aspect suffisant de vérité, et qui possède en même temps les grâces piquantes du mensonge. La foule adore ces petits plats-là…
>
> Ce dont je les accuse surtout, c'est de manquer de personnalité. Ils se copient les uns les autres, ou plutôt ils ont créé une nature de convention, taillée sur le patron de la grande nature, et on retrouve cette nature-là dans chacun de leurs tableaux, indistinctement. Les naturalistes de talent, au contraire, sont des interprètes personnels, ils traduisent les vérités en langages originaux, ils restent profondément vrais, tout en gardant leur individualité. Ils sont humains avant tout, et ils mêlent de leur humanité à la moindre touffe de feuillage qu'ils peignent. C'est ce qui fera vivre leurs œuvres[847]. »

On retrouve ici encore l'exigence de rester vrai, de conserver une personnalité à travers sa peinture. Dans ses *Lettres de Paris*, Zola exprima encore son goût pour la peinture de paysage lors du Salon de 1874 et chez Harpignies, c'est la vigueur qui retient son attention :

> **«** Les paysagistes restent les artistes réellement originaux de notre école. Là est notre gloire moderne, dans ce sens intime de la nature, cette découverte de la campagne vraie, avec ses frissons, ses eaux profondes, ses arbres vivants, ses grands cieux pleins d'air. Corot a,

[845] Émile Zola, *Salons,* recueillis, annotés et présentés par P.WJ. Hemmings et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur *Émile Zola critique d'art***,** par F.W.J. Hemmings, Droz, à Genève et Minard, à Paris, 1959.
[846] *Cf*. tome II, p. 67.
[847] *Ibid.,* p. 78-79.

> comme toujours, des toiles exquises, surtout un *Clair de lune* rêveur devant lequel le public s'écrase. Daubigny expose un *Champ de coquelicots*, trempé de rosée, qui obtient également un grand succès. Puis je citerai encore les paysages vigoureux de Harpignies, les campagnes vertes de César de Cock… Je confesse toutefois que la foule reste assez tiède devant les paysages ; elle préfère les sujets, les images qui la passionnent[848]… »

L'année suivante, c'est de Saint Pétersbourg que Zola publia dans *le Messager de l'Europe* sa chronique du Salon. Il fait à nouveau l'éloge de l'école des paysagistes et cette année-là Harpignies présenta un superbe tableau : *Les chênes de Château-Renard* qui plut à Zola :

> « Le paysage constitue la gloire de l'école française moderne. Dans cette branche de l'art elle a, depuis quarante ans, fait preuve d'un véritable esprit créateur. À présent la révolution est accomplie, le triomphe est assuré. Le naturel a définitivement délogé l'artifice…
> Un des disciples de Corot, Harpignies**,** est le plus actif des paysagistes. Il a exposé cette année un tableau : *Les Chênes de Chateaurenard* [sic]**,** magnifique de vérité. Les arbres puissants tendent vers un ciel clair leurs branches gigantesques et au loin s'élèvent des falaises[849]. »

Si Zola fut un chaud partisan de Manet, il encouragea aussi les Impressionnistes mais il ne comprit guère son ami d'enfance, Paul Cézanne pourtant un précurseur. Robert Baschet analyse cette incompréhension :

> « S'il garde le mérite d'avoir discerné le talent des impressionnistes et de Manet, Zola ne pénétra point le génie, autrement plus subtil, il est vrai, du plus révolutionnaire de nos peintres, de celui dont tout l'art contemporain, y compris le cubisme, allait surgir. Pour le comprendre, ce génie, il aurait fallu au critique une intuition, une divination quasi miraculeuse, et aussi, avouons-le, de la part de l'artiste, plus d'abandon dans l'épanchement. Or, Cézanne, le plus renfermé des êtres, n'était pas homme à confier, et à un littérateur moins qu'à personne, — il avait toujours peur qu'on ne lui mît « le grappin dessus », les secrets de son alchimie artistique. Au total, les relations des deux hommes, au fil des années, déroulent la pitoyable trame d'une amitié déçue[850]. »

- Et tant d'autres critiques

L'analyse assez détaillée des quatorze critiques précédents nous laisse un sentiment plutôt favorable envers notre artiste, la plupart d'entre eux ayant assisté à un grand nombre de Salons, ayant eu accès à un vaste panorama de ses œuvres.

Harpignies n'a pas toujours été épargné par les salonniers, même si les remarques acides n'ont pas été majoritaires. D'aucuns ont tout d'abord fait reproche à tous les paysagistes de ne faire qu'une copie servile de la Nature :

> « Les paysagistes envoient leurs études : un site, un aspect, une exception de la nature les a frappés au passage ; ils l'ébauchent sur place, le terminent à l'atelier, l'envoient au Salon, et s'imaginent avoir fait un tableau. Ils se trompent, ils ont fait une copie, et j'avoue, pour ma part, que je préfère l'original[851] »

Maxime Du Camp (1822-1894), auteur de ce texte, compare la peinture de paysage à un simple cliché photographique, méconnaissant l'apport personnel de l'artiste qui insuffle à son œuvre l'émotion qu'il a lui-même ressenti sur le terrain, pour la transmettre au spectateur. Armand

[848] *Ibid*., p. 115.
[849] *Ibid.,* p. 127-130.
[850] Robert Baschet, *op. cit.,* p. 370.
[851] Maxime Du Camp, *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866, 1867* Paris, Veuve Jules Renouard lib.,1867, p. 4 et 12.

Dayot (1851-1934) insiste d'ailleurs sur la nécessité d'une communication avec l'œuvre peinte :

> « Un paysage ne sera un chef d'œuvre que lorsqu'on sentira l'âme de l'artiste palpiter jusque dans son plus petit brin d'herbe. Voilà pourquoi Ruysdaël, Constable, Rousseau, Millet, Corot sont immortels[852]. »

Pour le Salon de 1890, Harpignies présenta *Crépuscule – Souvenir de l'Allier*[853], œuvre que nous ne connaissons que par des reproductions anciennes ; Dayot fit une analyse critique sévère, ne trouvant aucune vie à ce paysage qui se déroule néanmoins en fin d'une journée paisible, sans le moindre souffle, et au crépuscule.

> Ces pensées me sont suggérées par la vue des toiles exposées cette année par MM. Harpignies et Pelouse[854], qui sont certes les meilleurs parmi les paysagistes contemporains. La manière sèche du premier paraît encore s'accentuer davantage. Ses arbres découpés à l'emporte-pièce se détachent avec violence sur des fonds éclairés par un soleil sans chaleur. Pas une brise ne circule dans ses paysages. Quelques nuages aux lourdeurs de pierre, plaqués dans l'azur glacé du ciel, font tache sur la monotonie du sol, sans apporter pour cela aucun mouvement à cette nature mortellement triste dans sa lumineuse impassibilité. On dirait que la vie s'est subitement figée dans ces mornes paysages, et que les eaux sans murmures, les arbres sans frissons, les nuages sans mobilité, attendent avec angoisse l'arrivée du souffle divin qui doit les animer[855]. »

Cette interprétation toute personnelle de Dayot est en contradiction avec la volonté du peintre qui s'était exprimé sur ce point précis en 1879. En effet, un journaliste du *Temps* l'interrogeait sur sa conception de la représentation du paysage, et celui-ci lui relata la réponse qu'il avait faite à un de ses élèves :

> « Un de ses élèves lui disait un jour : « Je veux faire de la couleur. – Ceci, lui répondit-il en substance, dépend de votre œil ; je ne vous dirai donc pas : faites de la couleur ! je vous dirai : faites de l'air, l'air est tout, l'air seul donne aux objets leur ton, leur valeur. » Un morceau de drap rouge séparé de l'œil par une colonne aérienne n'a plus en effet la valeur qu'il représente rapproché du regard. L'air peut et doit être peint, - c'est un bain qui nous environne et qui doit être traité sérieusement, sincèrement, comme l'élément constitutif, essentiel de tout paysage[856]. »

Au Salon de 1898, ce même Dayot n'apprécia pas non plus les toiles que Harpignies présenta cette année-là : *Une matinée dans le Dauphiné*, et *Teverone ;souvenir d'Italie* allant contre l'opinion générale des autres critiques, ce qu'il reconnut volontiers :

> « Nous aimons moins, tout en reconnaissant la grande habileté de l'artiste, le paysage purement objectif de M. Harpignies, si subitement placé par ses contemporains à la hauteur des grands maîtres : œuvre sèche, froide et vide[857]. »

Louis Leroy (1812-1885)[858] publia dans *le Gaulois* un commentaire plutôt ironique sur la production de Harpignies au Salon de 1869 : *Le chemin des Roches dans le Morvan*[859]et *La*

---

[852] Armand Dayot *Le Salon de 1890. Cent planches en photogravure et à l'eau forte*, Paris, Boussod, Valadon & Cie éd., 1890, p. 45-47

[853] Œuvre vendue à Paris en 1897 puis passée en vente à New York en 1906, et perdue de vue depuis. *Cf.* tome II, p. 312-315.

[854] Léon Germain Pelouse (1838-1891)

[855] *Cf.* tome II, p. 321.

[856] Anonyme *Le Temps*, 16 mai 1879, n° 6599, p.2.

[857] *Cf*. tome II, p. 408.

[858] Critique d'art, journaliste, peintre de genre et graveur, deviendra célèbre à la suite de son article du *Charivari* du 25 avril 1874, « L'exposition des Impressionnistes » et cette expression Impressionnistes fit florès et devint iconique pour ce groupe d'artistes.

[859] New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collections, 1975. inv. 1975. 1. 182.

rivière Morvan[860]. Il reprocha au premier de ces tableaux son premier plan presque ténébreux, mais ne sut pas apprécier l'ouverture vers un second plan plus vivant, plus éclairé. On reconnait ici le style mordant du critique :

> « Paysages d'un mérite incontestable ; mais nature triste, pesante. L'air manque ; on respire mal sous ces arbres, dont le feuillage s'enlève si durement sur le ciel. Une fâcheuse manie du peintre, c'est de cerner souvent ses contours d'un vilain trait noir. Où a-t-il vu cela dans la nature ? Nulle part. – Alors pourquoi le faut-il ? – Pour se donner de la fermeté ; comme s'il n'en avait pas déjà à revendre. Est-ce que l'idée ne me viendrait jamais d'ajouter des clous aux semelles de mon porteur d'eau[861] ? »

Nous ne savons pas si Harpignies lisait Le Gaulois, mais il ne tint pas rancune au critique, car quelques années plus tard, vers les années 188…, il l'invite chez lui :

« Paris, ce 29 188… Mon cher Leroy,
Je te rappelle samedi ou cette semaine 31
à la maison à 6 h. ½
Tout à toi et amitiés
H. Harpignies
Suis-je le doux dans ton article d'hier ? – Détrompe-toi s'il en est ainsi[862]. »

Bien que né à Valenciennes, comme Harpignies, Louis Auvray (1810-1890)[863] ne ménagea guère son compatriote. Il reprocha à notre artiste de prendre sa région natale, les Flandres, comme modèle ; ainsi lors du Salon de 1859 il écrivit :

> « M. Harpignies est un peintre du Nord qui ne peut oublier la couleur locale des contrées qui l'ont vu naître. Son *Canal des Environs de Nevers* ressemble passablement aux vues de notre bonne et brumeuse Flandre[864]. «

Et comme si cette idée le poursuivait, Auvray persista sur cette direction en 1865 :

> « Bien que le coloris de M. Harpignies ait gagné depuis son séjour à Rome, on sent pourtant qu'il n'a pu oublier entièrement les tons gris du ciel brumeux de la Flandre[865]. »

Et encore en 1866, alors que le tableau, peint au retour du deuxième voyage de Harpignies en Italie, avec un premier plan dans une demi-pénombre, laisse éclater la lumière au second plan avec la Méditerranée, le Vésuve au fond et les falaises de Sorrente fermant la composition à droite[866],

> **«** Nous sommes désorientés en voyant les tableaux de M. Harpignies ; *Le Vésuve, vue prise à Sorrente* et *Souvenir de la campagne de Rome.* Ce ciel gris, ces tons froids et ternes nous rappellent le climat du Nord, mais pas du tout celui du Midi. M. Harpignies nous prouve une chose, c'est que, pour certaines natures, les impressions de l'enfance ne s'effacent jamais. Le ciel nébuleux, les tons gris de notre bonne Flandre n'ont pu s'effacer de son souvenir ; il serait en Egypte que son œil verrait encore le ciel nuageux de notre chère ville de Valenciennes[867]. »

---

[860] La Roche-sur-Yon, musée municipal de la Roche-sur-Yon, inv. 870.1.1.
[861] *Cf.* tome II, p. 90.
[862] Lettre autographe de Henri Harpignies à Leroy, Vente Ruellan, Vannes, le 12 janvier 2019, lot 65.
[863] Sculpteur, élève de Léonce de Fieuzal et de Davis d'Angers, Louis Auvray participa à la fondation de la *Revue artistique et littéraire* et publia une revue des Salons de 1857 à 1868.
[864] *Cf.* tome II, p. 22.
[865] *Ibid.*, p. 60.
[866] *Le Vésuve ; vue prise de Sorrente (Massa Lubrense)* 1866, musée des Beaux-Arts de Bordeaux, inv. Bx. E652 & Bx. M6227.
[867] *Cf.* tome II, p. 65.

Ces critiques itératives et monocordes témoignent chez ce sculpteur valenciennois d'un comportement obsessionnel et compulsif, comme s'il s'agissait de solder une ancienne querelle.

Aux Salons, les dessins et aquarelles furent souvent relégués en fin de parcours, à la suite des innombrables cohortes de peintures à l'huile et le public négligeait volontiers cette discipline, lassé de déambuler devant tant de toiles. Certains critiques s'en émeuvent :

> « Jamais la section des « dessins, cartons, aquarelles, pastels, miniatures, émaux, porcelaines, faïences », n'a présenté un plus vif intérêt, et cependant parmi les milliers de visiteurs du Salon, combien en est-il qui la connaissent ? Qui donc, dans toute cette foule, se doutait que cette section, dédaignée pour cause de fatigue majeure, révèlerait un artiste d'une vive originalité[868] »

Regrettant ce désintérêt du public pour cette section, Paul Leroi[869] a concentré sa visite sur ces salles, et nous fait part des impressions ressenties devant les aquarelles de Harpignies :

> « N'est-il pas souverainement irritant aussi de voir un maître de l'aquarelle, un paysagiste hors ligne comme M. Henri Harpignies, n'être dignement apprécié que par un très petit nombre de personnes, celles qui ont véritablement la passion de l'art et qui seules s'enthousiasment pour la tournure, le caractère, la grandeur, le style, qui sont les qualités caractéristiques de cet artiste pour qui la célébrité est bien lente à venir, alors qu'il en est plus digne que bien d'autres depuis longtemps favorisés de la renommée et de la fortune ? On chercherait en vain au Salon des paysages mieux établis que ces superbes aquarelles : *Le Saut-du-Loup, vue prise dans l'Allier* et surtout *Bords du Cher*[870]. »

Maxime Du Camp n'apprécia guère les huiles de Harpignies lors du Salon de 1859 :

> « M. Harpignies tourne au gris et il serait très fâcheux qu'il se laissât aller à cette tendance, car il avait une harmonie douce et forte en même temps, qui souvent déjà avait valu des éloges à ses tableaux[871] »

Mais les aquarelles du même peintre le séduisirent totalement, par leur spontanéité :

> « une aquarelle de M. Harpignies ; c'est certainement une des plus remarquables que j'ai vues. Elle est intitulée *Route sur le Monte Mario, à Rome*[872]. C'est d'une franchise extraordinaire, sans ficelles, sans petits moyens ; c'est net, précis comme la nature elle-même et d'une largeur peu commune. Un chemin qui monte, des arbres, un ciel lointain, et c'est tout. L'harmonie générale est teinte neutre et un peu triste, mais il y a là une sureté de main et une vigueur d'exécution rapide qu'on saurait trop approuver et recommander. L'Angleterre nous avait seule offert jusqu'à ce jour des exemples d'aquarelles si magistralement enlevées[873]. »

Louis Gonse est du même avis lors du Salon de 1877, et lui attribua la médaille du vainqueur :

---

[868] *Ibid*., p. 117.

[869] Léon Gauchez alias Paul Leroi (1825-1907), bruxellois, exerça une activité de marchand d'art et de critique mais fut aussi avocat, homme de lettre, philanthrope et industriel. Il organisa à Bruxelles « La fête artistique du 5 janvier 1850 », repris la fabrique de laine Willems-De Keyser, fonda à Londres une maison de vente de tableaux *The international Society of Fine Arts Limited*, et à Paris eut des contacts avec Théophile Thoré. In Ingrid Goddeeris, « La contribution de Léon Gauchez dans la constitution, valorisation, et diffusion de la collection de tableaux de John Waterloo Wilson », musées et Archives de la ville de Bruxelles, *Cahiers bruxellois*, 2016/1, XLVIII, p. 41-81.

[870] Paul Leroi, *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1874, tome 10, p.80 – 84. *Cf.* tome II, p. 118.

[871] *Cf*. tome II, p. 23.

[872] *Ibid.,* p. 57.

[873] *Ibid*., p. 59.

> « Tous les peintres ou à peu près s'essayent à l'aquarelle. Quelques-uns chez nous y réussissent à merveille. Le vainqueur cette année est, pour nous, M. Harpignies. La série de ses petites études de paysage est tout simplement exquise…M. Harpignies nous a, de longue date, habitué à admirer son grand talent d'aquarelliste ; il n'a peut-être jamais fait mieux que cette année. *Ses Souvenirs de l'Allier* témoignent du plus vif sentiment de la nature française[874]. »

La comparaison Huile-Aquarelle chez Harpignies tourne presque toujours à l'avantage de la peinture à l'eau, qui est certainement plus naturelle, plus spontanée, plus vivante et assortie de coloris plus vifs. Charles Blanc partagea cette opinion en 1869 :

> « *Les souvenirs de voyage* de M. Harpignies, dans lesquels il est, Dieu me pardonne ! plus fort et plus maître que dans ses tableaux[875]. »

Grand amateur de la peinture à l'eau et conscient de sa réussite dans ce média, Harpignies présenta des aquarelles lors de chaque Salon officiel jusqu'en 1881, mais à partir de son adhésion au Salon d'Aquarellistes Français, il réserva ensuite sa production d'aquarelles à ce Salon spécialisé avec présentation d'environ une dizaine d'aquarelles chaque année[876].

A partir des années 1874 la peinture dite impressionniste à la suite de Louis Leroy, va prendre une certaine autonomie, et certains critiques, peu favorables à cette nouvelle tendance, prendront ombrage de cette concurrence ; ainsi lors du Salon de 1883, Henry Houssaye (1848-1911) estime la production de l'année médiocre et met en cause « l'art nouveau » :

> « Il n'est pas douteux que l'invasion dans la peinture sérieuse de l'impressionnisme et du naturalisme ne contribue à l'affaiblissement de la jeune école. Cet « art nouveau » est bien fait pour séduire les peintres désireux de prompts succès ; il est facile, et il a la vogue. Théophile Gautier écrivait naguère qu'il y a pour les peintures comme pour les toilettes des femmes des nuances « distinguées », des couleurs à la mode : le jaune citrin ou le bleu turquoise. Aujourd'hui, si l'on veut faire tapage au Salon, y être remarqué par le public, loué par la majorité des critiques, récompensé par le jury, le procédé est fort simple, il suffit de peindre *clair* et *mat*. La facture lâchée, cela va sans dire, est non seulement tolérée, mais recommandée ; les sujets les plus vulgaires, - la Mort du cochon, par exemple, - sont accueillis avec faveur ; et l'ignorance de la perspective est de droit commun[877]…

Cette critique sévère trouva un écho chez Henri Chantavoine (1850-1915) lors du Salon de1892, mais il resta optimiste et assuré que la tradition perdurera :

> « Le paysage français conserve et mérite de conserver, comme le portrait, sa bonne réputation. Les maîtres qui ne sont plus et dont le nom doit rester sacré, Millet, Corot, Rousseau, quelques-uns de ceux qui vivent encore, lui ont infusé la vie pour longtemps.
>
> Les incohérents et les impressionnistes ont beau faire, ils ne détruiront pas de sitôt la tradition. Le bariolage prétentieux des violets farouches et des jaunes exaspérés n'amusera jamais des yeux sincères ; il en est de ce luminisme intempérant comme des singularités de « l'écriture artiste » qui voudrait en vain se substituer à la langue française, à la bonne langue ; il n'y a guère que les naïfs ou les badauds qui s'y trouvent pris ; quelques raffinés essaient ou affectent de s'y complaire ; les gens de bon sens ou de bonne foi, qui aiment à comprendre, refusent leur adhésion à une école plus tapageuse qu'intelligible, qui demande des fanatiques ou des initiés…

---

[874] *Ibid.,* p. 155-156.

[875] *Ibid*., p. 87-88.

[876] *Cf*. tome III, F) Liste des œuvres présentées à la Société d'Aquarellistes Français.

[877] Henry Houssaye, *Revue des deux mondes*, mai-juin 1883, 53e année, tome 57, p. 596-620 ; *Cf*. tome II, p. 232-233.

M. Français et M. Harpignies, les deux maîtres peintres, peuvent se passer de mes compliments[878]. »

L'année suivante, dans la même *Nouvelle Revue*, Alfred Ernst (1860-1898)[879] a une attitude éclectique ; il est très partisan des mouvements d'avant-garde, mais aime aussi les paysages que Harpignies présenta au Salon de 1893, développant ainsi une attitude plus consensuelle :

« « Entre les paysagistes du Salon, M. Harpignies doit être mis à part ; il a une façon spéciale de voir et de comprendre la nature ; il a une signature d'artiste ; il a un style. Don précieux, des plus rares, qui blasonne ses tableaux et les distingue de tous les autres. Nous tenons sans doute pour une autre école que celle que représente si fortement Harpignies ; nous aimons la joie des tons, la vibration frémissante de l'atmosphère, le chromatisme des reflets, mais les notations plus austères du maître paysagiste ne s'en imposent pas moins à notre admirative attention ; tout d'abord, comme je l'ai dit, par leur style personnel ; ensuite par la parfaite science des valeurs. Selon Harpignies, on doit pouvoir établir complètement un tableau avec du noir et du blanc, obtenir ainsi la graduation intégrale des valeurs suivant les plans, la diversité des surfaces et des éclairages. Sans discuter ici cette thèse, nous y trouvons la preuve du savoir et de la lucide volonté qui caractérise le peintre. Cette supériorité lui vaut, on le conçoit, d'être systématiquement écarté, toutes les fois qu'il y a une médaille d'honneur à décerner ou quelque vacance à l'Institut. Pour le moment, je me contente de signaler deux beaux paysages qu'expose M. Harpignies, *Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*, et *Un soir aux Loups*. Les silhouettes d'arbres ont bien l'énergie de dessin dont le paysagiste est coutumier, mais en l'effet du soir, l'enveloppé des masses est plus sensible cependant qu'à l'ordinaire, et rappelle un peu certains Corot de la gamme sombre[880]. »

Ernst reprend ici une thématique défendue par Harpignies soi-même, stigmatisant l'importance de la ligne et du dessin, la couleur venant en second. Voilà l'enseignement que le maître distribuait à ses élèves :

« A l'époque où je professais je disais à mon cours : 2 heures à dépenser ; 1h ¾ pour Dessiner, et ¼ d'heure pour Peindre… C'est un peu exagéré mais le fond est vrai. C'est tout le contraire que l'on fait, et que l'on fera longtemps encore, tant on se presse. Je ne puis assez répéter à la jeunesse que le dessin est la base de tout ; j'entends par le dessin : le caractère confirmant le beau par la forme[881]. »

Ernst pense que c'est cette primauté du dessin au détriment de la couleur qui est à l'origine du caractère bien tardif de la médaille d'honneur que l'artiste ne reçut qu'en 1897, tandis que l'admission à l'Institut lui fut toujours refusée.

Doté d'une longévité légendaire, Harpignies suscita, de la part des critiques, une série de remarques qui insistèrent toutes sur la solidité du personnage, dernier des grands représentants des paysagistes depuis le décès de ses amis Louis Français (1814-1897) et Ziem (1821-1911). Charles Louis Borgmeyer publia en 1918 dans *Fine Art Journal* un hommage posthume :

« Harpignies was born way back in 1819, and is today, now that Ziem has gone, the Doyen of the French school. He is the last of a generation of great landscape painters, and neither his hand, his eye nor his feelings show the fatigue of the years. Not only does he hold his

[878] Henri Chantavoine *La Nouvelle Revue*, mai-juin 1892, 13e année, tome 76, p. 385-388, *Cf.* tome II, p. 346-347.
[879] Alfred Ernst (1860-1898) fit la promotion des œuvres de Wagner comme critique musical, mais dans le domaine pictural, il défendit le mouvement Néo-Impressionniste. A. Ernst, « L'évolution de la critique », *L'Art Moderne* (Bruxelles) , 9 octobre 1892, 12e année, n° 41, p. 324-325.
[880] Alfred Ernst *La nouvelle revue*, mai 1893, 13e année, tome 82, p. 392-393, *Cf*. tome II, p. 352-353.
[881] Cf., tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 73-74 du journal.

> own but at ninety he is still progressing – so much so that his pictures at the Salon each year are looked for by all those who wish to keep in touch with French art[882]."

Les Français ne furent pas en reste et Armand Silvestre dès 1889 compare l'artiste à *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix :

> « Harpignies, ce maître des peintres contemporains, qui lui aussi tient, depuis si longtemps, le drapeau de notre école d'une main vaillante, l'historiographe et le portraitiste des grands arbres qui sait donner à chacun une physionomie et comme un peu de vie humaine[883]. »

En 1902, le Président Loubet visite l'exposition qui se tint au Grand Palais ; il s'arrêta bien sûr devant le beau portrait de Mme Loubet par Patricot, puis arrive devant les toiles de Harpignies, présent ce jour-là au Palais :

> « Il trouve également très beaux les deux portraits peints par Humbert, et surtout le paysage de Harpignies. Il désire serrer la main du vieux maître, qui dit modestement :
> - C'est surtout à mon âge qu'on doit s'efforcer...
> - Ne parlez pas de votre âge, répond M. Loubet. C'est modelé avec une vigueur que vous envieraient tous les jeunes[884]. »

Cet éloge flatteur dut émouvoir le vieux maître. La thématique d'une grande robustesse physique amena nombre de critiques à assimiler cet artiste avec la gent sylvestre qu'il chérissait. Roger Milès parla « de vigueur de coloration… d'un très puissant artiste… d'un ami des grands arbres[885]. » Benjamin-Constant transmuta l'artiste en son symbole de puissance et de grande longévité :

> « Harpignies - Un vieux sylvain, vivant sur la lisière des grandes forêts, près des chênes, d'où l'on aperçoit les collines lointaines avec des beaux ciels ! A une époque où tant de paysagistes ne savent plus, ou ne veulent plus dessiner un arbre, il est bon d'admirer ceux qui le dessinent encore[886]. »

C'est en bûcheron que Maurice Hamel voyait notre artiste :

> « Harpignies me fait l'effet d'un robuste bûcheron qui abat inlassablement de belle et bonne besogne. Nul ne possède comme lui la noble architecture des formes végétales, le côté noueux et solide de la nature[887]. »

Pour le Salon de 1910, Harpignies présente une toile intitulée *Un centenaire*, que nous ne connaissons que grâce au négatif monochrome sur support verre[888], le chêne occupe toute la moitié droite du tableau. C'était une allusion à peine voilée à sa personne et Jean Thomsen relève la comparaison :

> « C'est avec intention, peut-être, que M. Harpignies intitule son tableau : *Un Centenaire*. De cet arbre qu'il dresse au bord d'une mare, le vieux peintre glorieux a toujours la robustesse qui défie les années[889]. »

Eugène Morand dès 1905 avait déjà « végétalisé » notre artiste, continuant l'alliance de la robustesse, de la durée dans le temps, avec tout au long de sa carrière, une fidélité à un style de

---

[882] Charles Louis Borgmeyer *Fine Art Journal,* février 1918, vol. 36, n° 2, p. 6 – 17, *Cf*. tome II, p. 288.
[883] Armand Silvestre *La grande revue*, 10 avril 1889, 2e année, tome 3, n° 11, p. 545, *Cf*. tome II, p. 300.
[884] Charles Chincholle *Le Figaro*, 30 avril 1902, 48e année, 3e série, n° 120 p. 1-2, *Cf.* tome II, p. 452.
[885] L. Roger-Milès, texte introductif à la vente de la collection H.V. à Paris, les 1er et 2 février 1897, *Cf*. tome II, p. 314.
[886] Benjamin-Constant *Le Figaro*, 10 juin 1898, 44e année, 3e série, n° 161, p. 2, *Cf*. tome II, p. 407.
[887] Maurice Hamel *Les Salons de 1901*, Paris, Goupil et Cie, Manzi et Joyant et Cie, p. 13-14, *Cf*. tome II, p. 444.
[888] *Cf*. tome II, fig. 283, p. 510, Fond Druet-Vizzavona.
[889] Jean Thomsen *Le Petit Journal*, 30 avril 1910, 48e année, n° 17291, p.2, *Cf*. tome II, p. 515.

représentation de la Nature qui le fit considérer par beaucoup comme une icône des peintres paysagers.

> « Des maîtres, le seul Harpignies, pareil lui-même à un chêne, résiste aux ans, continue à demander aux voûtes des ciels, aux masses des arbres, aux lignes des horizons le caractère de noblesse qu'ils contiennent toujours, et, conservant, avec sa force robuste, cette jeunesse de sensations que l'art garde longtemps à ceux qui l'ont bien servi, voit autour de lui toute une génération, ses élèves et les élèves de ses élèves, prospérer à son ombre[890]. »

Il fut un fidèle des Salons puis du Salon des Artistes Français, depuis 1853 jusqu'à 1912, date de son dernier Salon. Il était très connu parmi les artistes mais aussi parmi les critiques et les marchands et pour la première fois en 1907, il ne vint pas au vernissage et son absence ne passa pas inaperçue :

> « Pends-toi, brave Crillon », disait Henri IV à son ami et l'un de ses meilleurs capitaines, « on a vaincu sans toi ! » Crillon ne se pendit pas, ce dont je le loue. Harpignies ne se pendra davantage, mais il faut bien le lui dire : on a « verni » sans lui ! Et on le voit bien par-là : les plus fortes traditions se perdent. Pour la première fois depuis soixante-cinq ans le vernissage des Champs-Élysées a eu lieu sans Harpignies. M. Thoumy, le sympathique commissaire général du Salon, en fera une maladie.
> - Où donc est-il ? se lamentaient les fidèles de la grande journée. Où donc est-il ?
> Au déjeuner de Ledoyen, sa table était vide. On n'a pas entendu sa voix claironnante. On n'a pas ouï son rire sonore. Il manquait à tous sa gaieté communicative. On était bruyant, sans doute, mais on n'était pas gai. Peut-être aussi est-ce un signe des temps ?
> - Où donc est-il ?
> Harpignies est resté à Menton, où il peint avec délices devant la nature toujours en fête : « Disposez de ma table » avait-il écrit. Et il ajoutait, connaissant bien son monde : « Ne le dites pas, ça vous ferait du tort[891] ! »

Ce dernier texte paru dans *le Gaulois* atteste de la popularité qu'avait acquise Harpignies au fil des années, connu de tous pour son abord direct et simple, sa jovialité et son optimisme à tout épreuve, un important réseau d'amis, une situation sociale bien assise, et ce texte est en bonne concordance avec le tableau de Jules Grün :*Vendredi au Salon des Artistes Français*[892] et aussi avec la photographie publiée dans la revue Illustration : *Banquet donné à l'occasion du* Salon *des Artistes Français*, 1905 « *La table du maître Harpignies et du sous-secrétaire d'état des Beaux-Arts*[893]

Pour clore ce chapitre des critiques des œuvres de Harpignies, voici ce qu'écrivit Maurice Du Seigneur (1842-1892)[894] lors du Salon de 1881, Harpignies présentait cette année-là, *Victime de l'hiver* et *Vallée du Loing* :

> « La nature a une âme, et M. Harpignies nous la dévoile[895]. »

---

[890] Eugène Morand *Gazette des Beaux-Arts – Courrier européen de l'art et de la curiosité*, juillet 1905, Tome 34, Paris, 1905, p. 68, *Cf*. tome II, p. 477.

[891] Tout-Paris *Le Gaulois*, 1er mai 1907, 42e année, 3e série, n° 10791, p. 1, *Cf*. tome II, p. 492.

[892] *Cf*. *supra*, fig. 1 et 2, p. 19-20 .

[893] *Cf*. *supra*, fig. 42, p. 109.

[894] Fils du sculpteur Jehan Du Seigneur, Maurice (1845-1892) fut architecte, critique d'art et chroniqueur ; membre de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France et de la Société des amis des monuments parisiens.

[895] Maurice du Seigneur, *L'art et les artistes au Salon de 1881*, Paris, Paul Ollendorff éd., 1881, p. 162, *Cf*. tome II, p. 207.

TROISIÈME PARTIE

HARPIGNIES EN SON SIÈCLE ET AUJOURD'HUI

A) L'ARTISTE DANS LE TUMULTE DES AUTRES COURANTS PICTURAUX

Harpignies présenta quelques scènes de genre mettant en scène des enfants[896] lors des Salons de 1855[897], 1857[898] et 1859[899], au début de sa carrière, mais à part cela, il fut d'une fidélité constante envers la peinture de paysage, et ceci jusqu'en 1912, date de son dernier Salon. Son activité artistique débuta une vingtaine d'années après 1830, à une période où le paysagisme connut un essor sans pareil, et recevait alors bon accueil de la critique :

> « Le paysage est la victoire de l'art moderne. Il est l'honneur de la peinture du XIX^e^ siècle[900]. »

Harpignies bénéficia ainsi de vents favorables qui lui permirent d'exercer son art sous d'heureux auspices.

1) Sa conception du paysage.

A la différence de plusieurs de ses confrères, Harpignies ne rédigea pas de livre sur l'apprentissage de la peinture de paysage[901], mais ses conseils et ses réflexions firent l'objet d'un court chapitre à la fin de son journal. Néanmoins au fil des pages de celui-ci, il donna volontiers son sentiment sur les qualités que devait acquérir, selon lui, un bon paysagiste, en commençant bien sûr par une empathie marquée avec la nature.

a) L'amour de la nature.

Harpignies était en communion étroite avec la nature, et dans son journal l'image d'une liaison intime lui vint à l'esprit :

> « La nature est une maîtresse adorable à qui il faut toujours faire la cour. Si vous lui faites des infidélités, elle ne vous le pardonne jamais[902]. »

Cette attirance pour la nature est un sentiment qu'il éprouva très tôt, alors qu'il était encore dans son milieu familial à Famars, dans la banlieue de Valenciennes, et il en témoigne dès les premières pages de son journal :

> « Je me rappelle tout le plaisir que j'éprouvais quand je parcourais ces endroits si jolis et dont j'ai conservé le plus pur souvenir. Déjà la nature me plaisait – le soleil et les belles journées me rendaient heureux[903]. »

---

[896] *Cf. supra*, p. 53-56.
[897] n° 3273 : *L'école buissonnière.*
[898] n° 1309 : *Un sauve-qui-peut* et n° 1310 *Chercheurs d'écrevisses*.
[899] n° 1404 : *Le retour*.
[900] Edmond et Jules de Goncourt, *Études d'art : Le salon de 1852. La peinture à l'exposition universelle de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, p.177.
[901] Ernest Hareux, *Cours complet de peinture à l'huile. (L'Art, la Science, Le métier de peintre). Paysages*, Paris, H. Laurens, 1901, 138 p., Thomas Couture, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, rue Vintimille n°22, 1867, 387 p. Alphonse N. Michel Mandevare, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'empire français, dessinés d'après nature*, Paris, M. Boudeville, 1804.
[902] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, revers, p. 3 du journal.
[903] *Ibid*.,revers, p.2 du journal.

Après avoir rédigé ces lignes en 1876, quarante ans après ce séjour valenciennois, il exprima ensuite un sentiment de tristesse teinté d'amertume en constatant la dégradation de l'environnement de sa région natale, en raison de l'industrialisation et de l'urbanisation croissante au cours de la deuxième moitié du XIX[e] siècle[904].

Cette prise de conscience du recul des espaces naturels était partagée par d'autres peintres de l'école de la nature. Jean Bouret en fait l'analyse :

> « Ce mouvement de révolte contre une société qui ne donne pas au peintre les moyens de vivre de son art…Ce mouvement typique chez Rousseau si souvent exclu des Salons, s'accompagne dans le cas des autres peintres d'un mouvement de révolte contre une société qui, s'industrialisant de plus en plus, détruit la nature considérée comme la mère de l'homme, son inspiratrice, sa consolatrice, et le symbole de l'éternité. Rousseau voit se déboiser la forêt de Fontainebleau, Daubigny les rivières être captées, tous voient le macadam revêtir les routes, les trains empiéter sur les champs et les jardins, les maisons repousser les banlieues agrestes, les usines et leurs cheminées obscurcir le ciel de fumées. La nécessité s'impose donc du refuge à la campagne, et par suite on vantera cette campagne par le paysage pour y attirer ceux qui ne veulent pas être engloutis par une civilisation dépassant l'humain[905]. »

On reste impressionné par le sentiment d'inquiétude suscité par les menaces qui pesaient déjà sur la nature et qui font des paysagistes de vrais précurseurs du mouvement écologiste.

« *Il savait voir l'arbre*[906] *»*, cette phrase que Charles Péguy écrivit à propos de Victor Hugo peut s'appliquer également à Harpignies, lui qui illustra si souvent les étendues sylvestres dans ses œuvres. Il aimait tant les arbres qu'il acheta une propriété à Saint Privé (Yonne) incluant un bois de 24 hectares au fond du jardin[907], et l'arbre, « ce passeur entre le monde chtonien et le monde ouranien[908] » est presque omniprésent dans ses œuvres. Après son décès, Léonce Bénédite, son ami, retrace sa carrière et précise :

> « Il est sensible à tous les aspects de la nature, mais le « vieux Chêne », comme on l'appelait, a un grand ami, un ami de prédilection : c'est l'arbre. L'arbre individuellement, et non la forêt. Aussi a-t-il la prétention de le traiter aussi bien que son ami Henner… modelait la figure humaine[909]. »

On rapporte même qu'Anatole France le qualifiait de

> « Michel-Ange des arbres et des campagnes paisibles[910]. »

Il eut ainsi toujours l'amour des arbres et bien que très âgé, l'occasion lui fut donnée de prendre leur défense. A Paris où se situait son atelier, rue Coëtlogon, il se mobilisa pour empêcher que les employés municipaux n'abattent le seul arbre de la rue, et usant de ses relations, il obtint satisfaction :

> « Dans la paisible rue Coëtlogon, voisine de Saint-Germain-des-Prés, il y a un certain arbre, vieux, bien maigre, tordu, tout malade, que l'Administration, avait, un jour, décidé d'abattre. Cet arbre, entouré d'une petite grille, occupe un gros morceau du trottoir ; il nuit à l'alignement et à la perspective. C'est le dernier vestige d'un temps où cette rue Coëtlogon

---

[904] *Cf. supra* p. 23-24.

[905] Jean Bouret, *op.cit.*, p. 20-21.

[906] Charles Péguy, « Victor-Marie, comte Hugo » in *Œuvres en prose*, *1909-1914*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p.746.

[907] Henri Harpignies (1819-1916), *Le jardin du peintre à Saint Privé*, 1886, H/T, Londres, National Gallery.

[908] Alain Corbin, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard éd., 2013, p.9.

[909] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 234-235.

[910] Simone Raynaud, « Le peintre paysagiste Henri Harpignies (1819-1916) : quelques aspects d'une longue vie parmi les arbres, particulièrement dans la vallée de l'Aumance *», Le bulletin annuel des amis de Montluçon*, 1999, 3[e] série, n° 50, p. 83-98.

était un passage privé entre des jardins. L'Administration, donc, envoya, un jour, des hommes reconnaître les lieux et préparer l'exécution de l'arbre.

Mais sur le trottoir opposé, dans la maison qui porte le numéro 9, derrière la haute fenêtre d'un atelier, au troisième étage, il y avait un vieillard qui aperçut les allées et venues et les conciliabules des représentants de la Voirie. Il se renseigna et quand il sut qu'il s'agissait de l'arbre, il appela sa gouvernante, mit son chapeau, et descendant ses trois étages aussi vite que le lui permettaient ses jambes de quatre-vingt-quatorze ans, il se fit conduire à la préfecture de la Seine. M. Harpignies ne voulait pas qu'on abattit « son » arbre. Depuis des années et des années, il le saluait chaque matin de sa fenêtre, et se complaisait à voir frissonner ses longues branches grêles. L'illustre peintre alla de bureau en bureau, présenter sa requête. Ce ne fut point du tout mince affaire. Les bureaux se renvoyaient l'arbre et son protecteur des services de la Voirie aux services des Jardins. Enfin le service compétent fut trouvé, c'était celui des Squares…

Mais quand le service des Squares fut atteint, il ne s'ensuivit point que le désir de M. Harpignies dût tôt avoir une solution. Alors, et comme si vigoureux qu'on soit demeuré, on ne peut pas avec des jambes de quatre-vingt-quatorze ans, passer son temps à aller, à retourner, et à retourner à la préfecture de la Seine, M. Harpignies s'en remis à l'un de ses amis, M. Brunn, architecte de la ville, du soin d'achever les démarches. Celles-ci finirent au mieux. On informa M. Harpignies que « son » arbre serait respecté et que la ville était trop heureuse de lui accorder ce plaisir, à cause de toutes les belles toiles signées Harpignies, qu'elle possède en son Petit Palais[911]. »

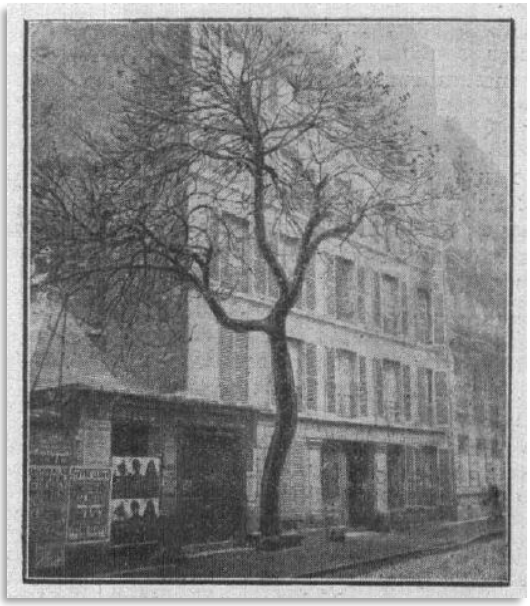


fig. 87. rue Coëtlogon en 1913



fig. 88. rue Coëtlogon en 2014

L'arbre est toujours présent aujourd'hui, (fig. 88), comme en 1913 (fig. 87), et il se souvient sans doute de son protecteur, car les arbres sont dotés d'une âme, comme l'écrit Lamartine à propos des cèdres du Liban :

> « Leur instinct végétal est une âme divine qui sent, juge, prévoit et raisonne et combine… tous animés par une âme parlante[912]. »

Cette sensibilité marquée pour la nature s'affirma aussi chez Harpignies à l'occasion des voyages qu'il entreprit dès que son père réalisa que son fils était incapable de s'intégrer à

[911] André Arnyvelde, « L'arbre de M. Harpignies », *Les Annales politiques et littéraires*, 1914, n° 1594, p. 38, , et Wikipedia : https://www.wikiwand.com/fr/Rue_Co%C3%ABtlogon. Consulté le 23 12 2021

[912] Alphonse de Lamartine, *La chute d'un ange*, in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 814.

l'entreprise familiale. Le père demanda à un de ses amis d'emmener son fils pour lui faire découvrir les merveilles de la France :

> « Mon père me confia à un de ses amis, le docteur Lxxxx[913]… qui me fit faire le tour de la France. Je visitai Paris, Orléans, Tours, Nantes, La Rochelle, Bordeaux, Pau, Bagnères de Bigorre, Toulouse, Montpellier, Marseille, Toulon, Lyon. Ce voyage dura neuf mois et il m'en resta une grande impression. Le souvenir des Pyrénées surpassait tout. Bref, cette excursion m'inspira le goût des arts et de la peinture[914]. »

Les Pyrénées l'impressionnèrent, c'était son premier contact avec la montagne. Plus tard, sur les conseils du Dr Lachèze, il fut confié à Jean-Alexis Achard (1807-1884)[915], peintre paysagiste qui devint son maître, et qui l'amena dans la région du Dauphiné, en Isère, plus précisément à Crémieu, sa région d'origine, où ils séjournèrent à partir de 1846[916], et là encore il fit part de sa passion pour la nature dans cette région alpine et de son goût pour la carrière de peintre :

> « J'avais 27 ans et j'étais soumis comme un enfant parce que je me sentais le désir d'apprendre et de parvenir parce que j'aimais la nature avec passion, parce que l'art me semblait la plus belle carrière du monde[917]. »

Mais c'est lors de son premier séjour en Italie en 1850 que notre artiste fut saisi d'une intense émotion lors de la vision de ces paysages méditerranéens :

> « Ah, que je voudrais savoir écrire pour bien exprimer ce qui se passait dans mon esprit à cette époque de ma vie, je laisse de côté la traversée… pour arriver à Civita Vecchia. C'est ici que commencent les impressions ! J'ai été ravi de ce parcours de Civita Vecchia à Rome, cette mer à droite, ces mamelons à gauche, c'était bien là le pays que j'avais rêvé. L'impression fut grande, heureux pour moi, elle est gravée dans ma mémoire en lettre d'or[918]. »

Cette jubilation devant les paysages italiens ne le quitta guère durant tout son séjour transalpin:

> « Je puis dire que ces deux années … passées à Rome et à Naples eurent une grande influence sur ma carrière. Je compris de suite les belles lignes de ce ravissant pays. J'étais là tout à fait dans mon élément…. Au détour d'un chemin, j'aperçus le plus magnifique panorama que l'on peut imaginer. Toute la nature dans un bleu d'azur admirable. Dans l'enthousiasme, je m'écriai : « Le cobalt règne dans la nature. » … et les promenades à cette ravissante vallée Égérie si bien comprise par Bertin ? Quel endroit délicieux, quelle poésie[919] ! »

Mais c'est lors de la descente vers le sud de l'Italie que l'émotion fut à son comble :

> « Dans le printemps de 1851 j'allai habiter l'Ariccia chez le père Martorelli… j'ai beaucoup dessiné dans ce ravissant village ; quels souvenirs délicieux que ce parc, les bords du lac Albano et Genzano di Roma. Vers le mois de juin je partis pour Naples en voiturier et en compagnie d'un excellent camarade du nom de Soubies de Condom. Partis de Rome à 5h. du matin, nous allâmes nous coucher à Velletri. J'ai dit plus haut qu'en 1838 j'avais éprouvé une grande sensation en voyant la chaîne des Pyrénées… Eh bien en sortant de Velletri, j'ai éprouvé une sensation encore plus forte, jamais … je n'oublierai ce spectacle

[913] Le docteur Lachèze.

[914] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription p. 3 du journal.

[915] Que le Dr Lachèze avait connu lors d'une mission en Egypte de 1834 à 1836.

[916] Laurence Huault-Nesme, «Jean Achard, une vie à la conquête du paysage», in *Jean Achard, Laurent Guétal, Charles Bertier : trois maîtres du paysage dauphinois au XIX^e siècle*, musée de Grenoble, 3 décembre 2005-12 février 2006, musée de Grenoble éd., 2005, p. 12.

[917] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription p. 10 du journal.

[918] *Ibid.*, p. 15-16 du journal.

[919] *Ibid.*, p. 20-22 du journal.

grandiose. Cette vue des marais pontins, les forêts de chênes-lièges, et la mer dans le fond. Sublime, Sublime[920] ! »

La région de Naples, et Sorrente laissèrent chez cet artiste une sensation de plénitude, de bonheur qu'il rappela le 20 décembre 1886, après un banquet organisé par ses élèves pour le remercier de son enseignement. Il prononça quelques mots en gage de sympathie et rappela comme il lui semblait impératif de communier avec la nature, de vibrer devant un beau paysage :

> « Ce mot me rappelle une petite aventure que je vous demande la permission de vous raconter. Il y a de cela près de 25 ans, j'étais à Sorrente par une adorable matinée de juillet ou d'août. Il était 5 h. du matin et je descendais à la petite marine de Sorrente. Je m'arrêtais à mi-chemin devant un magnifique spectacle, rien n'était plus beau ni plus élevé. Je vois encore ces tons roses sur les montagnes, ces tons roses dans les ombres matinales. C'était enchanteur.
> Le croiriez-vous, mes amis, je sentis de grosses larmes me couler des yeux – et j'étais heureux. Après cela mon regard s'élève plus vers le firmament tout bleu – puis tout à coup je sentis mon cœur s'envoler dans des régions infinies, vers l'immensité – je demandais alors au créateur de toutes ces belles choses de me faire vivre longtemps. Je ne regrette pas ma prière, puisqu'elle m'a permis d'être au milieu de vous dans ce beau jour[921]. »

La vue de cette côte sorrentine, le matin au lever du soleil, l'émut au plus haut point, émotion qui se traduisit par une sensation de plénitude et de joie, et le conduisit à se tourner vers « le créateur de toutes ces belles choses[922]. »

Un tel bouleversement affectif, ressenti devant cet admirable paysage l'amena à se rapprocher du créateur, rappelant ainsi le trouble ressenti par Paul Claudel non pas devant un paysage mais à l'écoute du Magnificat chanté par les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet en la cathédrale Notre Dame de Paris, entrainant alors sa conversion :

> « C'est dans ces dispositions que, coudoyé et bousculé par la foule, j'assistai, avec un plaisir médiocre, à la grand'messe. Puis, n'ayant rien de mieux à faire, je revins aux vêpres. Les enfants de la maîtrise en robes blanches et les élèves du petit séminaire de Saint-Nicolas-du-Chardonnet qui les assistaient, étaient en train de chanter ce que je sus plus tard être le Magnificat. J'étais moi-même debout dans la foule, près du second pilier à l'entrée du chœur à droite du côté de la sacristie. Et c'est alors que se produisit l'événement qui domine toute ma vie. En un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus, d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute, que, depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi, ni, à vrai dire, la toucher. J'avais eu tout à coup le sentiment déchirant de l'innocence, l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable[923]. »

Le sublime paysage pour le peintre comme le chant choral pour l'écrivain furent la source d'une intense charge spirituelle qui étreignit l'individu au plus profond de lui-même. Harpignies décrivit bien en quelques lignes les liens privilégiés qui le reliaient à la nature, source d'inspiration et d'émotion et il tenta ainsi de partager avec ses élèves cette relation intime.

---

[920] *Ibid.*, p. 32-33 du journal.

[921] *Ibid*., p. 48-50 du journal.

[922] Cette émotion ressentie dans ce petit village du bord de mer engendra une œuvre peinte : « *La petite marine de Sorrente* », 1854, H/T, 72/119, présentée au salon de 1865, et actuellement au musée de la Chartreuse à Douai, inv. 175.

[923] Paul Claudel, *Contacts et circonstances* in *Œuvres en Prose*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p.1009-1010.

D'autres auteurs exprimèrent aussi le trouble perçu face à un paysage riche en charge émotive. Ainsi, Chateaubriand, dans sa *lettre sur l'art du dessin dans les paysages*, insistait sur la nécessité que le paysage observé par le futur paysagiste engendre un vif émoi :

> *« Le paysage a sa partie morale et intellectuelle comme le portrait ; il faut qu'il parle aussi, et qu'à travers l'exécution matérielle on éprouve ou les rêveries ou les sentiments que font naître les différents sites*[924]*. »*

b) Le dessin ou la couleur ?

Le débat concernant la prédominance du dessin sur la couleur ou de la couleur sur le dessin n'est pas propre au XIX^e^ siècle, il débuta en Italie, à la période de la Renaissance, dans un contexte de campanilisme, opposant Florence et Venise. Les florentins, épaulés par Vasari étaient de chauds partisans du dessin, père et fondateur de tous les arts visuels tandis que les vénitiens, avec Titien comme figure de proue, prônaient la couleur comme moyen de créer un chef-d'œuvre, sans devoir recourir impérativement à un tracé préparatoire très fourni. Ce débat se poursuivit au fil du temps ; on le retrouve quelques siècles plus tard avec l'opposition entre Poussinistes et Rubénistes.
Au XIX^e^ siècle la même querelle reste omniprésente, et Harpignies prit part au débat, prenant le parti des florentins, restant un inconditionnel de la primauté du dessin et ceci jusqu'à son dernier souffle.
En réponse à Hareux[925], qui l'interrogeait sur sa conception de la peinture, voici sa réponse :

> « Vous me demandez maintenant quelques lignes venant de moi, et mon opinion sur la façon dont on doit comprendre la nature quand on fait une étude peinte et quelles sont les principales qualités qu'un jeune artiste doit s'efforcer d'acquérir.
> Voilà où vous m'embarrassez, car sur cette question on pourrait écrire plusieurs volumes, mais voilà en peu de mots ce que je pense.
> Le dessin passe en première ligne, comme Corot l'a dit et j'engage nos jeunes gens à le travailler énormément, sans cela point de salut. Hélas, les jeunes aujourd'hui ne dessinant plus, je les rencontre souvent avec une boîte à couleurs et jamais leur carton à dessin renfermant une ½ feuille de papier Ingres….
> Autre chose, à l'époque où je professais, je disais à mon cours : 2 heures à dépenser : 1h. ¾ pour dessiner et bien préparer son affaire, ¼ d'heure pour peindre. C'est un peu exagéré, mais le fond est vrai. C'est tout le contraire que l'on fait, et que l'on fera longtemps encore, tant on se presse. Je ne puis assez répéter à la jeunesse que le dessin est la base de tout, j'entends par le dessin : le caractère confirmant le Beau par la forme[926]. »

Harpignies resta d'ailleurs pour sa pratique personnelle un chaud partisan du dessin préparatoire et sur nombre d'aquarelles, on distingue encore nettement le dessin à la plume ou à la mine de plomb préalable à l'application de la couleur.

Quelques pages plus loin, il réitère avec force et conviction les préceptes qui lui tiennent à cœur :

> « Je veux encore dire que ce brave Hareux, qui habite Grenoble, et à qui j'ai écrit mes idées sur l'art, a fait 2 énormes volumes pour expliquer ce que Corot a dit en huit lignes :
> On apprend à dessiner,
> On n'apprend pas à peindre….
> Et puis tonnerre ! ! ! Dessinez, Dessinez, Dessinez, vous êtes toujours avec votre satané boîte à couleurs avec laquelle vous couchez.

[924] François-René de Chateaubriand, *op. cit*., p. 3-12.
[925] Ernest Hareux (1847-1909) adressa à son confrère Harpignies son *Cours complet de peinture à l'huile*, et ce dernier lui répondit longuement.
[926] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p.72-74 du journal.

> Mais planquez la dans un coin et bon dieu n'y touchez pas. S'il vous a donné le don des valeurs et du dessin et si vous ne connaissez pas les valeurs de ces dernières, faites des bottes ou faites-vous casseur de pierre si vous n'avez pas le don[927]. »

On retrouve ici étroitement mêlés, son admiration pour Corot, son plaidoyer en faveur du dessin et l'importance à ses yeux d'avoir un don venant d'en haut, le tout avec une pointe d'ironie vis-à-vis de son collègue Hareux qui a effectivement publié nombre de volumes sur la peinture de paysage[928]. Dans son second volume consacré à *la peinture à l'huile en plein air*, publié en 1917, Hareux ira dans la même direction :

> « Le dessin partout, le dessin toujours[929] ! »

Toujours à propos de l'usage de la couleur, Harpignies insiste sur l'importance préalable de bien définir la forme et les valeurs avant de se précipiter sur la boîte à couleur :

> « La couleur, toujours la couleur, c'est cela qui empoigne. D'accord, mais ça ne suffit pas. Si vous arrivez à la mettre facilement et du premier coup comme cela se fait souvent sur une toile de lin, exercez-vous d'abord à ne voir que la forme et les valeurs que vous cherchez par des neutres. La couleur vient en dernier lieu.
> Quand vous connaîtrez bien vos valeurs, vous mettez la couleur facilement et du premier coup, mais ne commencez pas de suite par là.
> Je dis à mes élèves que, quand je regarde la nature, je ne vois pas les couleurs, je ne vois que les valeurs. C'est exagéré, j'en conviens, mais c'est pour bien exprimer combien j'attache d'importance aux valeurs[930]. »

L'artiste entretint une correspondance suivie avec son élève préféré Étienne Moreau-Nélaton et dans un courrier daté du 19 septembre 1883, il donne de ses nouvelles, mais profite de la missive pour lui transmettre sa vision de la peinture :

> « Continuez à travailler *sérieusement*. Dessinez beaucoup surtout et dessinez *bien.* Vous savez que tout *est là*. Je ne peux pas assez le répéter. On apprend plus en dessinant qu'en peignant. Vous avez le sentiment de la couleur, laissez donc cela dormir un peu. C'est un don qui sera toujours à votre disposition. Approfondissez donc votre vocation artistique par le dessin. Je suis sous ce rapport bien d'accord avec ce brave Fromentin dont vous m'avez envoyé le livre *Les Maîtres d'Autrefois*[931]. Ses réflexions sur l'art concordent tout à fait avec ma manière de voir et j'en suis tout heureux[932]. »

c) <u>Importance du « jalon », des proportions et des valeurs</u>.

Quand vous admirez un paysage, la Nature s'offre à vous dans son immensité, presque sans limites, mais le paysagiste est confronté à une difficulté de taille, les contraintes du support ; en effet, la feuille ou la toile ont une certaine dimension, et il faudra bien cadrer le paysage pour qu'il s'insère sur le support. Voici ce que conseille Harpignies à ses jeunes élèves :

> « C'est une grave erreur, c'est désolant, et vous savez comme moi, que l'école du paysage s'écarte aujourd'hui des belles traditions et donne fort peu de belles œuvres. On ne se préoccupe plus du tout de la forme, de la belle forme, du beau caractère en un mot. On oublie et je l'ai écrit il y a bien longtemps en 1886 que, quand un sujet vous frappe dans la nature, on oublie que Dame Nature n'a pas de limites et que votre papier, ou votre toile

---

[927] *Ibid.*, p. 76-77 du journal.

[928] Ernest Hareux, *Cours complet de peinture à l'huile. (L'Art, la Science, Le métier de peintre). Paysages*, Paris, H. Laurens, 1901, 138 p. et *La peinture à l'huile en plein air. Leçons dialoguées entre le maître et l'élève*, Paris, H. Laurens, 1917, 149 p.

[929] Ernest Hareux, *op.cit.*, p. 76

[930] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 28 du journal.

[931] Eugène Fromentin, *Les maîtres d'autrefois – Belgique – Hollande*, Paris, Plon éd. 1876, 445 p.

[932] *Cf*. tome III, K) Lettres manuscrites de Harpignies à Étienne-Moreau-Nélaton, n° 3.

> en a. Par conséquent une énorme difficulté se présente, c'est la proportion que vous allez donner à l'objet ou aux objets qui vous ont frappés, vous allez par un trait créer un jalon. Eh bien ce jalon qui vous donne une proportion pour votre composition est bon, médiocre ou mauvais. Je le répète le placement de ce jalon est une difficulté – la première de l'œuvre que vous allez entreprendre et elle n'est pas mince.
> Me comprenez-vous jeunes gens[933] ? »

Ces propos sont inclus dans une lettre que Harpignies envoie à son confrère Ernest Hareux, et ils apportent un complément d'information. La conception du tableau doit débuter, dit-il, par un cadrage soigneux du paysage que l'élève veut réaliser et pour bien faire, Harpignies lui propose de poser un jalon, cela peut signifier, par exemple, de placer la ligne d'horizon et de permettre d'avoir ainsi une meilleure idée des proportions relatives, des valeurs qui vont former le paysage. On conçoit que pour faire cela, un dessin préalable est indispensable avant de poser la couleur. Celle-ci doit être appliquée selon lui en dernier ressort.

Ce même Hareux partage les vues de Harpignies sur l'importance d'une conception d'ensemble du tableau avant de commencer son œuvre :

> « Voir, pour un peintre, c'est trouver, en regardant un paysage, un motif de tableau ; c'est imaginer le tableau terminé et comprendre en regardant la nature, comment on coupera dans l'immense panorama un morceau qui fera bien, c'est-à-dire qui réunira les conditions exigées pour faire un tableau[934]. »

Campé sur ses convictions et n'en démordant pas du tout, Harpignies brocarde aussi ceux qui ne se plient pas au protocole qu'il vient de détailler, et la raillerie arrive :

> « Ne voyons-nous pas aujourd'hui des hommes de talent et dont toutes les femmes parlent (disons mieux, tout le monde) et dont l'éducation première manque, des artistes pas fichu de dessiner une main, ne sachant pas faire un ensemble, pas planter une figure d'aplomb, en un mot, ne sachant pas construire. Voilà le mot lâché et allons y. ------- C'est un vice de l'époque, à l'ordre du jour, mais qui aura sa fin. On reviendra à des idées plus saines, en un mot à respecter plus la forme et à construire[935]. »

Quelques lignes plus loin l'abandon du dessin est à nouveau déploré, mais en plus la génération actuelle n'utilise plus guère les brosses, mais directement le couteau à palette ! Procédé qui scandalisa Harpignies :

> « Tout ce que je viens de dire, je l'applique au paysage que l'on ne dessine plus et qu'on brosse, qu'on écrase avec le couteau à palette pour faire fin de ton.
> Ah ! vous me la fichez belle avec vos fins de ton, sans forme et souvent sans valeurs justes.
> A ce propos, un de mes cousins, pas peintre du tout, possède dans sa propriété aux environs de Valenciennes, un petit bois à Famars …...
> Un de ces êtres, comme il en pleut aujourd'hui, ayant copié des nez et des bouches à l'Académie, se met en tête de faire du paysage. C'est si facile ! ! !
> Il demande à mon cher cousin Delannoy la permission de faire quelques études dans son petit bois, -- ce qui lui est accordé très gracieusement. Un beau jour, mon cousin l'aperçoit et va naturellement vers lui pour voir ce qu'il faisait, quel n'est pas son étonnement en s'apercevant que ce Claude Lorrain en herbe, n'avait pas de brosses dans sa boîte à couleur et ne se servait que de son couteau à palette. Avec une grâce charmante, mon cousin lui dit : « J'ai un cousin, peintre, dont vous connaissez le nom sans doute, Harpignies, je l'ai vu souvent peindre dans ce même bois, et je l'ai toujours vu se servir de brosses, je ne me rends pas compte comment vous pouvez faire sans cela. »

[933] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 72-74 du journal
[934] Ernest Hareux, *op. cit*. 1917, p.23.
[935] *Cf*. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 61 du journal.

> « La brosse, Monsieur, c'est du vieux jeu, on ne s'en sert plus aujourd'hui. » Telle fut la réponse de ce jeune paysagiste à qui je souhaite bonne chance…et Dieu sait s'il y en a comme cela à l'heure où j'écris ces lignes[936]. »

Ici encore Ernest Hareux est en parfaite concordance avec Harpignies quant à l'usage de la peinture au couteau. Dans *les leçons dialoguées entre le maître et l'élève*, voici l'entretien entre le Pr Morand et son élève Gontran :

> « - Ah : ça, voyons, mon ami, une fois pour toutes il faudrait nous entendre ; qu'est-ce que vous êtes venu faire en ce pays ? Est-ce pour apprendre ce que je vous enseigne, ou est-ce pour me montrer ce que vous savez faire ? Qu'est-ce que ce gâchis, ce barbouillage, ce dévergondage de couleurs ? M'avez-vous vu employer un tel procédé ?
> Vous n'aimez pas la peinture au couteau ?
> - Qu'est-ce que vous me dites là : de la peinture au couteau ? mais c'est de la peinture au sabre, à la hache, au merlin que vous me montrez et encore je suis poli en nommant ça de la peinture.
> Le voisin de mon père …
> - Laissons ce voisin en repos, je vous en prie, voilà bien des fois que vous me parlez de lui et je commence à connaître suffisamment ce qu'il fait et ce qu'il dit ….
> - Ah ! cher maître, ne vous fâchez pas, je vous en conjure : si j'ai cru bonne manière de peindre avec un couteau, c'est que Courbet en est l'inventeur et je suis certain que vous ne contesterez pas la valeur de cet artiste, n'est-ce pas ?
> - Oui, certes, Courbet a été un magnifique peintre ; on peut même affirmer que personne n'a peint mieux que lui ;… C'est bien lui en effet qui eut l'idée ingénieuse de remplacer la brosse par le couteau à palette, pour peindre certaines parties de ses tableaux. Mais s'il s'en est souvent servi avec bonheur, il a laissé nombre de toiles qui font regretter cette malheureuse invention[937]… »

Hareux et Harpignies refusent tous deux d'user du couteau à palette, en restant fidèle aux principes traditionnels que leur ont enseignés leurs maîtres.

Avec de telles convictions, Harpignies garda tout au long de son existence une vision conventionnelle et classique de la peinture de paysage. Sa participation aux instances officielles du Salon comme membre du jury de peinture contribua aussi à le maintenir dans une voie traditionnelle de la façon de peindre. Nous n'avons pas trouvé d'écrits relatant son sentiment sur les nouvelles tendances picturales mais dans une lettre adressée à son élève Étienne Moreau-Nélaton, il l'encourage à persévérer mais il le met aussi en garde pour ne pas aller vers les nouvelles voies picturales :

> **«** St-Privé le 26 8bre 85.
> Mon cher Étienne,
> …. Et vous mon cher Étienne qu'avez-vous fait cet été ? Je suis bien curieux de voir votre grande étude de joueur d'orgue avec les petits enfants qui écoutent. L'idée est bonne, elle peut être traitée de beaucoup de façons. En avez-vous trouvé une bonne ? N'oubliez pas les bons principes. La forme distinguée surtout sur une savante construction. En un mot, soyez *artiste*. Tâchez de trouver quelque chose vous-même. Soyez original et tout ira bien. Je compte beaucoup sur vous parce que je vous le répète, je vous croie [sic] organisé. Méfiez-vous des mauvais conseils ayant trait au *lâché.* Vous me comprenez. Méfiez-vous, méfiez-vous. Il y a par les temps qui courent toute une école qui fait fausse route. Méfiez-vous, je ne puis que vous le répéter[938]. »

[936] *Ibid*., p.62-63 du journal.
[937] Hareux, *op. cit*., p. 86-87
[938] *Cf*. tome III, Lettres manuscrites de Harpignies à Etienne-Moreau-Nélaton, n° 7.

Étienne Moreau-Nélaton conserva une déférence et une grande reconnaissance vis-à-vis de Harpignies, mais il sut élargir sa préférence pour les peintres contemporains, et la donation qu'il fit au musée du Louvre témoigne de sa clairvoyance, car comme collectionneur, il fit des choix audacieux et très pertinents[939].

B) HARPIGNIES ET LES ESTAMPES

Les huiles et les aquarelles forment l'ossature de la production artistique de Harpignies, mais les estampes, moins connues, sont pourtant essentielles chez ce peintre qui pratiqua lui-même la gravure, formé à cette technique par son maître Jean Achard, et cette production personnelle se concentra autour de 1848 - 1853.

Les gravures furent aussi un précieux moyen de diffusion des tableaux présentés aux Salons, dans le but d'être publiées dans les journaux, les revues, les livres couvrant les Salons. Ces estampes furent réalisées par des graveurs professionnels et nous rapporterons leurs études.

Harpignies fut aussi un aquarelliste de grand talent et dès 1882, il participa avec assiduité aux expositions annuelles de la Société d'Aquarellistes Français. Dans le livret publié lors de chaque réunion annuelle, une ou plusieurs gravures illustrant les peintures à l'eau présentées par Harpignies furent publiées de 1882 à 1896, et nous les présenterons.

1) Harpignies aquafortiste

Dès 1846, le jeune Henri Harpignies est confié, sur les conseils du Dr Lachèze, à Jean-Alexis Achard, (1807-1884) peintre paysagiste et aquafortiste de talent, pour lui apprendre le dessin, la peinture mais aussi la technique de l'eau-forte que maitrisait parfaitement Achard[940].

Sous la surveillance de ce maître, Harpignies réalisa une série d'eaux-fortes de paysage que nous avons colligées, en étudiant une première série de 34 œuvres dont la liste fut publiée par Béraldi[941] et nous l'avons complétée en y adjoignant 18 eaux-fortes que nous avons retrouvées dans notre corpus d'œuvres de Harpignies. Nous avons ainsi un total de 52 gravures. Elles ne sont pas toutes datées, mais parmi les 30 datées, 23 furent réalisées de 1848 à 1853, période la plus féconde pour ce médium. Voici la répartition selon les années.

1847 : 1	1848 : 2	1849 :12	1850 : 5	1851 : 1
1853 : 2	1860 : 1	1866 : 1	1874 : 4	1875 : 1

Le chapitre des annexes intitulé *les eaux-fortes de Henri Harpignies*[942] rassemble les œuvres gravées, avec le numéro Béraldi ou Hors Béraldi, le titre, les détails lorsqu'ils sont connus et nous avons ensuite précisé si la feuille se trouve dans un musée ou si elle est passée en vente. Nous y avons joint l'image lorsqu'elle était disponible. Nous avons retrouvé 30 images sur les 52 titres, mais nous restons vigilant, espérant en trouver d'autres sur le marché de l'art.

Voici à titre d'exemple une gravure qui témoigne d'une très belle organisation spatiale avec trois plans successifs, et un bel équilibre des masses, donnant un beau mouvement à cette feuille. (fig.89)

---

939 Françoise Cachin, Pierre Rosenberg, Vincent Pomarède, *op. cit*. p. 146.

940 *Cf*. tome III, A) Biographie, p. 23-25..

941 Henri Béraldi, *Les graveurs du XIX^e^ siècle – Guide de l'amateur d'estampes*, Paris, lib. Conquet, 1889, t. VIII, Guérin-Lacoste, p. 61-63.

942 *Cf*. tome III, Q) Les eaux-fortes de Henri Harpignies.



fig. 89 : Béraldi 14. *Stand of trees with rocks***,** 1847, Washington, National Gallery of Art inv. 1987. 171.

Sans faire un recherche exhaustive des gravures de Jean Achard, nous avons retrouvé plusieurs de ses feuilles passées en vente à la Galerie parisienne de Paul Prouté (fig. 90) et il apparaît qu'il y a une certaine proximité entre les deux artistes, mais chez Achard le tracé de la pointe reste plus sommaire, moins dense, moins fourni que chez Harpignies. (fig. 91)



fig. 90. Achard, *Paysage*, 14/9,4 cm.
Vente Paris, Galerie Prouté



fig. 91. Harpignies, *Vue prise sur la Rhonelle*,
Fine Arts, San Francisco, inv.FASF 46.067

Nous ne pouvons reprendre ici la totalité des gravures de Harpignies, mais il est intéressant de les comparer en consultant l'annexe au tome III.

Béraldi prit contact avec Harpignies pour établir la liste à publier dans son livre *Les Graveurs du XIX^e^ siècle*, et avant publication il lui adressa un exemplaire du recueil.

Harpignies, après l'avoir consulté, envoya une missive à Béraldi dont voici la copie :

« Lettre d'Henri Harpignies à Henri Béraldi.
Le 11 janvier 89 Monsieur,

Je vous remercie bien sincèrement du volume des « *graveurs du XIX^e^ siècle* » que vous m'adressez. Je suis très honoré d'y voir figurer mon nom, malgré les œuvres modestes que j'ai pu exécuter dans ma carrière, mais Monsieur, permettez-moi de vous exprimer un vif regret, celui de ne pas voir figurer dans votre livret le nom de mon vieux maître Jean Achard, mort à Grenoble, il y a quelques années. Achard était un maître dans la gravure à l'eau-forte et il a exécuté un nombre considérable de planches, je puis dire toutes remarquables.

J'espère, Monsieur, avoir l'honneur de vous voir un jour dans mon atelier ; je vous ferai voir un spécimen du talent d'Achard qui malheureusement est mort presqu'inconnu, et vous reconnaîtrez l'immense mérite de ses œuvres. Je pourrai vous donner, si vous le désirez, tous les renseignements possibles sur la vie et les œuvres de cet homme de talent. Achard est le contemporain des artistes de la belle école du Paysage de 1830 – il a été l'ami de Français et de Corot. Je l'ai connu en 1846, et depuis cette époque j'ai été au courant de tous ses travaux.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.
H. Harpignies
14 rue de l'abbaye
Toujours le jeudi et toute la journée. »

Cette remarque sur l'absence d'Achard dans le volume de Béraldi a été prise en compte par celui-ci, car dans l'édition de 1890 on retrouve bien Achard, mais avec un commentaire plutôt bref.

ACHARD (JEAN), peintre (1807-1884), a gravé à l'eau-forte quelques jolis petits paysages.

Une seule eau-forte de la main de Harpignies avait pris comme sujet son propre tableau du Salon de 1853 et nous avions le texte consigné dans Béraldi :
***Béraldi 30** : Croquis d'après le premier tableau exposé à Paris par le peintre. Dans la marge à gauche : H. Harpignies 1853. 15/20 cm.*

N'ayant pas d'iconographie pour cette œuvre gravée, nous pensions avoir trouvé le tableau du Salon de 1853, intitulé *Chemin creux, effet du matin ; environs de Valenciennes* grâce à la description détaillée de l'ouvrage qu'en fit Léonce Bénédite[943]. L'analyse précise de l'œuvre correspondait assez bien, selon nous, à une huile passée en vente à Londres chez Sotheby's en 1986 (fig. 92)

[943] Léonce Bénédite, *op. cit.*, p. 222.



fig. 92. Henri Harpignies, *A solitary harvester in a summer landscape*[944].

Mais en novembre 2017, une eau-forte de Harpignies est mise en vente chez Ader à Paris portant le titre : *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbres*, (fig. 93) et nous remarquons une grande proximité, sinon une identité parfaite, avec le tableau vendu à Londres en 1986.



fig. 93. Henri Harpignies, *Paysage au champ de blé et au bouquet d'arbres*, 1853, eau-forte, signée en bas à gauche et datée 1853, 18,5/24,3 cm., Béraldi 30, Vente Ader, Paris, le 29 novembre 2017.

[944] Henri Harpignies, *A solitary harvester in a summer landscape*, H/T, 69/98 cm., signée en bas à gauche, Vente à Londres, Sotheby's 26 novembre 1986, lot 164, est. 8 à 12.000 £ (Documentation du musée d'Orsay)

Une analyse plus fine de la gravure puis une comparaison avec la toile montre sur l'eau-forte la présence au premier plan d'un moissonneur assis en train d'aiguiser sa faucille, personnage qui ne figure pas sur la toile alors que Bénédite le décrit précisément dans son rapport.

> « L'autre toile, qui marque, peut-on dire, le point de départ officiel de sa carrière est le *Chemin creux*, dont Harpignies a exécuté, à cette même date, une eau-forte. C'est une route serpentant entre des talus au milieu de champs de blé semés de bouquets d'arbres. A droite, en avant du champ de blé, un paysan, assis, affûtant sa faucille ; un peu plus loin, une moissonneuse vue de dos. »

Cette gravure concordante avec la description de Bénédite permit ainsi d'affirmer que le tableau vendu à Londres chez Sotheby's en 1986 n'était pas celui du Salon, mais un ricordo que fit l'artiste. Le tableau du Salon reste inconnu à ce jour.

Une autre gravure de cette même année 1853 a suscité un vif intérêt de notre part, sans doute de par sa situation dans la région de Lille, et voici l'analyse que nous fîmes de cette estampe portant le n° 29 dans le recueil de Béraldi.

« ***Béraldi 29***. *Église d'un village des environs de Lille. Signé dans la marge à gauche . In-8 en l. (18 ½ x 11 ½). Fait en 1853 pour M. Kolb-Bernard*[945]. »

Dans notre corpus d'œuvres de l'artiste, nous avons trouvé deux exemplaires de cette eau-forte. Une première est à l'Hospice Comtesse de Lille (fig. 94) sous le titre : *Ancienne église de Lambersart*[946]



fig. 94. *Ancienne église de Lambersart*, eau-forte, 13,7/21 cm., signé dans la marge en bas à gauche *h. harpignies*
Lille, musée de l'Hospice Comtesse, © Frédéric Legoy

Le British Museum de Londres possède un autre exemplaire de cette même eau-forte (fig. 95):

[945] Henri Béraldi, *op.cit.*, p. 62.
[946] Nous remercions Frédéric Legoy de nous avoir confié la reproduction photographique de l'œuvre.

View of church in village near Lille seen amongst trees, graveyard at left of building
Etching printed in brown-black ink, 13,7/21 cm. inv. 1981.0620.9
Provenance bought in 1981 at William Weston Gallery.



fig. 95. *View of church in village near Lille seen amongst trees, graveyard at left of building,*
Londres, British Museum, inv. 1981. 0620.9

Différente de celle de l'Hospice Comtesse, la feuille conservée au British Museum est annotée en bas, en dessous de la marge :

Vue d'une église d'un village des environs de Lille –
eau-forte commandée par M. Kolb-Bernard - vers 1853.

UNE ÉGLISE DES ENVIRONS DE LILLE

Un lieu de prière constitué de trois vaisseaux de même taille est un type architectural fréquemment rencontré en Flandres, dénommé *hallekerque*. (fig. 94 & 95) Ces trois nefs de même taille sont surmontées en avant d'un petit clocheton sur la nef centrale, et plus en arrière, on observe au milieu de cette nef, un clocher plus massif de forme vaguement bulbaire, surmonté d'une croix. Chacune des nefs porte en façade une large baie et deux contreforts encadrent le portail d'entrée de l'édifice. Quatre baies verticales aèrent la façade latérale gauche de l'église, encadrées de contreforts, permettant à la lumière d'entrer dans la nef latérale et la même disposition est probable sur la façade latérale droite, invisible sur la gravure.

Cet édifice religieux est entouré d'une végétation et de grands arbres évoquant une implantation rurale. La présence de tombes autour de l'église est aussi un témoin de la ruralité du lieu. Au début de notre recherche, la feuille de l'Hospice Comtesse précisant la localisation nous était

inconnue et nous devons à Bruno Danel [947] d'avoir découvert le lieu ; il s'agit de l'église Saint Calixte du bourg de Lambersart.
A l'évidence, l'église Saint-Calixte actuelle du quartier du Bourg (fig. 93) n'est pas celle de la gravure.



fig. 96. Lambersart : église Saint-Calixte aujourd'hui dans le quartier du Bourg

Les documents obtenus au service du Patrimoine de la ville de Lambersart ont permis de retracer l'histoire de cette église Saint-Calixte[948]. Placée sous le patronage de ce Saint, l'église succèda à une chapelle primitive (fig. 97) et va connaître au fil des siècles divers remaniements. En 1504, furent ajoutés un transept et un clocher, donnant à l'édifice une forme de croix latine.(fig. 98) Puis pour agrandir l'église, les deux nefs latérales furent élevées à la hauteur de la nef principale donnant ainsi l'aspect d'une hallekerque[949] (fig. 99).

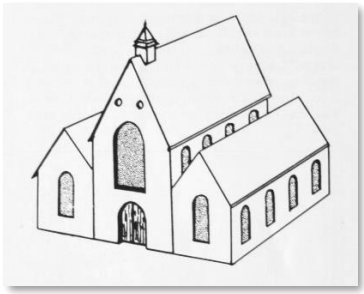


fig. 97. église primitive



fig. 98. ajout du transept et d'un clocher

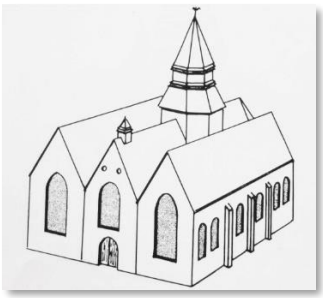


fig. 99. église du XIX[e] siècle

L'eau-forte de 1853, (fig. 100) comparée à une carte postale de cette église Saint-Calixte en fin du XIX[e] siècle, (fig. 101) témoigne d'une grande proximité architecturale, seules les baies des façades des deux nefs latérales ont été murées.

[947] Doctorant en Histoire de l'art à l'Université de Lille, Laboratoire IRHiS, que nous remercions de sa collaboration.
[948] Éric Parize du service du Patrimoine de la mairie de Lambersart de nous a donné accès aux documents liés à l'église Saint-Calixte, nous le remercions.
[949] Jean Caniot, Promenades lambersartoises, t.2, p. 235-236.



fig. 100. eau-forte *Ancienne église de Lambersart*



fig. 101. carte postale de la fin du XIX[e] siècle



fig. 102. Photo ancienne de la façade de Saint-Calixte[950]

Si l'architecture est conservée, il n'en est pas de même du pourtour de l'église. En 1853 des tombes sont visibles autour du lieu de culte et sont placées dans un environnement de buissons et d'arbres, tandis qu'en fin du XIX[e] siècle, le pavement circonscrit l'église permettant même le transport hippomobile. (fig. 101) Harpignies aurait-il végétalisé ce lieu pour le rendre plus en accord avec son amour de la nature ?



fig. 103. Lanbersart, [sic] Album de Croÿ[951] (détail)

[950] Service du Patrimoine de la mairie de Lambersart.

[951] Jean-Marie Dubosquel, *Albums de Croÿ*, t. XII, vol. I, Lille, Conseil Régional du Nord & du Pas-de-Calais ; Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1985.



fig. 104. Lanbersart, [sic] Album de Croÿ

L'église Saint-Calixte du bourg de Lambersart est présente sur la page de garde de l'album de Croÿ (fig. 103 & 104) au centre du village et une parcelle de verdure et de grands arbres forment le pourtour de l'église, en accord avec la vue de Harpignies en 1853. Il y eut ensuite translation du cimetière en 1867 au chemin de Lompret, et cela explique que la vue de la carte postale ne montre plus ni pierres tombales ni arbres au pourtour de l'église.
Trouvant l'église trop petite, l'abbé Desplanque souhaita le remplacement de celle-ci par un bâtiment moderne et c'est en 1893 qu'eut lieu la destruction de l'ancienne église Saint-Calixte (fig. 105) qui fut remplacée par l'édifice actuel grâce aux dons des paroissiens.



fig. 105. Novembre 1893 : Démolition de l'ancienne église

M. KOLB-BERNARD. Qui est-il ?

Charles Kolb-Bernard (1798-1888)[952] le commanditaire de l'eau-forte, était d'origine allemande, son grand-père Johan-Ludwig était chirurgien à Grötzingen et son père Louis-Philippe, de confession luthérienne, s'engagea dans le régiment suisse de Reinach au service de la France, puis il fut directeur des manufactures de tabac dans diverses régions de France, et enfin en 1817 s'installa à Lille, comme régisseur de la Manufacture. (fig. 106)

De son mariage avec Marie-Constance Nicot, il eut 12 enfants et de cette fratrie, on retient surtout Louise qui épousa Henri Maillot et devint ainsi l'arrière-grand-mère du Général de Gaulle, (fig. 106) et Henri, son frère cadet, polytechnicien, impliqué dans la gestion de la ville de Lille.

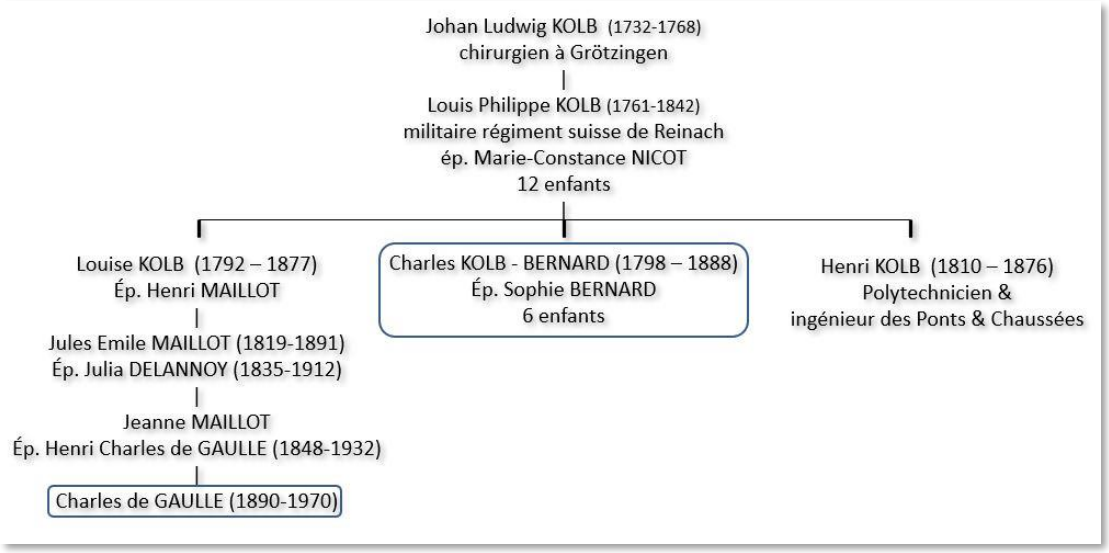


fig. 106. arbre généalogique sommaire de la famille Kolb.

Charles fut élève du lycée Charlemagne à Paris, puis devint intendant des tabacs à Lille. En mai 1829 il épousa Sophie Bernard âgée de 19 ans devenant ainsi allié avec la famille Bernard, de riches industriels de Lille et de Santes, raffineurs de sucre de betterave. C'est ainsi qu'il obtint le patronyme Kolb-Bernard. Il prit une part croissante dans les affaires de sa belle-famille, dirigeant les sucreries, défendant les raffineurs de sucre de betterave et il succéda à son beau-père à la direction de la Chambre de Commerce de Lille.

Animé d'une foi catholique conquérante, en dépit de ses ascendants luthériens, il obtint la conversion de son père, et celle de son beau-frère. Il implanta à Lille *La Société de Saint-Vincent de Paul*, favorisa l'instruction élémentaire et chrétienne des enfants pauvres, permit la survie des Frères des Écoles Chrétiennes, dévoués à l'éducation des enfants défavorisés, aida à l'installation des Jésuites à Lille, et concourut à faire de Lille un évêché, et à engager la construction de la cathédrale Notre Dame de la Treille.

Cet activisme se développa conjointement dans le domaine social, favorisant les ouvriers les plus méritants, œuvrant au niveau politique pour interdire le travail des enfants dans les usines, et afin d'agir plus activement, il s'engagea en politique, fut d'abord député en 1859 jusqu'à l'avènement de la troisième République. Devenu légitimiste, il fut élu sénateur inamovible en décembre 1875, et défendit ardemment la création à Lille d'une faculté catholique (1875-1877).

[952] Pierre Pierrard, « Un grand bourgeois de Lille : Charles Kolb-Bernard (1798-1888) », *Revue du Nord*, 1966, t.48, n° 190, p.381-425.

Les nouvelles élections de 1877 amenèrent les Républicains au Sénat lequel déménagea de Versailles au Luxembourg. Kolb-Bernard perdit alors tout espoir de retour de la monarchie et assista à grands regrets à un anticléricalisme farouche.

M. KOLB-BERNARD. Pourquoi choisit-il Harpignies comme graveur ?

Harpignies n'était pas un inconnu pour Charles Kolb-Bernard. En 1853, les familles Harpignies, Lequime et Bernard s'unirent pour fonder à Plagny, près de Nevers une sucrerie au bord du canal latéral à la Loire, laquelle fut dirigée par Maurice Harpignies[953] et Adolphe Lequime[954]. Deux familles de raffineurs de sucre, les Harpignies et les Bernard, étaient donc unis par des liens industriels et nous présumons que c'est par ce lien que Charles Kolb-Bernard fit appel à Henri Harpignies.

M. KOLB-BERNARD. Pourquoi choisir cette église Saint-Calixte de Lambersart ?

Une reproduction communiquée par le service du Patrimoine de Lambersart (fig. 107) intitulée :

« Clocher de Lambersart / Château de M. Bernard -Beaussier en 1889 »



fig. 107. Château de M. Bernard-Beaussier en 1889.

représente l'arrière d'un château situé dans le bourg de Lambersart et occupé par les beaux-parents de Charles, Monsieur et Madame Bernard-Beaussier. Il est formé d'une demi-rotonde centrale flanquée de deux ailes latérales, donnant sur un jardin avec un couple debout, sans doute les propriétaires, la femme s'abrite sous une ombrelle et les enfants jouent à la balançoire d'autres sont gardés par une nourrice sur le banc. Du côté gauche, on distingue aisément l'église Saint-Calixte avec deux des trois nefs visibles, le petit clocheton en avant de la nef du milieu et en arrière le clocher de cette église. Cela témoigne d'une grande proximité du château de la famille Bernard et de l'église Saint-Calixte qui était sans doute leur église paroissiale. (fig. 107) Charles Kolb-Bernard était un familier des lieux, venant souvent chez ses beaux-parents. Les Bernard-Beaussier et les Decroix-Beaussier fêtèrent en 1855 leurs 50 ans de mariage (fig. 108)

[953] Un cousin du peintre qui avait épousé sa cousine germaine, Marie, sœur du peintre.
[954] *Cf*. t. III, Biographie, p. 53 -55.

et il est probable que Charles Kolb-Bernard ait voulu honorer ses beaux-parents à l'occasion de cette cérémonie en commandant à Harpignies une eau-forte représentant l'église où se tint la commémoration.

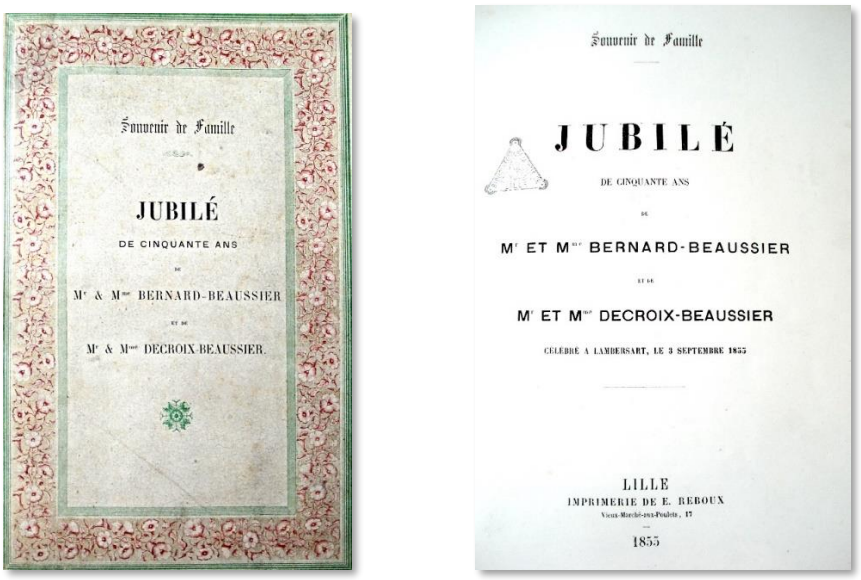


fig. 108. Couverture du livret : Jubilé de 50 ans.

Cette étude détaillée de la gravure témoigne de la proximité qu'avaient les familles Bernard et Harpignies, sans doute en raison de leur engagement commun pour la construction de la sucrerie de Challuy au sud de Nevers, au bord du canal latéral de la Loire, lieu très aimé du peintre et à l'origine de nombreuses œuvres prenant comme complice la Loire que l'artiste chérissait.

2) Les estampes d'interprétation des tableaux de Harpignies présentés aux Salons

Les eaux-fortes que nous venons d'analyser correspondent à des œuvres originales, fruits d'une démarche créatrice de l'artiste. Toutes sont de sa main.

Mais les estampes peuvent aussi être un moyen de diffusion d'œuvres peintes par un autre artiste, et contribuent alors à mettre à la disposition du public une représentation figurée de l'œuvre originale. On parle alors d'estampe d'interprétation, une estampe créée par un graveur d'après l'œuvre d'un autre artiste[955], ici à partir des tableaux des Salons de Harpignies.

Nous avons rassemblé ci-dessous l'iconographie que nous avons découvert dans les journaux, revues et livres commentant les Salons, mais aussi dans les papiers provenant de la Documentation du musée d'Orsay, ou encore dans d'anciens catalogues de vente. Notre démarche initiale portait essentiellement sur les estampes, mais nous avons été rapidement confronté avec la difficulté de distinguer les authentiques gravures, des procédés récemment apparus en cette deuxième partie du XIX^{e} siècle, les photogravures, les lithogravures, les linotypes et les photographies, etc. Nous avons préféré élargir l'étude en incluant toutes les représentations figurées des tableaux de Salon disponibles.

[955] Dominique Tonneau-Ryckelynck, Virginie Caudron, Sophie Raux, *Les épreuves du musée. Les techniques de l'estampe à travers la collection du musée de Gravelines*, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Gourcuff Gradenigo éd., 2007, p. 14.

a) Présentation des estampes illustrant des œuvres présentées aux Salons

Pour cette série, nous suivrons l'ordre chronologique des Salons, plutôt que de classer les estampes selon les différents graveurs ; en effet si le nom du graveur est souvent connu, il reste parfois anonyme.

Salon de 1853

589 *Chemin creux, effet du matin ; environs de Valenciennes*[956].

Ce tableau reste aujourd'hui non localisé, mais nous venons de détailler la découverte récente en 2017 de l'eau-forte qui nous donne pour la première fois une représentation exacte de cette œuvre[957]. C'est le seul exemple d'estampe d'interprétation qui n'eut qu'un seul artiste, Harpignies fut à la fois le graveur et le peintre du tableau du Salon.

Salon de 1861

1449 *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*[958].

La gravure d'Ernest Boëtzel (1830-1913) parue dans la Gazette des Beaux-Arts[959] fut la première image que l'on obtint pour ce tableau, (fig. 109) et à partir du visuel, nous avons retrouvé dans notre corpus d'œuvres le tableau du Salon, qui se trouve à la Beecroft Art Gallery du musée de Southend-on-Sea (UK) bien que portant un nom différent : *Duck shooting on the banks of the river Allier*, (fig. 110) avec une différence importante, la gravure est en contrepartie, ce qui rendit la recherche plus difficile. L'agrandissement du bas de la gravure (fig. 111) retrouve la signature du graveur en blanc à gauche et la signature de Harpignies au centre de la gravure en noir.

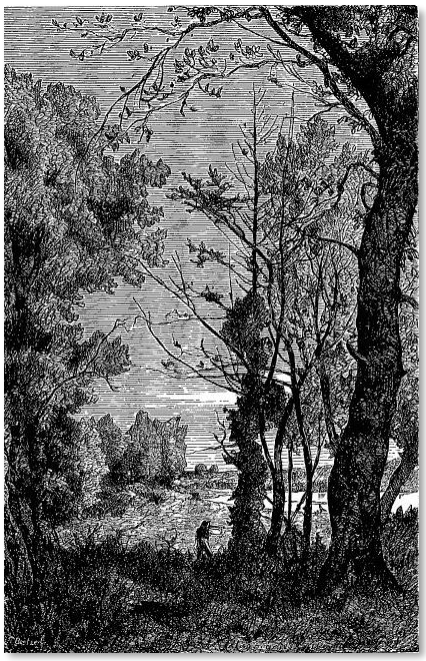


fig. 109. *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*
Gravure d'Ernest Boëtzel



fig. 110. *Duck shooting on the banks of the river Allier*
Beecroft Art Gallery, Southend on Sea, UK, inv. SOUAG.B97

[956] *Cf.* tome II, p. 7-11.
[957] *Cf. supra*, p. 241-243.
[958] *Cf*. tome II, p. 25-29.
[959] Léon Lagrange, « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, , tome XI, 1er août 1861, p. 141.

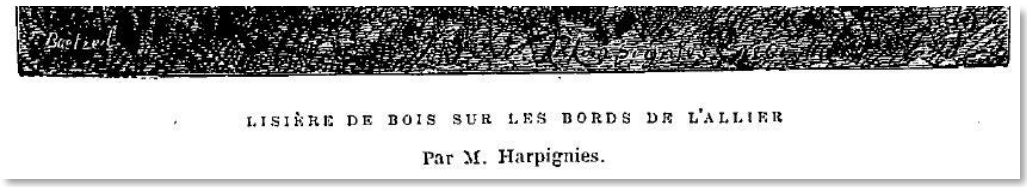


fig. 111. *Lisière de bois sur les bords de l'Allier*. Détail du bas de la gravure avec la signature d'E. Boëtzel.

Cette gravure permit aux lecteurs de se familiariser avec le style du paysagiste qui en 1861 n'était pas encore connu du grand public. Nous avons retrouvé en complément le dessin préparatoire du tableau, conservé à la National Gallery de Washington et une autre huile du même lieu, mais plus petite et sans chasseur.

Béraldi précise qu'Ernest Boëtzel fut dessinateur et graveur sur bois, et réalisa 44 gravures sur bois, reproductions d'œuvres marquantes des Salons de 1869 à 1875. La gravure qu'il fit pour Harpignies précéda la série des 44 et il s'agit sans doute d'une xylographie. En complément des œuvres des Salons, nous avons retrouvé deux dessins que Harpignies fit de deux tableaux de la collection du duc de Morny et qui furent gravés par Boëtzel[960].

1450 *Un soir sur les bords de la Loire*[961].

Présenté en ce même Salon de 1861, ce tableau fut documenté pour la première fois par la gravure publiée dans *le Monde Illustré* de 1861[962] (fig. 112).

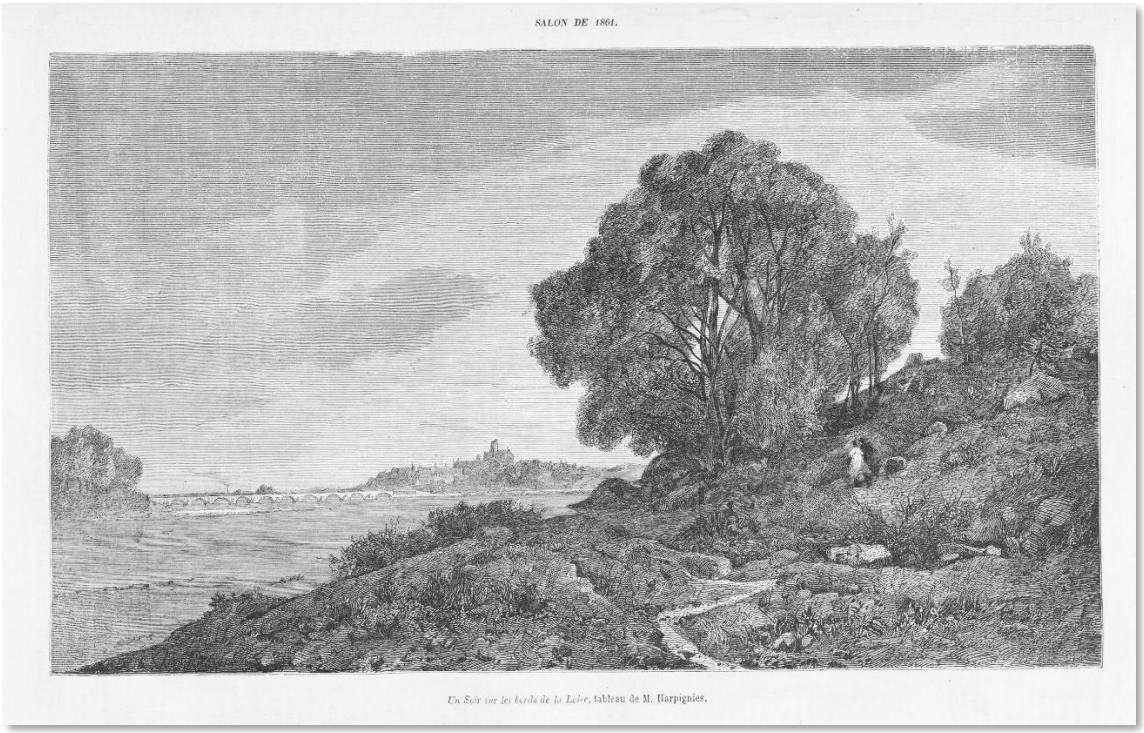


fig. 112. *Un soir sur les bords de la Loire*, tableau de M. Harpignies.

Une étude détaillée de la gravure n'a pas permis de déchiffrer la signature du graveur en bas à droite, (fig. 114) tandis que l'on croit reconnaître la signature de Harpignies en bas à gauche. (fig. 113)

[960] *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, tome 14, p. 289 et 304.
[961] *Cf*. Tome II, p. 30-32.
[962] Léo de Bernard, « Un soir sur les bords de Loire – tableau de M. Harpignies », *Le Monde illustré*, 1861, 31 août 1861, n° 229, p. 549.

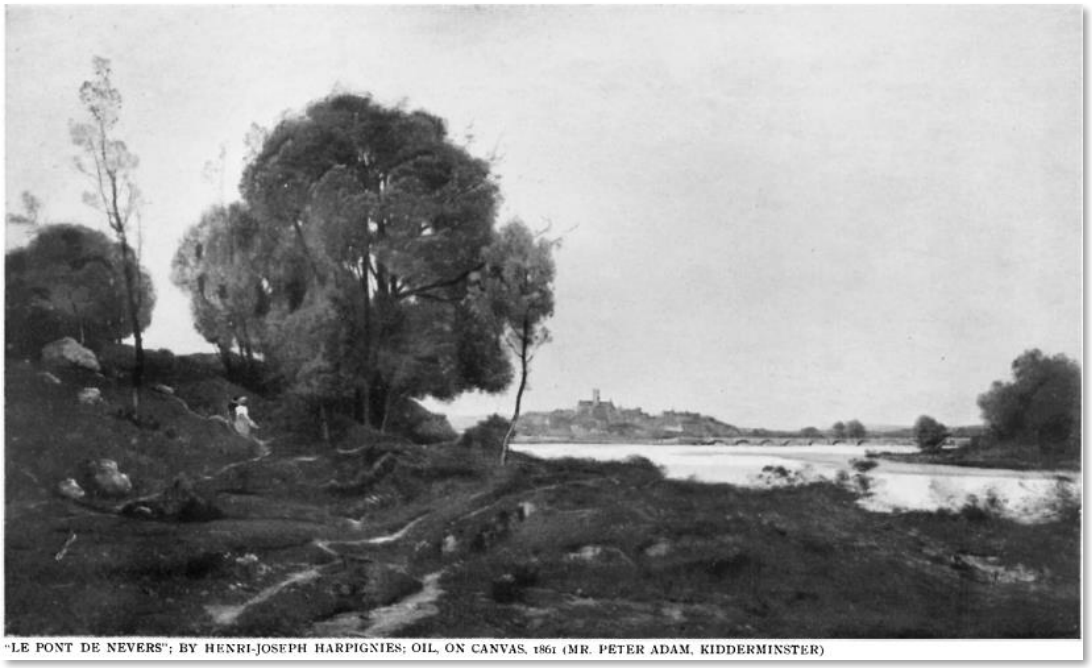


fig. 113. signature de M. Harpignies.



fig. 114. signature illisible du graveur.

Il n'est pas exceptionnel que les journaux et revues ne donnent pas le nom du graveur. Parfois il est bien lisible, mais d'autre fois, comme ici, il n'est pas discernable.
Un article publié dans une revue anglaise après le décès du peintre[963] joignait une reproduction d'un tableau de 1861 appelé *Le pont de Nevers.*



"LE PONT DE NEVERS"; BY HENRI-JOSEPH HARPIGNIES; OIL, ON CANVAS, 1861 (MR. PETER ADAM, KIDDERMINSTER)

fig 115. Le Pont de Nevers by Henri-Joseph Harpignies, oil on canvas 1861, (Mr Peter Adam Kidderminster)

Cette image[964] (fig. 115) correspond tout à fait à la gravure du *Monde Illustré*, mais cette dernière était en contrepartie. On reconnait aisément ici en arrière-plan la ville de Nevers avec sa cathédrale Saint-Cyr et Sainte-Julitte se détachant au-dessus de la ville. Ces deux documents nous ont permis de retrouver le tableau du Salon, conservé au musée de Birmingham sous l'appellation *Le pont de Nevers*[965].

Les reproductions des deux tableaux de 1861 ont été précieuses, permettant de localiser les toiles présentées au Salon, à condition de ne pas tenir compte des titres allégués, qui ont été modifiés au fil du temps, et d'inverser la gravure si besoin est.

Salon de 1870

Les deux toiles du Salon de 1870 : 1328 *Vue prise à Montréal (Yonne)* et 1329 *Souvenir de la vallée Égérie : panneau décoratif pour le nouvel opéra* sont inconnues et nous n'avons aucune iconographie de ces deux tableaux. Cette même année Harpignies présenta une aquarelle :

[963] H.V.S. « Henri-Joseph Harpignies » *The Burlington Magazine for Connaisseurs*, oct. 1916, vol. 29, n° 163, p. 266-271.
[964] photographie plutôt que gravure ?
[965] *Le pont de Nevers*, 1861, Huile sur toile, signée en bas à gauche, 96,7/162 cm. Birmingham Museums and Art Gallery, inv. 1936. P.546. *Cf.* tome II, p. 32.

3566 *Souvenir de Castel-Gondolfo, aux environs de Rome*[966] connue par la xylographie qu'en fit Jules Louis Laurent Langeval[967] (1845-19 ?) (fig. 116 & 117).

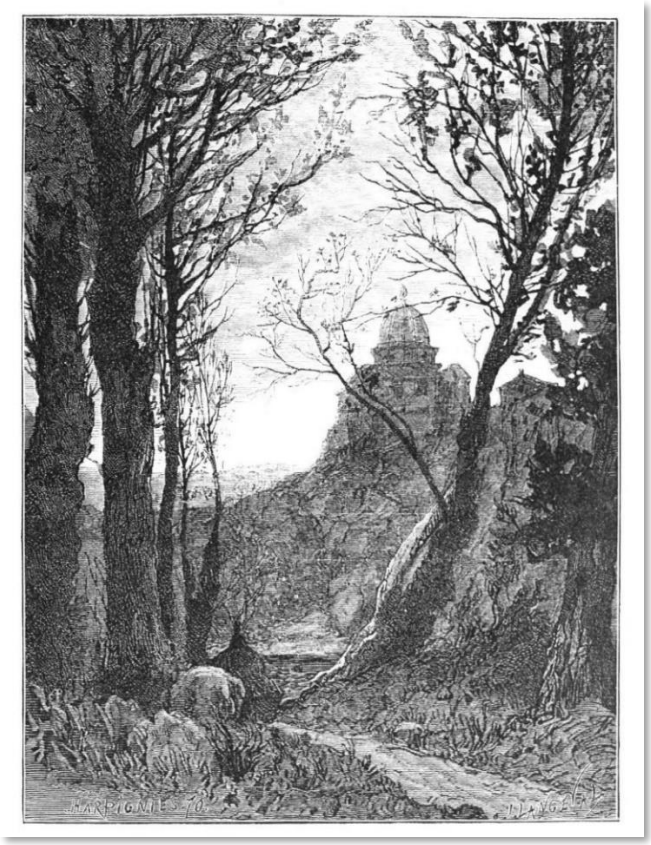


fig. 116. Harpignies, *Souvenir de Castel Gandolfo, aux environs de Rome*, 1870
aquarelle, gravure de L. Langeval [968]. Documentation du musée d'Orsay.

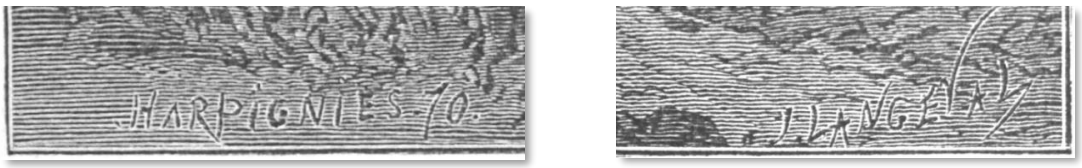


fig. 117. Harpignies, *Souvenir de Castel Gandolfo, aux environs de Rome*, 1870
Détail des signatures.

Lors du Salon de 1870, Harpignies présenta aussi une de ses eaux-fortes : 5214. *La chaumière*, une très belle gravure dont une feuille est conservée au Minneapolis Institute of Art[969].

Salon de 1874

895 *Bords de l'Aumance*[970]

Ce très beau tableau, acquis par l'État au Salon de 1874, est conservé aujourd'hui au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. L'article de Louis Gonse, paru dans la Gazette des Beaux-Arts de 1874, s'accompagnait d'une gravure du tableau. (fig. 118)

[966] *Cf*. tome II, p. 92.
[967] graveur sur bois, année 1868 et suivantes selon Béraldi, *op. cit*., tome 9, p. 47.
[968] Album Boëtzel, *chefs d'œuvre de l'art contemporain, Salon de 1870*.
[969] *Cf*. tome III, Q) Les eaux-fortes de Henri Harpignies, p. 14 et tome II, p. 93.
[970] *Cf*. tome II, p. 110

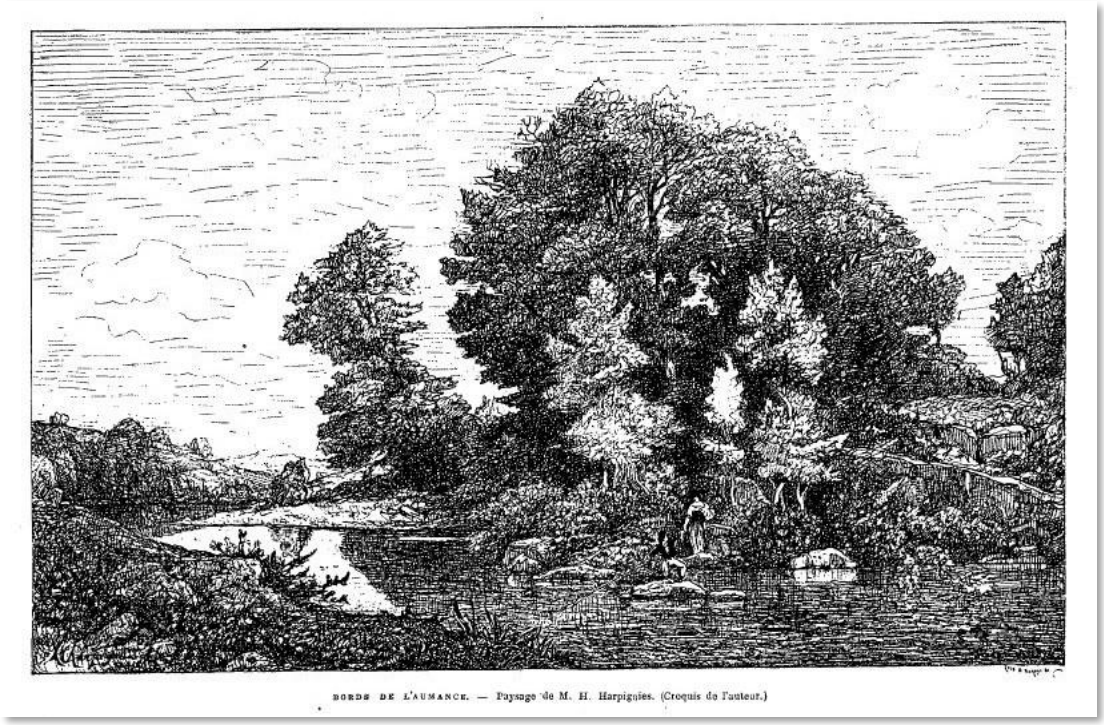


fig. 118. *Bords de l'Aumance* – Paysage de M. H. Harpignies. (Croquis de l'auteur) [971]

On distingue la signature h. harpignies dans la gravure elle-même en bas à gauche, et dans la marge, en bas à droite le nom du graveur, mais il est difficile à déchiffrer (fig. 119)



fig. 119. détail de la gravure en bas à droite.

Nous avons cru lire *Yves Barbet ou Bardet sc*. mais la recherche dans le Béraldi est restée infructueuse.

Salon de 1876

1002 *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*[972]

C'est la seule toile qui fut présentée au Salon de 1876, toile de grand format, 111,8/167,6 cm., conservée aujourd'hui au Brooklyn Museum. Olivier Merson publia un article dans *Le Monde Illustré*, article accompagné d'une série de 10 gravures de tableaux du Salon sur une double page et la gravure de l'œuvre de Harpignies était à cheval sur la double page, (fig. 120) expliquant la forme de la reproduction publiée.

[971] Louis Gonse, « Salon de 1874 » *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1874, tome 10, p. 149.
[972] *Cf*. tome II, p. 136-137.



fig. 120. *Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*, tableau de M. Harpignies[973].

Le nom du peintre figure en haut à droite dans la gravure. Le nom du graveur est illisible, on aperçoit à peine en bas à droite, le haut des lettres de sa signature, le journal ayant coupé le bas de la gravure.

Salon de 1877

Portrait de Henri Harpignies par Édouard Dubufe[974] (1819-1883).

Dubufe présente au Salon de 1877 un beau portrait de Harpignies, en train de dessiner, le carnet de notes à la main[975], toile que Harpignies donnât à l'État, et qui est conservé aujourd'hui au musée du château de Versailles.

Une estampe fut réalisée par Léon Gaucherel (1816-1886) publiée dans la revue *L'Art*[976] et plusieurs feuilles sont conservées aujourd'hui. Voici celle de l'ENSBA (fig. 121)



fig. 121. *Portrait de M. Harpignies*, eau-forte de Léon Gaucherel d'après E. Dubufe signé dans la marge en bas à gauche *Ed. Dubufe pinx.* et à droite *L. Gaucherel sculp.*

[973] Olivier Merson, « Le Salon de 1876 » *Le Monde Illustré*, 6 mai 1876, 20e année, t. 38, n° 995, p.296-297.
[974] Edouard Dubufe, *Portrait d'Henri Harpignies*, 1876, 81,5/65,5 cm., musée du Château de Versailles, inv. MV. 5765 & RF. 2236.
[975] *Cf.* tome II, p. 154.
[976] *L'Art*, 1879, 5e année, t. I, p. 273.

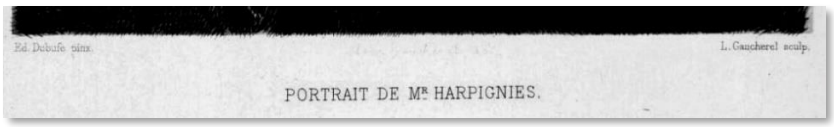


fig. 121 : *Portrait de M. Harpignies*, eau-forte de Léon Gaucherel Détail des signatures.

Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
Eau-forte sur chine appliqué, 28/22 cm. (à la cuvette), et 53/45 cm. (feuille) inv. Est. 5965.

Voici six autres exemplaires de cette gravure que nous avons retrouvé mais cette liste est peut-être incomplète.

San Francisco, Fine Art Museums / De Young/ Legion of Honor
etching, Achenbach Foundation for Graphic Art, inv. 1963.30.23011.

Saintes, musée de l'Échevinage, inv. 1885.11.1B[977].

Londres, British Museum
Etching by Léon Gaucherel, *Portrait of Henri Joseph Harpignies* after Dubufe; half-length, looking to left, drawing on a small sketchbook.
Published in *L'Art*, 1879, vol. XVI, opposite p. 272. 1879. Printed by E. Delarue
inv. 1880. 0214.130.

Harvard Art Museums / Fogg Museum
Gift of Belinda Lull Randall from the collection of John Witt Randall, 1892. inv. R. 9087

Genève, (Suisse) musée d'art et d'histoire
eau-forte et burin sur papier chine. 27,9/21,9 cm., (à la cuvette) 31/24,4 cm., (feuille)
Léon Gaucherel graveur, Ed. Dubufe auteur modèle, Jean-Baptiste Delarue imprimeur.
inv. E. 2018 – 0623.

Paris, Galerie Christian Collin
28/21,5 cm. (plate) et 42,5/29 cm. (sheet)

Salon de 1878
1129 *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier*[978]

Ce grand tableau de format vertical fut acheté par l'État lors du Salon de 1878 et se trouve aujourd'hui en dépôt au musée des Beaux-Arts de Valenciennes.
Léon Gaucherel (1816-1886) en fit une eau-forte (fig. 122) publiée dans la revue *L'Art*[979] Un exemplaire est conservé à l'ENSBA :
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
Eau-forte et pointe sèche sur chine appliqué.
34/22,8 cm. (à la cuvette) et 63,4/45 cm. (feuille)
Annoté dans la marge en bas à gauche : *harpignies pinx* et en bas à droite : *Léon Gaucherel sc*
En bas au centre : *LE VIEUX NOYER / Souvenir de l'Allier*.
inv. Est. 10377.

Famille de l'artiste
Un exemplaire avec en complément annotation en bas à gauche *L'Art* et à droite *Imp. A. Salmon*

[977] Nous remercions Maud Gradaive de nous avoir communiqué les documents de cette estampe.
[978] *Cf*. tome II, p. 167-170.
[979] *L'Art*, 1878, 4e année, t. II, p. 246.

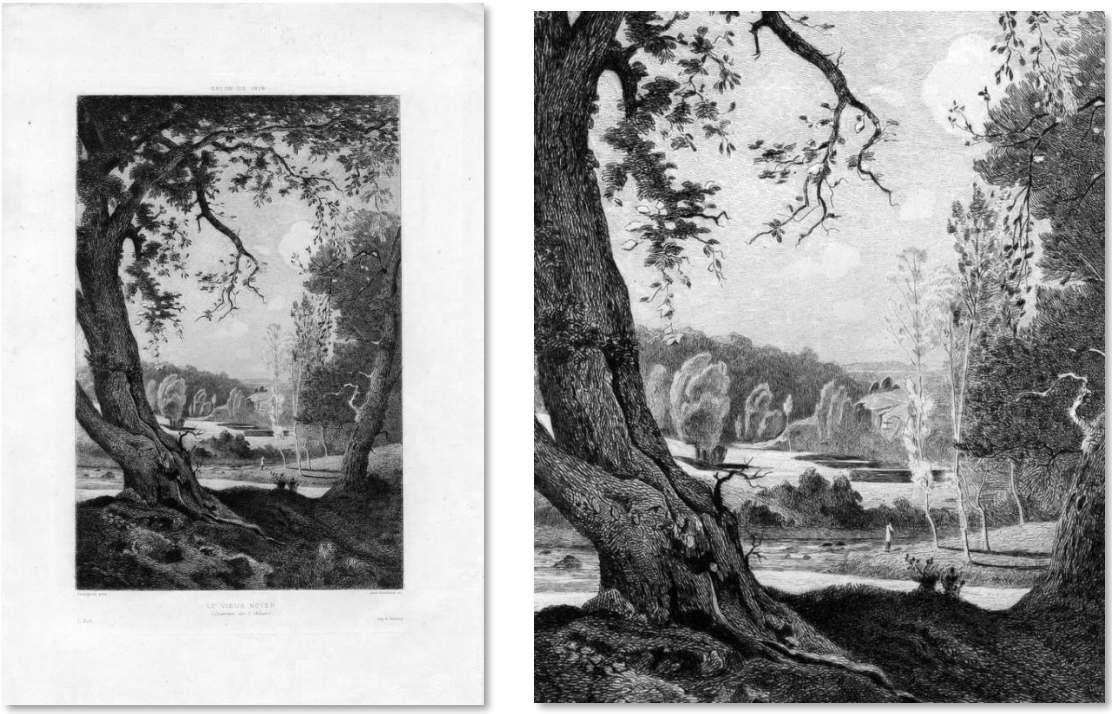


fig. 122. *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier*, eau-forte de Léon Gaucherel d'après Henri Harpignies.

Les deux dernières estampes, *Le portrait de M. Harpignies* d'après Dubufe (fig. 121) et *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier* (fig. 122) sont toutes deux de la main de Léon Gaucherel qui fut un contemporain de Harpignies, même année de naissance. Il débuta en faisant des gravures d'architecture pendant une dizaine d'années, puis se consacra à la reproduction de peintures, de portraits et fit aussi des compositions originales[980]. Il forma nombre d'artistes graveurs, justifiant le qualificatif de « père de l'eau-forte ». Il fut aussi directeur de la revue *L'Art* fondée en 1875, et cela facilita la publication des deux estampes dans ce journal en 1878 et 1879.

Salon de 1880

1795 *Retour de chasse. Effet du soir*[981]

En 1880, Harpignies ne présenta qu'une seule toile, le *Retour de chasse ; effet du soir*, œuvre qui fut achetée par l'État, destinée à la Sorbonne et que nous venons de retrouver tout récemment dans les réserves de la Chancellerie de l'Université de Paris, (fig. 123) après un séjour au château de Ferrières-en-Brie[982].

[980] Béraldi, *op. cit*. t. 6, p. 237-243.

[981] *Cf*. tome II, p. 183-185.

[982] Nous remercions Laetitia Boulic, cabinet du recteur de l'académie de Paris, de nous avoir transmis une reproduction du tableau.



fig. 123. *Retour de chasse. Effet du soir*, 1880, H/T, 120/101 cm., Chancellerie des Universités de de Paris.

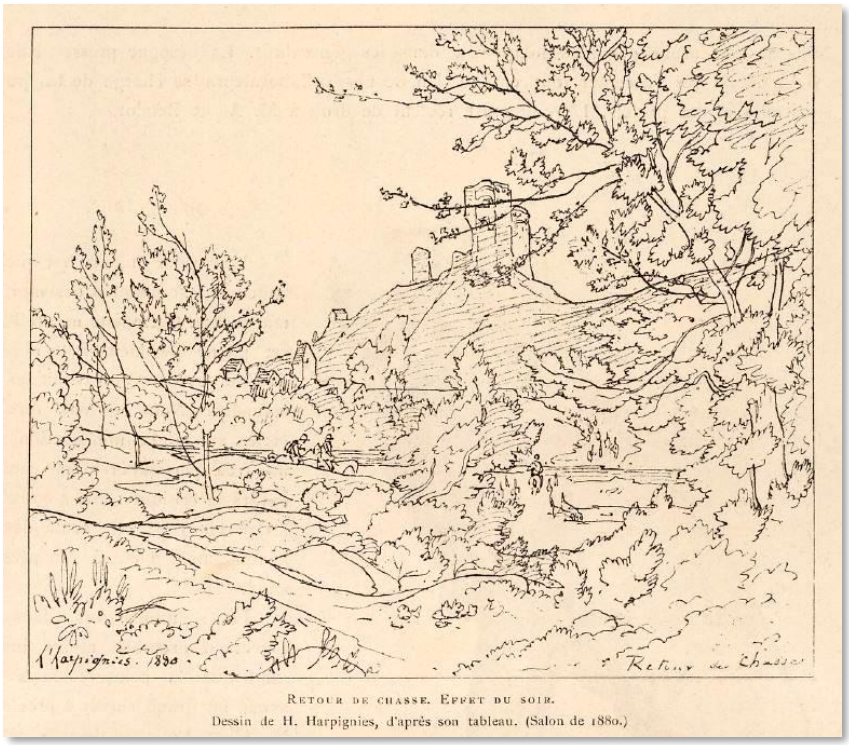


fig. 124. *Retour de chasse ; effet du soir*, dessin de M. Harpignies d'après son tableau.

La revue *L'Art* publia un dessin de M. Harpignies[983] d'après son tableau, signé en bas à gauche et titré en bas à droite. (fig. 124) Il s'agit probablement d'une estampe faite par un graveur professionnel à partir du dessin de l'artiste ; en effet, les autres reproductions de la revue sont

[983] Philippe Burty, « Le Salon de 1880 », *L'Art*, 1880, 6e année, t. II, p. 151.

toutes intitulées « dessin de l'artiste » alors qu'il s'agit à l'évidence de gravure et rappelons que la revue est dirigée par Léon Gaucherel lui-même graveur.

Ce *Retour de chasse à courre* se situe à Hérisson, reconnaissable par les ruines du château qui surplombe la rivière Aumance, traversée à gué par les cavaliers accompagnés de la meute. (fig. 125)



fig. 125. *Retour de chasse. Effet du soir*, détail, Chancellerie des Universités de de Paris.

Salon de 1883

1172 *Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)*[984]. (appartient à M. A.F. Duparc)

Ce tableau reste non localisé et n'est connu que par une description détaillée de Georges Lafenestre, accompagnée d'une gravure d'Edmond Yon (1836-1897)[985]. (fig. 126)

Estampe, 9,5/13 cm., signée dans la marge, en bas à gauche : *Harpignies pinx* et en bas à droite : *Yon sc et en bas au centre : UNE APRÈS-MIDI A SAINT-PRIVÉ*

Le Loing, rivière aux bords envahis de joncs, s'avance vers nous, au centre de la gravure, après être passé sous un pont. Un bouquet de cinq à six arbres occupent la rive droite, tandis qu'à gauche cinq troncs d'arbres effilés, dénudés en bas, ne laissent voir qu'une partie du bouquet sommital précédant un groupe de chaumières au second plan.

[984] *Cf.* tome II, p. 225-226.

[985] Georges Lafenestre, *Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*, Paris, librairie des bibliophiles, 1883, p. 55.



fig. 126. *Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)*, gravure d' Edmond Yon d'après Harpignies.

Une feuille de cette même gravure d'Yon a été mise en vente :
Fécamp, Vente CP. Chalot, le 17 11 2018, lot 173.

Edmond Yon (1836-1897) a exercé comme graveur sur bois, aquarelliste et peintre paysagiste et il pratiqua aussi l'eau-forte. Il grava entre autres les dessins de Roux pour le *Don Quichotte* de Furne et les dessins de Brion pour *Les Misérables* et *Notre Dame de Paris* d'Hetzel. Pour Harpignies il grava *L'après-midi à Saint-Privé* et aussi *Les Alpes-Maritimes, vue prise à Antibes dans la villa Muterse* du Salon de 1889.

Nous avons aussi retrouvé une autre reproduction de *l'Après-midi à Saint-Privé* dans l'article de G. Bénédite qu'il publia après le décès de l'artiste[986]. (gravure ou photographie ?) (fig. 127)

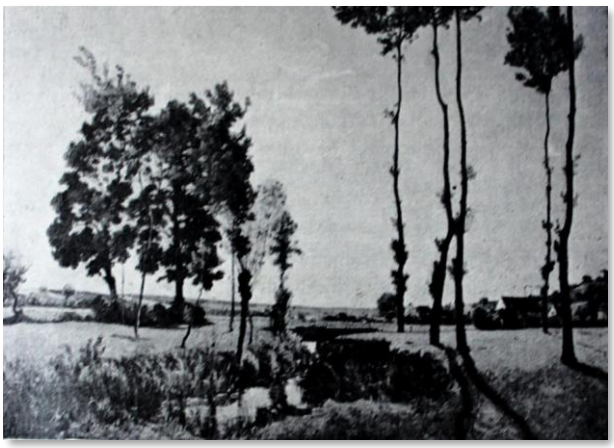


fig. 127. *Une après-midi à Saint-Privé*, par Harpignies (1883)

Enfin, une reproduction de ce même tableau est incluse dans le livre manuscrit d'Édouard Fromentin[987]. signé en bas à gauche *h. Harpignies* et titré en bas à droite *une après-midi à Saint-Privé (Yonne).* (fig. 128) L'origine de cette reproduction est inconnue. Gravure ou dessin ?

[986] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 209.
[987] Édouard Fromentin, *Hommes et choses de Valenciennes*, manuscrit, Archives départementales de Valenciennes, 1914, MS 1203, t. III.

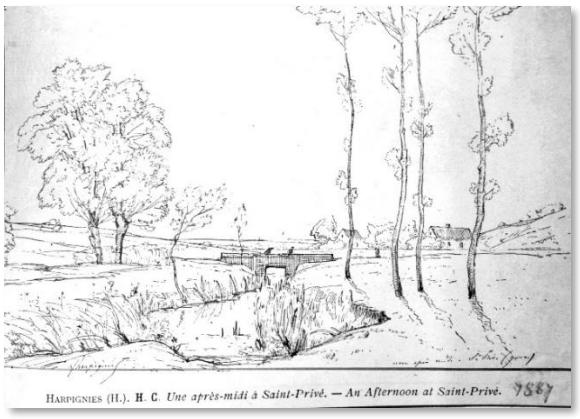


fig. 128. *Une après-midi à Saint-Privé*, Fromentin, Archives départementales de Valenciennes, 1914, MS 1203, t. III.

Salon de 1884

1176 *Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)*[988]

Cette toile, témoin de l'ambiance de nuit avec la lune se reflétant sur l'eau calme de l'étang, fut achetée par l'État pour le musée du Luxembourg et se trouve aujourd'hui en dépôt au musée de la Loire, à Cosne-Cours-sur-Loire[989].

Félix Oudart**,** graveur né à Alès (Gard), élève de Normand et d'Allongé[990]en fit une eau-forte de très belle qualité qui parut dans la revue *L'Art* en 1886[991]. (fig. 129)
Un exemplaire de la gravure est conservé à l'ENSBA

Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
Eau-forte sur vergé ; 27/39,8 cm. (à la cuvette) et 45/63,4 cm. (feuille)
Annoté dans la marge en bas à gauche : *H. Harpignies pinx* et
en bas à droite : *Félix Oudart sculp*
En bas au centre : *ÉTANG DE GRAND-RUE (YONNE) CLAIR DE LUNE / MUSÉE DU LUXEMBOURG*. inv. Est. 10376.

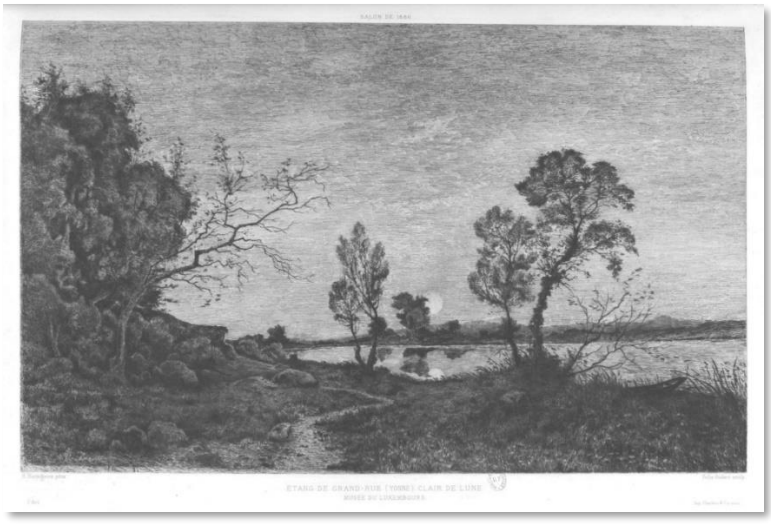


fig. 129. *Étang de Grand-Rue – Clair de lune*, gravure de Félix Oudart d'après Harpignies.

[988] *Cf*. tome II, p. 243-245.
[989] Musée qui accueillit en 2016 l'exposition monographique : *Henri Harpignies ; peindre la nature*, 4 juin au 26 novembre 2016, présentée à l'occasion du centenaire de son décès.
[990] Béraldi, *op. cit*., t.10, p. 238.
[991] Paul Leroi, « Salon de 1886 » *L'Art*, 1886, 12e année, t. 40, p. 202-216.

Un exemplaire dans une collection particulière (Mme P. à Briare)

Gravure anonyme publiée dans L'Illustration

L'article de Jules Comte publié dans la revue *L'Illustration* de mai 1884[992] s'accompagnait de 15 gravures de tableaux présentés au Salon, dont celui de Harpignies au numéro 8 : *Étang de Grand-Rue ; Lever de lune.* (fig. 130)

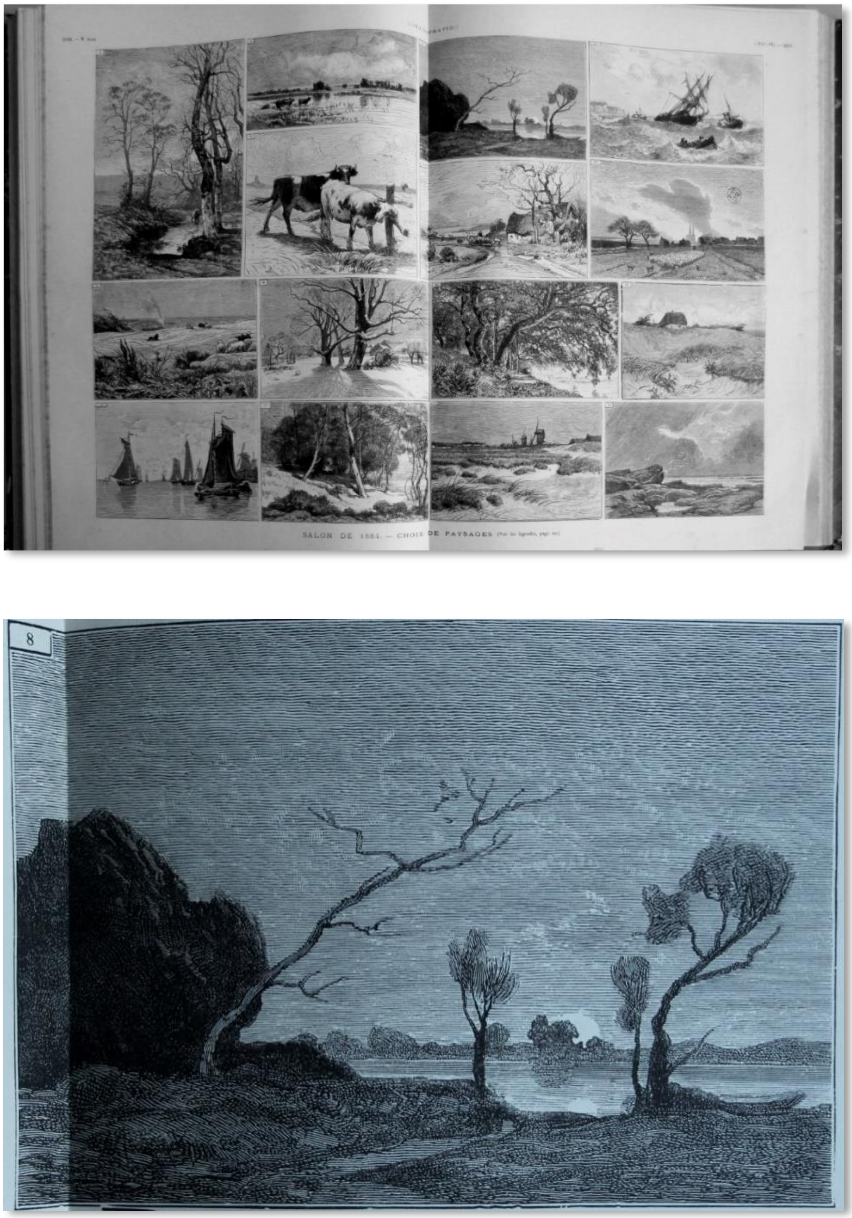


fig. 130. *Étang de Grand-Rue ; Lever de lune*, gravure anonyme, *L'Illustration,* 3 mai 1884, p. 296-297.

Cette gravure, beaucoup plus simple est moins détaillée que celle de F. Oudart qui était plus proche du tableau. La gravure de *L'Illustration* fut admirée par Vincent van Gogh dans une lettre qu'il écrivit à son frère Théo. (fig. 131)

Vincent Van Gogh

N° 483 To Theo van Gogh. Nuenen, between about Thursday, 5 and about Thursday, 26 February 1885.

« My dear Theo,

[992] Jules Comte, « Salon de 1884 – La peinture » *L'Illustration*, 3 mai 1884, n° 2149, p. 296-297.

I imagine that the Harpignies with the setting sun[993] must have been magnificent. And the paintings by Feyen-Perrin, of which there are croquis…»

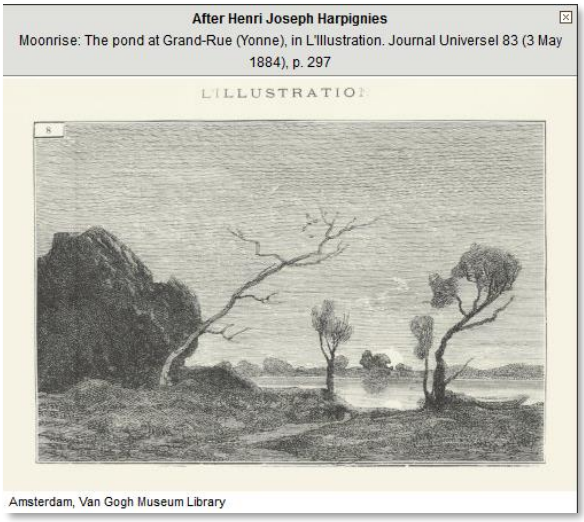


fig. 131. *Lever de lune; étang de Grand-Rue* 1884, Amsterdam, Van Gogh Library[994].

Gravure de M. de Beaupré

Une note de la Documentation du musée d'Orsay datée du 31 août 1945 (fig. 132) fait état d'une autorisation donnée à M. de Beaupré pour faire une gravure du tableau *Lever de lune*. Nous n'avons pas trouvé trace de cette gravure.

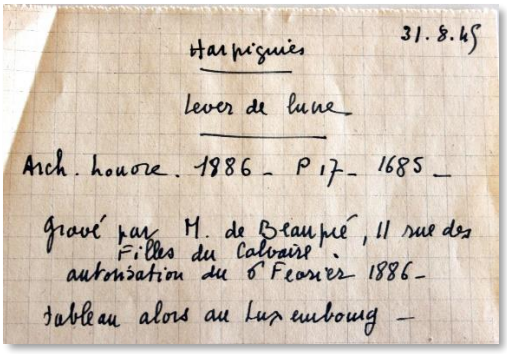


fig. 132. Note de la Documentation du musée d'Orsay.

Pour clore ce chapitre du Salon de 1884, nous rapportons un extrait du livre de Léonce Bénédite *Les chefs d'œuvre du musée du Luxembourg* dans lequel il choisit une seule œuvre par artiste et *Lever de Lune* fut la toile qu'il sélectionna pour Harpignies[995]. En fin de texte, Bénédite annonce :

> « Gravé à diverses reprises, notamment par Guichenot, Wattré, F. Oudart et Pirodon. »

A part Félix Oudart, nous n'avons pas retrouvé d'autres gravures. Celle de *l'Illustration* reste anonyme.

[993] Alors qu'il s'agit d'un lever de lune.
[994] http://vangoghletters.org/vg/letters/let483/letter.html Consulté le 23 12 2021
[995] Léonce Bénédite, *Les chefs d'œuvre du musée du Luxembourg*, Paris, Lapina éd. 1905.

Salon de 1885

1229 *La Loire à Briare (Loiret)*[996]

Ce très beau coucher de soleil sur la Loire fut sans doute commandé par M. Bapterosses du château de Trousse-Barrière à Briare. Il passa ensuite dans la collection Chaulot à Paris puis à celle de Walter P. Chrysler qui le légua au Chrysler Museum of Art de Norfolk où il est aujourd'hui conservé.

Une reproduction fut diffusée (un linotype ?) et un exemplaire avec une dédicace de la main de l'artiste : « *A mon ami Adam/ ce 28 9bre 87/ h. Harpignies* » fut mis en vente récemment. (fig. 133)



fig. 133. *La Loire à Briare (Loiret)* Dédicace de l'artiste : A mon ami Adam/ ce 28 9bre 87/ H. Harpignies.

La revue *The International Studio*[997] publia une reproduction d'un tableau (fig. 134) faisant partie de la collection de M. Denys Hague et qui est intitulé *Lever de lune - Loire*. L'image ne correspond pas du tout au *Lever de lune – Étang de Grand-Rue* de 1884 mais il s'agit bien de *La Loire à Briare* du Salon de 1885. Les images concordent mais ne connaissant pas les dimensions de *Lever de lune – Loire*, on ne peut écarter un éventuel ricordo de plus petite taille que celui du Salon. La reproduction de la revue anglaise est-elle une gravure, une photogravure, une photographie ?



fig. 134. *Lever de lune – Loire* by Henri Harpignies.

[996] *Cf.* tome II, p. 252-254.

[997] E.G. Halton, « The collection of M. Denys Hague », *The International Studio*, august 1918, t. LXV, n° 258, p. 45.

Salon de 1886

1166 *Saules et aulnes ; souvenir de Saint-Privé (Yonne)*[998]

Ce tableau n'est pas localisé ; nous ne disposions que d'un dessin de Félix Michel (1856-1915), conservé au musée Alfred-Danicourt de Péronne[999], mais une reproduction du tableau de Salon, plus détaillée que le dessin, (fig. 135) nous a donné une approche de la toile, bien en accord avec la description de G. Lafenestre[1000].



fig. 135. *Saules et aulnes*, Salon de 1886.

Nous ne pouvons définir ni la nature de ce document, ni sa provenance.

Salon de 1887

1176 *Solitude*[1001].

Cet ouvrage met en scène un paysage composé d'un ruisseau serpentant entre des rochers et un seul groupe d'arbre éclairé par une lune à demi voilée par les nuages, dans une ambiance morose voire sinistre. Acheté par l'État lors du Salon, le tableau est aujourd'hui conservé au musée du château des Ducs de Bourbon à Montluçon.

Une gravure a été publiée dans le Catalogue illustré du Salon de 1887[1002] (fig. 136)

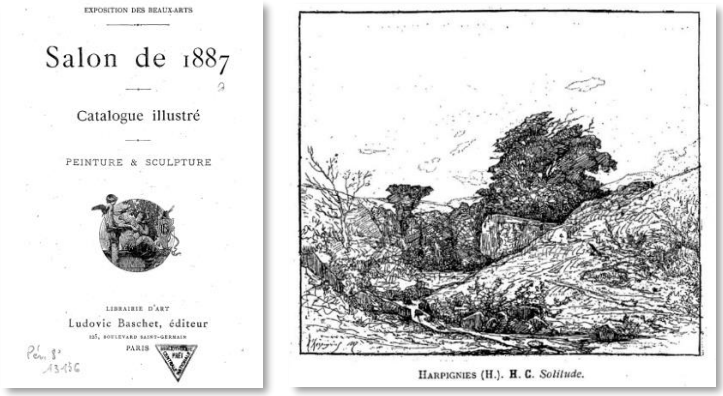


fig. 136. *Solitude*, Salon de 1887, gravure du catalogue illustré, Baschet éd.

[998] *Cf*. tome II, p. 266-267.

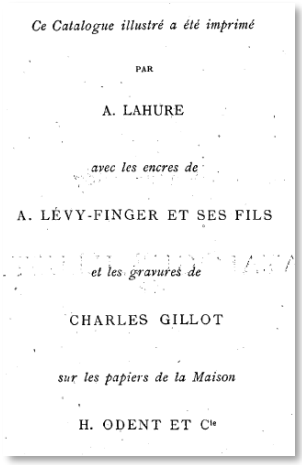
[999] David de Sousa, chef du pôle culturel, nous a transmis le dessin de F. Michel. Qu'il en soit remercié.

[1000] Georges Lafenestre, *Saules et aulnes ; souvenir de Saint-Privé (Yonne), op. cit.*, 1886, p.42

[1001] *Cf*. tome II, p. 274-276.

[1002] *Salon de 1887, Catalogue illustré, Peinture & sculpture*, Paris, L. Baschet éd., p. 109.

Le nom du graveur serait peut-être Charles Gillot comme précisé en page de garde de l'ouvrage. (fig. 134) Cette estampe ne rend pas du tout l'ambiance sombre et nocturne de la toile, la lune est à peine visible et le format de la gravure est carré alors que le tableau mesure 130,5/163 cm.


Ce Catalogue illustré a été imprimé

PAR

A. LAHURE

avec les encres de

A. LÉVY-FINGER ET SES FILS

et les gravures de

CHARLES GILLOT

sur les papiers de la Maison

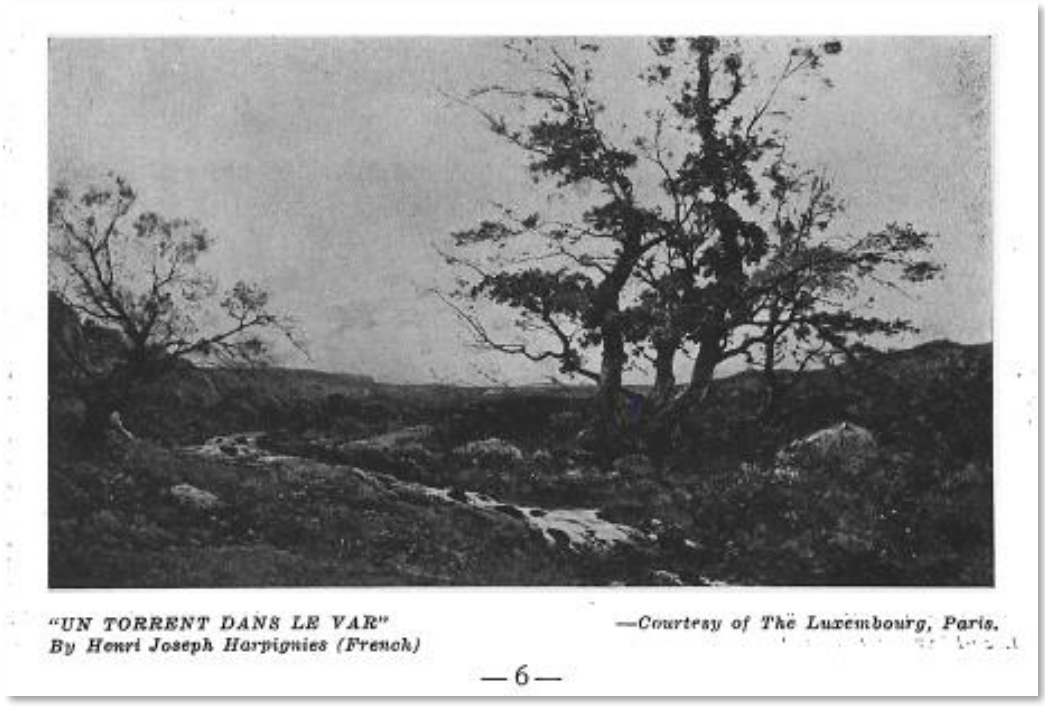
H. ODENT ET Cie

fig. 137. *Solitude*, Salon de 1887, catalogue illustré, Baschet éd.

Salon de 1888

1263 *Un torrent dans le Var*

Achat de l'État au Salon de 1888, ce tableau fut d'abord attribué au musée du Luxembourg ; il est maintenant conservé au musée d'Art et d'Histoire à Auxerre (Yonne). Nous ne connaissons pas de gravure, mais une reproduction a été publiée dans un article de Charles Louis Borgmeyer, en février 1918[1003], (fig. 138) sans doute une photographie de ce tableau transmise par le musée du Luxembourg.


"UN TORRENT DANS LE VAR"
By Henri Joseph Harpignies (French)

—Courtesy of The Luxembourg, Paris.

— 6 —

fig. 138. *Un torrent dans le Var*, Fine Arts Journal, 1918, vol 36, p. 2.

[1003] Charles Louis Borgmeyer, « Seeing – The sense of observation and the point of view : Temperament and the contemplation of Nature » *Fine Arts Journal*, feb. 1918, vol. 36, n°2, p. 6.

Salon de 1889

1299 *Les Alpes Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse*[1004]

Non localisé, ce tableau n'est approché que par la description qu'en fit G. Lafenestre[1005] et par la gravure d'Edmond Yon parue dans la revue *L'Art*[1006]. (fig. 139) Cette estampe nous a permis de retrouver deux huiles reprenant le même point de vue, une toile du musée de Bordeaux mais de petit format[1007] et une autre ayant les dimensions du tableau du Salon, mais datée de 1904. Elle faisait partie des collections du roi d'Égypte et se trouve aujourd'hui au musée de Guézireh au Caire[1008]. Le tableau du Salon reste inconnu.

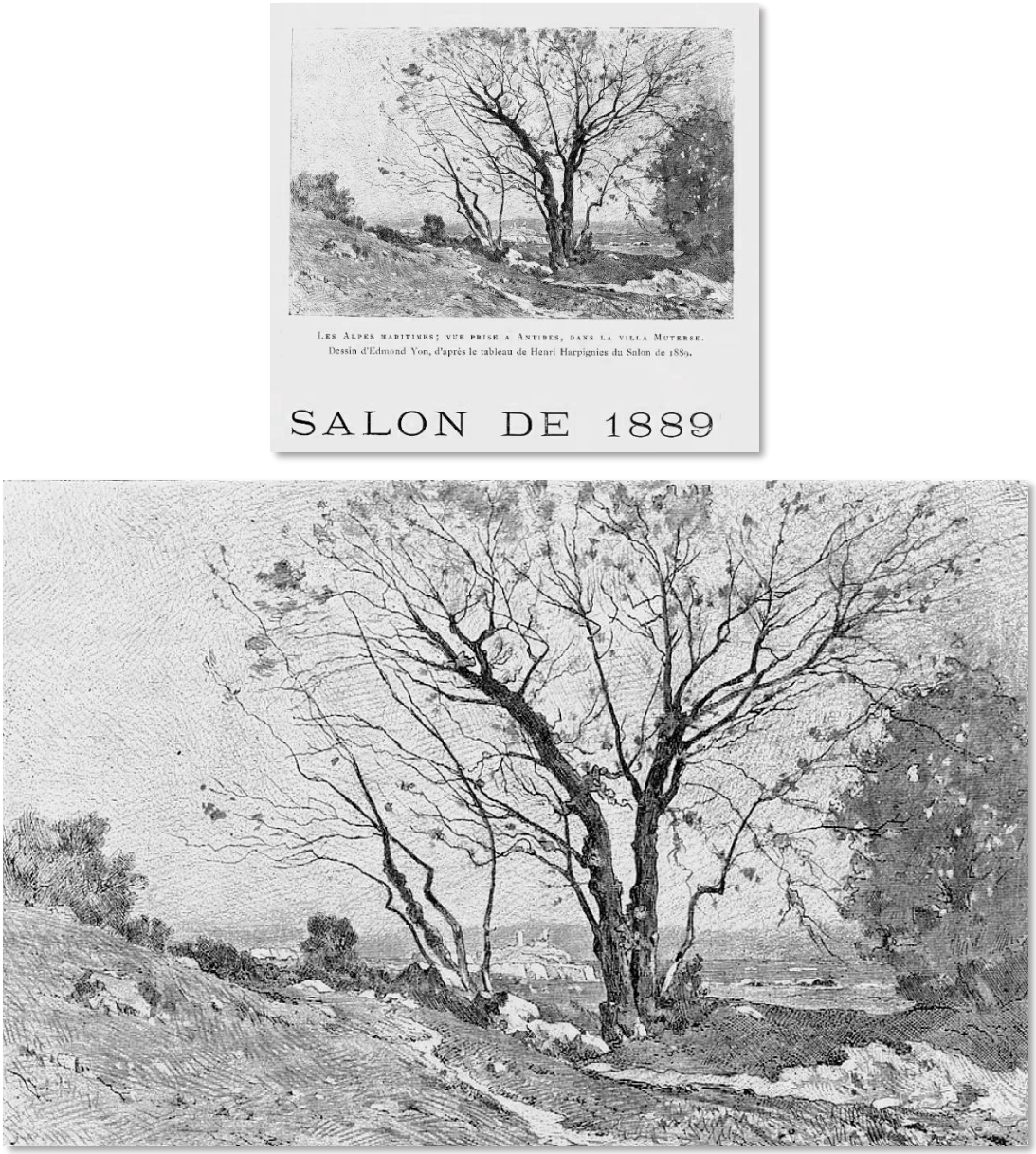


fig. 139. *Les Alpes maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse*, dessin d'Edmond Yon, d'après le tableau de Henri Harpignies du Salon de 1889.

[1004] *Cf.* tome II, p. 293-296.
[1005] G. Lafenestre, 1299. *Les Alpes Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse. op. cit.*, 1889, p.43.
[1006] *L'Art*, 1889, 15e année, tome 46, p. 259.
[1007] *Antibes*, 1888, Huile sur toile, 27/35 cm. Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv.Bx.E1186 / Bx.M.7035
[1008] *Vue d'Antibes*, 1904, Huile sur toile, 116/165 cm., musée de Guézireh, Le Caire, Égypte

Salon de 1890

1173 *Crépuscule ; souvenir de l'Allier*[1009]

Cette fois encore, le tableau du Salon nous est décrit par G. Lafenestre dans le Livre d'Or du Salon de peinture et de sculpture[1010] et une gravure d'Émile Daumont jointe au texte nous donne un premier aperçu de cette grande mare qui occupe toute la largeur de la feuille, avec deux hérons au pied de deux grands arbres occupant le centre de l'image, et donnant à voir de chaque côté de ce groupe central, une perspective lointaine vers des collines en arrière-plan. (fig. 140) En bas de la gravure, dans la marge à gauche : *Harpignies pinx* et à droite *E. Daumont sc.*



fig. 140. *Crépuscule ; souvenir de l'Allier*, gravure de E. Daumont, d'après le tableau de Harpignies.

Émile Daumont (1834 – 1914 ou 1921 ?) était à la fois peintre et graveur à l'eau-forte. Béraldi[1011] recense 39 gravures originales mais il fit un grand nombre d'estampes d'interprétation. 28 furent citées par Béraldi mais cette liste est sans doute partielle, par exemple le *Crépuscule* de Harpignies n'est pas cité. En fin de siècle, il fut proche des mouvements anarchistes.

Nous avons retrouvé ce tableau de Salon en vente à Paris en février 1897 avec la collection de M. H. V. par le C.P. Paul Chevallier (fig. 141) pour un montant de 11 500 F. Une reproduction de bonne qualité était publiée dans le catalogue.

[1009] *Cf*. tome II, p. 312-315.

[1010] Georges Lafenestre, *1173. Crépuscule ; souvenir de l'Allier, op. cit.*, 1890, p. 40.

[1011] Béraldi, *op. cit*., tome V, p. 135-137.



fig. 141 : *Le Crépuscule*, Catalogue de la vente de la collection M.H.V. en 1897.

Il est impossible de lire le texte écrit en petit caractères sous la reproduction. S'agit-il d'une gravure ou d'une photographie ? Dans les premières pages du catalogue il était précisé :

> « Il a été tiré de ce catalogue 200 exemplaires avec gravures sur papier de chine et 1 000 exemplaires sur papier vélin du Marais. »

Est-ce un argument en faveur d'une gravure ?

Ce tableau a ensuite été vendu à New York en 1906 à William K. Bixby de Saint-Louis (Missouri) par Knoedler. Il est depuis perdu de vue.

Salon de 1892

854 *Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la villa Casa del Monte de M. Livesay[sic]*[1012].

La première iconographie de ce tableau provient d'un article anglo-saxon consacré à la collection de M. Staats Forbes[1013] avec une « *View from the garden of M. Livesey, Beaulieu* » (fig. 142) Difficile de préciser si c'est une gravure ou une photographie. Cet ouvrage pourrait être celui du Salon, mais en l'absence de dimensions on ne peut conclure formellement.

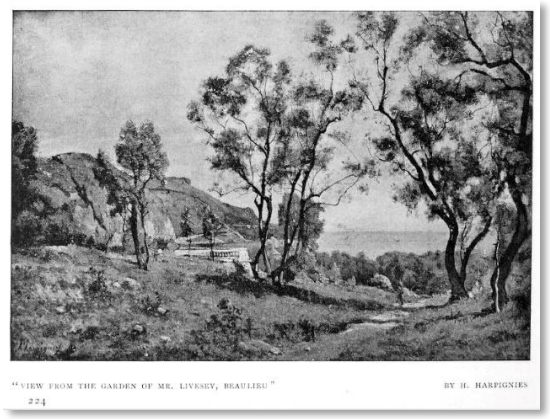


fig. 142. *View from the garden of Mr. Livesey, Beaulieu*, The International Studio, Janvier 1906, p. 224.

[1012] *Cf.* tome II, p. 340. La villa Casa del Monte et sa conciergerie furent construites en 1890, au milieu d'un parc de 2,5 hectares, pour l'ingénieur anglais James Livesey, par l'architecte niçois Aaron Messiah. https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/recherche/globale?texte=villa+casa+del+monte&type= Consulté le 23 12 2021

[1013] Halton E. G., «The Staats Forbes collection, third and concluding article», *The International Studio*, Janvier 1906, vol. 27, n° 107, p. 224.

Beaucoup plus près de nous, en 1984, Hans Peter Bühler publia un article sur *Harpignies*, à propos d'œuvres qu'il possédait dans sa galerie à Munich[1014]. Une photographie noir et blanc d'un tableau appelé *Riviera, Beaulieu*, 1892 fut publiée. (fig. 143)

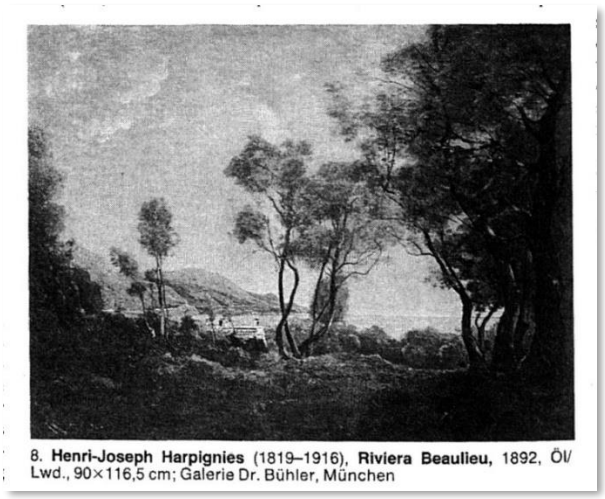

8. **Henri-Joseph Harpignies** (1819–1916), **Riviera Beaulieu,** 1892, ÖI/
Lwd., 90×116,5 cm; Galerie Dr. Bühler, München

fig. 143. *Riviera Beaulieu*, 1892, Galerie Dr Bühler, München.

Les deux reproductions semblent identiques et les dimensions de Bühler sont celles d'un tableau de Salon : 90/116,5 cm., d'ailleurs Bühler le présente comme l'œuvre du Salon de 1892. Nous adhérons à cette opinion avec le passage en vente en mars puis en août 2006 à Paris chez Tajan d'un tableau de même dimension, identique aux reproductions précédentes[1015]. Il s'agit bien du tableau du Salon. (fig. 144)



fig. 144. *Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la villa Casa del Monte de M. Livesay. Riviera, Beaulieu 1892*
Huile sur toile, 90/117 cm.

[1014] Hans Peter Bühler, « Henri Joseph Harpignies, Michelangelo der Baüme », *Weltkunst*, 1er mai 1984, vol.54, n° 9, p. 1246.
[1015] Vente Tajan Paris, 30 mars 2006, estimée 30 à 40 000 € invendu ; représenté à la vente le 2 août 2006, estimée 25 à 30 000 € ; vendue 30 831 €.

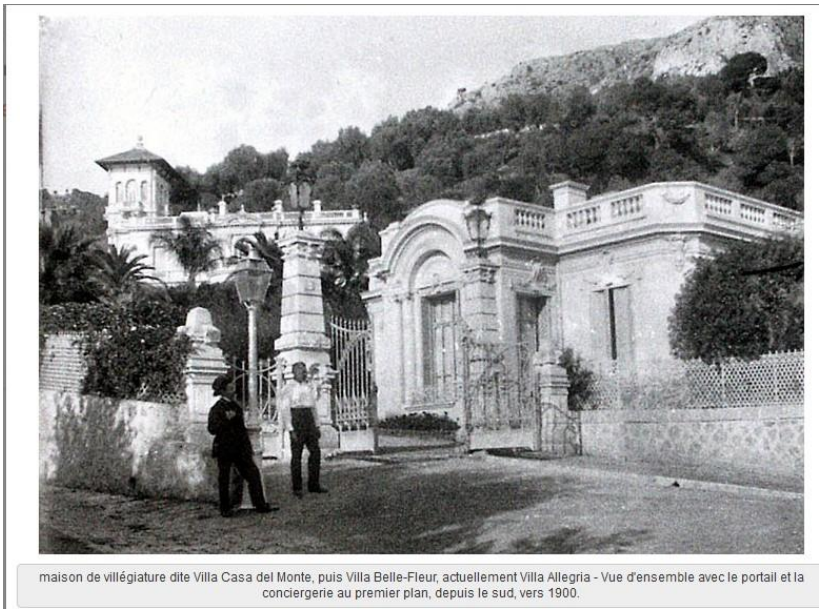

maison de villégiature dite Villa Casa del Monte, puis Villa Belle-Fleur, actuellement Villa Allegria - Vue d'ensemble avec le portail et la conciergerie au premier plan, depuis le sud, vers 1900.

fig. 144 bis : Portail d'entrée de la Villa Casa del Monte en 1900

L'artiste avait posé son chevalet dans le parc de la propriété, en arrière de la villa, donnant une belle vue panoramique sur la baie et ne laissant voir que la terrasse supérieure de la Casa.

Salon de 1893

880 *Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*[1016]

Pour ce tableau, ce n'est pas une gravure mais une photographie de 1906, extraite d'un article régional sur la Pennsylvanie[1017] qui nous a donné la première image de l'ouvrage, le plus grand tableau au milieu du fond de la galerie. (fig. 145) Ce n'est qu'en 2017 que nous avons pu reconnaître le tableau du Salon mis en vente à Paris, et revenu en France dans l'intervalle.



fig. 145. Henry Harpignies, *Early morning* in the James G.Shepherd Collection, Scranton, PA. (USA)

[1016] *Cf*. tome II, p. 348-351.

[1017] *Hayden's Genealogical and family history of the Wyoming and Lackawanna Valleys*, p. 14-17.

Salon de 1894
904 *Soirée d'automne*[1018]



fig. 146. *Soirée d'automne*, gravure du catalogue illustré, Salon de 1894[1019].

La première représentation illustrée du tableau *Soirée d'automne* est publiée dans le *Catalogue illustré du Salon*, avec la signature du peintre dans la gravure en bas à gauche, et il n'y a pas de nom de graveur visible. (fig. 146) Le tableau est réduit à une série d'arbres alignés avec une économie de moyens, en particulier le premier plan est à peine ébauché.

Roger Milès publia la même année un recueil de 100 planches tirées des toiles du Salon[1020] obtenues par gravure ou plus souvent par photogravure. On y découvre *La soirée d'Automne* de Harpignies avec son rideau d'arbres au feuillage dense, le chemin serpentant vers le bord de l'eau et le petit vallonnement du premier plan. La mer et les collines qui ferment le fond du tableau sont mieux discernables ici, témoins de la supériorité de la photogravure. (fig. 147)



fig. 147. *Soirée d'automne*, photogravure, Le Salon de 1894, p. 38.

[1018] *Cf*. tome II, p. 356-358.
[1019] *Catalogue illustré de peinture et de sculpture, Salon de 1894*, Ludovic Baschet éd. p. 120.
[1020] Roger Milès, *Le Salon de 1894, cent planches en photogravure et à l'eau-forte*, Paris, Boussod, Valadon & Cie éd. 1894, p. 38.

Le tableau du Salon a été acquis par la National Gallery de Londres en 1961. La comparaison de la photogravure et du tableau du Salon montre une grande proximité, (fig. 148) couleur mise à part.





fig. 148. *Le Salon de 1894* Photogravure, R. Milès, H/T, 116,8/160 cm., Londres, Nl.Gallery, inv.NG. 6325

Salon de 1896

1003 *La Loire*[1021]

Cette très grande vue de *La Loire* au format panoramique (178/395 cm.) est encore aujourd'hui conservée au château de Trousse-Barrière à Briare, c'est le plus grand format qu'ait réalisé Harpignies, il a été peint pour M. Bapterosses et son gendre Paul Yver. Très bien reçu au Salon, il fut publié dans plusieurs journaux et revues. Nous avons retrouvé deux photogravures de qualité, une première issue du livre de Thiébault-Sisson, *Le Salon de 1896*[1022]. (fig. 149)



fig. 149. *La Loire*, photogravure éditée dans *Le Salon de 1896*.

La deuxième photogravure publiée dans *1896 Figaro-Salon* est aussi de très bonne qualité, et proche de la précédente donnant de bons détails du premier plan qui accueille personnages et animaux. (fig. 150)

[1021] Cf. tome II, p. 377-379.

[1022] Thiébault-Sisson, *Le Salon de 1896, cent planches en photogravure et à l'eau-forte*, Paris, Boussod, Valadon & Cie éd. 1896, p. 4.



fig. 150. *La Loire*, photogravure éditée dans *1896 Figaro-Salon*[1023].

Rose Maireau, graveur sur cuivre, et compagne de l'artiste pour ses quinze dernières années, fit en 1901, sans doute après l'exposition Universelle de 1900 une eau-forte qui est conservée au Palais des Beaux-Arts à Lille. (fig. 151)



Fig. 151. Rose Maireau, *Les bords de Loire*, 1901, eau-forte, d'après *La Loire à Briare* de H. Harpignies[1024]

20/37,7 cm. (à la cuvette) signée dans la marge en bas à droite : Rose Maireau.
Lille, département des arts graphiques, Palais des Beaux-Arts. Le musée détient aussi la planche gravée en cuivre originale.
Le musée barrois de Bar-le-Duc conserve un autre exemplaire de cette même gravure qui est dédicacée par Harpignies à M. Freund-Deschamps, un collectionneur de cet artiste[1025], qui légua son eau-forte au musée. (fig. 152)



fig. 152. Rose Maireau, *Les bords de Loire*, eau-forte conservée au musée Barrois à Bar-le-Duc. Annotations.

[1023] *1896 – Figaro-Salon* Paris, Goupil éd., Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie succ., 1896, p. 68.
[1024] Nos remerciements à Mme Hattori qui nous a permis d'avoir accès à cette feuille.
[1025] *Cf. supra*, p. 148 -152.

Eau-forte de Rose Maireau *Les bords de Loire*, 1901, d'après Harpignies, *La Loire à Briare*
18,7/38 cm. (à la cuvette) 37,7/56,4 cm. (feuille)
Signée dans la marge en bas à gauche *h.harpignies* et en bas à droite : *Rose Maireau*
Dédicacée dans la marge au centre de la main de Harpignies : *Hommage à Monsieur Freund-Deschamps.*
musée Barrois à Bar-le-Duc. inv. 908.8.71.

Salon de 1897
817 *Solitude*[1026]

Solitude de 1897 a bénéficié d'une importante couverture iconographique et l'eau-forte de Georges Garen publiée en première page du livre de Gaston Scheffer *Le Salon de 1897* donna une excellente approche de l'œuvre[1027]. (fig. 153)
La rivière forme un rapide entre les berges rétrécies, le lit est semé de rochers, et sur la rive droite s'épanouit un arbre majestueux auquel répond un gros buisson sur l'autre rive. Les collines de l'arrière-plan ferment la composition en donnant une impression de profondeur qui ouvre l'espace. (fig. 154) Cette eau-forte témoigne de la qualité du travail de G. Garen.



fig. 153. *Solitude*, eau-forte de G. Garen
Le Salon de 1897.

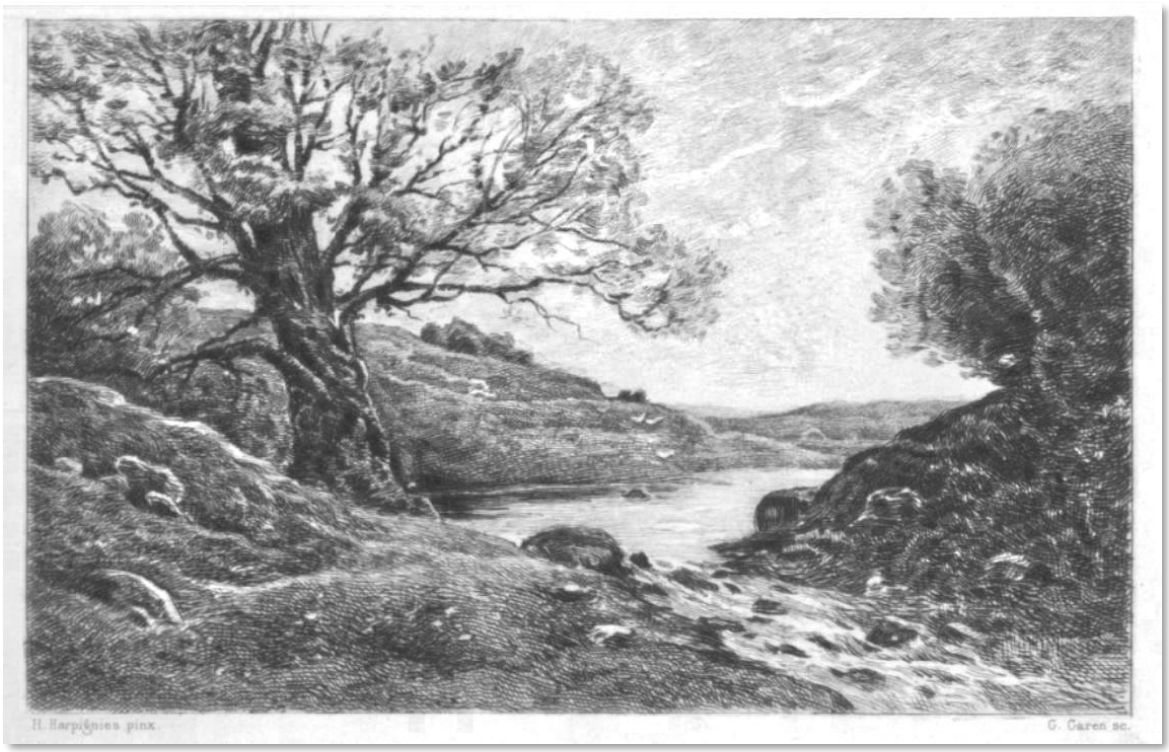


fig. 154. Georges Garen, eau-forte 1897, d'après *Solitude* de M. Harpignies.

[1026] *Cf.* tome II, p. 382-387.
[1027] Gaston Scheffer, *Le Salon de 1897*, Paris, Goupil éd. Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie succ., p. 1.

Une autre reproduction parue dans le 1897-Figaro-Salon[1028] s'apparente plutôt à la photogravure qu'à l'estampe.(fig. 155)

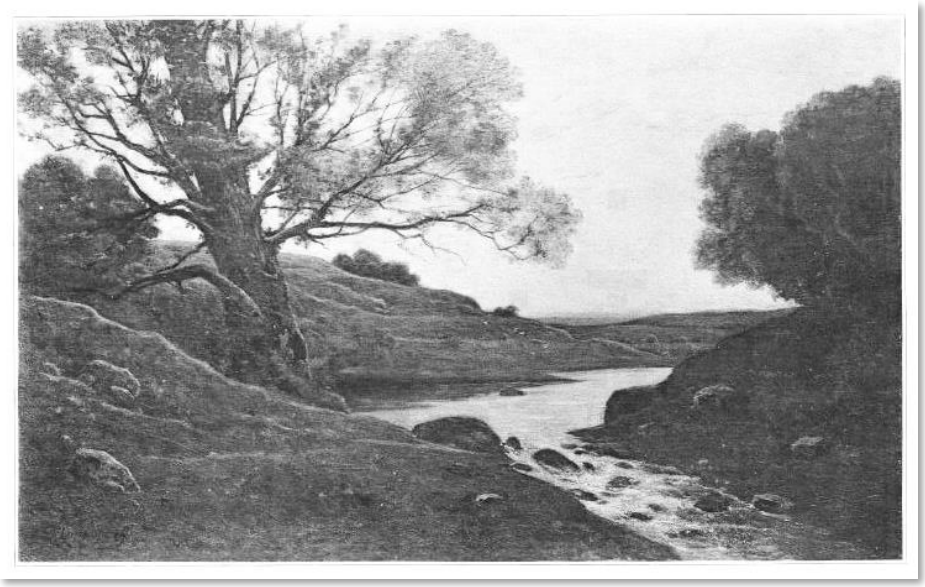


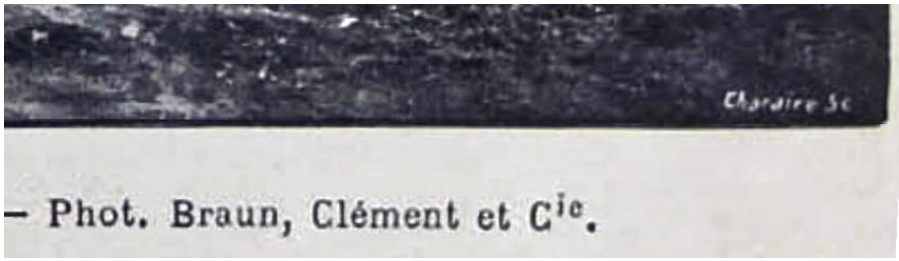
fig. 155. *Solitude*, 1897 Figaro-Salon, p. 43.

Enfin la revue *L'Illustration* du 29 mai 1897 publia un article d'Alfred de Lostalot[1029] accompagné de deux reproductions, *Solitude* et *Bords du Rhône*, les deux œuvres présentées au Salon de 1897. Malencontreusement, le journal inversa les titres des œuvres pour la publication. *Solitude* semble s'apparenter à une photographie ou à une photogravure, (sous la reproduction on lit : « Phot. Braun, Clément & Cie », (fig. 156) mais dans le coin inférieur droit de l'image on distingue en lettres blanches *Charaire sc*. ce qui plaide pour une photogravure[1030].



fig. 156. *Solitude*, paysage de M. Harpignies au Salon des Champs Elysées. – Phot. Braun, Clément et Cie.

[1028] Philippe Gille, *1897 Figaro-Salon*, Paris, Goupil éd., Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie succ., p. 43.
[1029] Alfred de Lostalot, « M. Harpignies », *L'Illustration*, 29 mai 1897, n° 2831, p. 426.
[1030] Émile Charaire (1843-1902) graveur et cofondateur avec son père Michel de l'Imprimerie Charaire à Sceaux (1872-1972) (data.bnf.fr)



Détail de la reproduction précédente.

Le tableau entra dans la collection de Sir John Day, et fut vendu aux enchères à Londres, chez Christie's le 13 mai 1909. Nous venons de retrouver ce tableau, passant en vente à New York chez Christie's le 25 octobre 2006, sous le titre *Rivière au petit matin* (fig. 157) et la comparaison des deux reproductions montre qu'il s'agit bien du tableau du Salon.



fig. 156. *Solitude*, Illustration 29 mai 1897.



fig. 157. *Rivière au petit matin*, vente Christie's, New York[1031].

818 *Bords du Rhône*[1032]

Pour la deuxième œuvre présentée en 1897, nous disposions de l'image publiée dans *l'Illustration* du 29 mai 1897, mais avec les noms inversés, *Solitude* au lieu de *Bords du Rhône*. (fig. 158)



fig. 158. *Bords du Rhône*, paysage de M. Harpignies au Salon des Champs Élysées.
Photographie Braun, Clément et Cie.

[1031] *Solitude*, vendu sous le titre *Rivière au petit matin*, 1897, H/T, 95,3/150 cm., Vente Christie's New York, le 25 octobre 2006.
[1032] *Cf*. tome II, p. 389-390.

La légende sous l'image précise qu'il s'agit d'une photographie. Nous n'avons pas d'autres documents anciens, mais nous venons de retrouver le tableau du Salon de 1897, lors d'une vente chez Sotheby's à New York le 1er février 2019 sous le titre *Au bord du lac*. (fig. 159) Les dimensions de l'ouvrage : 121,6/150,5 cm sont celles des tableaux de Salon. La comparaison emporte la conviction.



fig. 158. *Bords du Rhône*, L'Illustration 29 mai 1897.



fig. 159. *Au bord du lac*, Vente Sotheby's New York, 2019[1033]

Salon de 1898

1000 – *Une matinée dans le Dauphiné*[1034] (appartient à M. Sabourdin)

Ce tableau ne nous est connu que par deux reproductions ; la première est issue de la Documentation du musée d'Orsay, (fig. 160) et l'origine de l'image reste indéterminée. Photogravure ou photographie ou autre ?



fig. 160. Harpignies : *Une matinée dans le Dauphiné* – Salon de 1898
Documentation du musée d'Orsay

[1033] *Bords du Rhône* vendu sous le titre *Au bord du lac*, 1897, H/T, 121,6/150,5 cm., Vente Sotheby's New York le 1er février 2019 lot 506.
[1034] *Cf*. tome II, p. 398-401.

La deuxième est une photographie encadrée de cette œuvre mesurant 39/48 cm sans le cadre, propriété de la famille de l'artiste. (fig. 161)



fig. 161. *Une matinée dans le Dauphiné*, 1898, photographie par Braun & Cie., coll. privée. © JP Cappoen

En enlevant le cadre et le passe-partout, on découvre dans la marge, au coin inférieur gauche, une dédicace manuscrite de l'artiste « *A Gabriel et Louise, juillet 1905, H. Harpignies*» un souvenir que le peintre adressa à son petit neveu Gabriel Harpignies et à son épouse Louise, grands-parents de notre épouse. (fig. 162)

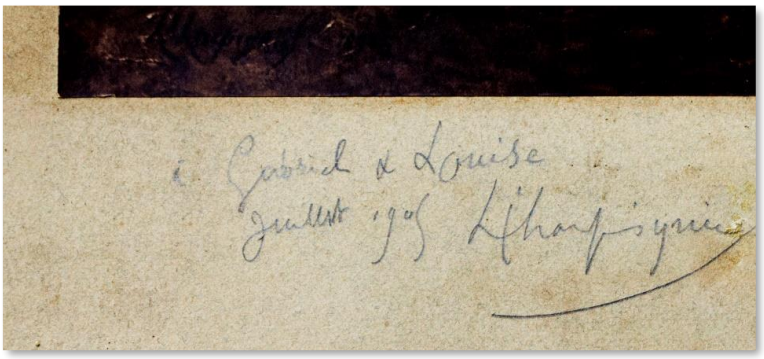


fig. 162. Dédicace cachée sous le passe-partout.

Nous avons retrouvé trace de ce tableau dans la collection de James Staats Forbes à Londres, en recherchant dans les Knoedler books[1035], puis il a été revendu à Cornelius K.G. Billings de New York. N'ayant aucun visuel, ni aucune donnée sur le format de l'œuvre, il n'est pas possible de savoir s'il s'agit vraiment du tableau du Salon.

Salon de 1899

957 *Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson*[1036].

[1035] Knoedler book 4, stock n° 8542, p. 235, row 47 et Knoedler book 5, stock n° 12319, p. 215, row 47. Getty Research Institute.

[1036] *Cf*. tome II, p. 410-412.

Pour cet ouvrage, nous disposons de deux reproductions, une première tirée de l'Album Braun une photographie noir et blanc venant de la Documentation du musée d'Orsay. (fig. 163)



fig. 163. *Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson,* 1899, Album Braun, documentation du musée d'Orsay.

La seconde est une photogravure publiée en première page du livre *Le Salon de 1899*[1037]. (fig. 164)

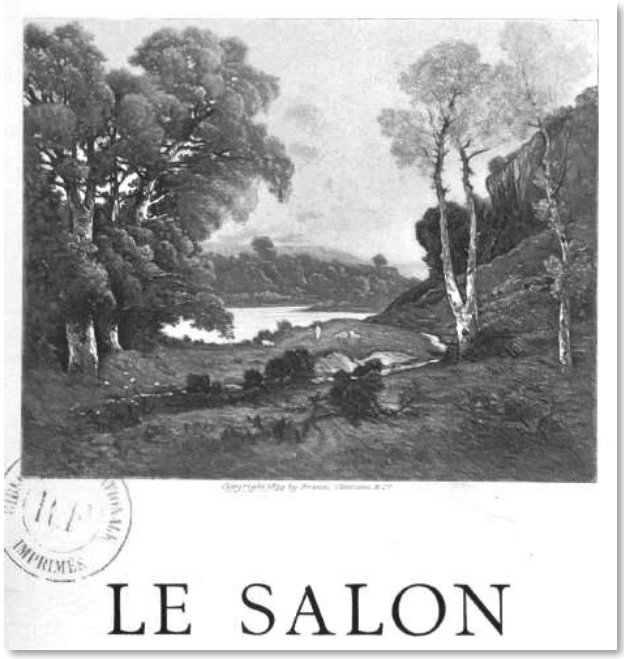


fig. 164. *Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson »*
Le Salon de 1899. Cent planches en photogravure, 1899, p. 1

[1037] Antonin Proust, *Le Salon de 1899. Cent planches en photogravure*, Paris, Goupil & Cie, Boussod, Manzi, Joyant & Cie., 1899, p. 1, Photogravure : *Copyright Braun, Clément & Cie.*



Nous n'avons pas localisé précisément ce tableau malgré ces deux reproductions concordantes. Mais l'étude du Knoedler book[1038] a retrouvé ce tableau passant de la galerie Obach à Londres à celle de Knoedler à New York qui le vendit au sénateur William A. Clark. A son décès, cet ouvrage fut légué à la Corcoran Gallery de Washington D.C. En 2014, ce musée privé ferma et les collections furent réparties entre la National Gallery of Art (NGA) de Washington et d'autres musées. La NGA contactée ne retrouve pas trace de ce tableau qui doit être en sommeil dans un musée d'outre-Atlantique.

958 *La Loire près de Sancerre*[1039]

Seules deux photographies sont disponibles pour ce tableau de Salon qui n'est pas localisé. La première image a été publiée dans la revue *L'Illustration*[1040] (fig. 165)



fig. 165. Harpignies : *La Loire près Sancerre*, Copyright 1899 Braun, Clément & Cie.

Et la seconde est aussi un tirage photographique en dépôt au musée de Cosne-Cours-sur-Loire. (fig. 166)

[1038] Knoedler Book 5, Stock n° 9455, page 45, row 32. Getty Research Institute.
[1039] *Cf*. tome II, p. 412-413.
[1040] *L'Illustration*, Salon de 1899, 29 avril 1899, p. 259.



fig. 166. *La Loire près Sancerre* (d'après Henri Harpignies) musée de la Loire.



Tirage photographique, impression au charbon, le papier est collé sur un support carton.
51,7/66 cm. signature en bas à droite, annotation en bas au centre : LA LOIRE PRÈS SANCERRE /PAR /HARPIGNIES/COPYRIGHT 1899 BY BRAUN, CLEMENT & C.
Annotation en bas à gauche Epreuve inaltérable, imprimée au charbon/Reproduction interdite 1899. Annotation en bas à droite : Maison AD Braun & C. à Paris Dornach & New-York/ Braun, Clément & C. succ.
musée de la Loire, inv. COG. 2014.0.198

Malgré ces deux bonnes reproductions, la toile de ce Salon reste non localisée.

Salon de 1900

983 *Temps de Brume sur la Méditerranée* (appartient à M. Arnold et Tripp)[1041]

Ce tableau fut présenté pour la première fois à l'Exposition Universelle de 1900. Il n'est pas localisé, mais une reproduction est publiée dans le livre d'Henri Frantz, *Le Salon de 1900, exposition décennale*[1042]. (fig. 167) Il s'agit sans doute d'une photogravure voire d'une photographie.

[1041] *Cf.* tome II, p. 425-427.
[1042] Henri Frantz, *Le Salon de 1900. L'Exposition décennale*, Paris, Goupil, Manzi, Joyant & Cie, 1900, p. 84.

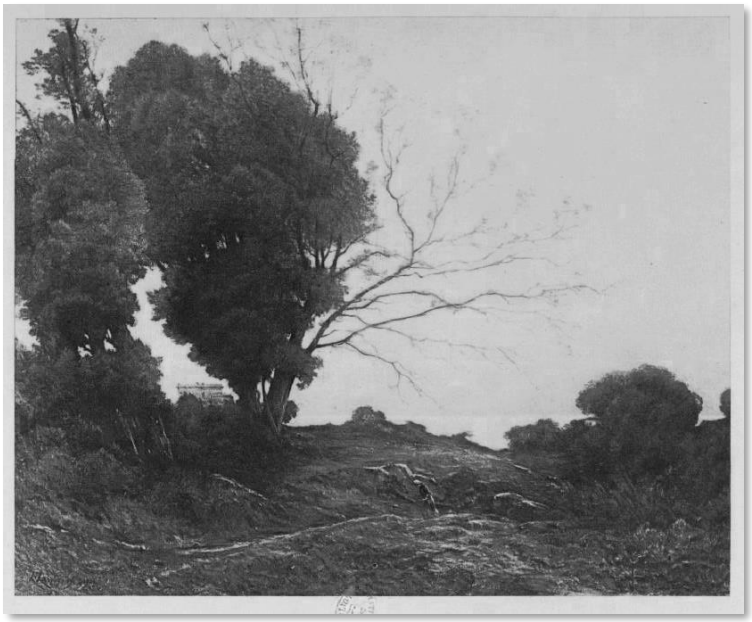


fig. 167. *Temps de Brume sur la Méditerranée,* Le Salon de 1900, L'exposition décennale, p. 84.

La bibliothèque de l'Université de Michigan conserve sous le titre *Fog on Mediterranean* une reproduction colorée du tableau. S'agissait-il du tableau du Salon ? (fig. 168) La bibliothèque précisa qu'il s'agit d'une reproduction sur plaque de verre, réalisée par la maison Braun de Paris[1043].



fig. 168. Harpignies, *Fog on the Mediterranean* (?) Lantern Slide coll., Caulfield McKnight coll. Projection de la maison Ad. Braun & Cie. Braun, Clément & Cie succ.

[1043] Nos remerciements à Jamie Lausch Vander Broek, Librarian for Art & Design, University of Michigan Library.

Ce cliché-verre[1044] montre une identité parfaite avec la reproduction publiée par H. Frantz, mais apporte la couleur en complément, permettant de voir le soleil couchant dans la brume.

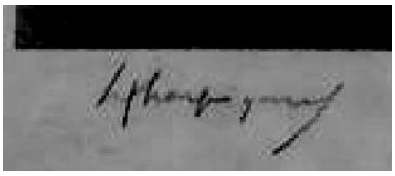
Tout récemment, en juin 2019, fut mis en vente une eau-forte intitulée *Paysage de bord de mer aux grands arbres*, 1900, il s'agit en fait d'une estampe de *Temps de brume sur la Méditerranée*, réalisée par le graveur Alfred Brunet-Debaines (1845-1939), (fig. 169) la comparaison avec la reproduction d'Henri Frantz témoigne d'une belle similitude.

Ce graveur originaire du Havre était à la fois peintre et graveur à l'eau-forte. Il étudia la gravure avec Normand, puis suivit les leçons de Pils, Lalanne, Jacquemart et Gaucherel. Béraldi[1045] recense 42 œuvres gravées, mais la liste est sans doute incomplète.



fig. 169. *Paysage de bord de mer aux grands arbres*, 1900, eau-forte, Vente Reims CP. Alban Gillet.

[1044] Ce cliché-verre destiné à la projection est sans doute obtenu par un procédé photographique sur plaque de verre. Ce même terme *cliché-verre* nomme habituellement un procédé utilisant une plaque de verre enduite d'encre recouverte de céruse sur laquelle un artiste dessine un motif qui est ensuite tiré sur papier sensible. Delacroix, Corot, Dutilleux et Desavary s'adonnèrent à cette pratique originale. In Barthélémy Jobert, « Le cliché-verre dans l'art du XIX[e] siècle » *Gravure ou Photographie ? Une curiosité artistique : le cliché-verre*, cat. expo. Musée des Beaux-Arts d'Arras, 31 mars-30 juin 2007, Montreuil, Gourcuff Gradenigo éd., 2007, p. 15-19.
[1045] Béraldi, op. cit., tome 4, p. 22-25.


h. harpignies


Hérisson


A. Brunet-Debaines

Eau-forte sur papier, 52/61 cm. Signée et datée, *h. harpignies 1900* en bas à gauche dans la gravure et dans la marge, en bas à gauche, signature autographe du peintre *h. harpignies*. Dans la marge, en bas à droite, signature du graveur *A. Brunet-Debaines*.
Vente Reims le 16 juin 2019, CP. Alban Gillet, lot 730

Autre technique utilisée pour ce tableau, la typogravure, que Goupil pratiqua. Arsène Alexandre publia un article sur Harpignies à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900 et parmi les reproductions illustrant l'article, on découvre *Temps de brume sur la Méditerranée*[1046]. (fig. 170)

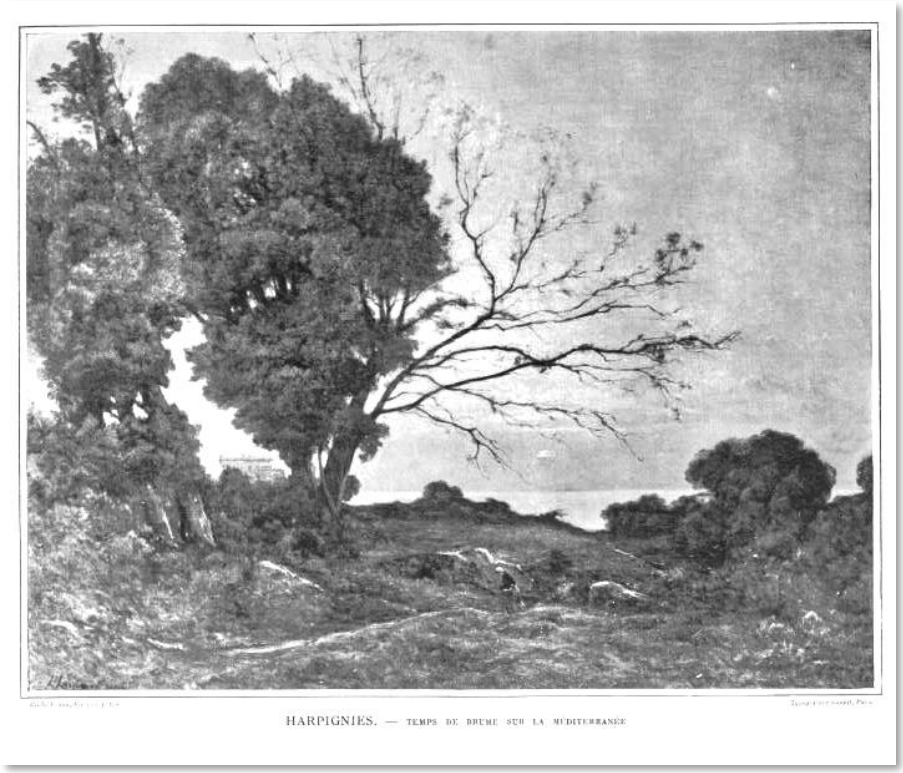


fig. 170. Harpignies, *Temps de brume sur la méditerranée*, typogravure, Figaro-Salon 1900.

Fait remarquable, pour illustrer ces tableaux quatre techniques différentes furent utilisées, la gravure à l'eau-forte, le cliché-verre, la photographie ou la photogravure et enfin la typogravure. Ce début de siècle est une époque charnière où coexistent encore la gravure avec ses différentes modalités et la photographie qui deviendra plus tard le médium le plus répandu.

985 *Le Couchant* (appartient à M. Borderieux)[1047]

[1046] Arsène Alexandre, « Henri Harpignies » *1900 Figaro-Salon, Le Salon de 1900*, Paris, Goupil éd. Manzi, Joyant & Cie succ. éd. juillet 1900, p. 26-28.
[1047] *Cf*. tome II, p. 326-328 et 427-428.

Ce tableau, déjà présent au Salon de 1892, est revu lors de l'Exposition Universelle. Il nous est détaillé par la description qu'en fit G. Lafenestre

> « *807. Le Couchant. H. 1,00 m. - L. 1,50 m.*
> *Sur le premier plan, un terrain inégal et herbu. Au milieu, le fût droit d'un grand chêne aux branchages dépouillés, au pied duquel sont assis une petite fille et un enfant. A gauche, un saule. Derrière, trois autres arbres, et, dans l'éloignement, sur la droite, quelques moutons. Ciel bleuâtre dans les hauteurs, rosé dans le bas, rayé de rouge sur l'horizon. Signé à gauche, en bas : H. Harpignies. 1890*[1048] »

Ce texte est en parfait accord avec la typogravure parue dans le *1900-Figaro-Salon*, gravure présente dans le même article que le tableau précédent, *Temps de brume sur la Méditerranée*[1049]. (fig. 171)

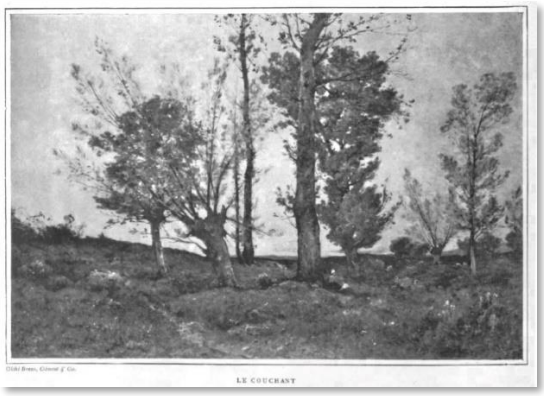


fig. 171. *Le couchant* 1890, typogravure, 1900-Figaro-Salon, p. 28.

Le tableau du Salon reste non localisé, mais l'artiste a peint deux ans plus tard, en 1892, une copie de plus petite dimension[1050] qui a été retrouvée en dépit d'un titre différent : *Paysage avec grands arbres et ruisseau* et qui est conservée au musée des Beaux-Arts de Cambrai[1051]. (fig. 172) C'est la typogravure, en appui du texte descriptif de G. Lafenestre qui a permis de retrouver la copie de Cambrai.



fig. 172. *Paysage avec grands arbres et ruisseau*. 1892, Musée des Beaux-Arts, Cambrai.

[1048] Georges Lafenestre, 807. *Le couchant, op. cit.*, 1891, p.48.
[1049] Arsène Alexandre, *op. cit*., p. 28.
[1050] 75,5/102,5 cm, au lieu de 100/150 cm. pour l'original du Salon.
[1051] *Paysage aux grands arbres et ruisseau*, 1892, Huile sur toile, signée et datée en bas à gauche, 75,5/102,5 cm., Cambrai, musée des Beaux-Arts, inv. R.F. 2527. Legs P. Cosson 25 août 1927.

Salon de 1901

987 *« La tête de chien » ; souvenir de Menton*[1052]

L'œuvre originale est inconnue, mais nous avons une reproduction du tableau publiée dans le livre de Maurice Hamel[1053]. (fig. 173) Photogravure, typogravure ou photographie ?



fig. 173. *La tête de chien ; souvenir de Menton* 1901.



Dans l'article de Léonce Bénédite, écrit en mémoire de l'artiste et publié après son décès[1054], il joignit quelques peintures dont *La tête de chien ; souvenir de Menton.* (fig. 174) Probablement une photographie.

fig. 174. *La tête de chien*, in Léonce Bénédite.

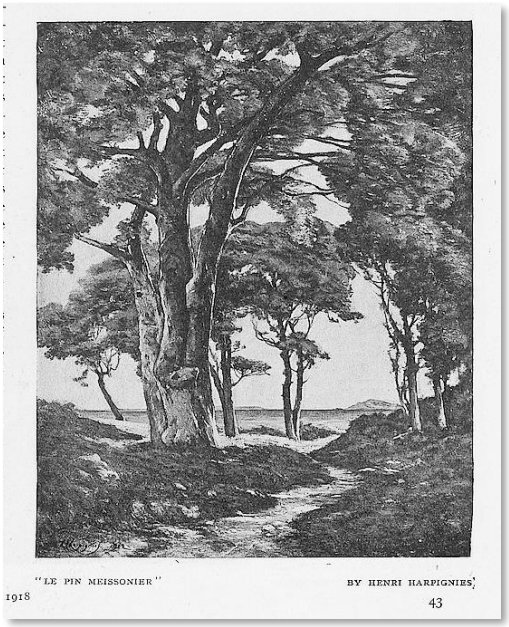
[1052] *Cf*. tome II, p. 439-442.

[1053] Maurice Hamel, « Société des Artistes Français – la peinture » *Les Salons de 1901*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie succ., 1901, p. 14-15.

[1054] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 232.

Salon de 1902

805 *Souvenir d'Antibes ; le Pin Meissonier*[1055]



Le tableau reste inconnu, nous n'avons aucune donnée complémentaire sur les caractéristiques du tableau : dimensions, etc.

La seule iconographie fut publiée dans la revue danglo-saxonne *The Studio* dans un article *in memoriam*, publié en 1918 par E.G. Halton[1056]. (fig. 175) Nous ne connaissons pas le procédé de reproduction de cette œuvre.

fig. 175. Henri Harpignies, *Le pin Meissonier*, 1902.

806 *Un aune ; près Hérisson*[1057]

Nous ne connaissons cet ouvrage que par deux images publiées en 1902 et 1918.



fig. 176. *Un aune près Hérisson*, 1902, gravure de Georges Garen, *Les Salons de 1902*, p. 22.

[1055] *Cf*. tome II, p. 448.

[1056] E.G. Halton 1918 (1), « The oil paintings of Henri Harpignies » *The Studio*, March 1918, vol. 73, n° 300, p. 43.

[1057] *Cf*. tome II, p. 449-451.



fig. 177. Détail de la marge du bas.

La première est une eau-forte signée Georges Garen dans la marge du bas, côté droit et publiée dans le livre de Maurice Hamel, *Les Salons de 1902*[1058]. (fig. 176) En complément de la signature du graveur, un buste de Harpignies, vu de trois quart occupe la partie gauche de la marge. (fig. 177) Ce vieil aune tortueux part en oblique, vers le coin supérieur gauche, surplombant un ruisseau au lit encombré de roches et enserré entre deux massifs rocheux.
Georges Garen (1854- après 1914) figure déjà dans le Béraldi publié en 1887[1059], alors qu'il n'a que 33 ans mais sa bonne réputation est établie, comme dessinateur et aquafortiste. Après avoir pris position dans l'architecture, il fit ensuite nombre d'estampes d'interprétation, en, particulier pour les œuvres de Harpignies.

Une deuxième reproduction est donnée dans l'article de Léonce Bénédite (déjà cité au Salon de 1901 pour *La tête de chien ; souvenir de Menton*)[1060] avec une belle présentation de *L'aune près Hérisson*, probablement une photographie en 1918.

Bien que perdu de vue aujourd'hui, cet ouvrage avait été vendu en 1909 par Knoedler de New York à Félix Isman de Philadelphie, qui le remit en vente en janvier 1910 et MM. Moulton & Ricketts, galeristes de Chicago, l'acquirent pour 16 000 $.

Salon de 1903
881 *Bords de l'Allier*[1061]

Bien reçu au Salon, cet ouvrage eut droit à trois gravures et à une reproduction dans la Gazette des Beaux-Arts. A nouveau Georges Garen fit une eau-forte de très belle qualité, publiée dans le livre de Maurice Hamel et Arsène Alexandre, *Salons de 1903*[1062]. (fig. 178)

Le premier plan rocailleux et couvert de végétations se poursuit sur le bord de l'Allier où une barque accoste avec à bord un personnage. Votre regard est conduit vers la berge, car du côté droit un massif de gros troncs d'arbres derrière lequel un ample buisson ferme la composition de ce côté. A gauche quelques arbres fluets laissent apercevoir l'autre bord de la rivière.

On ne distingue pas de signature du peintre, mais dans la marge à gauche, il y a la signature holographe du graveur et à droite un détail charmant avec la barque au bord de la rive. (fig. 179) Dans la marge, à gauche, juste sous la gravure, en petit caractères, on lit :
Copyright 1903 by Braun, Clement & Cie.

[1058] Maurice Hamel, « Le Salon des Artistes Français – la peinture » *Les Salons de 1902*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie, succ. et éd. p. 22.
[1059] Béraldi, *op. cit.,* tome 6, p. 217-218.
[1060] Léonce Bénédite, *op. cit*., p. 233.
[1061] *Cf.* tome II, p. 455-457.
[1062] Maurice Hamel et Arsène Alexandre, « Le Salon des Artistes Français – la peinture » *Les Salons de 1903*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie, succ. et éd. p. 42.



fig. 178. *Bords de l'Allier*, gravure de Georges Garen, *Les Salons de 1903*, p. 42.



fig. 179. Détail de la marge du bas.

La deuxième estampe est une gravure sur bois d'Émile Tilly parue dans *L'Illustration* bien après le Salon de 1903, puisque le journal date d'octobre 1909, et la xylographie bénéficia d'un tirage en grand format sur une double page, en hommage à Émile Tilly, collaborateur habituel du journal, qui venait de décéder[1063]. (fig. 180)
Un encart accompagnait la gravure :

> « Notre double page hors texte : *Bords de l'Allier*, gravure sur bois d'Émile Tilly, d'après le tableau d'Harpignies.
> Au moment où mourut notre excellent collaborateur Émile Tilly en avril dernier, il achevait de graver à l'intention de *l'Illustration* les *Bords de l'Allier,* du grand paysagiste H.-J. Harpignies, que nous donnons ici en supplément. On peut bien dire que le burin tomba de cette main défaillante qui, pendant plus d'un demi-siècle, ne s'était jamais reposée. En retaçant à ce moment la carrière d'Émile Tilly, nous rappelions quels services distingués, il avait rendu. »

[1063] *L'Illustration*, 16 octobre 1909, Documentation du musée d'Orsay, don de Michel Florisoone.



fig. 180. H.J. Harpignies, *Bords de l'Allier*, gravure sur bois d'Emile Tilly*, L'Illustration*, double page, 16 octobre 1909.

Rose Maireau, qui resta auprès de Harpignies pendant ses dernières vingt années de vie, était graveur sur cuivre et fit une eau-forte du tableau de 1904 : *Bords de l'Allier.*

Nous ne connaissons qu'un seul exemplaire de cette gravure conservée au Canada, à la Dalhousie Art Gallery d'Halifax en Nova Scotia[1064]. (fig. 181) L'eau-forte mesure 25,2/ 30,2 cm. à la cuvette, et 26,9/ 34,2 cm. pour la feuille.

Au-dessus de la gravure est inscrit :

Paris. Publié par Jules Hautecoeur – mai 1904 – Imprimé par Ch. Whittman – Londres – Alex Dickins.

Dans la gravure, au coin inférieur gauche il y a la signature du peintre *h. harpignies 1904* et dans la marge, sous la gravure, du côté gauche la signature autographe du peintre et du côté droit, la signature autographe de *Rose Maireau*. Dans le coin inférieur droit, une petite gravure d'un personnage en barque penché en avant, inversé par rapport au tableau.

[1064] Nos remerciements à Michèle Gallant qui nous a transmis l' image de cette eau-forte et les données s'y rattachant.



fig. 181. Rose Maireau, *Bords de l'Allier*, eau-forte, d'après Harpignies, Dalhousie Art Gallery, Halifax.

A ces trois gravures s'ajoute une reproduction du tableau publiée dans la Gazette des Beaux-Arts[1065] en illustration d'un article d'Henri Cochin. La qualité de la reproduction est très médiocre. (fig. 182)

Toutes ces reproductions témoignent de l'intérêt que les œuvres de Harpignies continuent de susciter en ce début de XX^{e} siècle.

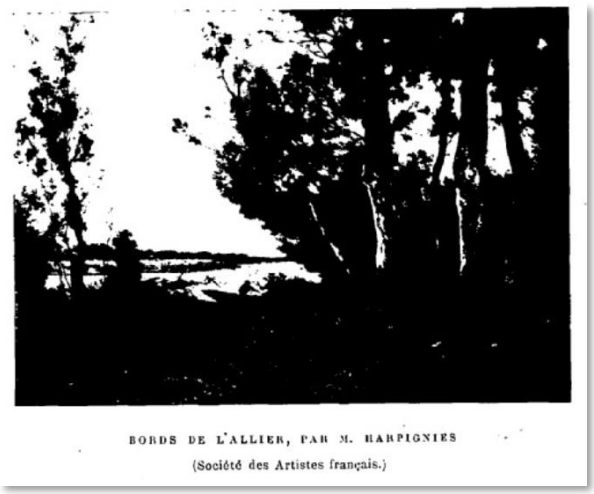


fig. 182. *Bords de l'Allier*, Gazette des Beaux-Arts, 1903, t. 29, p. 449.

[1065] Henri Cochin, « Quelques réflexions sur les Salons », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er juin 1903, t. 29, p. 449.

Salon de 1904

891 *Fin d'été ; environs d'Hérisson*[1066]

Maurice Hamel nous propose une très fine reproduction de cet ouvrage dans son livre *Le Salon de 1904*[1067]. (fig. 183) La qualité de l'image évoque soit la gravure ou peut-être la typogravure que pratiquait Goupil. (fig. 184)



fig. 183. *Fin d'été ; environs d'Hérisson*, Maurice Hamel, *Le Salon de 1904*, p. 68.



fig. 184. Dans la marge, au centre, sous la gravure : Copyright 1904 Braun Clément & C^{O}.

Le Catalogue Illustré du Salon de 1904 de Ludovic Baschet[1068] présente une reproduction similaire mais avec un intitulé différent : *Bords de l'Allier*.(fig. 185)

[1066] *Cf*. tome II, p. 465-467.

[1067] Maurice Hamel, *Salons de 1904*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie succ., 1904, p. 68.

[1068] Ludovic Baschet, *Catalogue illustré du Salon de 1904*, Paris, Librairie d'art, p. 160.



fig. 185. Harpignies (H-J) H. C. *Bords de l'Allier*. – *Banks of the Allier*.

Nous ne disposons pas de description comme en fit souvent G. Lafenestre pour trancher entre ces deux images. Quel est le bon titre ? Une gravure éditée par le service de chalcographie du musée du Louvre intitulée *Environs d'Hérisson*, (fig. 186) réalisée pour un membre de la famille de l'artiste emporte la conviction. Elle est identique aux deux reproductions précédentes et l'appellation *Environs d'Hérisson* atteste que c'est le *Catalogue Illustré* de Baschet qui a confondu les titres.



fig. 186. *Environs d'Hérisson*, 1906, gravure d'après Harpignies, 61/75 cm.

London published 1906 by Henry Graves C.Ltd. The proprietor's publishers to H M the King 6, Pall Mall Copyright 1906 Chalcographie du musée du Louvre.

Salon de 1905

916 *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain*[1069]

Pour cet ouvrage, non localisé à ce jour, nous disposons d'une gravure sur cuivre et de deux reproductions publiées dans des revues.

Le musée de Nevers conserve plusieurs feuilles d'une lithographie du *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain* par Étienne Gudin de Vallerin, d'après Harpignies, et la feuille du 1er tirage est annotée avec les recommandations du peintre, remarques sans doute écrites par Rose Maireau qui utilise volontiers le terme « le patron » pour parler de l'artiste. (fig. 187)



fig. 187. Étienne Gudin de Vallerin, d'après Henri Harpignies, *Soleil couchant sur les bords de l'Ain,* entre 1905 et 1908[1070].

Lithographie, 45/53,2 cm. / Feuille du 1er tirage, avec signature du peintre dans le coin inférieur gauche de la gravure : *h. Harpignies, 1904.*

Cette feuille a des annotations portées dans la marge, sur les 3 côtés de l'estampe, annotations écrites par Rose Maireau sous la dictée du peintre.

Marge inférieure :

A gauche : le ciel un peu trop coloré dans le haut et pas assez dégradé jusqu'à la lumière

Au centre : trop de régularité dans les contours des plans terrain

A droite : l'opposition générale me plait. Les fonds sont réussis

Marge droite :

[1069] *Cf*. tome II, p. 471-476.

[1070] Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts, inv. NG 479, don Gudin de Vallerin.

Plan suis content / Le terrain où il y a une croix est un peu bouché
Marge gauche :
Terrain plus enveloppé / Boucher les petits blancs dans les feuillages d'arbres. Le patron y a passé du crayon / → moins lourd
M. Harpignies a travaillé les troncs et les arbres qui étaient trop blancs et noirs.

Cette feuille est précieuse car elle témoigne du soin apporté par Harpignies pour améliorer la gravure comme il l'entendait, ayant lui-même pratiqué l'eau-forte dans ses jeunes années entre 1848 et 1853. Le musée de Nevers conserve également la planche de gravure en cuivre[1071] (fig. 188)



fig. 188. Étienne Gudin de Vallerin, d'après Henri Harpignies, *Soleil couchant sur les bords de l'Ain,* entre 1905 et 1908, Planche à imprimer en cuivre, 54,3/47,6 cm.

Maurice Hamel publia également une excellente reproduction du tableau du Salon de 1905, *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain*[1072]. (fig. 189)



fig. 189. *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain,* 1905, *Salon de 1905*, M. Hamel, p. 64.

[1071] Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts, inv. NG 2004.0.202, don Gudin de Vallerin.
[1072] Maurice Hamel, *Salons de 1905*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie succ., 1905, p. 64.

La reproduction parue dans *le Salon de 1905*, comparée à la gravure de Gudin de Vallerin, témoigne d'un procédé différent, photogravure ou typogravure ?



Dans le *Catalogue Illustré du Salon de 1905* de Ludovic Baschet[1073] (fig. 190) parait également une reproduction de ce tableau, mais avec une définition bien moindre, nuisant à la qualité de l'image. Dans ce catalogue, sont éditées de nombreuses gravures de tableaux, et il est possible que celui d'Harpignies soit aussi gravé.

fig. 190. *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain,* 1905, *Catalogue illustré du Salon de 1905*.

Après le Salon le tableau fut mis en vente à Londres à la French Gallery en 1909. (fig. 191) Le catalogue de vente présentait une reproduction de haute qualité, mais de procédé inconnu.



fig. 191. *Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain,* 1905, Catalogue de la Vente à la French Gallery, Londres, 1909.

L'œuvre passa ensuite à la collection Moore aux USA, puis revint en vente à Londres en 1976 chez Robert Noortman[1074]. Depuis le tableau est perdu de vue

[1073] Ludovic Baschet, *Catalogue illustré du Salon de 1905*, Paris, Bibliothèque des Annales éd., p. 155.
[1074] Documentation du musée d'Orsay.

Salon de 1906

788 *Le Ruisseau*[1075]

Cet ouvrage n'est connu que par l'eau-forte de Georges Garen qui fut publiée dans l'ouvrage de Louis Vauxcelles, *Salons de 1906*[1076]. (fig. 192) Georges Garen illustre à son habitude la marge inférieure, ici c'est une biche avec son faon, et sa signature autographe est dans l'angle droit. (fig. 193)



fig. 192. *Le ruisseau*, eau-forte de Georges Garen, *Salon de 1906*.



fig. 193. *Le ruisseau*, eau-forte de Georges Garen, détail de la marge inférieure.

[1075] *Cf*. tome II, p. 479-480.

[1076] Louis Vauxcelles, « Le Salon des Artiste Français – la peinture » *Salons de 1906*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie succ., éd. 1906, p. 70.

Salon de 1907

781 *Souvenir du Cap-Martin*[1077]

Comme en 1906, *Souvenir du Cap-Martin* est illustré par une eau-forte de Georges Garen publiée dans le livre *Salons de 1907* de Louis Vauxcelles[1078]. (fig. 194) Comme l'an dernier Georges Garen illustra la marge inférieure ; ici c'est un lièvre détalant vers les fourrés et il signa du côté droit.



fig. 194. *Souvenir du Cap-Martin*, eau-forte de Georges Garen, *Salons de 1907.*

Cette belle eau-forte de Garen est la seule représentation imagée de cet ouvrage du Salon qui est localisé en 1911 dans la galerie new-yorkaise de Julius Oehme. Pour des raisons de santé, Oehme vendit la totalité de ses tableaux et M. Lehman fit l'acquisition de cette toile pour 3 800 $ puis elle passa de main en main à New-York, puis à Montréal. Le dernier contact fut une vente en octobre 1978 chez Sotheby's Parke Barnet à New-York pour un montant de 8 500 $[1079]. Depuis, l'œuvre est perdue de vue.

[1077] *Cf*. tome II, p. 484-486.

[1078] Louis Vauxcelles, « Société des Artiste Français – la peinture », *Salons de 1907*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie succ., éd. 1906, p. 56.

[1079] Documentation du musée d'Orsay, don de Lynn Thornton.

Salon de 1908

828 *Bords de la Roya, près Vintimille*[1080]

C'est le livre *Salons de 1908* qui publia une reproduction du tableau du peintre Harpignies présenté au Salon de 1908 : *Bords de la Roya, près Vintimille*[1081]. (fig. 195) L'image est de bonne qualité, assez proche de celle de l'an dernier, mais ce n'est pas une eau-forte de Georges Garen, Aucune précision sur la technique.



fig. 195. Harpignies, *Bords de la Roya, près Vintimille*, in Charles Saunier, *Salons de 1908*, p. 52.

b) Analyse de ces estampes

Pour cette suite de Salons, nous avons colligé 67 images, que nous avons rassemblées dans les deux tableaux suivants, (fig. 196 & 197) avec l'année, le titre du tableau, le nombre d'exemplaires répertoriés de l'estampe, le nom du graveur, le type de l'image, le lieu où se trouve le tableau du Salon, et l'origine de la documentation[1082].

[1080] *Cf*. tome II, p. 494-496.

[1081] Charles Saunier, « Société des Artistes Français – la peinture » *Salons de 1908*, Paris, Goupil & Cie, Manzi, Joyant & Cie, succ, éd., 1908, p. 52.

[1082] Nous avons dû présenter la feuille Excel en format paysager pour des contraintes d'impression.

Salon	TITRE	Nombre	Nom du Graveur	type	Tableau du Salon	*Revue publication*
1853	*Chemin creux, effet du matin; environs deValenciennes*	1	Harpignies	Eau-forte	inconnu	*Vente Ader 2017*
1861	*Lisière de bois sur les bords de l'Allier*	1	Boëtzel Ernest	Xylographie	Southend-on-sea (UK), Beecroft Art Gallery UK	*GBA*
	Un soir sur les bords de la Loire	1	nom du graveur Illisible	Estampe	Birmingham Museum UK	*Le Monde Illustré*
	Un soir sur les bords de la Loire (Le pont de Nevers)	1		? Photo	Birmingham Museum UK	*The Burlington Magazine for Connaisseurs 1916*
1870	*Souvenir de Castel-Gondolfo, aux environs de Rome*	1	Langeval Jules Louis Laurent	Xylographie	inconnu (aquarelle)	*Documentaion M. Orsay*
	La Chaumière	1	Harpignies	Eau-forte	Minneapolis Institute of art	
1874	*Bords de l'Aumance*	1	nom du graveur illisible Yves Bardet ?	Estampe	Besançon, Musée des Beaux-Arts & Archéologie	*GBA*
1876	*Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*	1	nom du graveur Illisible	Estampe	New York, Brooklyn Museum	*Le Monde Illustré*
1877	*Portrait de Henri Harpignies* par Edouard Dubufe	7	Gaucherel Léon	Eau-forte	Versailles, Musée du Château	*L'Art*
1878	*Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier*	2	Gaucherel Léon	Eau-forte	Valenciennes, Musée des Beaux-Arts	
1880	*Retour de chasse. Effet du soir*	1	nom du graveur Inconnu	Estampe	Paris, Sorbonne, Chancellerie des Universités	*L'Art*
1883	*Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)*	2	Yon Edmond	Estampe	inconnu	*Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture + vente à Fécamp*
	Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)	1		? Photo	inconnu	*GBA 1917 Léonce Bénédite*
	Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)	1		Estampe ou dessin	inconnu	*Fromentin, Archives dép. Valenciennes*
1884	*Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)*	2	Oudard Félix	Eau-Forte	Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire	*L'Art et ENSBA*
	Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)	1	nom du graveur Inconnu	Estampe	Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire	*L'Illustration, 1884*
	Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)	1	M. de Beaupré	Estampe	Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire	*estampe inconnue*
1885	*La Loire à Briare (Loiret)*	1	inconnu	? (dédicacée)	Norfolk, Chrysler Museum of Art	*Vente e bay 2017*
	La Loire à Briare (Loiret)	1		? Photo	Norfolk, Chrysler Museum of Art	*The International Studio 1918*
1886	*Saules et aulnes ; souvenir de Saint-Privé (Yonne)*	1		? Dessin ou estampe	inconnu	*inconnu*
1887	*Solitude*	1	Gillot Charles ?	Estampe	Montluçon, château des Ducs de Bourbon	*Catalogue illustré du Salon de 1887*
1888	*Un torrent dans le Var*	1		? Photo	Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire	*Fina Art Journal, 1918*
1889	*Les Alpes Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la villa Muterse*	1	Yon Edmond	Estampe	inconnu	*L'Art*
1890	*Crépuscule ; souvenir de l'Allier*	1	Daumont Émile	Estampe	passé en vente en 1906 à New York puis perdu de vue	*Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture*
1892	*Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la villa Casa del Monte de M. Livesay.*	1		? Photo	Paris, Vente Tajan 2006	*The International Studio 1906*
	Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la villa Casa del Monte de M. Livesay.	1		Photo	Paris, Vente Tajan 2006	*Welkunst 1984*
1893	*Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*	1		Photo	Paris, vente Million 2017	*n's Genealogical and family history of the Wyoming and Lackawanna V*
1894	*Soirée d'automne*	1	invisible	Estampe	Londres, National Gallery	*Catalogue illustré de peinture et de sculpture, Salon de 1894*
	Soirée d'automne	1		Photogravure	Londres, National Gallery	*Le Salon de 1894, cent planches en photogravure et à l'eau-forte*
1896	*La Loire*	1		Photogravure	Briare, château de Trousse-Barrière	*Le Salon de 1896, cent planches en photogravure et à l'eau-forte*
	La Loire	1		Photogravure	Briare, château de Trousse-Barrière	*1896- Figaro-Salon*
	La Loire	2	Maireau Rose	Eau-forte	Briare, château de Trousse-Barrière	*Lille, Palais des Beaux-Arts. et musée Barrois*

fig. 196. Tableaux des Salons de 1853 à 1896.

Salon	TITRE	Nombre	Nom du Graveur	type	Tableau du Salon	*Revue publication*
1897	*Solitude*	1	Garen Georges	Eau-forte	New York, vente Christie's en 2006	*Le Salon de 1897*
	Solitude	1		Photogravure ?	New York, vente Christie's en 2006	*1897 Figaro-Salon*
	Solitude	1	Charaire	Photogravure ?	New York, vente Christie's en 2006	*L'Illustration 1897*
	Bords du Rhône	1		? Photo	New York, vente Sotheby's en 2019	*L'Illustration 1897*
1898	*Une matinée dans le Dauphiné*	1		indéterminée	inconnu	*Documentation Musée d'Orsay*
	Une matinée dans le Dauphiné	1		Photo	inconnu	*Collection famille Artiste*
1899	*Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson*	1		Photo	Corcoran Gallery, Washington D.C. perdu de vue depuis	*Album Braun, Documentation du musée d'Orsay*
	Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson	1		Photogravure	Corcoran Gallery, Washington D.C. perdu de vue depuis	*Le Salon de 1899. Cent planches en photogravure*
	La Loire près de Sancerre	1		? Photogravure	inconnu	*L'Illustration 1899*
	La Loire près de Sancerre	1		Photo	inconnu	*Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire*
1900	*Temps de Brume sur la Méditerranée*	1		Photo ou Photogravure ?	inconnu	*Le Salon de 1900. L'Exposition décennale*
	Temps de Brume sur la Méditerranée	1		Cliché-verre	inconnu	*Université de Michigan, Bibliothèque*
	Temps de Brume sur la Méditerranée	1	Brunet-Debaines Alfred	Eau-forte	inconnu	*Reims, Vente aux enchères juin 2019*
	Temps de Brume sur la Méditerranée	1		Typogravure	inconnu	*1900 Figaro-Salon, Le Salon de 1900*
	Le Couchant	1		Typogravure	inconnu, mais copie à Cambrai, musée des Beaux-Arts	*1900 Figaro-Salon, Le Salon de 1900*
1901	*« La tête de chien » ; souvenir de Menton*	1		? Photo ou Typo	inconnu	*Les Salons de 1901*
	« La tête de chien » ; souvenir de Menton	1		? Photo	inconnu	*GBA 1917 Léonce Bénédite*
1902	*Souvenir d'Antibes ; le Pin Meissonier*	1		? Photo	inconnu	*The Studio 1918*
	Un aune ; près Hérisson	1	Garen Georges	Eau-forte	inconnu	Les Salons de 1902
	Un aune ; près Hérisson	1		? Photo	inconnu	*GBA 1917 Léonce Bénédite*
1903	*Bords de l'Allier*	1	Garen Georges	Eau-forte	inconnu	*Les Salons de 1903*
	Bords de l'Allier	1	Tilly Émile	Xylographie	inconnu	*L'Illustration 1909*
	Bords de l'Allier	1	Maireau Rose	Eau-forte	inconnu	*Halifax, Dalhousie Art Gallery Canada*
	Bords de l'Allier	1		? Photo	inconnu	*GBA 1903*
1904	*Fin d'été ; environs d'Hérisson*	1	?	Eau-forte	inconnu	*Salons de 1904*
	Fin d'été ; environs d'Hérisson (titre erroné : Bords de l'Allier)	1		?	inconnu	*Catalogue illustré du Salon de 1904*
	Fin d'été ; environs d'Hérisson (sous le titre environs d'Hérisson)	1		Estampe	inconnu	*Paris, Musée du Louvre, service de Chalcographie*
1905	*Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain (+ plaque gravure)*	1	Gudin de Vallerin Étienne	Lithographie	inconnu	*Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts, inv. NG 479*
	Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain	1		Photo ou Typogravure ?	inconnu	*Salons de 1905*
	Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain	1		?	inconnu	*Catalogue illustré du Salon de 1905*
	Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain	1		?	inconnu	*Londres, Catalogue de vente French Gallery, 1909*
1906	*Le Ruisseau*	1	Garen Georges	Eau-forte	inconnu	*Salons de 1906*
1907	*Souvenir du Cap-Martin*	1	Garen Georges	Eau-forte	inconnu	*Salons de 1907*
1908	*Bords de la Roya, près Vintimille*	1		?	inconnu	*Salons de 1908*

fig. 197. Tableaux des Salons de 1897 à 1908.

Cette étude porte sur 32 Salons allant de 1853 à 1908 et a permis de retenir 67 images différentes. Parmi celles-ci, nous avons compté 30 gravures, et pour 8 d'entre elles, il n'y a pas de nom de graveur lisible ou visible.

14 graveurs sont identifiés pour 22 estampes différentes :

Henri Harpignies (1819-1916) en 1853 et 1870
Ernest Boëtzel (1830-1913) en 1861
Jules Louis Laurent Langeval (1845- 19..) en 1870
Léon Gaucherel (1816-1886) en 1877 et 1878
Edmond Yon (1836-1897) en 1883 et 1889
Félix Oudart (18.. – 19..) en 1884
M. de Beaupré en 1884 (gravure non localisée)
Charles Gillot (1853-1903) en 1887
Rose Maireau (1863-1923) en 1896 et 1903
Georges Garen (1854 - ?) en 1897, 1902, 1903, 1906 et 1907
Charaire en 1897
Alfred Brunet-Debaines (1845-1939) en 1900
Émile Tilly (1837-1909) en 1903
Étienne Gudin de Vallerin en 1905

Parmi ces 30 gravures on distingue
14 eaux-fortes
3 xylographies
1 lithographie
12 estampes pour lesquelles on ne peut préciser le type de la gravure.

A côté de ces gravures traditionnelles, nous avons observé 37 reproductions difficiles à classer :
4 photogravures
2 typogravures
5 photographies
26 images non classables

Nous avons fait un récapitulatif des journaux ayant publié cette collection d'images

α) Revues françaises :

- *Gazette des Beaux-Arts* : 1861, 1874, 1903, 1917 (article de Bénédite avec plusieurs reproductions).
- *L'Illustration* : 1884, 1897, 1897 bis[1083], 1899, 1909.
- *L'Art* : 1877, 1880, 1884, 1889.
- *Catalogue illustré des Salons* : 1887, 1894, 1904, 1905.
- *Figaro-Salon* : 1896, 1897, 1900, 1900 bis.
- *Le Monde illustré* : 1861, 1876
- *Le livre d'or du Salon de peinture et de sculpture* : 1890.
- *Le Salon de … cent planches en photogravures et à l'eau-forte* : 1894, 1896, 1899.

[1083] Certaines années une même revue a présenté une deuxième reproduction appelée bis.

- *Le Salon de … Goupil éd.* : 1897, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905, 1906, 1907, 1908.

β) Revues anglo-saxonnes[1084] :
- *The Burlington Magazine for Connoisseurs* : 1861 (1916).
- *The International Studio* : 1885 (1918), 1892 (1906).
- *Fine Art Journal* : 1888 (1918).
- *Hayden's Genealogical and family history of the Wyoming and Lackawanna Valleys* : 1893 (1906)
- *The Studio* : 1902 (1918)

γ) Œuvres graphiques conservées dans des musées :
- *San Francisco, (USA) Fine Arts Museum/ De Young/ Legion of Honor* : 1877.
- *Harvard, (USA) Harvard Museum of Art, Fogg Museum* : 1877.
- *Genève, (SUISSE) musée d'Art et d'Histoire* : 1877.
- *Lille, (FRANCE) Palais des Beaux-Arts, département des arts graphiques* : 1896.
- *Michigan, (USA) Bibliothèque de l'Université* : 1900.
- *Halifax (CANADA) Dalhousie Art Gallery* : 1903.
- *Nevers,(FRANCE) musée de la Faïence et des Beaux-Arts* : 1905.

δ) Œuvres détenues par des particuliers :
- *Famille de l'artiste* : 1878, 1898, 1904.
- *Coll. particulière* : 1884.

ε) Services de documentation :
- *Musée d'Orsay* : 1870, 1884, 1898, 1899.
- *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris* : 1877, 1878, 1884.
- *Archives départementales de Valenciennes* : 1883.
- *Lettres de Vincent van Gogh* : 1884.

ζ) Œuvres passées en vente publique[1085]
- 1853 (2017)
- 1877 (?)
- 1883 (2018)
- 1885 (2019)
- 1890 (1897)
- 1892 (1984)
- 1893 (2017)
- 1897 (1909 et 2006)
- 1897 bis (2019)

[1084] Pour les revues anglo-saxonnes, la première année est celle du Salon, et la seconde, entre parenthèses, est celle de l'année de publication dans la revue.
[1085] Comme pour les revues anglo-saxonnes, la première date est celle du Salon et la seconde, entre parenthèses, celle de la vente.

- 1900 (2019)
- 1905 (1909 et 1976)

La publication des reproductions des tableaux d'Harpignies commença seulement en 1861, si l'on excepte l'eau-forte de 1853, qui fut réalisée par Harpignies lui-même[1086], mais elle n'a pas été publiée à notre connaissance[1087].

C'est surtout à partir des années 1880 que le rythme des parutions s'amplifia, pour devenir régulier à partir de 1897. *Le Salon de…* publié par Goupil compte le plus grand nombre de publications avec une suite ininterrompue de 1900 à 1908, une série de gravures de Georges Garen, témoignant de la résistance de ce média face aux procédés photographiques.

Les articles des revues anglo-saxonnes furent écrits et publiés pour la majorité après le décès de l'artiste, et ils s'accompagnèrent souvent de reproductions que nous pensons être des photographies. Il n'est pas surprenant que plusieurs de ces estampes soient conservées dans des structures muséales ou dans des services de documentation, en France, aux États-Unis, au Canada et en Suisse.

Il est enfin remarquable que, pour onze reproductions, ce soit le passage en vente aux enchères qui permit de les reconnaître, malgré un titre souvent modifié. Mis à part quelques ventes du début du siècle, elles sont toutes récentes (2006 à 2019) ce qui nous permet de présumer que la veille active que nous poursuivons permettra sans doute d'en découvrir de nouvelles.

Ces documents iconographiques ont joué un rôle déterminant pour faire connaître l'artiste au grand public, mais aussi aux amateurs, aux collectionneurs, aux marchands d'art et aux acheteurs potentiels de ses tableaux. Il faut toutefois remarquer que cette succession d'images se fit assez tardivement dans la carrière du paysagiste, à partir de 1880, mais il en tira quand même grand bénéfice eu égard à sa longévité exceptionnelle.

Cette représentation imagée (estampes ou autres techniques) a-t-elle aidé à localiser le tableau du Salon ? Pour le savoir nous avons rassemblé cette iconographie en trois groupes :

Un premier comprend dix œuvres sur les 37 étudiées pour lesquelles le tableau du Salon était bien localisé, (fig. 198) et la représentation figurée n'a fait que confirmer cette situation, qualifiée de « *connu* ».

1874	*Bords de l'Aumance*	1	Besançon, Musée des Beaux-Arts & Archéologie	*connu*
1876	*Une prairie du Bourbonnais, par un effet de matin*	1	New York, Brooklyn Museum	*connu*
1877	*Portrait de Henri Harpignies* par Edouard Dubufe	7	Versailles, Musée du Château	*connu*
1878	*Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier*	2	Valenciennes, Musée des Beaux-Arts	*connu*
1880	*Retour de chasse. Effet du soir*	1	Paris, Sorbonne, Chancellerie des Universités	*connu*
1884	*Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)*	3	Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire	*connu*
1885	*La Loire à Briare (Loiret)*	2	Norfolk, Chrysler Museum of Art	*connu*
1887	*Solitude*	1	Montluçon, château des Ducs de Bourbon	*connu*
1888	*Un torrent dans le Var*	1	Auxerre, Musée d'Art et d'Histoire	*connu*
1896	*La Loire*	3	Briare, château de Trousse-Barrière	*connu*

fig. 198. 10 tableaux concordant avec la représentation figurée.

Pour un deuxième groupe de 7 œuvres, (fig. 199) c'est la représentation imagée qui nous a permis de reconnaître un tableau présenté au Salon ; pour les trois premiers de cette courte série les œuvres étaient dans un musée du Royaume Uni et on ignorait qu'il s'agissait de tableaux du Salon. Pour les quatre derniers de cette liste, c'est lors du passage en vente aux enchères entre 2006 et 2019 que nous avons reconnu un ouvrage présenté au Salon

[1086] Découverte récemment lors d'une vente en 2017.
[1087] *Cf*. tome II, p. 9.

1861	*Lisière de bois sur les bords de l'Allier*	1	Southend-on-sea (UK), Beecroft Art Gallery UK	*Reconnu*
	Un soir sur les bords de la Loire	2	Birmingham Museum UK	*Reconnu*
1894	*Soirée d'automne*	2	Londres, National Gallery	*reconnu à la Nl. Gallery Londres*
1892	*Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la vill*	2	2006, Vente Tajan, Paris	*reconnu lors de la vente en 2006*
1897	*Solitude*	3	2006, Vente Christie's New York	*reconnu lors de la vente en 2006*
1893	*Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*	1	2017 Vente Millon Paris	*reconnu lors de la vente en 2017*
	Bords du Rhône	1	2019 Vente Sotheby's New York	*reconnu lors de la vente en 2019*

fig. 199. 7 tableaux reconnus comme exposés aux Salons grâce à l'iconographie.

Le troisième groupe rassemble 20 œuvres pour lesquelles nous disposons d'une représentation imagée mais nous ignorons où se trouve le tableau originel. (fig. 200) La poursuite d'une veille soutenue nous permettra peut-être dans l'avenir de localiser ces ouvrages de Salon.

1853	*Chemin creux, effet du matin; environs deValencienne*	1	inconnu	*à retrouver*
1870	*Souvenir de Castel-Gondolfo, aux environs de Rome (*	1	inconnu	*à retrouver*
1883	*Une après-midi à Saint-Privé (Yonne)*	3	inconnu	*à retrouver*
1886	*Saules et aulnes ; souvenir de Saint-Privé (Yonne)*	1	inconnu	*à retrouver*
1889	*Les Alpes Maritimes ; vue prise à Antibes, dans la vi*	1	inconnu	*à retrouver*
1890	*Crépuscule ; souvenir de l'Allier*	1	1906 Vente à New York	*à retrouver*
1898	*Une matinée dans le Dauphiné*	2	inconnu	*à retrouver*
1899	*Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson*	2	Corcoran Gallery, Washington DC.& perdu de vue	*à retrouver*
	La Loire près de Sancerre	2	inconnu	*à retrouver*
1900	*Temps de Brume sur la Méditerranée*	4	inconnu	*à retrouver*
	Le Couchant	1	inconnu, mais copie à Cambrai, M.B.A.	*à retrouver*
1901	*« La tête de chien » ; souvenir de Menton*	2	inconnu	*à retrouver*
1902	*Souvenir d'Antibes ; le Pin Meissonier*	1	inconnu	*à retrouver*
	Un aune ; près Hérisson	2	1910 Vente Chicago	*à retrouver*
1903	*Bords de l'Allier*	4	inconnu	*à retrouver*
1904	*Fin d'été ; environs d'Hérisson*	3	inconnu	*à retrouver*
1905	*Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain (+ p*	4	1976 Vente Londres	*à retrouver*
1906	*Le Ruisseau*	1	inconnu	*à retrouver*
1907	*Souvenir du Cap-Martin*	1	1978 Vente New York	*à retrouver*
1908	*Bords de la Roya, près Vintimille*	1	inconnu	*à retrouver*

fig. 200. 20 tableaux pour lesquels seule l'iconographie est connue, avec l'espoir de découvrir ainsi le tableau originel.

3) Les estampes d'Harpignies à la Société d'Aquarellistes Français

Du Salon de 1864 jusqu'à celui de 1881, Harpignies présenta chaque année des aquarelles, environ deux par an, soit un total de 40 peintures à l'eau. Nous connaissons les titres de ces aquarelles, mais les retrouver est une tâche insurmontable, eu égard au très grand nombre de peintures à l'eau réalisées par cet artiste.

En 1882, Harpignies adhéra à la Société d'Aquarellistes Français (SQAF) et participa avec régularité à l'exposition annuelle qu'organisa cette société. Celle-ci publiait un livret dans lequel était répertorié la liste des ouvrages exposés, et elle était accompagnée de gravures reprenant quelques-unes des œuvres présentées.

Grâce au travail de Gaëlle Dugnat[1088], les listes et les gravures ont été rééditées et nous pouvons maintenant rapporter celles que Harpignies présenta depuis 1882 jusqu'à 1895[1089].

On dénombre un total de 126 aquarelles, soit une moyenne de 9 par année. Dans ce même intervalle de temps, furent publiées 25 estampes tirées d'une sélection des peintures à l'eau, soit presque deux par an.

[1088] Gaëlle Dugnat, *La Société d'Aquarellistes Français, 1879-1896, Catalogues illustrés des expositions*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2002.
[1089] *Cf*. tome III, R) Les œuvres graphiques de Henri Harpignies à la Société d'Aquarellistes Français 1882-1896.

Dans l'annexe au tome III nous avons reproduit pour chaque année d'abord la page qui reprend les titres des aquarelles de l'année, puis les gravures qui illustrent les aquarelles sélectionnées. En moyenne, deux estampes sont retenues par année. En 1883 et 1884, l'artiste et le graveur ont disposé la liste au centre de la page, avec un encorbellement de *la vue du Pont des Arts* en 1883 et de *la Trémellerie* en 1884, avec une élégance et un charme tout à fait séduisants. Pour d'autres années, la gravure était présente en haut de la page, au-dessus des titres ou encore sur une page entière.

Les trois premières gravures qui illustrent l'année 1882, *Le Pont-Neuf, Lever de lune et La Loire*, ont toutes trois la signature d'*Harpignies 1882* dans le coin inférieur gauche de la gravure et en bas à droite la signature du graveur, *C. Gillot*. Nous avons déjà rencontré ce Charles Gillot (1853-1903) qui avait gravé pour Harpignies le tableau du Salon de 1887 : *Solitude*[1090] et qui reproduit ici ce style assez aéré et très élégant. *Le Pont-Neuf* et *La Loire* en sont le reflet.

Toutes les autres gravures ont toujours la signature d'Harpignies et la date dans le coin inférieur gauche, mais il n'y a plus aucune signature de graveur. Pour les gravures des huiles présentées aux Salons, nous avions été surpris de voir que le nom du graveur n'était présent qu'irrégulièrement, parfois illisible ou encore amputé par la mise en page, témoignant d'une négligence, coupable à nos yeux, vis-à-vis des graveurs professionnels[1091].

On remarque une certaine homogénéité de la majorité des gravures avec une économie de moyens, une légèreté du trait, et une grande proximité avec l'œuvre originale, lorsqu'elle est connue. Charles Gillot peut très bien avoir continué la gravure des aquarelles pour Harpignies au fil des ans.

Une réserve doit être émise pour une série de 5 gravures qui diffèrent nettement du lot[1092] avec un empâtement qui se rapproche de l'aquarelle originelle. Graveur différent ou technique de gravure modifiée ?

Certaines gravures sont parfois proches des toiles des Salons[1093] ; celles-ci sont précieuses, agréables à consulter, mais n'ont pas la même fidélité que les estampes d'interprétation des tableaux des Salons, .

C) HARPIGNIES AUJOURD'HUI

Les toiles présentées aux Salons firent l'objet de soins attentifs de la part de Harpignies, et elles représentent certainement aujourd'hui une part primordiale de sa production picturale. Il est licite de s'interroger sur le devenir de ces ouvrages des Salons. Où sont-ils aujourd'hui ? Sont-ils tombés dans l'oubli ? Suscitent-ils encore l'intérêt des amateurs et des collectionneurs ? Qu'est devenue la cote de cet artiste depuis son décès ?
Voilà quelques questions auxquelles nous tenterons de répondre ici.

[1090] *Cf. supra*, p. 266-267. Gravure publiée dans *Salon de 1887, Catalogue illustré - Peinture et Sculpture*.

[1091] Les mœurs ont bien changé, quand on compare le soin apporté aujourd'hui au « Copyright » exigé par les photographes.

[1092] 1887, *Vue de la Loire près du château de Beauvoir* ; 1887, *Environs de Nice* ; 1889, *Sous les châtaigniers de Beauvoir* ; 1892, *Oliviers à Beaulieu* ; 1895, *Château de Clisson, vue prise sur les bords de la Sèvre nantaise*.

[1093] En effet Harpignies faisait volontiers des aquarelles dérivées des tableaux présentés au Salon annuel.

1) Que sont devenues les œuvres des Salons ?

De 1853 à 1912, Harpignies présenta 110 huiles sur toile lors des Salons. Nous n'avons pas compté les ouvrages des Salons qui ont été présentés une nouvelle fois lors des Expositions Universelles ou lors de la Triennale. De même, les aquarelles présentées lors des premiers Salons, avant que Harpignies n'adhère à la Société d'Aquarellistes Français, n'ont pas été prises en compte car la plupart d'entre elles ne sont pas localisables, étant noyées dans le grand nombre de peintures à l'eau que fit cet artiste. Sur l'ensemble de ces 110 huiles, nous avons collecté des données pour pouvoir répondre à certaines interrogations les concernant[1094].

Sont-elles localisables aujourd'hui ? Où se trouvent-elles ou comment les avons-nous retrouvées ? sont-elles en France ou à l'étranger ? Pour celles qui sont dans des musées, proviennent-elles d'achat de l'État, d'achat d'un musée ou encore de legs ou de dons ? Est-ce lors d'un passage en vente aux enchères qu'elles furent repérées ? En complément de la quête journalière qui nous renseigne sur le passage en vente publique des œuvres de cet artiste, nous avons interrogé nombre de musées en France et à l'étranger, mais aussi rassemblé les précieuses informations provenant des services de documentation du musée d'Orsay, de la Bibliothèque commune des musées nationaux, (BCMN) de la documentation du musée de la ville de Paris, le Petit-Palais, et du musée du Louvre.

Cette recherche nous a parfois permis de retrouver une toile qui était initialement localisée aux États-Unis, par exemple à Scranton en Pennsylvanie en 1906 et que nous avons vu réapparaître sur le marché de l'art en 2017 à Rueil-Malmaison[1095]. Parfois c'est un tableau qui était suivi lors des ventes aux enchères à Paris, à Londres, puis à New York, et nous avons appris récemment que cette œuvre avait été achetée par le musée National de Stockholm, où elle se trouve maintenant[1096]. Ces exemples témoignent d'une grande fluidité des œuvres sur le marché de l'art, tant qu'un ouvrage n'est pas entré dans un musée. Cela est valable en France, pays où les œuvres sont inaliénables, mais outre-Atlantique il n'en est pas de même, les musées peuvent se séparer d'un tableau qui repasse alors sur le marché de l'art.

Nous avons scindé les toiles en trois groupes :

- *42 Œuvres inconnues (I)* pour lesquelles nous connaissons le titre, mais n'avons aucun renseignement sur leur localisation, n'ayant parfois aucune image de l'œuvre ou ayant seulement une reproduction publiée à l'occasion du Salon ou encore dans un article consacré à l'artiste.
- *42 Œuvres présentes dans un musée, (M)* en France ou à l'étranger.
- *26 Œuvres passées en vente sur le marché de l'art, (P)* le plus souvent lors d'une vente aux enchères.

a) *42 œuvres de Salon dites inconnues*

Les 42 œuvres dont nous ne connaissons que le titre, sont dites *inconnues (I)* ; Certes, à ce jour elles peuvent avoir échappé à notre vigilance, ayant parfois changé de titre. Dans notre veille documentaire, nous tenons compte des dimensions de la peinture ; celles du Salon sont parmi les plus grandes de la série. Ces œuvres peuvent être dans un musée à notre insu ou chez un particulier ou encore détruite. Dans ce groupe de 42, il n'y a qu'un seul ouvrage, acheté par

[1094] *Cf*. tome III, D) Devenir des 110 tableaux présentés par Henri Harpignies aux Salons de 1853 à 1912.
[1095] *Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire*, Salon de 1893, *Cf*. tome II, p. 348-351.
[1096] *Vue prise dans l'île de Capri ; golfe de Naples*, Salon de 1853. *Cf*. tome II, p.5-6.

l'État, qui soit perdu de vue, c'est le tableau du Salon de 1867, intitulé *Solitude,* présent sur la reproduction de l'album Michelez[1097], mais nous n'avons aucune autre information sur son devenir. Le second tableau, *Retour de chasse. Effet du soir,* également reproduit sur l'album Michelez[1098], était destiné à la Sorbonne, et était considéré comme perdu de vue, mais il vient d'être localisé dans les réserves par les services de la Chancellerie des Universités de Paris[1099]. A ce propos, il faut rappeler que lors de cette même année 1880, Harpignies présentait aussi une œuvre, *Les Falaises*, commande de l'État, pour en faire une tapisserie. Le tableau fut envoyé à Rome, à l'ambassade de France, au Palais Farnèse, en 1887 ; il revint en France en 1970, et sans la sagacité de Geneviève Lacambre, il n'aurait sans doute pas été reconnu. Tout ceci nous incite à continuer à être vigilant et à poursuivre la traque de ces « disparus ».

b) *42 œuvres se trouvent dans des musées*,

Les plus nombreuses sont en France, en raison des achats de l'État lors des Salons.
Voici leur répartition :

- France : 27 toiles dont 18 achetées par l'État.
- USA : 7 toiles
- UK : 5 toiles
- Afrique du Sud : 1 toile
- Suède : 1 toile
- Canada : 1 toile

Voici la répartition des 27 œuvres conservées dans des musées français[1100] : (fig. 201)

Auxerre	1 toile	Montluçon	2 toiles
Besançon	1 toile	Montpellier	1 toile
Bordeaux	2 toiles	Nevers	1 toile
Briare	1 toile	Orléans	1 toile
Caen	1 toile	Paris	5 toiles
Cambrai	1 toile	Reims	3 toiles
Douai	1 toile	St Quentin	1 toile
La Roche sur Yon	1 toile	Valenciennes	3 toiles
Lille	1 toile		

[1097] *Solitude*, n° 724 du Salon de 1867, Base Archim : cote F/21/7638. *Cf*. Tome II, p. 68.
[1098] *Retour de chasse ; effet du soir*, n° 1795 du Salon de 1880, acheté par l'État pour 3.000 F. base Archim : cote F/21/224. Cf. Tome II, p. 185.
[1099] Mme Laëtitia Boulic, Chargée de mission, Affaires réservées – Sorbonne, - Cabinet du Recteur.
[1100] par ordre alphabétique.

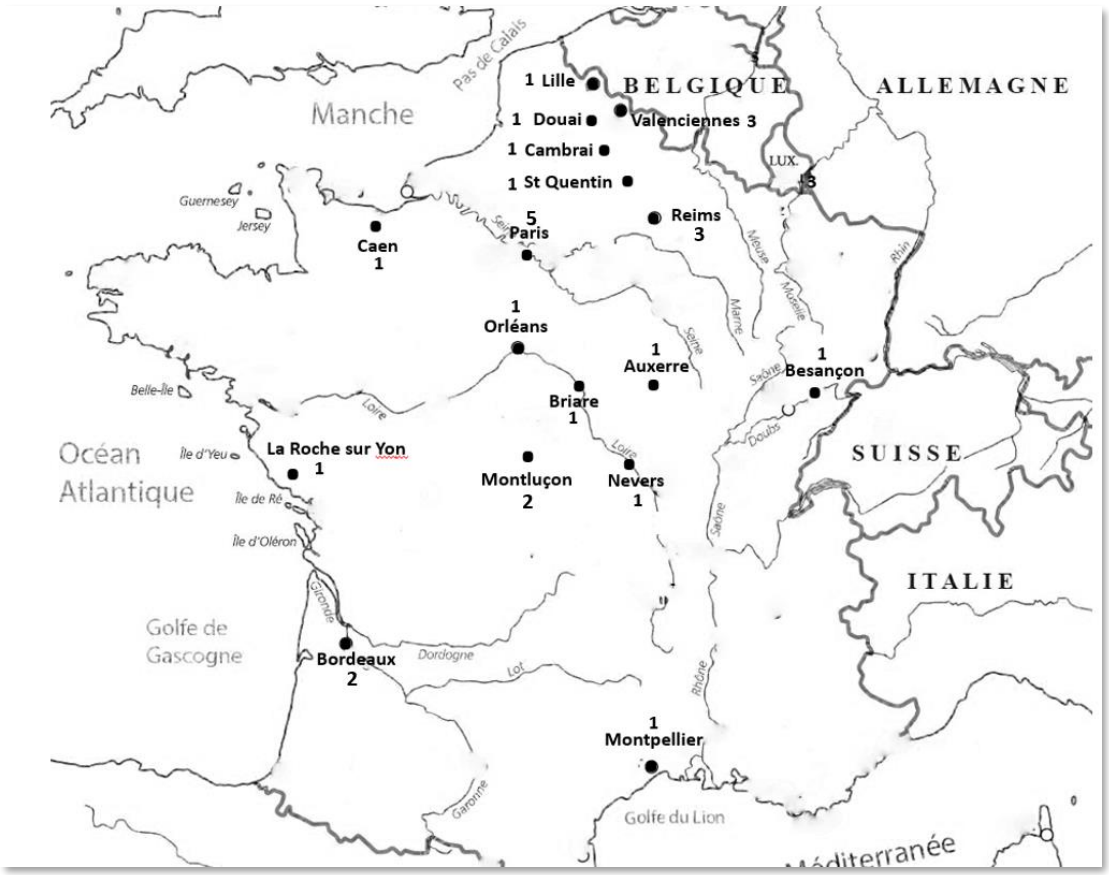


fig. 201. Répartition géographique des tableaux présentés aux Salons et conservés dans les musées français.

Parmi les 42 œuvres localisées dans des musées, certaines proviennent d'un achat de l'État, c'est le cas le plus fréquent en France (18 fois sur 27 œuvres), d'autres proviennent de dons ou de legs d'un collectionneur ou de ses descendants à une structure muséale, voire d'un don de l'artiste lui-même en 1878[1101].

Pour les 24 toiles des musées provenant du marché de l'art[1102], on en retrouve 9 en France et 16 pour les musées étrangers, c'est-à-dire que toutes les œuvres de Salon des musées étrangers ont toutes été soit léguées soit achetées par les musées situés hors de France.

c) *26 œuvres en mains privées*

Ce sont celles dont nous avons retrouvé la trace lors d'un passage en vente publique dans une maison de vente aux enchères, et il n'est pas rare que nous puissions retrouver plusieurs passages en vente pour une même œuvre.

Les dates connues de passage en vente peuvent être scindées en deux groupes :

Avant 2000 : 8 ventes

1906 1910 1912 1962 1976 1979 1995 1999

Et après 2000 : 10 ventes

2006 (2 ventes) 2008 2012 2016 (2 ventes) 2017 2019 (2 ventes) 2020

[1101] Tome II, p. 171, *Le Colisée à Rome,* Salon de 1878, Don de Harpignies au musée du Luxembourg, aujourd'hui au musée d'Orsay, inv. RF 493.

[1102] Des 42 ouvrages des musées, on retira les 18 achats de l'État.

Les ventes aux enchères ayant eu lieu avant 2000 ont été connues par les données recueillies dans les services de documentation ou encore dans les cahiers de Knoedler mis en ligne par le Getty Research Institute. A l'opposé, celles allant de 2006 à 2020 sont obtenues par la veille active exercée sur internet. 10 ventes depuis 2006, témoignant d'un nombre significatif de tableaux de Salon de Harpignies entrant sur le marché de l'art.

Pour savoir si ces enchères étaient plutôt françaises ou non, nous avons relevé les lieux des ventes aux enchères :

PARIS 6 ventes
1912 1999 2006 2016 (2 ventes) 2017
LONDRES (UK) 2 ventes
1962 1976
BÂLE (Suisse) 1 vente
2019
MUNICH (Allemagne) 1 vente
2020

USA
NEW YORK 6 ventes
1906 1979 1995 2006 2008 2019
CHICAGO 1 vente
1910
BOSTON 1 vente
2012

Paris et New York restent donc les principaux lieux de vente des toiles de Salon avec 6 ventes chacune, et 4 récentes chacun allant de 1995 à 2019, témoignant d'un attrait encore vivace pour notre artiste aujourd'hui.

Il reste un peu moins de la moitié des œuvres de Salon (42/ 110) dont nous ignorons leur localisation, mais nous gardons l'espoir de retrouver un jour une œuvre jusqu'alors non localisée.

2) Quelle était la cote de ces toiles lors des Salons et que devint-elle ensuite ?

Disposant de nombreuses données sur le prix de vente des tableaux de Salon de Harpignies, il nous a semblé intéressant d'exploiter ces renseignements pour mieux connaître la cote de notre artiste de son vivant, lorsqu'il avait encore une présence au Salon et ceci jusqu'en 1912, puis de suivre le devenir de cette cote après son décès en 1916 et jusqu'à nos jours.

La cote d'un artiste est dépendante du goût des acheteurs potentiels ; en cette deuxième partie du XIX^{e} siècle, la peinture de paysage était prisée du public, elle avait pris grande place dans les Salons, avec la peinture de genre et les portraits, et le petit ou le moyen format qui était privilégié par Harpignies, était d'une dimension bien adaptée aux demeures de la bourgeoisie

aisée qui constituait sa propre collection de peinture et pouvait ainsi décorer les murs de sa galerie ou de son habitation.

La cote dépend aussi de l'offre et de la demande, ce qui régit le montant que l'acheteur est prêt à verser pour acquérir une toile. Or les toiles paysagères étaient en très grand nombre aux Salons des dernières décades du XIX^{e} siècle, mais le développement industriel de cette époque permit un accroissement du nombre d'acquéreurs potentiels, des chefs d'entreprise, des banquiers, etc.

Dans ce contexte, le rôle des marchands de tableaux était déterminant, facilitant l'accès au marché des œuvres de l'artiste. Les Mémoires de Paul Durand-Ruel en ont apporté la preuve pour les Impressionnistes. Pour Harpignies, ce sont les galeristes Arnold & Tripp qui l'ont aidé à valoriser sa production, présentant ses tableaux en leur galerie, 8 rue Saint Georges à Paris, lui facilitant l'accès aux expositions diverses en France, mais aussi à l'étranger. Rappelons également que Harpignies était lié à ses galeristes pour la vente de ses œuvres. Un contrat donnait à ses galeristes l'exclusivité de toute sa production picturale, en échange d'une contribution financière annuelle dont les modalités exactes nous sont inconnues ; tout ceci a été développé plus haut, au chapitre des marchands[1103]. Harpignies était conscient de ce lien de dépendance avec ses galeristes, mais disait-il : ils y trouvent leur compte, mais moi aussi. Harpignies leur savait gré de réguler la mise sur le marché de ses œuvres, de maintenir sa cote, et des liens d'extrême cordialité le reliait à des éditeurs.

Pour estimer la cote des œuvres présentées aux Salons, notre première source a été l'étude des lettres manuscrites de Harpignies, mais nous nous sommes aussi basé sur les œuvres qu'acheta l'État et dont on connaissait le prix d'acquisition[1104], mais la part prépondérante des données provient de la vente des ouvrages de Salon sur le marché de l'art.

Pour que l'on puisse juger équitablement des prix pratiqués lors d'une vente, nous avons converti le montant de la vente, (qu'elle soit exprimée en francs, en dollars, en livres anglaises ou encore en francs suisses) en euros valeur 2015, en tenant compte de l'année de la transaction. Pour cela nous avons eu recours à deux logiciels permettant cette conversion, le premier disponible sur le site de l'Insee[1105] permet la conversion de Francs en Euros (depuis 1901 à nos jours), et le second mis en ligne par l'Université de Stockholm[1106] est apte à convertir les Francs mais aussi toutes les autres monnaies (dollars, livres anglaises, francs suisses) en euro valeur 2015, en tenant compte bien entendu de la date de la vente.

a) Résultats extraits des lettres manuscrites de Harpignies

Des 4 séries de lettres manuscrites[1107] il n'est pas étonnant que c'est dans le corpus de lettres adressées à ses galeristes que nous avons eu le plus de données. Nous présentons les résultats en suivant l'ordre chronologique des années de Salon.

Salon de 1863 : 883. *Les Corbeaux – Paysage* 1863[1108]
Ce grand tableau, (97,4/164,3 cm.) le seul qui fut accepté au Salon officiel par le jury cette année-là, est actuellement au Johannesburg Art Gallery, donné en 1910 au musée par le frère

[1103] *Cf*. *supra*, p. 166-179.
[1104] Sur un total de 18 tableaux de Salon achetés par l'État, nous connaissons le montant de l'achat pour 11 d'entre eux.
[1105] https://www.insee.fr/fr/information/2417794 Consulté le 23 12 2021
[1106] https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html Consulté le 23 12 2021
[1107] *Cf*. tome III, K) Lettres manuscrites de Harpignies à Étienne Moreau-Nélaton, L) à M. Arnold & Tripp, M) lettres de la Fondation Custodia et N) lettres de l'INHA. (coll. J. Doucet)
[1108] *Cf*. tome II, p. 36-38.

du propriétaire, qui était un magnat des mines d'Afrique du Sud[1109], mais nous ignorons quel était le prix d'achat.
Une huile préparatoire de taille plus modeste (40,6/96,5 cm.) fut réalisée l'année précédente, et dans une lettre à ses galeristes[1110], datée du 27 février 1905, Harpignies parle de cette étude préparatoire qui a été mise en vente à Monte Carlo dans une exposition organisée par Georges Petit.

> « Je suis allé voir. J'ai vu un bon tableau de moi que vous connaissez sans doute, une réduction du tableau « *Les corbeaux* » exposé à Paris en 1863 (voyez livret). *Les corbeaux* dont (..) possède ce tableau, dans la proportion de l'original, mesure à peu près, un mètre.
> – J'ai demandé le prix ; on en veut 18 000 F. je me trompe 16 000 F. »

16 000 F. de 1905 correspondent à 70 500 € 2015 (ou 61 000 € pour l'INSEE). Ce tableau appartenait à Cécilia Blumenthal, future duchesse de Montmorency[1111], et fut vendu chez Sotheby's à New York le 23 avril 2010 pour 37 500 USD soit 31 000 € 2015.
Pour une étude préparatoire, le prix demandé en 1905 était important, mais nous ne savons pas si le tableau trouva acquéreur à Monte Carlo. Le prix de vente obtenu en 2010 était réduit de 50 % environ par rapport à celui de 1905.

Salon de 1891 : 807. *Le Couchant* 1890[1112]
Le deuxième tableau que Harpignies présenta au Salon cette année-là, *Le Couchant*, n'est pas localisé ; il a été exposé au Salon de 1891, mais aussi à l'Exposition Universelle de 1900, et le catalogue indique qu'il était la propriété de M. de Borderieux. Parmi les lettres de Harpignies à ses galeristes, on retrouve mention de cet acquéreur en 1891 :

> « Oisème par Chartres le 24 juin 91, Chers Messieurs
> Nous partons décidément demain jeudi pour St-Céneri où vous aurez l'obligeance de m'adresser vos lettres. Ci-inclus l'adresse exacte. Je reçois ce matin une lettre de M. de Borderieux qui accepte pour onze mille francs. C'est donc affaire entendue[1113]. »

Cette lettre est précieuse, car le peintre résidait alors à Oisème, près de Chartres, et nous avons dans notre corpus nombre d'aquarelles peintes à Oisème, et il part pour Saint-Céneri-le-Gérei, dans l'Orne, un lieu aimé des paysagistes ; Louis Français et Emmanuel Lansyer, ont, comme Harpignies, laissé des œuvres de ce site charmant[1114]. Dans cette même missive, Harpignies nous donne le prix de vente du *Couchant* : 11 000 F. de 1890, soit 51 000 € 2015.

Harpignies envoie de Menton un autre courrier à Arnold le 5 février 1900 pour qu'il se charge d'envoyer les tableaux qui seront présentés à l'Exposition Universelle, dont *Le Couchant* que M. de Borderieux accepte de prêter pour l'Exposition :

> « Vous rassemblerez les œuvres à exposer soit dans mon atelier, soit chez vous, comme bon vous semblera. J'ai remercié Monsieur de Borderieux et je l'ai prévenu que vous feriez prendre chez lui le tableau qu'il veut bien me prêter « *Le couchant* ». Mais j'ai oublié de lui demander le prix qu'il désirait pour l'assurance. Je le ferai à l'occasion si cela est nécessaire ainsi qu'à Mad. Yver[1115]. »

[1109] Hermann Ludwig Eckstein. (1847-1893)
[1110] *Cf.* tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n°83.
[1111] Cécilia Blumenthal, née Ulman (1863-1927) veuve de Ferdinand Blumenthal, négociant américain d'origine allemande, épousa en 1917 en 2ème noce Louis de Talleyrand-Périgord (1867-1951) 7e duc de Montmorency.
[1112] *Cf*. tome II, p. 326-328.
[1113] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n°44.
[1114] Benoit Noël, Christiane Tatham, Frédéric Dombre, *Saint-Céneri-le -Gérei, Barbizon des Alpes mancelles*, éd. BVR, p. 70-72.
[1115] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 59.

Deux semaines plus tard, Harpignies précise que l'assurance est fixée à 1 pour mille, soit 10 F de 1900 pour *Le Couchant*, environ 45 € de nos jours.

Moins élevé que le tableau préparatoire des *Corbeaux*, le prix reste cependant important, malheureusement nous n'avons pas de vente récente répertoriée pour *Le couchant* ce qui aurait permis de juger de l'évolution de la cote au fil des années.
Par contre nous avons retrouvé une réplique du *Couchant* au musée de Cambrai, nommé : *Paysage avec grands arbres et ruisseau.* 1892, entré au musée par un legs de P. Cosson en 1927[1116], mais ici encore nous ignorons quel fut son prix d'achat.

Salon de 1893 881 *Un soir aux Loups, près Bonny-sur-Loire* 1893[1117]
Pour cette œuvre nous ignorons presque tout, aucune iconographie, pas de description et il est perdu de vue. Par contre nous avons dans les lettres écrites par notre artiste, des détails sur la négociation du montant d'achat. Dans une lettre datée « lundi » sans autre précision, Harpignies écrit à ses galeristes :

> « La dernière fois que j'ai eu le plaisir de voir Mr Arnold, j'ai oublié de lui dire que j'avais reçu une offre d'un nommé Mr Gouin pour mon tableau du Salon : *L'effet du soir* n° *881*. J'ai répondu, comme nous en étions convenu par le prix de 12 000 F. Je n'ai pas reçu de réponse, ce qui m'a fait penser que c'est affaire finie. Ce matin, je reçois ici une nouvelle demande pour le même tableau n° 881 d'un monsieur Claret que j'ai connu dans le temps dans une famille amie. Ce monsieur habite Semur et il m'écrit une lettre fort aimable dans laquelle il me dit :
>
> > « Je désirerais savoir si votre tableau : *Un soir aux loups* n° 881 ne vous a pas été retenu, si vous pensez vous en défaire, dans ce cas quel en serait le prix afin de voir si mes économies me permettent d'avoir plus constamment sous les yeux un souvenir des bonnes soirées passées autrefois avec vous. »
>
> Je vous prie, chers MM. de me répondre par retour du courrier si vous maintenez toujours le prix de 12 000 F. Aussitôt votre réponse, j'écrirai à Mr Claret le dernier prix que je demande de mon œuvre[1118]. »

Une autre lettre datée du 26 mai 1893[1119] précise que c'est M. Claret qui emporte le tableau pour un montant de 10 000 F. soit 50 000 € 2015.

> « Oisème, le 26 mai 1893, Mon cher M. Arnold,
> D'après une lettre que je reçois ce matin de M. Claret de Semur, c'est affaire faite pour le tableau *Le Soir aux Loups* pour le prix de 10.000 F. »

Salon de 1896 1003 *La Loire* 1896[1120]
Ce très grand tableau au format panoramique, (178/395 cm.), le plus grand réalisé par Harpignies, était une commande de M. Paul Yver[1121] pour occuper le salon du château de Trousse-Barrière à Briare[1122], où il est encore en place aujourd'hui. Œuvre présentée au Salon de 1896, ainsi qu'à l'Exposition Universelle de 1900.

Nous apprenons le prix du tableau par une lettre de Harpignies à M. Arnold, car pour exposer ce très grand format à l'Exposition Universelle, il faut l'assurer :

[1116] *Cf.* tome II, p. 427-428.
[1117] *Ibid*., p. 352.
[1118] *Cf*. tome III, M) Lettres manuscrites de Harpignies de la Fondation Custodia, n°63.
[1119] *Ibid*., n° 58.
[1120] *Cf*. tome II, p. 377-379.
[1121] le gendre de M. Félix Bapterosses de Briare.
[1122] *Cf.* tome III, A) Biographie, p. 93-101.

> « Villa des bambous ce 22 février 1900, Cher Monsieur Arnold,
> Je suis en retard envers vous, pardonnez-moi…Vous pouvez faire assurer le tableau de Mad. Yver qui a été payé 20 000 f. – pour 20 f. à un franc du mille comme vous me le dites et celui de Mr Borderieux sur la même base, soit 10 f.[1123] »

20 000 F de 1896 correspondent à 104 500 € 2015, un prix très élevé, mais il faut tenir compte de la qualité du tableau et de ses très grandes dimensions.

Salon de 1906 788 *Le ruisseau*[1124]

Cette œuvre, de format vertical, n'est connue que par la gravure qu'en fit Georges Garen et qui fut publiée dans le livre de Louis Vauxcelles. C'est dans un courrier que Harpignies adressa en 1905 à ses galeristes pour leur proposer de réévaluer les prix de vente de ses œuvres que l'on apprend le prix demandé pour le tableau du Salon de 1906, *Le ruisseau*[1125] : 15 000 F , soit 64 000 € 2015, ou 60 000 € 2019 pour l'INSEE.

En résumé :

	Titre	année de vente	Francs	Euros 2015
Salon 1863	*Étude pour les Corbeaux*	1905	16 000	70 500
Salon 1891	*Le couchant*	1890	11 000	51 000
Salon 1893	*Un soir aux Loups*	1893	10 000	50 000
Salon 1896	*La Loire*	1896	20 000	104 500
Salon 1906	*Le ruisseau*	1906	15 000	64 000
Total			72 000	340 000
Moyenne			14 400	68 000

Pour ces 5 œuvres de Salon vendues entre 1890 et 1906, le prix moyen est de 68 000 € 2015, valeur basée sur les lettres manuscrites de Harpignies.

b) Résultats obtenus lors des passages en vente aux enchères et des achats de l'État

A partir de notre corpus d'œuvres, nous avons ensuite élargi notre recherche en scrutant pour chaque tableau de Salon de 1853 à 1912 le prix d'achat proposé pour les œuvres acquises par l'État lors des Salons ou le prix obtenu lors d'un passage du tableau en vente aux enchères. Pour certaines toiles il y eut parfois plusieurs ventes à des dates différentes ; elles ont été prises en compte, et nous avons adjoint des œuvres proches du tableau de Salon, une réplique le plus souvent. Quelques aquarelles présentées aux Salons, avant que Harpignies soit membre de la SAQF, ont été incluses.

Les résultats de cette recherche sont rapportés au tome III, sous le titre : *Prix de vente des tableaux de Salon & apparentés sur le marché de l'art*[1126]. Nous avons conservé une présentation en suivant l'ordre chronologique, comme cela avait été fait pour les résultats tirés des lettres manuscrites du chapitre précédent.

Chaque ligne de résultat rapporte : l'année du Salon, le titre de l'œuvre, la date de la vente qui s'étend de 1856 à 2020, le lieu de la vente et le nom de la maison de vente, le prix de l'estimation

[1123] Cf. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 60.
[1124] *Cf*. tome II, p. 479-481.
[1125] *Cf*. tome III, L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 90.
[1126] Cf. tome III, S) Prix de vente des tableaux de Salon et apparentés sur le marché de l'art.

puis le prix de vente, si elle a eu lieu. Ces deux valeurs sont exprimées en monnaie locale à la date de l'acte et enfin la dernière colonne exprime le prix de vente en équivalent Euro 2015, en utilisant les mêmes outils informatiques de conversion monétaire qu'au chapitre précédent[1127]. L'abondance des données nous a contraint à présenter les résultats en format paysager.

- Les achats de l'État

Ils se sont échelonnés de 1865 à 1888 ; nous avons compté 18 acquisitions faites au décours des Salons, mais nous n'avons retrouvé le prix d'achat que pour 11 tableaux[1128].
Parmi ces 11 œuvres, une d'entre elles n'a pas été achetée par l'État lui-même, mais par un musée après la fin du Salon[1129].
Ces 11 acquisitions totalisent 28 900 F soit un prix moyen de 2 600 F environ et exprimé en euro 2015 on obtient : un prix total de 130 500 € pour les 11 tableaux, soit un prix moyen proche de 13 000 €.

La comparaison avec le prix moyen des tableaux de Salon vendus directement par l'artiste, ou par ses galeristes, témoigne d'une grande différence de prix, 68 000 € pour la vente directe à l'amateur, 13 000 € seulement payé par l'État qui est chiche comme acquéreur. Il faut cependant tenir compte de la différence des périodes retenues, 1865 à 1888 pour les achats de l'État, et 1893 à 1906 pour les ventes directes aux amateurs. La réputation de Harpignies était sans doute mieux établie en 1906 qu'en 1865. Enfin, même si la valeur des œuvres achetées par la puissance publique était bien moindre, Harpignies était heureux de voir sa production venir enrichir les collections nationales, en particulier le musée du Luxembourg, signe d'une reconnaissance officielle flatteuse. Dans ce même esprit, il fit lui-même un don du tableau de 1878 au musée du Luxembourg[1130].

- Les résultats déduits des ventes aux enchères

La liste des prix de vente des tableaux de Salon et des répliques[1131] rassemble les annonces des ventes de 1856 à septembre 2020 pour la dernière. Pour certaines œuvres nous ne connaissons pas le prix de vente ou parfois nous n'avons que l'estimation publiée lors de l'annonce. Il arrive aussi que nous ne sachions pas si la vente eut lieu. Lorsque le prix de vente est connu, il nous a servi pour estimer la valeur du tableau en monnaie locale et en équivalent euro 2015.

Avec la totalité des annonces, qu'il y ait eu vente ou non, nous avons relevé les lieux de mise en vente :

[1127] *Cf*. *supra,* note 1099 & 1100, p. 313.
[1128] Données obtenues par les Archives Nationales, base Arcade : Harpignies : 73 notices.
http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm et la base Archim. Consulté le 23 12 2021
http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr Consulté le 23 12 2021
[1129] Salon de 1879, *Le pavillon de Flore, vue prise du Pont-Neuf*, achat du musée de Nevers en 1880 pour 3 900 F soit 17 500 € 2015.
[1130] Salon de 1878, n° 1130, *Le Colisée à Rome*. Paris, musée d'Orsay, inv. RF. 493, Cf. tome II, p. 171.
[1131] *Cf*. tome III, Prix de vente des tableaux de Salon & apparentés sur le marché de l'art.

FRANCE	
Paris	24 ventes
Rueil Malmaison	1 vente
UNITED KINGDOM	
Londres	12 ventes
USA	
New York	22 ventes
Boston	1 vente
Philadelphie	1 vente
SUISSE	
Bâle	1 vente
Zürich	1 vente
ALLEMAGNE	
Munich	1 vente
LICHTENSTEIN	1 vente
PAYS BAS	
Amsterdam	1 vente
CANADA	
Montréal	1 vente

Paris, New York et Londres furent les villes qui connurent le plus grand nombre de ventes. L'importance de la place de New York est sans doute artificiellement majorée par l'accès privilégié que nous avons eu aux carnets tenus par Michael Knoedler[1132], cela permit de connaître avec précision les mouvements de vente des tableaux de Harpignies à New York pendant la dernière décade du XIX^{e} siècle et les premières années du XX^{e}. Les contacts réguliers qu'entretenaient Harpignies et Knoedler, lors du passage annuel de ce dernier en France, facilitèrent les transferts[1133], Michael Knoedler puis son fils ont ainsi permis la vente en Amérique du Nord d'un nombre important d'ouvrages de peintres français.

Pour savoir si la date et/ou le lieu de vente influençaient le montant de la transaction nous avons regroupé les résultats par lieu, Paris, Londres, Etats-Unis (New York, Boston et Philadelphie) et au sein de chaque pays, nous avons séparé les œuvres en deux groupes, celles vendues avant 1960 et celles postérieures à 1960. Voici les résultats :

PARIS AVANT 1960	11 Ventes de 1856 à 1919
Montants extrêmes :	500 à 28 000 F soit 2 050 à 111 250 €
Moyenne	*11 900 F soit* ***43 500 €***
PARIS APRÈS 1960	5 Ventes de 2006 à 2017
Montants extrêmes :	27 500 à 52 500 € soit 28 600 à 54 700 €
Moyenne	*36 800 € soit* ***38 500 €***
LONDRES AVANT 1960	2 Ventes en 1901 et 1909
Montants extrêmes :	1 000 à 1 890 £ soit 112 300 à 191 500 €
Moyenne	*1 445 £ soit* ***151 900 €***

[1132] Mis en ligne par le Getty Research Institute : https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web Consulté le 23 12 2021

[1133] *Cf. supra*, p. 176-180.

LONDRES APRÈS 1960	1 seule vente en 2006
Montant	*6 000 £ soit 8 900 €*
LONDRES	Vente de deux **aquarelles de Salon** en 1980 et 2006.
Montants extrêmes :	3 200 à 4 500 £ soit 6 000 à 6 600 €
Moyenne	*3 850 £ soit **6 300 €***
ÉTATS-UNIS AVANT 1960	10 Ventes de 1901 à 1919
Montants extrêmes :	5 000 à 18 000 $ soit 114 000 à 400 000 €
Moyenne	*11 090 $ soit **226 730 €***
ÉTATS-UNIS APRÈS 1960	9 Ventes de 1995 à 2019
Montants extrêmes :	20 000 à 160 000 $ soit 17 500 à 196 000 €
Moyenne	*56 300 $ soit **55 500 €***

En se basant sur la valeur moyenne exprimée en euros[1134] le cours de la vente à Paris, du vivant de l'artiste à 43 500 €, soit 11 900 F de l'époque correspond à ce que le peintre estimait pouvoir demander pour une toile du Salon. Rappelons que dans sa lettre de 1905, il demandait à ses galeristes de hausser le prix de la toile du Salon de 1906 à 15 000 F[1135]

Sur le marché parisien, la cote a un peu baissé après 1960, 38 500 € au lieu de 43 500 €, mais on reste dans une gamme de valeurs proches.

Londres ne permet pas de conclusion ferme en raison du faible nombre de ventes. Néanmoins, les deux œuvres vendues au début du XX^{e} siècle atteignirent l'équivalent de 151 900 €, c'est-à-dire plus de trois fois le prix parisien. Après 1960, la seule toile vendue était une réplique expliquant sans doute un prix modeste à peine supérieur à celui des deux aquarelles des Salons vendues à Londres.

Aux États-Unis, les cours sont plus élevés qu'en France ou en Grande Bretagne. Après 1960, la valeur moyenne de 55 500 € est déjà bien supérieure à la cote parisienne pour la même période, qui était de 38 500 €. Mais la surprise vient de la valeur moyenne des ventes avant 1960, (soit de 1901 à 1919) à 226 730 €, soit plus de cinq fois le prix de vente parisien. Or les 10 ventes américaines étaient toutes des transactions de Knoedler à New York qui avait une clientèle de riches collectionneurs qui enrichissaient leurs galeries d'œuvres venant de France. C'est aux États-Unis, à cette période, que la cote du peintre fut la plus haute.

Cela est encore plus évident si l'on présente dans un ordre de valeurs décroissantes les cotes les plus élevées des toiles des Salons :

Prix en euros	**Lieu de vente[1136]**	**Vente**	**Titre**
400 000	New York K.	1906	*Crépuscule, souvenir de l'Allier*
360 500	New York K.	1911	*Une matinée dans le Dauphiné*[1137]
333 500	New York K.	1910	*Un aune, près Hérisson*
301 900	New York K.	1909	*Solitude* de 1897

[1134] En italique et en caractères gras dans le rapport précédent.

[1135] *Cf*. tome III : L) Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp, n° 90.

[1136] Le lieu de vente est suivi du nom du vendeur K. pour Knoedler, Chr. pour Christie's, Ob. pour Obach Gallery, Dr. pour Drouot.

[1137] Knoedler Book 5, Stock n° 12319, p. 215, row 47.

260 000	Philadelphie K.	1909	*Un aune, près Hérisson*
196 000	New York Chr.	2000	*Vue prise dans l'île de Capri*
191 500	Londres Chr.	1909	*Solitude* de 1897
185 800	New York K.	1901	*Fin d'une belle Journée ; Hérisson*
135 000	New York K.	1909	*Une matinée dans le Dauphiné*
120 000	New York K.	1906	*Bords du Rhône* Ricordo
114 000	New York K.	1905	*Bords du Rhône* Ricordo
112 300	Londres Ob.	1901	*Fin d'une belle Journée ; Hérisson*
111 250	Paris Dr.	1902	*Une prairie du Bourbonnais*

Pour ces 13 résultats dépassant 100 000 € toutes les dates de vente sont comprises entre 1901 et 1911, sauf une en 2000. La prépondérance de Knoedler (9/13) conforte la place prééminente de New York et de celle du bureau de Knoedler ; ce dernier venait chaque année s'approvisionner sur le marché parisien. Pour les ventes après 1960, une seule dépasse 100 000 euros, *Vue prise dans l'île de Capri, golfe de Naples*, 1853, vendue par la maison Christie's de New York et acquise par le Musée National de Stockholm.

Plusieurs œuvres ont été vendues à plusieurs reprises par Knoedler, à peu de mois d'intervalle. Un acheteur chez Knoedler remet son tableau en vente chez lui quelques temps plus tard. Déçu de son achat ou dans un but spéculatif ? Par exemple, *Un aune, près Hérisson* est vendu l'équivalent de 260 000 € en 1909 et revendu l'année suivante 333 500 €. *Bords du Rhône,* une réplique du tableau de Salon passe de 114 000 € en 1905 à 120 000 € l'année suivante. On peut s'interroger, n'y a-t-il pas eu une sorte de bulle spéculative sur le marché new yorkais ?

Une même œuvre vendue en des lieux différents et/ou à des dates distantes apporte aussi un éclairage sur la variation de la cote. Ainsi :

Titre	**vente**	**Lieux**	**Prix en euros**
Solitude de 1897	14 05 1909	Londres Chr.	191 500
idem	11 12 1909	New York K.	301 900
idem	25 10 2006	New York Chr.	35 000

En 1909, le même tableau, *Solitude* est vendu l'équivalent de 191 500 € à Londres et la même année à New York le coût augmente de 110 000 € environ. Mais en 2006, toujours à New York, la valeur n'est plus que de 10 % du prix de 1909, montrant un effondrement des cours en un siècle.

Crépuscule, souvenir de l'Allier	02 02 1897	Paris CP Chevalier	45 700
idem	24 01 1906	New York K.	400 000

Le *Crépuscule*, est vendu en 1897 pour un prix habituel sur la place de Paris, 45 700 €, mais 9 ans plus tard, une nouvelle vente, mais à New York cette fois trouve un prix multiplié par un facteur 10, ce qui confirme les prix très élevés en début de XXe siècle à New York.

Le tableau *Bords du Rhône* du Salon de 1897 (118,1/161,1 cm) vient d'être découvert à l'occasion d'une vente chez Sotheby's à New York, le 1er février 2019, et il a été vendu 20 000 $ soit 17 500 € de 2015. Mais Harpignies a peint une ou sans doute plusieurs répliques qui sont passées chez Knoedler à New York et la variation de la cote n'est pas sans intérêt :

Date	Vendeur	Prix	Prix en € 2015	acheteur
14/11/1903	Arnold & Tripp	20 000 F	89 500 €	Knoedler NY
16/01/1905	Knoedler NY	1 000 £	110 500 €	J.L. Williams. Londres[1138]
00/05/1905	J.L. Williams	20 000 F	89 500 €	Knoedler NY
31/01/1906	Knoedler NY	5 400 $	120 000 €	Blakeslee Gallery NY[1139]
09/05/1905	Arnold & Tripp	20 000 F	88 000 €	Knoedler NY
29/09/1906	Knoedler NY	5 600 $	124 500 €	T.C. Noe NY[1140]
05/09/1905	Arnold & Tripp	6 000 F	26 400 €	Knoedler NY
09/10/1905	Knoedler NY	1 850 $	42 300 €	W.Warden Philadelphie[1141]

Pour ces trois groupes de vente le tableau est toujours appelé *Bords du Rhône,* mais les dimensions sont diverses, on relève 37/51 cm et 65/81 cm. A l'évidence ce sont des répliques du tableau du Salon (118,1/161,1 cm). Toutes ces transactions sont faites par Knoedler qui achète et revends le tableau. En suivant la colonne des prix en euros 2015, on juge mieux de l'importante augmentation du prix de ces œuvres achetées en francs, venant le plus souvent de France et revendues soit aux États-Unis soit en Angleterre, la plus-value est en moyenne de 26 000 € pour les exemples cités.

- Quelles toiles de Salon furent vendues aux enchères ?

Harpignies reste ainsi très souvent présent lors de ventes aux enchères en Europe, mais aussi aux États-Unis, mais les œuvres de Salon ne sont bien sûr qu'une minorité parmi les ventes. Nous avons retrouvé parmi les œuvres de Salon, 24 huiles et 3 aquarelles présentes dans les catalogues des maisons de vente. Certaines toiles connurent même 5 à 6 ventes successives.

Nous sommes conscient du caractère sans doute incomplet de cette enquête, malgré le recours aux services de documentation de plusieurs musées et en dépit des alertes déposées sur les sites de vente. Voici les données recueillies pour ces 27 ouvrages, présentés selon leur ordre de présentation aux Salons :

SALON de 1855.

3273 *L'école buissonnière* 1855
Vente Hôtel des Commissaires-Priseurs de Paris, 1856, vendu 500 F.
Musée du Petit Palais de Genève qui l'a mise en vente.
Vente Auktionhaus am Neumarkt, Zürich, lot n°153, 16 mai 1974.
Vente Christie's New York, lot n° 45, 23 avril 2002, est. 140 à 180 000 $, invendue.
Vente Sotheby's Londres, lot n° 247, 14 juin 2005, estimée : 40 à 60 000 GBP.
Vente Beurret Bailly Widmer, Bâle (Suisse) lot 48, 20 mars 2019, est. 50 à 70 000 CHF., invendue.

[1138] Knoedler Book 5, stock n° 10385, p. 91, row 23.
[1139] Knoedler Book 5, stock n° 10717, p. 107, row 36.
[1140] Knoedler Book 5, stock n° 10788, p. 111, row 17.
[1141] Knoedler Book 5, stock n° 10785, p. 111, row 10.

SALON de 1857

1310 *Chercheurs d'écrevisses* 1857
Vente Bühler 1984
Vente Ketterer Kunst à Munich lot 498, 17 juillet 2020, est. 15 à 17 000 €

SALON de 1859

1404 *Le retour* 1859
Propriété des neveux de l'artiste, Gabriel et Henri Harpignies qui le vendirent à M. du Toiet
Vente Drouot, Paris, C P. Couturier, Boscher, Studer, Fromentin le 16 février 1999,
est. 700 000 F.
Vente Stair Sainty Gallery Londres, date inconnue.

SALON de 1861

1449 Lisière de bois sur les bords de l'Allier.
Vente coll. Arnold & Tripp, Drouot, Paris CP. H. Baudoin, le 9 février 1934, lot 60.

SALON de 1863 : Salon des Refusés

213 *Ravin. Souvenir de la campagne de Rome*
Galerie Trotti, Paris.
Vente Campbell, American Art Association, New York, 25 janvier 1935.
Vente Christie's Londres, 29 juin 1976, lot 203.
Property of the Victoria Nebeker Cobert Family Trust.
Vente Christie's New York, 15 février 1995, lot 80, vendu 31 050 $.

SALON de 1864

919 *La promenade ; paysage*
Vente Sotheby's à Londres, 7 novembre1962, lot n° 113.

SALON de 1865
1009 *Rome. Vue du mont Palatin, à Rome*
Vente Stair Sainty Gallery, Londres, date inconnue.
Vente Skinner à Boston, 3 février 2012, lot 347, estimé 20 à 30 000 $, vendu 59 250 $.

2544 *Marine à Sorrente* 1864 (aquarelle)
Vente Sotheby's à Londres, 27 novembre 1980, vendue 3 200 £.

SALON de 1869

2822 *La Cité, vue prise depuis la galerie d'Apollon au Louvre* (aquarelle)
Vente Galerie de la Scala, Paris, Salon du dessin 2011.

SALON de 1874

2211 *Le Pont-Neuf* (aquarelle)
Dominion Gallery, Montréal (Canada).
Vente Christie's à New York, 15 février 1995, lot 11, est. 7 à 9 000 $, vendu 9 200 $

SALON de 1876

2542 *La place d'Hérisson* 1876 (aquarelle)
Exposition-vente French Gallery, Londres, février 1923, n° 60
Exposition-vente Marlborough Gallery, Londres, mars 1957, n° 34.
Vente Sotheby's Londres, 9 mars 2006, lot 135, est. 1 000 à 1 500 £, vendu 4 500 £.

SALON de 1877

1034 *Le petit village de Chasteloy (Allier)* 1877
Vente Sotheby's Paris, 16 juin 2016, lot 106, estimé : 15 à 20 000 €, vendu 27 500 €.

SALON de 1881

1101 *Victime de l'hiver* 1881
Vente Galerie G. Petit Paris, le 4 mai 1906, coll. Ch. Viguier, lot 25 vendu 15 500 F
Vente Drouot Paris, le 10 & 11 mai 1912, coll. Freund-Deschamps, lot 14, à M. Rosenberg pour 19 140 F avec frais.

SALON de 1883

1171 *Le bois de la Trémellerie à Saint-Privé (Yonne)*
Vente Koller à Zürich, le 18 mars 2008, lot 3261, est. 7 à 9 000 CHF. Vendu 7 000 CHF

SALON de 1890

1173 *Crépuscule ; souvenir de l'Allier* 1890
Vente Galerie G. Petit Paris, le 1&2 février 1897, vendu 11 500 F
Vente Knoedler, New York le 24 janvier 1906 à William K. Bixby pour 18 000 $

1174 *Prairie ; effet de soleil* 1889
Vente New York Hirsch & Adler Galleries. (date inconnue)
Vente Drouot, Paris le 14 novembre 1990, lot n° 170.
Vente Drouot, Paris le 24 mars 1995 lot 222
Vente Christie's Paris, le 1er avril 2016, lot 139, vendu 27 500 €

SALON de 1890

854 *Vue prise à Beaulieu, (Alpes-Maritimes) dans la villa Casa del Monte de M. Livesay Riviera, Beaulieu* 1892
Vente Tajan Paris, le 30 mars 2006, lot 5, est. 30 à 40 000 € invendue.
remis en vente le 2 août 2006 lot 5 est. 25 à 30 000 € vendu 30 831 €

SALON de 1893

880 *Un matin aux Loups, près Bonny-sur-Loire* 1893
Coll. James G. Shepherd à Scranton VA (USA)
Vente Art-Richelieu à Rueil-Malmaison le 23 avril 2017 lot 65, est. 12 à 15 000 € invendu.
Vente Millon Paris, le 13 décembre 2017, lot 101, est. 20 à 30 000 € vendu 45 500 €

SALON de 1897

818 *Bords du Rhône* 1897
Vente David B. Findlay Galleries New York
Vente Sotheby's New York le 1er février 2019, lot 506, est. 20 à 30 000 $ vendu 20 000 $

SALON de 1898

1001 ***Le Teverone ; souvenir d'Italie*** **1898** (122/150 cm.)[1142]
coll. J. Staats Forbes à Londres.
Vente par Knoedler à C.K.G. Billings esq.
Vente par American Art Galleries à New York de la coll. C.K.G. Billings, le 2 janvier 1926 lot 24. vendu 5 500 $

SALON de 1899

957 ***Fin d'une belle journée : souvenir d'Hérisson*** **1899 local. inconnue**
Vente par Gallery Obach de Londres à Knoedler le 29 mai 1901 pour 1 000 £
Vente de Knoedler à William Andrew Clark[1143] le 17 juin 1901 pour 8 000 $
legs au décès de W.A. Clark à la Corcoran Gallery dissoute en 2014. Perdu de vue depuis.

SALON de 1902

806 ***Un aune, près Hérisson*** **1902** localisation inconnue

Vente de Felix Isman à Knoedler le 21 décembre 1909 pour 12 500 $
Vente de Knoedler à Moulton & Ricketts (Chicago) le 13 janvier 1910 pour 16 000 $

SALON de 1904

892 ***Bords de l'Allier***
Vente Drouot, Paris, CP. Lair Dubreuil, le 20 juin 1928 lot 59,vendu 11 200 F.
Vente Toledano à Arcachon, le 9 décembre 2017, lot13, est 5 500 à 7 000 €
Vente Jean dit Cazaux à Bordeaux, le 29 avril 2019, lot 40, est 5 500 à 6 000 €

SALON de 1905

916 ***Soleil couchant sur les bords de la rivière l'Ain*** **1904**
Exposition-vente French Gallery, Londres en 1909, lot 42.
Exposition-vente Robert Noortman, Londres été 1976, lot 25 (sous le nom : Figures seated by a river)

SALON de 1907

781 ***Souvenir du Cap-Martin*** **1907** localisation inconnue
Vente par American Art Association (T.E.Kirby) de la coll. Oehme, le 27 janvier 1911, lot 82.
Vendu 3 800 $ à Mrs Elsie Lehman Weil puis à Meyer H. Lehman.
autres propriétaires successifs : Walter J. Craig, CL. Saxe à New York, puis Dominion Gallery à Montréal (Canada).
Vente Christie's à Londres, le 15 décembre1967
Vente Sotheby-Parke-Barnet New York le 13 octobre 1978 lot 159, vendu 8 500 $

SALON de 1908

828 ***Bords de la Roya, près Vintimille*** **1908** localisation inconnue
Vente coll. Arnold & Tripp, Drouot, Paris CP. H. Baudoin, le 9 février 1934, lot 62.
Vente Sotheby's New York, le 1er mai 2001, lot 135, vendu 53 650 $

[1142] Le tableau vendu avec le même titre par le Palais Galliera le 8 décembre 1971 CP Ader-Pacitti puis le 22 décembre 2008 par Aguttes est un ricordo de moitié. Cf. tome II, p. 403-404.
[1143] Surnommé « copper senator »

SALON de 1911

914 *Déclin du jour* 1911 localisation inconnue.
Vente coll. Arnold & Tripp, Drouot, Paris CP. H. Baudoin, le 9 février 1934, lot 61, sous le titre : *Bouquet d'arbres au bord de la mare. Déclin du jour*,

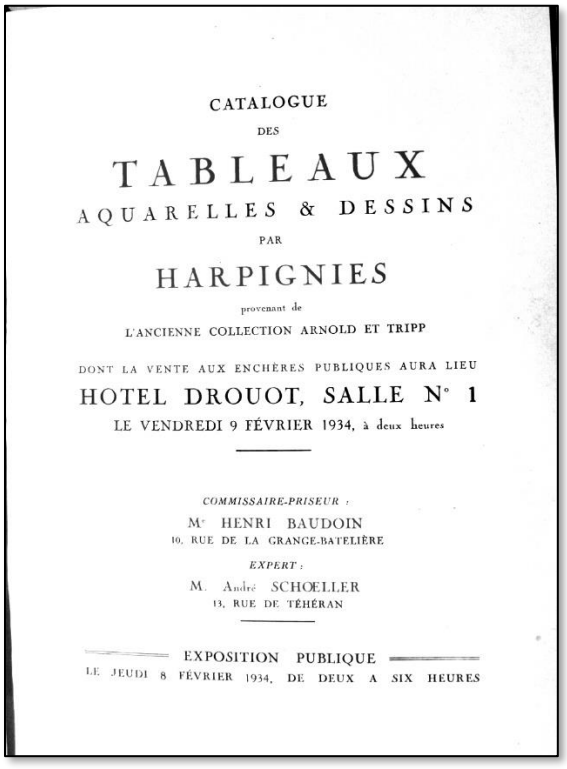
915 *Chênes de Saint-Fargeau* 1910 localisation inconnue.
Vente coll. Arnold & Tripp, Drouot, Paris CP. H. Baudoin, le 9 février 1934, lot 51.

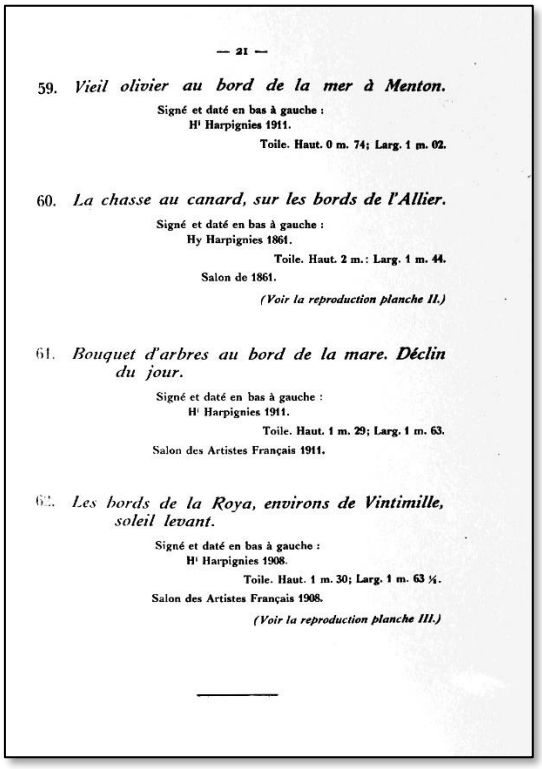
Une vente mérite développement, celle qui eut lieu le 9 février 1934 à Paris, Hôtel Drouot salle n°1, car elle était consacré uniquement aux œuvres de Harpignies, et présentait à la vente 62 huiles et 61 aquarelles, dont 3 tableaux de Salon :

Salon de 1861 : *La chasse au canard sur les bords de l'Allier*
Salon de 1908 : *Bords de la Roya, près Vintimille*
Salon de 1911 : *Déclin du jour.*

Cette vente était l'ancienne collection d'Arnold & Tripp, les galeristes de notre artiste qui avaient ainsi conservé nombre de ses œuvres et c'est peut-être après le décès d'Arnold qu'elles furent dispersées.(fig. 214) Le contrat qui liait l'artiste aux marchands explique qu'ils aient conservé un bon nombre de ses huiles et aquarelles, car ils délivraient les tableaux avec un esprit d'équilibre pour tenter de garder une bonne cote sans inonder le marché.

Ces ventes et expositions sont la preuve que Harpignies reste largement présent dans le panorama artistique, restant un témoin du paysagisme jusqu'en ce début du vingtième siècle, transition avec les avant-gardes qui émergèrent à ce moment.


CATALOGUE
DES
TABLEAUX
AQUARELLES & DESSINS
PAR
HARPIGNIES
provenant de
L'ANCIENNE COLLECTION ARNOLD ET TRIPP
DONT LA VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES AURA LIEU
HOTEL DROUOT, SALLE N° 1
LE VENDREDI 9 FÉVRIER 1934, à deux heures
COMMISSAIRE-PRISEUR :
Me HENRI BAUDOIN
10, RUE DE LA GRANGE-BATELIÈRE
EXPERT :
M. André SCHOELLER
13, RUE DE TÉHÉRAN
EXPOSITION PUBLIQUE
LE JEUDI 8 FÉVRIER 1934, DE DEUX A SIX HEURES


— 21 —

59. *Vieil olivier au bord de la mer à Menton.*
Signé et daté en bas à gauche :
H^t Harpignies 1911.
Toile. Haut. 0 m. 74; Larg. 1 m. 02.

60. *La chasse au canard, sur les bords de l'Allier.*
Signé et daté en bas à gauche :
Hy Harpignies 1861.
Toile. Haut. 2 m.: Larg. 1 m. 44.
Salon de 1861.
(Voir la reproduction planche II.)

61. *Bouquet d'arbres au bord de la mare. Déclin du jour.*
Signé et daté en bas à gauche :
H^t Harpignies 1911.
Toile. Haut. 1 m. 29; Larg. 1 m. 63.
Salon des Artistes Français 1911.

62. *Les bords de la Roya, environs de Vintimille, soleil levant.*
Signé et daté en bas à gauche :
H^t Harpignies 1908.
Toile. Haut. 1 m. 30; Larg. 1 m. 63 ½.
Salon des Artistes Français 1908.
(Voir la reproduction planche III.)

fig. 214 : Couverture du catalogue de la vente Arnold et Tripp et n° 60,61 et 62 : 3 tableaux de Salon.

3) Les toiles des Salons dans les expositions de 1918 à nos jours.

Les toiles de Salon ont-elles encore une vie après le décès de l'artiste ?

Les collectionneurs qui enchérirent lors du passage en vente aux enchères des œuvres de Salon témoignèrent à leur manière de leur intérêt pour cette peinture, et l'analyse de la cote de l'artiste que nous venons de détailler ci-dessus en est le reflet.

Un éclairage complémentaire est apporté par la présence des toiles de Salon aux expositions organisées après le décès du peintre, que celles-ci soient monographiques ou qu'elles soient plus ouvertes, sur le paysagisme par exemple, accompagnées alors d'œuvres d'autres artistes.

a) Expositions monographiques

La première exposition dédiée à Henri Harpignies se tint au musée des Beaux-Arts de Valenciennes, sa ville natale, du 20 juin au 21 septembre 1970[1144]. Organisée à l'initiative d'André Hardy, conservateur du musée et de Paul Gosset[1145], elle rassembla 139 numéros ; 130 huiles, aquarelles, lavis et dessins de l'artiste, son journal holographe[1146], un portrait de Harpignies par Thérèse Schwartze[1147], un autre par Lucien Jonas[1148] et trois bustes par Corneille Theunissen, Victor Segoffin et Lucien Brasseur[1149].

Neuf toiles de Salon furent exposées :
***Un sauve-qui-peut, ou Les maraudeurs surpris par un garde champêtre* 1857** (n° 7)[1150]
***La petite marine à Sorrente* 1864** (n° 13)
***Vue prise à Moncel-sur-Seille* (*Souvenir de la Meurthe le matin)* 1866** (n° 17)
***Vallée de l'Aumance. (Allier)* 1875** (n° 23)
***Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier* 1876** (n°24)
***Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier* 1878** (n° 26)
***Le Colisée à Rome*, 1878 (musée du Petit Palais)** (n° 27)
***La Loire* 1882 (au musée d'Orsay appelée *Bois et rivière sablonneuse*)** (n° 35)
***Étude (*sous le titre *: Les charmilles à la Trémellerie)* 1887**

Trois d'entre elles étaient conservées à Valenciennes (1857, 1875, 1878) les autres provenaient de Douai (1864) Lille (1866) Bordeaux (1876) du musée du Petit Palais (1878) du musée d'Orsay (1882) et la dernière (1887) était en main privée[1151]. Ce fut la plus importante réunion en un même lieu des œuvres de Salon de Harpignies.

[1144] Cat. expo : André Hardy, Paul Gosset, *Henri Harpignies (1819-1916)*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 1970, Hollande & fils imp.
[1145] Paul Gosset (1907-1983) député du Nord, maire de Valenciennes, membre de la commission historique du Nord, membre fondateur du MRP.
[1146] Cf. tome III, U) Journal holographe de Harpignies et sa transcription.
[1147] *Cf. infra*, fig. 218, p. 355
[1148] *Cf. supra*, fig.62, p. 132.
[1149] *Cf. supra*, p. 128-131.
[1150] Les numéros entre parenthèses sont ceux de l'exposition de Valenciennes.
[1151] Coll. de M. Jacques Beder, fils d'Alphonse Beder, propriétaire du laboratoire Scienta et de la Cie des Eaux de Pougues. La famille Beder racheta la propriété La Trémellerie à Saint-Privé en 1924, à Jean Maireau, fils de Rose Maireau, compagne du peintre. In Jean-Pierre Rocher*, Au cœur du bocage de la Puisaye. Saint-Privé au fil des âges*, Auxerre, Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne éd. 2016, p. 161.

La seconde exposition organisée par le conservateur du musée de Maubeuge, Laurence Hardy-Marais, se tint du 12 mars au 8 mai 1977, et rassembla 51 numéros dont deux œuvres de Salon
***La petite marine à Sorrente* 1864** (n° 5)
***Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf* 1879** (n° 13)
Les musées de Douai (1864) et de Nevers (1879) prêtèrent ces deux tableaux

La troisième exposition eut lieu aux États-Unis, organisée à Memphis (Tenneesse) par Michael Milkowich, à la Dixon Gallery & Gardens, musée situé dans l'ancienne demeure de Margaret et Hugo Dixon. (fig. 202) Elle se tint du 3 décembre 1978 au 14 janvier 1979. La présence de trois œuvres de Harpignies à Memphis incita M. Milkovich à monter une exposition consacrée aux œuvres de Harpignies, et il rassembla 26 ouvrages, (23 huiles et 3 aquarelles) provenant de 19 musées d'Amérique du Nord et d'une galerie privée de New York. (fig. 203)

Parmi les 23 tableaux, on retrouve deux œuvres présentées aux Salons :

SALON de 1897

***Solitude* 1897** (n° 20 à Memphis)

Cette huile fit partie de la collection de Sir John Ch. Day, puis fut vendue à Londres chez Christie's le 14 mai 1909, et c'est Knoedler qui la vendit à New York à Mrs F. Ladyard, puis elle appartint à la H. Shickman Gallery de New York qui la prêta pour l'exposition de Memphis. L'histoire n'est pas terminée, nous venons de retrouver le tableau en vente chez Christie's à New York le 25 octobre 2006 pour 38 400 $[1152]

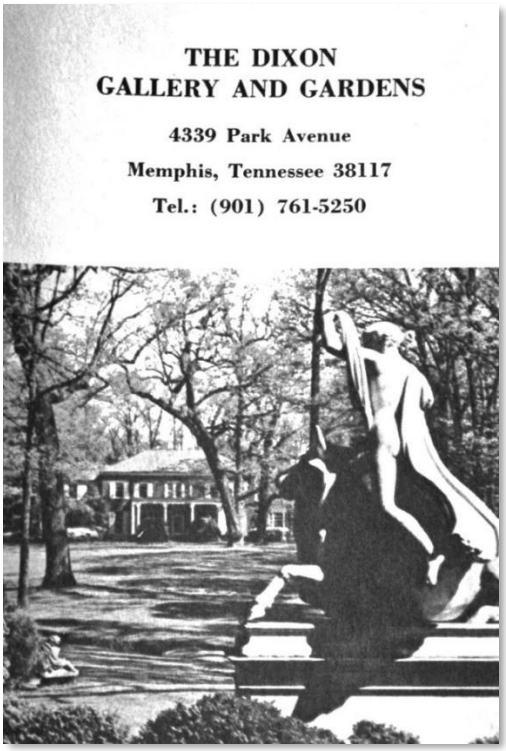


fig. 202 : Lieu d'expostion à Memphis

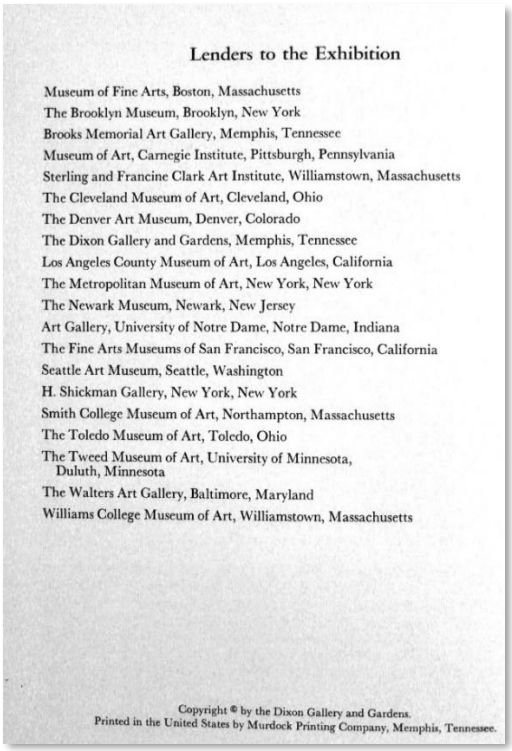
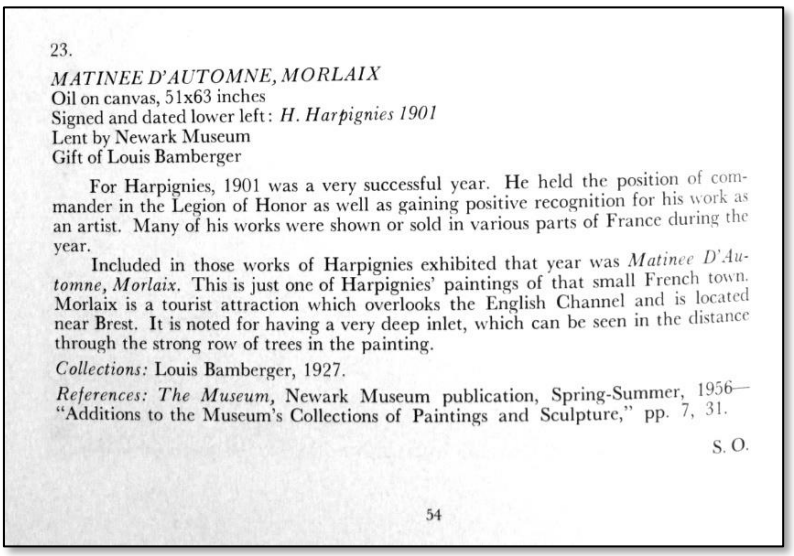


fig. 203 : liste de la galerie et des 19 musées prêteurs

Ce fut la seule œuvre prêtée par une galerie privée. La deuxième toile de Salon présente à Memphis était :

[1152] *Cf*. tome II, p. 382-387.

SALON de 1901
***Matinée d'automne ; Morlaix,* 1901** (n° 23 à Memphis)[1153]
Newark Museum, New Jersey, inv.27.19.



23.

MATINEE D'AUTOMNE, MORLAIX
Oil on canvas, 51x63 inches
Signed and dated lower left: *H. Harpignies 1901*
Lent by Newark Museum
Gift of Louis Bamberger

For Harpignies, 1901 was a very successful year. He held the position of commander in the Legion of Honor as well as gaining positive recognition for his work as an artist. Many of his works were shown or sold in various parts of France during the year.

Included in those works of Harpignies exhibited that year was *Matinee D'Automne, Morlaix.* This is just one of Harpignies' paintings of that small French town. Morlaix is a tourist attraction which overlooks the English Channel and is located near Brest. It is noted for having a very deep inlet, which can be seen in the distance through the strong row of trees in the painting.

Collections: Louis Bamberger, 1927.

References: The Museum, Newark Museum publication, Spring-Summer, 1956— "Additions to the Museum's Collections of Paintings and Sculpture," pp. 7, 31.

S. O.

54

fig. 204 : notice du n° 23 du catalogue Dixon.

Une troisième œuvre était présentée dans le catalogue comme tableau potentiel du Salon de 1898 : *Souvenir of Dauphine* [sic], propriété du Toledo Museum of Art. Or le titre exact au Salon de 1898 était : *Une matinée dans le Dauphiné*, et la photographie de cette œuvre, détenue par la famille de l'artiste et dédicacée aux neveux de l'artiste, diffère totalement de celle du catalogue de Memphis, permettant d'exclure l'hypothèse dixonienne[1154]. (fig. 205 et 206)

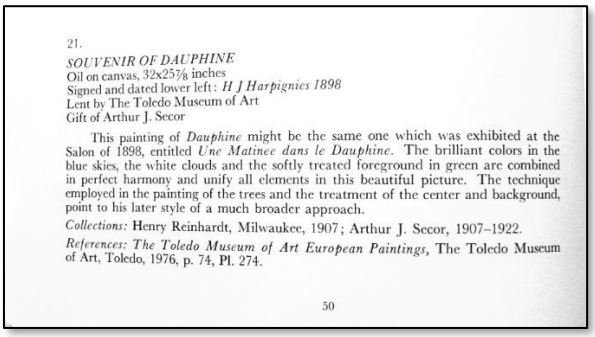


fig. 205 : *Une matinée dans le Dauphiné*, Salon 1898



fig. 206 : *Souvenir of Dauphine*, *n° 21*

[1153] Une reproduction du tableau est visible au tome II, cat. 66, p. 443.
[1154] *Cf.* tome II, p. 400-401.



21.

SOUVENIR OF DAUPHINE
Oil on canvas, 32x25⅞ inches
Signed and dated lower left: *H J Harpignies 1898*
Lent by The Toledo Museum of Art
Gift of Arthur J. Secor

This painting of *Dauphine* might be the same one which was exhibited at the Salon of 1898, entitled *Une Matinee dans le Dauphine*. The brilliant colors in the blue skies, the white clouds and the softly treated foreground in green are combined in perfect harmony and unify all elements in this beautiful picture. The technique employed in the painting of the trees and the treatment of the center and background, point to his later style of a much broader approach.

Collections: Henry Reinhardt, Milwaukee, 1907; Arthur J. Secor, 1907–1922.

References: The Toledo Museum of Art European Paintings, The Toledo Museum of Art, Toledo, 1976, p. 74, Pl. 274.

50

fig. 207 : Notice de *Souvenir of Dauphine, n° 21*

Le tableau du Salon de 1898 n'est pas localisé[1155], alors que *Souvenir of Dauphine* fut mis en vente en 2013 par le Toledo Museum of Art chez Christie's New York le 28 octobre 2013 et vendu pour un montant de 81 250 $[1156].
Cette exposition fut la première à être dédiée à Harpignies en Amérique du Nord, et nous n'en connaissons pas d'autre à ce jour.

La quatrième exposition, la plus récente, eut pour cadre le musée de la Loire à Cosne-Cours-sur-Loire, petite ville charmante située en bord de Loire, et sa directrice, Fanny Charton voulut honorer le centenaire du décès de l'artiste en 2016 par une exposition consacrée à Harpignies. Le musée avait en dépôt du musée d'Orsay, deux huiles de qualité, toutes deux présentées aux Salons de 1878 et 1884 : *Le Colisée à Rome*, 1878, et *Lever de lune – étang de grand-Rue* 1884, et un legs d'Émile Loiseau (1874-1966), violoniste, sociétaire de l'orchestre de l'Opéra et des Conservatoires de Paris, qui comportait 8 lavis, la plupart dédicacés par le peintre au musicien. A cet embryon de collection s'ajoutait une troisième huile en dépôt d'Orsay à Cosne : *Paysage. Prairie à Hérisson* 1887[1157], et l'exposition rassembla 55 numéros[1158].



fig. 208 : page de couverture du catalogue.

[1155] *Ibid*, p. 398-400.
[1156] *Ibid*., p. 401.
[1157] H/T, 40/76 cm., signé et daté en bas à gauche « H. Harpignies, 87 », Cosne-Cours-sur-Loire, dépôt du musée d'Orsay, Paris, legs Cosson 1927, inv. RF. 2528.
[1158] Catalogue d'exposition : Fanny Charton, Jean-Pierre Cappoen, *Henri Harpignies (1819-1916) Peindre la nature*, Musée de la Loire, Cosne-Cours-sur-Loire, 4 juin-26 novembre 2016, Graph. 2000 imp., 51 p.

Voici les deux œuvres de Salon présentes au musée de la Loire :
SALON de 1878
***Le Colisée à Rome* 1878**[1159]

SALON de 1884
***Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)* 1884**[1160]

Selon nous, il y a place pour une belle et grande exposition consacrée à ce peintre, à Valenciennes, ville natale de l'artiste, mais la fermeture des musées pendant la pandémie et les travaux engagés au Palais des Beaux-Arts de Valenciennes pour 3 ans reportent un tel souhait.

b) Autres expositions incluant des œuvres de Salon

En complément des quatre expositions exclusivement consacrées à Harpignies, les œuvres de Salon participèrent à 49 autres expositions depuis 1918 jusqu'à 2016, à raison de 1 à 3 tableaux de Salon par exposition, et nous les présentons ci-après, en suivant l'ordre chronologique des Salons de 1853 à 1901[1161] :

SALON de 1853

588 *Vue prise dans l'île de Capri ; golfe de Naples* 1853
Stockholm, National Museum, inv. NM. 7066
Exposition :
Brescia (Italie) Museo di Santa Giulia, *Turner e gli impressionisti ; la grande storia del paesaggio moderno in Europa*, 28 octobre 2006-25 mars 2007.

SALON de 1857

1309 *Un sauve-qui-peut, ou Les maraudeurs surpris par un garde champêtre* 1857
musée des Beaux-Arts de Valenciennes, inv. P. 46.1.154.

Exposition :
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916*, 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 7[1162].

1310 *Chercheurs d'écrevisses* 1857
Collection privée. Localisation inconnue.
Exposition :
Huddersfield (Yorkshire, UK) et Besançon, musée des Beaux-Arts, *Visions de la nature en France au XIX^e^ siècle*[1163], avril-mai 1986, cat. expo. *Bords de l'Aumance.*

[1159] H/T, 47/65,5 cm., signé en bas à gauche et annoté en bas à droite « Rome », Cosne-Cours-sur-Loire, dépôt du musée d'Orsay, Paris, Salon de 1878 et don de l'artiste au musée du Luxembourg, inv. RF. 493. *Cf*. tome II, p. 171.
[1160] H/T, 70/100 cm., signé et daté en bas à gauche, « Harpignies, 84 », Cosne-Cours-sur-Loire, dépôt du musée d'Orsay, Paris, Salon de 1884 et achat de l'État, inv. RF. 404. *Cf*. tome II, p. 243-245.
[1161] Nous avons relevé pour chaque année de Salon (depuis 1853 à 1901) le titre de l'œuvre et l'année du tableau (en gras), le musée d'origine, puis pour chaque exposition, le lieu, le titre et les dates de l'exposition ainsi que les références du catalogue si disponible.
[1162] Paul Gosset, André Hardy, *Henri Harpignies 1819-1916*, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 20 juin - 21 septembre 1970, Valenciennes, Hollande & fils imp., 1970, 47 p.
[1163] Catherine LOISEL-LEGRAND, *Visions de la nature en France au XIX^e^ siècle*, Besançon, musée des Beaux-Arts, avril-mai 1986, Huddersfield (GB) 1986, Besançon, musée des Beaux-Arts éd. 1986, 80 p.

SALON de 1865

1010 *La petite marine à Sorrente* 1864
Douai, musée de la Chartreuse, inv. 175.
Exposition
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916,* 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 13.

SALON de 1866
918 *Le soir, souvenir de la campagne de Rome* 1866
Montluçon, musée des ducs de Bourbon, inv. RF. 606.

Expositions :
Madrid, *Catálogo de la Exposición de pintura francesa contemporánea : 1870-1918*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bella Artes éd., 1918.

Paris, *Le musée du Luxembourg en 1874*, expo. 31 mai-18 novembre 1974, cat. expo. n° 115, p. 96, éd. des musées nationaux, 1974, 189 p

Exposition au Japon : Tokyo & Osaka, 2004.

Nantes, *Fascinante Italie. De Manet à Picasso. 1853-1917,* expo. musée des Beaux-Arts, 20/11/2009 - 01/03/2010. cat. expo. n° 34, p. 115 & reproduction p. 17, Gallimard, 2009.

SALON de 1868

1210 *Vue prise à Moncel-sur-Seille* (*Souvenir de la Meurthe le matin)* 1866

Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. P.611
Exposition :
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916,* 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 17.

2959 *L'Institut ; vue prise sur les quais* Aquarelle
Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPD. 1073
Exposition :
Paris, Petit Palais : *Les Ponts de Paris,* 2 décembre 1999 – 16 février 2000

SALON de 1869

1153 *Le chemin des Roches dans le Morvan, (The rocky path in the Morvan)* 1869
New York, Metropolitan Museum of Art, R. Lehman Coll., 1975. inv. 1975. 1. 182.
Exposition :
USA. Oklahoma City Museum, *Impressionism - Post Impressionism,* 1983,
cat. expo. p. 50 et 61

SALON de 1872

777 *Ruines du château d'Hérisson* 1871 (appartient à M. C. de B…)
Montpellier, musée Fabre, inv. 06.5.1. Legs du Dr Paulet.
Expositions :
Landscapes of France : Impressionism and its rivals, Londres, Hayward Gallery, 18 mai 1995 - 28 août 1995 et USA, Boston, Museum of Fine Arts, 4 octobre 1995 – 14 janvier 1996. cat. expo. N° 26, p.116 & reproduction p. 117. 1995, White Dove Press imp., 304 p.

Montpellier, musée Fabre, *De la Nature ; Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du musée Fabre,* 1996, cat. expo. cat. 113, p. 155 et reproduction p. 108.

SALON de 1874

895 *Bords de l'Aumance* 1874
Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. D.875.2.4.
Exposition :
Huddersfield (Yorkshire, UK) et Besançon, musée des Beaux-Arts, *Visions de la nature en France au XIX^e^ siècle*, avril-mai 1986, cat. expo. *Bords de l'Aumance.*

Une œuvre apparentée mais non présentée au Salon :
***Le bord de l'Aumance près d'Hérisson* 1880**
Collection particulière de Michaël Pächt

Exposition :
Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur, Evreux, 26 avril-21 septembre 2014 ; Amiens, 13 février-31 mai 2015[1164]

SALON de 1875

1016 *Les chênes de Château-Renard (Allier)* 1875
Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 496.
Exposition :
Landscapes of France : Impressionism and its rivals, Londres, Hayward Gallery, 18 mai 1995 - 28 août 1995 et USA, Boston, Museum of Fine Arts, 4 octobre 1995 – 14 janvier 1996. cat. expo. N° 29, p.122 & reproduction p. 123. 1995, White Dove Press imp., 304 p.

1017 *Vallée de l'Aumance. (Allier)* 1875
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, dépôt du musée du Louvre, inv. P.Y.8.
Expositions :
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916*, 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 23.

Bourges, musée du Berry, *Les peintres de Barbizon à travers la France*, 1973[1165].

Marcq-en-Baroeul, Fondation Anne et Albert Prouvost, Septentrion, Françoise Maison, *Dans la lumière de Corot*, 29 janvier-1^er^ mai 1983, cat. n° 63.

SALON de 1877

Une œuvre apparentée mais non présentée au Salon :

Église Saint-Pierre de Chasteloy, Saint Julien-du-Sault.
musée de Clamecy, inv. CP 98.
Exposition :
Autun, musée Rolin, *Paysagistes du Morvan*, juin-août 1970, n° 17[1166]

SALON de 1878

1129 *Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier* 1878
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P.Y.6.

[1164] Gennaro Toscano, *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur*, cat. expo. Evreux, 26 avril-21 septembre 2014 ; Amiens, 13 février-31 mai 2015, Paris, éd. Gourcuff-Gradenigo, 2014, p. 206-207.
[1165] Yves Robaut, *Les peintres de Barbizon à travers la France*, exposition organisée par la maison de la Culture et les musées de Bourges, 1973, Bourges : éd. de la maison de la culture de Bourges, 1973, 42 p.
[1166] Bruno Foucart, *Paysagistes du Morvan*, cat. expo. juin-août 1970, Autun, musée Rolin éd. 1970, 308 p.

Exposition :
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916,* 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 26.

1130 *Le Colisée à Rome* 1878
Paris, musée d'Orsay, en dépôt au musée de la Loire à Cosne-Cours-sur-Loire, inv. RF 493.
Expositions :

Paris, Grand Palais, *Rétrospective de la Société des Artistes Français*, 28 avril 1951.

Milan, *Il paesaggio italiano – artisti italiani e stranieri*, maggio-giugno 1954, Palazzo Sociale, n° 141, Milano, Gualdoni éd., 1954. 198 p.

Rome & Turin, *L'Italia dai pittori francese del XVIII^e^ e XIX^e^ secolo*, Rome, Palazzo delle esposizioni, n° 174, 8 febbraio-26 marzo 1961. Turin, Galleria civica d'arte moderna, 20 aprile-25 maggio 1961, Roma, Quadriennale nazionale d'arte di Roma imp. 1961, 194 p.

Munich, *Französische malerei des 19 jahrhunderts – von David bis Cézanne*, München, Haus der kunst, n° 141, 7 octobre 1964-6 janvier 1965, Ausstellungsleitung Haus der kunst éd. 1964, 570 p..

Le paysage dans la peinture française du XIX^e^ siècle, Besançon, 28 février-15 avril 1973, Bourg-la-Reine, mai-juin 1973, Aix-les-Bains, juillet-septembre 1973, musée du Louvre & RMN éd. 1973.

Mont-de-Marsan, *Le second Empire. Essor des Landes, 1852-1870*, donjon Lacataye, décembre 1980-février 1981, cat.expo, n°34, p. 23, (reproduction p. 24), Mont-de-Marsan, Lacoste imp., 92 p.

Cosne-Cours-sur-Loire, *Henri Harpignies (1819-1916) Peindre la nature*, musée de la Loire, 4 juin- 26 novembre 2016, cat. expo. n°25, p. 35, musée de la Loire éd., Graph 2000 imp. 2016, 51 p.

Une œuvre apparentée mais non présentée au Salon :
Le Colisée à Rome, 1878
Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPD. 615. legs Zoubaloff.

Expositions :
Paris, Petit Palais, *Un siècle d'art français*, 1850-1950, 20 mai 1953-16 mai 1954.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916,* 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 27.

Marcq-en-Baroeul, Fondation Anne et Albert Prouvost, Septentrion, Françoise Maison, *Dans la lumière de Corot,* 29 janvier 1983-1^er^ mai 1983, cat. n° 60.

Paris, Société de la tour Eiffel, *Les musées de la ville de Paris et leurs mécènes*, 8 octobre – 4 novembre 1984.

Bonn, *D'Ingres à Cézanne. Le XIX^e^ siècle dans les collections du musée du Petit Palais*, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle des Bundesrepublik, Deutschland, 27 mai-27 septembre 1998, cat. expo., n° 54, p. 122, (reproduction p. 124), Paris-Musées éd., 1998.

Japon, *Visions de la Nature : collections du Petit Palais*, Tokyo, Fuji Television Gallery, 29 avril-13 juin 1999, Kagoshima city museum of art, 25 juin-1^er^ août 1999, Kyoto municipal museum of art, 11 août-26 septembre 1999, Fuji television Network éd., 1999, 164 p.

Pays nordiques, *Visions de la nature*, Reykjavik (Islande), Listasafn, National Gallery of Iceland, 3 mars 2001-22 avril 2002, Bergen (Norvège) Kunst museum, 18 mai 2001-26 août 2001, Holte (Danemark), Holtegaard-Breda-Fonden, 17 janvier 2002-17 mars 2002.

Puntaharpu, Finlande, *Visions de la nature ; collections du Petit Palais*, 2002, Centre des Beaux-Arts RETRETTI, Finlande, 30 mai-25 août 2002, Matka Italiaan, n°7, p. 26, reproduction p. 27.

La Haye (Pays-Bas) *De natur als atelier – Het Franse landschap van Corot tot Cézanne*, 31 janvier 2004-9 mai 2004, Gemeente museum den Haag.

SALON de 1879

1514 *Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf* 1879
Nevers, musée municipal Frédéric Blandin, inv. N.P. 59 / PFH. 1196.
Expositions :
Bourges, *Trésors des musées de Nevers*, 1965, Maison de la Culture de Bourges, n° 87, Bourges, Desquand imp. 1965, .

Bourges, *Les peintres de Barbizon à travers la France*, Maison de la culture et musée de Bourges, 1973, cat. expo., n° 82.

Paris, *Paris d'hier et d'aujourd'hui, le Salon de 1974*, Grand Palais 18 avril-10 mai 1974, Salon des artistes français.

Nevers, *Richesses des musées de la Nièvre*, Maison de la culture, Nevers, 2 février-7 mars 1976,

Maubeuge, *Harpignies (1819-1916)*, musée de Maubeuge, 12 mars - 8 mai 1977, cat. expo. n° 13.

Nevers, *150 ans du Musée de Nevers*, Maison de la Culture, 3 juin-17 septembre 1995,

Nevers, *Le musée sort de sa réserve*, Musée municipal Frédéric Blandin, 22 mars-28 juillet 2003.

1515 *Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier* 1876
Bordeaux, musée des Beaux-Arts, inv. Bx. E1185 / Bx.M. 6341.
Expositions :
Valenciennes, *Henri Harpignies (1819-1916)*, musée des Beaux-Arts, 20 juin - 21 septembre 1970, n° 24.

Bordeaux, *1874, Naissance de l'Impressionnisme*, Galerie des Beaux-Arts, 3 mai-1er septembre 1974, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts éd., 177 p.1974.

Barbizon, *Barbizon au temps de Jean-François Millet (1849-1875)*, Salle des fêtes de Barbizon, 3 mai-2 juin 1975, cat. expo. Barbizon éd., 1975, n° 192, p. 224-225, reproduction, p. 225.

Bordeaux, *Si le musée m'était conté, Cent cinquante œuvres des réserves du musée des Beaux-Arts*, Galerie des Beaux-Arts, 1983.

Japon, *Boudin et les peintres à Honfleur*, Musée des Beaux-Arts Benkamura, Tokyo, 12 octobre-8 décembre 1996, Musée préfectoral d'Art de Mié, Tsu, 21 décembre 1996-2 février 1997, Musée d'Art moderne Ibaraki, Mito, 8 février-28 mars 1997. Cat. expo. 204 p.

SALON de 1881

2896 *Souvenir de Saint-Privé (Yonne)* 1881
aquarelle, musée d'Art et d'Histoire d'Auxerre (Yonne), inv. D. 883.1.
Expositions :

Château de Saint-Fargeau (Yonne) : exposition du 10 juillet au 16 août 1970.

Dijon, *Paysages de Bourgogne*. *De Corot à Laronze*, Dijon, musée des Beaux-Arts, 8 décembre 2001-11 mars 2002. cat. expo. Musée des beaux-Arts de Dijon éd., 127 p.

SALON de 1882

1302 *La Loire* 1882
œuvre initialement non localisée, mais retrouvée au musée d'Orsay sous un titre différent[1167] :

Bois et rivière sablonneuse
Paris, musée d'Orsay, legs Paul Cosson en 1926, inv. RF 2525.
Expositions :
Boulogne-Billancourt, Exposition à la Régie Renault : *Paysages français du XVIII^e^ au XX^e^ siècle*, 2 février-4 juillet 1961.

Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916,* 20 juin-21 septembre ;k1970, cat. n° 35 sous le titre *Bois et rivière sablonneuse*.

SALON de 1884

1176 *Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)* 1884
Dépôt du musée d'Orsay au musée de la Loire à Cosne-Cours-sur-Loire, inv. RF 404.
Expositions :
Madrid, *Catálogo de la Exposición de pintura francesa contemporánea : 1870-1918*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bella Artes éd., 1918.

Cosne-Cours-sur-Loire, *Henri Harpignies (1819-1916) Peindre la nature,* musée de la Loire, 4 juin- 26 novembre 2016, cat. expo. n°31, p. 37, musée de la Loire éd., Graph 2000 imp. 2016, 51 p.

SALON de 1885

1229 *La Loire à Briare (Loiret)* 1866
Norfolk, Chrysler Museum of Art, inv. 71.658. Don de Walter P. Chrysler Jr.
Expositions :
Dayton, Ohio, *French paintings 1789-1929 from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr.*, The Dayton Art Institute, Dayton, Ohio, 25 mars – 22 mai 1960, Dayton Art Institute éd., 144 p.
Provincetown, Massachusetts, *The controversial century, 1850-1950,* Chrysler Art Museum of Provincetown, 16 juin-3 septembre 1961 & Ottawa, Canada, National Gallery of Canada, 28 septembre-4 novembre 1962.
Norfolk, Virginia, *Behind the Seen : The Chrysler's Hidden Museum*, Norfolk, Va, Large Changing Gallery, Chrysler Museum of Art, 21 octobre 2005-19 février 2006

[1167] *Cf*. tome II, p. 214-216.

1230 *La ferme de la Cour-Chaillot (Yonne)* 1885
localisation inconnue, mais une œuvre proche est conservée au musée de Reims :

***La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)*, 1886**
Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.130, Collection Henry Vasnier,
Expositions :
Reims, *La peinture française au XIX^e siècle ; de Delacroix à Gauguin*, musée des Beaux-Arts de Reims, cat. expo. Guerlin-Martin imp., 1948, 16 p.
Dallas, *Landscapes of France of the 19th century*, Southern Methodist University, Dallas, Texas, 17-29 octobre 1966[1168].
Tokyo, Sendai, Kumamoto, Osaka, Kita-Kushu, Okayama, Japon, *Exposition du musée Saint-Denis de Reims*, 1986-1987.
Karuizawa, Japon, *L'œil d'un collectionneur, catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, Karuizawa, Japon, musée d'art Mercian, 11 juillet - 9 novembre 2003, cat. expo. n° 134, p. 124, Somogy éd., 2003, 214 p.

SALON de 1886

1167 *De Saint-Privé à Bléneau ; souvenir de l'Yonne* 1885
Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.128, en dépôt au musée de Meudon.
Collection Henry Vasnier léguée au musée de Reims.

Expositions :
Bourges, *Les peintres de Barbizon à travers la France*, Maison de la culture et musée de Bourges, 1973, cat. expo., n°5

Dijon, *Paysages de Bourgogne*. *De Corot à Laronze,* Dijon, musée des Beaux-Arts, 8 décembre 2001-11 mars 2002. cat. expo. Musée des beaux-Arts de Dijon éd., 127 p.

Karuizawa, Japon, *L'œil d'un collectionneur, catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, Karuizawa, Japon, musée d'art Mercian, 11 juillet - 9 novembre 2003, cat. expo. n° 132, p. 124, Somogy éd., 2003, 214 p.

SALON de 1887

1176 *Solitude* 1886
Montluçon, musée du Château des ducs de Bourbon, inv. 20087

Exposition :
Japon, *Rencontres entre l'est et l'ouest : Renaissance de l'art dans les Expositions Universelles :1855 à 1900, Paris, Vienne et Chicago*, Tokyo National Museum of Western Art : 6/07-29/08 2004, Osaka City Museum of Fine Arts : 5/10-28/11 2004, Nagoya City Art Museum ; 05/01/2005-06/03/2005

1177 *Étude* sous le titre ***: Les charmilles à la Trémellerie* 1887**
Coll. privée, M. Jacques Beder[1169].
Exposition :
Valenciennes, musée des Beaux-Arts, *Henri Harpignies 1819-1916*, 20 juin-21 septembre 1970, cat. n° 42, sous le titre *Les charmilles à la Trémellerie.*

[1168] *Cf*. tome II, fig. 107, p. 259.
[1169] *Cf*. tome II, p. 277.

SALON de 1888

1263 *Un torrent dans le Var* 1887

Dépôt du musée du Louvre à Auxerre, musée d'art et d'histoire, inv. RF. 615.

Exposition :
Paris, *Le musée du Luxembourg en 1874*, Grand Palais, 31 mai – 18 novembre 1974

SALON de 1891

806 *L'aurore*
Reims, musée des Beaux-Arts, inv. 907.19.133.

Expositions :
Reims, *La peinture française au XIX^e^ siècle ; de Delacroix à Gauguin*, musée des Beaux-Arts de Reims, cat. expo. n° 68, Guerlin-Martin imp., 1948, 16 p.
Karuizawa, Japon, *L'œil d'un collectionneur, catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier*, Karuizawa, Japon, musée d'art Mercian, 11 juillet - 9 novembre 2003, cat. expo. n° 137, p. 125, Somogy éd., 2003, 214 p.

SALON de 1897

817 *Solitude* 1897
Collection privée, prêt de la Schikman Gallery en 1979 pour l'exposition de Memphis.
Exposition :
Memphis, Tennessee, *Henri Joseph Harpignies, Paintings ans water colors, a loan exhibition*, in the Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 03/12/1978-14/01/1979, cat n°20, p. 48 & reproduction p. 49.

SALON de 1901

988 *Matinée d'automne ; Morlaix,* 1901
Newark Museum, New Jersey, inv.27.19.

Exposition :
Memphis, Tennessee, *Henri Joseph Harpignies, Paintings ans water colors, a loan exhibition*, in the Dixon Gallery and Gardens, Memphis, 03/12/1978-14/01/1979, cat n°23, p. 54 & reproduction p. 55.

Au terme de cette longue liste nous avons rassemblé ces différentes expositions sous plusieurs thématiques, pour tenter de saisir les raisons qui conduisirent les organisateurs à inclure un ou plusieurs tableaux de Salon de Harpignies dans leur programme.

Peindre la Nature en France au XIX^e^ siècle s'impose comme premier titre. En effet Harpignies, peintre paysagiste de talent est un excellent choix pour le metteur en scène d'une telle exposition, et on décompte une douzaine de réunions entrant sous cette rubrique. Par exemple Besançon, en partage avec Huddersfield (UK), présente en 1986 *Visions de la nature en France au XIX^e^ siècle*, après avoir déjà monté en 1973 *Le paysage dans la peinture française du XIX^e^ siècle*.

La collection des paysages du musée du Petit Palais a été prêtée au Japon en 1999 pour une tournée dans trois villes de l'archipel nippon, Tokyo, Kagoshima et Kyoto avec comme intitulé :

Visions de la Nature : collections du Petit Palais. Ce même musée présenta sa collection en pays nordique en 2002 : Reykjavik en Islande, Bergen en Norvège, Holte au Danemark, puis en Finlande au centre des Beaux-Arts de Retretti. Le Petit Palais avait déjà exposé cette même thématique en 1998 à Bonn mais avec le dénominatif : *D'Ingres à Cézanne*. Les États-Unis organisèrent aussi sur le même thème *Landscapes of France of the 19th century* au Texas, à Dallas en 1966.

L'impressionnisme et la période pré ou post impressionniste rassemble cinq expositions et représente le deuxième groupement. Brescia en Italie expose en 2006 *Turner e gli impressionisti ; la grande storia del paesaggio moderno in Europa*. On y analyse la première toile de Harpignies de 1853, *Vue prise dans l'île de Capri* alors qu'elle est pourtant à cent lieux de l'impressionnisme. Les anglo-saxons montaient en 1983 à Oklahoma : *Impressionism - Post Impressionism*, mais c'est à Londres puis à Boston que John House fit une superbe présentation détaillée des peintres qui précédèrent ou accompagnèrent les Impressionnistes : *Landscapes of France : Impressionism and its rivals*[1170]. Enfin *Boudin et les peintres à Honfleur* firent aussi un périple japonais entre Tokyo, Tsu et Mito en 1997. Choisir Harpignies pour illustrer ces présentations signifie que l'impressionnisme fut bien un prolongement de la peinture de paysage mais avec des modalités nouvelles d'expression. Étienne Moreau-Nélaton, élève et ami fidèle de Harpignies sut ainsi adapter son goût aux tendances nouvelles et passer de Corot à Manet et aux impressionnistes[1171].

Certaines expositions furent limitées aux **Régions de France** ; elles furent souvent illustrées par notre artiste car il entrait alors naturellement dans leur cadre. Ainsi à Autun en 1970 se tint *Paysagistes du Morvan.* Mont-de-Marsan fit l'apologie du Sud-Ouest en 1980 : *Le second Empire. Essor des Landes, 1852-1870.* Barbizon était incontournable, Bourges en 1973 intitule sa présentation : *Les peintres de Barbizon à travers la France* et le musée de Barbizon ne fut pas en reste en 1975 : *Barbizon au temps de Jean-François Millet (1849-1875).* Harpignies fréquenta Barbizon et Marlotte à son retour d'Italie à partir de 1852, mais parmi les œuvres de Salon, il n'y eut aucune peinture des villages entourant la forêt de Fontainebleau, mais des aquarelles et des dessins très attachants, en particulier à Marlotte.

D'autres conservateurs élargirent leur programme à l'ensemble de **la peinture du XIXe siècle**. L'Espagne dès 1918 ouvre la série à Madrid *Catálogo de la Exposición de pintura francesa contemporánea.* Ou encore *Peintres français du XIXe siècle, de David à Cézanne* pour Munich en 1964, La collection du Petit Palais s'expose à Bonn avec comme titre : *Le XIXe siècle, d'Ingres à Cézanne*. Aux États-Unis, c'est la collection de Walter P. Chrysler qui est mise à profit à Dayton en 1960 : *French paintings 1789-1929 from the Collection of Walter P. Chrysler, Jr* puis en 1962 à Provincetown au Chrysler Art Museum et à Ottawa (Canada) *The controversial century, 1850-1950*, et enfin à Norfolk la partie méconnue de la collection Chrysler fut dévoilée : *Behind the Seen : The Chrysler's Hidden Museum*

L'Italie, visitée à deux reprises par Harpignies fut présente dès son premier Salon en 1953 avec une *Vue prise dans l'île de Capri*. Mais les italiens inclurent plutôt son tableau *Le Colisée à Rome* en 1954 lors de la réunion *Il paesaggio italiano – artisti italiani e stranieri*[1172]. Quelques

[1170] Londres, Hayward Gallery, 18 mai 1995 - 28 août 1995 et USA, Boston, Museum of Fine Arts, 4 octobre 1995 – 14 janvier 1996. cat. expo. n° 26, p.116 & reproduction p. 117. 1995, White Dove Press imp., 304 p.
[1171] Françoise Cachin, Pierre Rosenberg, Vincent Pomarède, *op. cit*. *Cf. supra*, p. 143.
[1172] En 1954 *Vue prise dans l'île de Capri* était encore en mains privées et donc inaccessible pour une exposition. Le musée de Stockholm n'en fit l'acquisition que très récemment

années plus tard, en 1961 Rome et Turin accueillent *L'Italia dai pittori francese del XVIII^e^ e XIX^e^ secolo*. Plus récemment et en France, Nantes montra *Fascinante Italie. De Manet à Picasso. 1853-1917* Enfin pour l'exposition de la collection personnelle de Michael Pächt, organisée par Gennaro Toscano à Evreux puis à Amiens en 2015 : *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur,* furent exposées six aquarelles de Harpignies, Pächt présenta une huile de qualité *Le bord de l'Aumance près Hérisson*, 1880, réplique du tableau de Salon de 1874.

Enfin Harpignies fut largement représenté lorsque **les Musées** firent la promotion de leur propre collection. Le Grand Palais reconstitua *Le musée du Luxembourg en 1874*, cent ans plus tard. Les tableaux du musée de la ville de Paris prirent l'air avec la Société de la Tour Eiffel en 1984.

Harpignies était un habitué de Nevers et des bords de Loire, sa famille dirigeait la sucrerie-distillerie de Plagny dans la banlieue sud de la ville et le musée de Nevers fit état de son patrimoine à plusieurs reprises, *Trésors des musées de Nevers* à Bourges en 1965, puis à Nevers : *Richesse des musées de Nevers* en 1976, *150 ans du musée de Nevers* en 1995 et enfin *Le musée sort de la réserve* en 2003.

Le musée Saint Denis de Reims exila sa collection pour un tour du Japon : Tokyo, Sendai, Kumamoto, Osaka, Kita-Kushu, Okayama : *Exposition du musée Saint-Denis de Reims,* en 1986-1987. Renouant avec le Japon en 2003, le musée de Reims envoya au musée Mercian à Karuizawa les œuvres que lui légua Henry Vasnier, grand collectionneur qui aimait beaucoup notre artiste[1173].



fig. 209 : Galerie de peintures d'Henry Vasnier, boulevard Lundy à Reims.

Trois œuvres de Salon voyagèrent, *De Saint-Privé à Bléneau*, *La cour Chaillot à Saint-Privé* et *L'aurore*. un riche catalogue fut édité à cette occasion, *L'œil d'un collectionneur, catalogue raisonné de la collection d'Henry Vasnier.* Cette dernière exposition fut un échange entre

[1173] *Cf. supra*, p. 157-159.

sociétés amies, rappelons qu'Henry Vasnier épousa la Veuve Pommery et le musée Mercian au Japon est le musée privé de la compagnie japonaise des spiritueux Mercian[1174].

Dans la liste des ouvrages de Harpignies exposés à partir de 1918 jusqu'en 2016, on recense 32 titres, 28 furent authentiquement présents aux Salons et 4 furent dénommés apparentés, car très proche de celui du Salon. Les voici :

***Église Saint-Pierre de Chasteloy, Saint Julien-du-Sault.* 1877**
***Le Colisée à Rome,*1878** conservé au petit Palais, il est très proche du tableau du Salon ayant le même titre et conservé au musée d'Orsay.
***Le bord de l'Aumance près d'Hérisson* 1880**
***La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)* 1886**

Parmi ces 32 œuvres, 28, soit le plus grand nombre, sont conservées en milieu muséal, ce qui facilite leur localisation et leur prêt par le musée propriétaire pour les inclure dans une exposition. Il reste cependant 4 huiles qui étaient en mains privées :

Chercheurs d'écrevisses Salon de 1857 Nous ne savons pas comment le musée de Besançon l'obtint pour son exposition de 1986. Nous venons de revoir ce tableau passer en vente chez Ketterer Kunst de Munich le 17 07 2020[1175].

Le bord de l'Aumance près d'Hérisson 1880, œuvre apparentée qui fait partie de la collection de Michael Pächt, et c'est toute sa collection privée qui fut exposée : *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur*

Étude - Les charmilles à la Trémellerie, Salon de 1887. Ce tableau était dans la collection de M. Beder qui racheta la propriété de La Trémellerie à Saint-Privé après le décès du peintre. On ignore s'il acheta ce tableau séparément ou s'il faisait partie de la Trémellerie lors de l'acquisition. Présenté lors de l'exposition de Valenciennes en 1970, M. Beder fut sans doute contacté par la famille de l'artiste pour le prêt.

Solitude Salon de 1897, appartenait à la galerie privée : Schikman Gallery de New York qui prêta le tableau pour l'exposition : *Henri Joseph Harpignies, Paintings ans water colors, a loan exhibition*, organisée par le musée Dixon Gallery and Gardens de Memphis.

A partir de ce même ensemble d'expositions, nous avons regroupé les 4 expositions monographiques et les 49 autres et les avons classées en fonction de l'année de la présentation, allant ainsi de 1918 à 2016.

Les trois figures suivantes (fig. 210, 211, 212) rassemblent les différentes expositions par année croissante, chaque ligne comporte l'année d'exposition, le lieu où se tint l'évènement, puis le titre de l'œuvre de Harpignies et l'année du Salon correspondant[1176].

[1174] BnF : https://data.bnf.fr/fr/13560005/musee_d_art_mercian_karuizawa__japon/ メルシャン軽井沢美術館　Consulté le 23 12 2021
[1175] *Cf.* tome II, p. 17.
[1176] Pour des raisons de lisibilité, nous sommes contraint de présenter les résultats sous le format paysager.

Année Expo	Lieu d'Exposition	Année du Salon	Titre de l'œuvre
1918	Madrid (Espagne)	1866	Le soir, souvenir de la campagne de Rome
	id	1884	Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)
1948	Reims	1885 pas de Salon	La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)
	id	1891	L'aurore
1951	Paris	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1953	Paris	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
1954	Milan (Italie)	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1960	Dayton, Ohahio (USA)	1885	La Loire à Briare
1961	Rome/Turin (Italie)	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1961	Boulogne-Billancourt	1882	La Loire (Bois et rivière sablonneuse)
1961	Provincetown (USA)/Ottawa (Canada)	1885	La Loire à Briare
1964	Munich (Allemagne)	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1965	Bourges	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
1966	Dallas (USA)	1885 pas de Salon	La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)
1970	Valenciennes	1857	Sauve-qui-peut
	id	1864	La petite marine à Sorrente
	id	1868	Vue prise à Moncel-sur-Seille (Souvenir de la Meurthe le matin)
	id	1875	Vallée de l'Aumance. (Allier)
	id	1878	Le vieux noyer ; souvenir de l'Allier
	id	1878	Le Colisée à Rome Petit Palais
	id	1879	Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier
	id	1882	La Loire (Bois et rivière sablonneuse)
	id	1887	Les charmilles à la Trémellerie
1970	Château de Saint-Fargeau	1881	Souvenir de Saint-Privé (Yonne)
1970	Autun	1877 pas de Salon	Église Saint-Pierre de Chasteloy, Saint Julien-du-Sault

fig. 210 : Liste des œuvres de Salon de Harpignies classées par année et lieu d'exposition suivis du titre et de l'année de présentation au Salon de chacune. 1918 - 1970.

Année Expo	Lieu d'Exposition	Année du Salon	Titre de l'œuvre
1970	Bourges	1875	Vallée de l'Aumance. (Allier)
	id	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
	id	1886	De Saint-Privé à Bléneau ; souvenir de l'Yonne
1973	Besançon/Bourg-la-Reine/Aix-les-Bains	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1974	Bordeaux	1879	Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier
1974	Paris	1866	Le soir, souvenir de la campagne de Rome
	id	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
	id	1888	Un torrent dans le Var
1975	Barbizon	1879	Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier
1976	Nevers	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
1977	Maubeuge	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
1979	Memphis (USA)	1897	Solitude (1897)
	id	1901	Matinée d'automne ; Morlaix
1980	Mont-de-Marsan	1878	Le Colisée à Rome Orsay
1983	Marcq-en-Baroeul (Nord)	1875	Vallée de l'Aumance. (Allier)
1983	Oklahoma (USA)	1869	Le chemin des Roches dans le Morvan
1983	Bordeaux	1879	Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier
1983	Marcq-en-Baroeul	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
1984	Paris	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
1986	Besançon/ Hudderfield (UK)	1857	Chercheurs d'écrevisses
	id	1874	Bords de l'Aumance
1986	Tokyo/Kumamoto/Osaka/Kita-Kushu/Okayama (Japon)	1885 pas de Salon	La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)
1995	Londres (UK)/ Boston (USA)	1872	Ruines du château d'Hérisson
	id	1875	Les chênes de Château-Renard (Allier)
1995	Nevers	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
1996	Montpellier	1872	Ruines du château d'Hérisson

fig. 211 : Liste des œuvres de Salon de Harpignies classées par année et lieu d'exposition suivis du titre et de l'année de présentation au Salon de chacune. 1970 - 1996.

Année	Lieu d'Exposition	Année du Salon	Titre de l'œuvre
1996	Montpellier	1872	Ruines du château d'Hérisson
1996	Tokyo, Tsu, Mito (Japon)	1879	Les dindons de « Mme Héraut » ; souvenir de l'Allier
1998	Bonn (Allemagne)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
1999	Tokyo/Kagoshima/Kyoto (Japon)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
1999	Paris	1868	L'Institut ; vue prise sur les quais (Aquarelle)
2001	Dijon	1886	De Saint-Privé à Bléneau ; souvenir de l'Yonne
2001	Reykjavik (Islande)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
2002	Bergen (Norvège)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
2002	Holte (Danemark)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
2002	Dijon	1881	Souvenir de Saint-Privé (Yonne)
2002	Puntaharpu (Finlande)	1878 pas de Salon	Le Colisée à Rome Petit Palais
2003	Nevers	1879	Le Pavillon de Flore. Vue prise du Pont-Neuf
2003	Karuizawa	1885 pas de Salon	La Cour Chaillot à Saint-Privé (Yonne)
	id	1886	De Saint-Privé à Bléneau ; souvenir de l'Yonne
	id	1891	L'aurore
2004	Tokyo/Osaka (Japon)	1866	Le soir, souvenir de la campagne de Rome
2004	Tokyo/Osaka/Nagoya (Japon)	1887	Solitude
2005	Norfolk, Virginia (USA)	1885	La Loire à Briare
2006	Brescia (Italie)	1853	Vue prise dans l'île de Capri ; golfe de Naples
2009	Nantes	1866	Le soir, souvenir de la campagne de Rome
2013	Evreux/Amiens	1880 pas de Salon	Le bord de l'Aumance près d'Hérisson
2016	Cours-Cosne-sur-Loire	1878	Le Colisée à Rome Orsay
	id	1884	Lever de lune ; étang de Grand-Rue (Yonne)

fig. 212 : Liste des œuvres de Salon de Harpignies classées par année et lieu d'exposition suivis du titre et de l'année de présentation au Salon de chacune. 1996-2016.

Sur un total de 70 villes d'exposition, la répartition par pays est la suivante :

France	32
Japon	17
USA	7
Italie	4
Pays nordiques	4
UK	2
Allemagne	2
Espagne	1
Canada	1

Que ce soit la France qui compte le plus grand nombre d'expositions ne surprend guère pour un artiste natif de ce pays. Le Japon étonne avec 17 villes visitées, or il n'y eut que six transferts nippons mais pour chaque envoi il se trouva entre deux et six villes accueillantes. Les États-Unis sont bien représentés à 7, en accord avec le nombre important de toiles conservées dans les musées nord-américains. Les Pays Nordiques sont caractérisés par une seule exposition par pays : Islande, Norvège, Danemark et Finlande.

Valenciennes pour son exposition consacrée à Henri Harpignies en 1970 eut le plus grand nombre de toiles de Salon présentes en un même lieu : neuf ouvrages.

Les organisateurs des expositions eurent-ils une préférence pour une période particulière de production de l'artiste ?
Le tableau ci-après (fig. 213) indiquant le nombre d'œuvres exposées en les classant selon leur année de passage au Salon, témoigne d'une préférence nette pour les années allant de 1866 à 1879, les grandes années du Salon pour Harpignies.

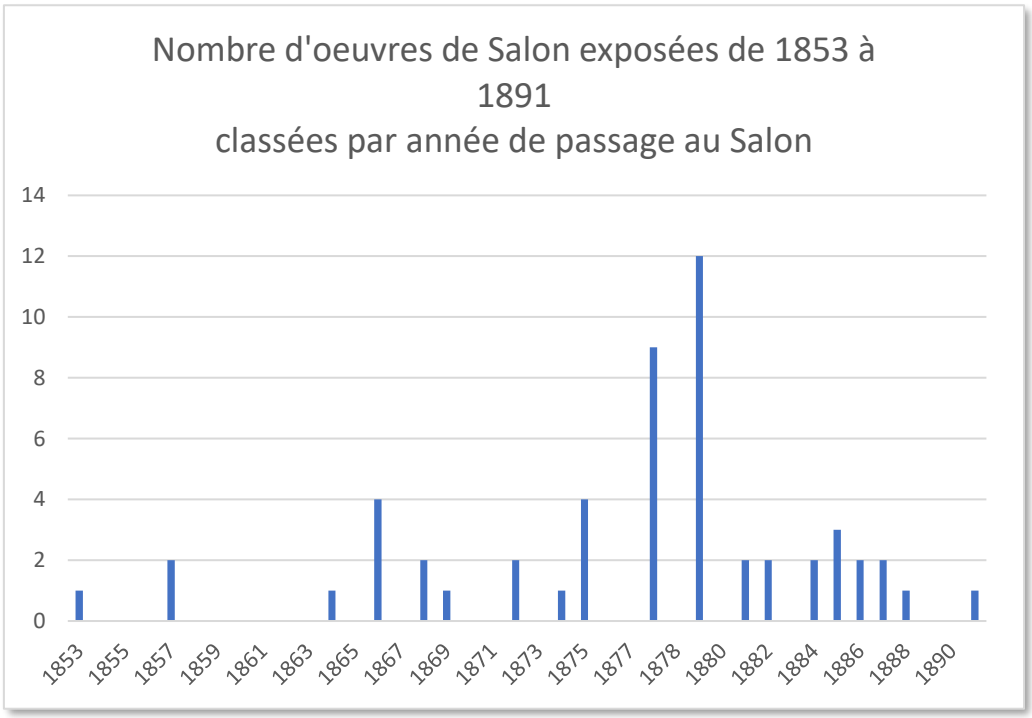


fig. 213 : Répartition des œuvres de Salon exposées selon leur année de passage au Salon.

Les œuvres de l'artiste restent ainsi bien vivantes dans le monde artistique, avec 49 expositions et quatre monographiques mettant en scène 32 œuvres de Salon sur les 68 répertoriées. 28 d'entre elles sont conservées en un musée et 4 étaient encore en mains privées.

Ces ventes et expositions sont la preuve que Harpignies reste largement présent dans le panorama artistique, restant un témoin du paysagisme jusqu'en ce début du vingtième siècle, transition avec les avant-gardes qui émergèrent à ce moment.

CONCLUSION

Les Salons permirent à Henri Harpignies d'intégrer le groupe des peintres paysagistes, façon élégante d'entrer dans « Le monde de l'art[1177] ». Adepte inconditionnel de ces expositions de 1853 à 1912, elles lui donnèrent la possibilité de s'y épanouir et d'y exprimer pleinement son talent.

Le Paysage ne s'imposa pas d'emblée au sein des Salons, on se rappelle les difficultés que rencontrèrent les paysagistes du Groupe de 1830 pour y siéger. Ils ouvrirent la voie, et à partir de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, la représentation de la nature pour elle-même fut admise et occupa une place croissante parmi les toiles accrochées aux cimaises des Salons.

Participant fidèle de ces réunions, il y présenta ses œuvres avec grande régularité, et ceci pendant presque soixante ans. Ses toiles furent toujours acceptées par le jury, à l'exception de 1863, l'année du Salon des Refusés dont il fit partie, ayant eu deux refus sur les trois ouvrages qu'il présenta cette année-là. Néanmoins son grand tableau « *Les Corbeaux ; paysage* [1178]» sauva l'honneur.

Évènement capital dans la vie culturelle parisienne, le Salon reçut un accueil enthousiaste du public qui s'y pressait chaque année pour admirer les ouvrages dans des conditions d'exposition qui pourtant n'étaient pas optimales. En 1881, l'État abandonna l'organisation des Salons pour la confier aux artistes qui fondèrent le Salon des Artistes Français, et Harpignies resta un membre inconditionnel de cette institution, délaissant les scissions et les expositions parallèles, lesquelles témoignaient d'un besoin d'indépendance qui taraudait certains artistes. Bien inséré dans le monde de la SAF, Harpignies s'impliqua dans son fonctionnement, participant à la sélection des œuvres comme membre du jury, mais ne reçut que tardivement la reconnaissance de sa valeur, les médailles lui furent attribuées tard dans le cours de son existence. Il gravit peu à peu les grades de la Légion d'honneur, mais ne fut pas élu à l'Académie des Beaux-Arts, regrettant sans doute secrètement en lui-même cet échec. Cela n'altéra en rien sa bonne humeur, sa gaité naturelle, sa joie de vivre qui faisaient le bonheur de ses amis et connaissances. Âgé de 98 ans il quitta ce monde avec regret, « ayant encore tant de choses à faire » disait-il et de nombreux articles dans la presse, en France mais aussi dans le monde anglo-saxon témoignèrent de la reconnaissance qu'eurent pour lui les critiques, les salonniers, attestant ainsi de la place qu'il occupait dans le monde des paysagistes.

Cette longue présence aux Salons se concrétisa par un corpus de 110 toiles qui ont été analysées au tome II. 68 d'entre elles sont répertoriées, 42 en structure muséale[1179] et 26 œuvres ont été vues lors d'un passage en vente et sont maintenant en mains privées. Il reste encore 42 ouvrages dont nous connaissons le titre, avec parfois en complément une description voire une gravure publiée dans une revue, mais nous ignorons tout de leur localisation, et nous n'avons pas d'iconographie plus précise. Nous maintenons une veille active pour tenter de les retrouver.

Les paysages du Valenciennois, sa région natale et ceux du Sud de l'Italie, Capri qu'il venait de découvrir, furent les thèmes choisis pour son premier Salon. La veine artistique s'orienta ensuite vers une scénographie d'enfants de 1855 à 1859 pour n'y plus revenir ensuite. C'est à

[1177] Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010, (1ère éd. 1982)
[1178] Salon de 1863, H/T, 97,4/164,3 cm., Johannesburg Art Gallery, (Afrique du Sud) inv. 169. *Cf.* tome II, p. 36.
[1179] 27 en France et 15 dans des musées à l'étranger.

partir de 1861 que l'artiste s'épanouira et deviendra plus familier parmi les peintres paysagistes. Formé par Achard, son style s'affirmera avec un cadrage bien choisi, une grande sobriété, des tonalités resserrées, parfois agrémentées d'un coucher de soleil ou d'un orage violent. Bien que proche de Corot dont il partage l'exigence de « la forme et des valeurs[1180] », il s'en distinguera par une plus grande rigueur voire une certaine rudesse dans la représentation des arbres qu'il chérissait pourtant particulièrement. Au fil des ans, on perçoit une certaine régularité de la facture, le dessin restant toutefois toujours privilégié sur la couleur. Amoureux des bords des fleuves et des rivières, l'Allier, la Loire, le Saut-du-Loup, le Loing, la Seine surent l'émouvoir et le firent s'arrêter sur leurs rives pour saisir un moment privilégié. La campagne, les villages de l'Allier avec Hérisson, et de l'Yonne avec Saint-Privé furent des lieux favoris pour aller peindre sur le motif. Paris et les bords de Seine s'illustrèrent plutôt avec l'aquarelle, et l'hiver, les séjours sur la côte méditerranéenne permirent une plus grande vivacité des coloris.

Mais si l'œuvre d'art est l'expression de son talent et témoigne de sa sensibilité face à la nature, une peinture n'est pas le seul fruit d'un artiste solitaire, elle est aussi la résultante d'une chaîne de coopération[1181]. Le peintre a besoin du marchand de toiles et de couleurs, il a besoin d'être connu de ses confrères mais aussi des amateurs, des collectionneurs, du public pour pouvoir vendre ses œuvres et vivre de son art. Les marchands, les critiques, les salonniers peuvent aussi entrer dans cette liste coopérative. Harpignies a bien saisi l'importance de ces impératifs et nous avons étudié les artistes qui l'ont formé, les amis peintres qu'il fréquenta en Italie et à Paris, les élèves qu'il attira auprès de lui, qu'ils soient désireux d'entrer dans la carrière artistique ou qu'ils soient plus simplement des amateurs éclairés intéressés à peindre par goût personnel et souvent aussi par plaisir.

Les Salons jouèrent à l'évidence un rôle déterminant permettant à Harpignies d'être reconnu de ses confrères et amis, mais aussi des collectionneurs. Nous avons choisi d'en analyser quelques-uns en Europe et dans le monde anglo-saxon. Cette peinture proche de la nature reçut un accueil d'autant plus favorable que le couple « marchand-critique [1182] » favorisa notre artiste. Certes la critique ignora Harpignies pendant les premiers Salons, mais dès 1861, ses toiles suscitèrent analyses et commentaires, le plus souvent dans un sens favorable, mais avec parfois des remarques négatives lui reprochant la rudesse des traits, ou la tonalité sombre, mais l'important disait Zola, c'est d'en parler, « il n'y a que le silence qui tue[1183] ».

Les marchands contribuèrent aussi à la bonne fortune de l'artiste. Certes les achats de l'État furent précieux autour des années 1865 – 1888 permettant à ses tableaux d'être exposés au musée du Luxembourg, puis au musée du Louvre et dans « les musées de province [1184] » donnant à l'artiste une sérieuse crédibilité, gage de la reconnaissance officielle. Le relai fut pris par les galeristes, et Harpignies resta fidèle à ses deux marchands, Arnold et Tripp qu'il appelait volontiers familièrement « mes éditeurs » ; leurs relations furent amicales, une grande abondance de lettres en témoigne[1185]. Ils déchargèrent le peintre de la contrainte des ventes de sa production artistique, ils lui donnèrent l'opportunité d'exposer ses travaux en leur galerie,

[1180] François Fosca, *Corot*, Paris, lib. Floury, 1930, p. 5-6.
[1181] Howard Becker, op. cit. p.49.
[1182] Harrison and Cynthia White, *La carrière des peintres au XIX^e siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris, Flammarion, 2009. Cf. supra p. 5.
[1183] Edmondo de Amicis, *op. cit.,* p. 205-206. Cf. supra, p. 187.
[1184] Marc Fumaroli, « Naissance du musée moderne » in *Lire les arts dans l'Europe d'Ancien Régime*, Paris, Gallimard, 2019, p. 419.
[1185] *Cf*. tome III, Lettres manuscrites de Harpignies à Arnold & Tripp.

rue Saint-Georges à Paris. Conscients des avantages qu'ils tiraient de ce commerce, Harpignies concluait avec sagesse et philosophie que chacun y trouvait son compte.

En complément des toiles présentées aux Salons, les œuvres graphiques furent aussi analysées ; les eaux-fortes que l'artiste fit avec soin au début de sa carrière sous la gouverne de son maître Jean Achard, mais aussi les estampes gravées par d'autres, à partir de ses œuvres présentées aux Salons et publiées dans les périodiques ; ce fut là un moyen précieux de diffusion des ouvrages peints pour atteindre les lecteurs des journaux et revues[1186].

Aquarelliste talentueux, Harpignies aimait ce média, rapide, spontané, exigeant, ne permettant pas le repentir, mais avec une gamme de couleurs vives et toniques. Présentées au début au Salon, elles furent ensuite réservées à la Société d'Aquarellistes Français à laquelle Harpignies adhéra dès 1882. On retrouve encore aujourd'hui nombre de ses aquarelles en vente en galerie ou lors des ventes aux enchères.

Le marché des ouvrages peints est un lieu où s'opère une étrange et secrète transmutation d'un bien artistique en une marchandise[1187]. Celle-ci obéit aux lois du marché ; quelle importance a l'œuvre artistique aux yeux de l'acquéreur, quel prix est-il prêt à payer pour en faire l'acquisition. Le goût du public pour un certain style de peinture importe et le rôle du couple marchand-critique intervient alors dans ce cheminement.

Harpignies fut l'héritier des peintres de Barbizon, de Corot, de Français, porteur du goût pour la nature qu'il personnalisa pendant plus de soixante ans, sorte d'archétype immuable de la peinture de paysage en cette époque. Mais un artiste ne crée pas seulement pour créer ; son œuvre est un jalon dans l'espace social à un moment donné et elle reflète l'intérêt que lui porte la société ; la cote de l'artiste est ainsi une façon de mesurer l'attrait du public, mais plus encore des collectionneurs, des amateurs et des acheteurs pour sa peinture.

Nous avons tenté d'apprécier l'estime portée à sa production artistique en étudiant le prix de vente de ses œuvres, nous basant sur diverses sources : la correspondance du peintre, les achats de l'État, les prix de vente obtenus lors des enchères publiques, en Europe, mais aussi aux États-Unis par l'étude des cahiers de vente tenus par Knoedler[1188] et plusieurs réflexions peuvent être déduites de ces études.

La cote d'un artiste dépend de l'acheteur ; pour Harpignies, l'État donnait un prix d'achat bien inférieur à celui du marché[1189], mais pouvoir paraître au musée du Luxembourg méritait bien quelque sacrifice. L'âge et la réputation du peintre interviennent également et Harpignies décrivit avec malice dans son journal[1190] sa première rencontre avec un marchand de tableau alors qu'il était encore bien jeune, encore inconnu du public ; le galeriste voulut profiter de l'inexpérience du jeune artiste et obtenir son tableau pour presque rien. Cette première expérience très négative ne découragea pas le peintre qui collabora ensuite très régulièrement avec ses marchands Arnold & Tripp.

[1186] *Cf*. supra, p. 250-308, et tome III : Q) Les eaux-fortes de Harpignies, et R) .Les œuvres graphiques de Harpignies et la Société d'Aquarellistes Français.

[1187] Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en Franc*e, thèse de doctorat ès lettres, Université de Paris, éd. de Minuit, 1967, p. 12.

[1188] Mis en ligne par le Getty Research Institute. *Cf*. supra, p. 340-344.

[1189] Pour les œuvres des Salons, à Paris, lors d'un achat de l'État, le prix moyen est de 13 000 € 2015 , alors qu'en vente libre, on atteint en moyenne 68 000 € 2015.

[1190] *Cf*. tome III, Le journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 39-43 du journal.

Le lieu de la vente influe également sur la valeur de l'œuvre ; ainsi à Paris, le prix moyen des œuvres de Salon s'établissait à 43 500 €[1191] avant 1960 puis à 38 500 € après cette date, alors que la place de Londres était plus valorisante, en moyenne 151 900 € pour un tableau de Salon.

Mais c'est le marché Nord-Américain, accessible essentiellement via Knoedler, qui connut la cote la plus élevée avant 1960 avec une moyenne de 226 780 €, pour revenir vers 55 500 € ensuite. Aux États-Unis en cette fin du XIX^{e} siècle se bâtirent de grandes fortunes dans l'industrie, la finance, l'immobilier, et ces riches propriétaires devinrent aussi de grands collectionneurs, générant ainsi une demande accrue, et ne se souciant pas ou peu du montant de l'acquisition d'un tableau. L'estime des acheteurs permit à Harpignies d'être présent dans de nombreuses collections prestigieuses des deux côtés de l'Atlantique, et dans de nombreux musées en Europe et en Amérique du Nord.

HENRI HARPIGNIES personnage du XIX^{e} siècle

Être un artiste connu et reconnu de ses pairs et du public au XIX^{e} siècle était chose accessible, eu égard à la faveur dont jouissaient les peintres et les sculpteurs, professions qui occupaient alors le devant de la scène médiatique, les expositions et les Salons leur apportant un solide soutien. L'image d'un artiste était même susceptible d'être le support d'un message médiatique, comme le sont aujourd'hui les vedettes du sport, du spectacle ou de la chanson[1192], témoin du prestige des artistes à cette époque. Harpignies fit ainsi partie, avec beaucoup d'autres artistes[1193], des 500 célébrités contemporaines de la collection POTIN.

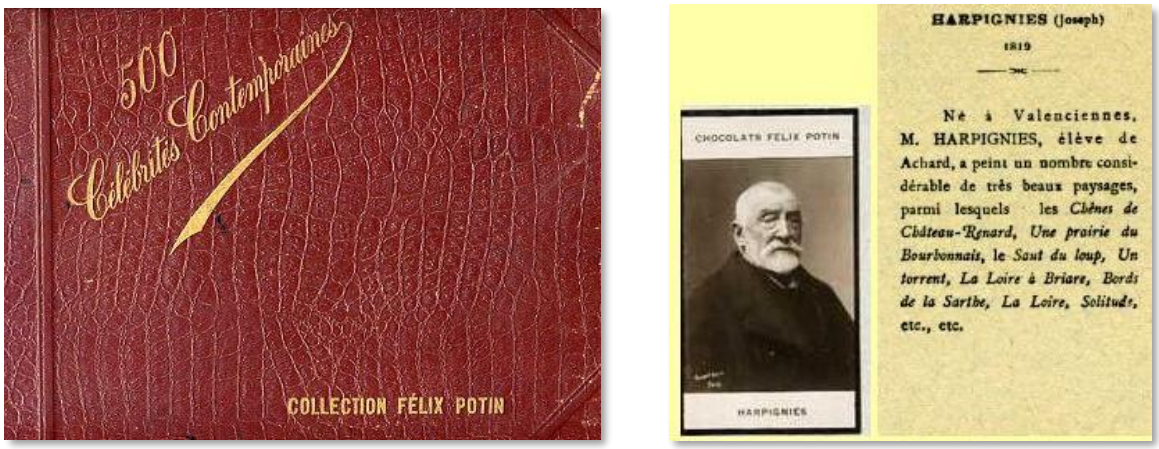


fig. 202 : Album des 500 célébrités contemporaines.[1194]

[1191] Quelle que soit la monnaie, tous les montants ont été convertis en € 2015 avec le logiciel mis en ligne par l'université de Stockholm : https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html
Cf. supra, p. 336. Consulté le 23 12 2021

[1192] Alain Bonnet, « La transfiguration de l'artiste » in *L'artiste en représentation. Images des artistes au XIX^{e} siècle*, cat. expo. Musée de la Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012-23 mars 2013 ; musée de Laval, 15 avril-15 octobre 2013, Lyon, Fage éd. 2012, p. 13.

[1193] Peintres, sculpteurs, architectes, artistes lyriques et dramatiques.

[1194] *Cinq cents célébrités contemporaines* , collection Félix Potin, 1912, BnF, Cabinet des estampes.

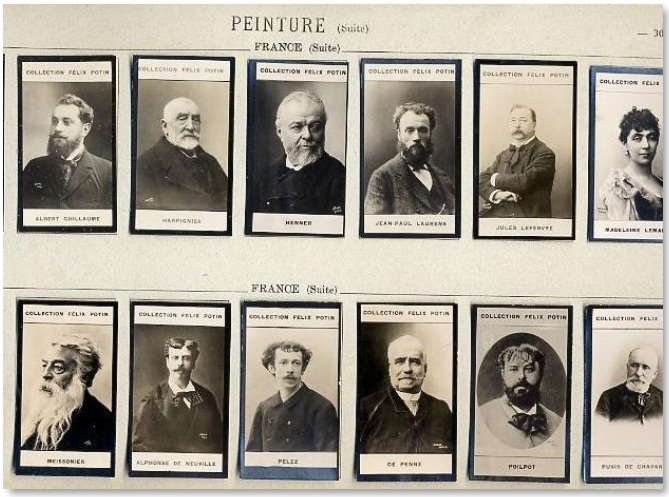


fig. 203 : Album des 500 célébrités contemporaines. Les peintres.



fig. 204 : Vin tonique Mariani à la Coca

Dans le même esprit, Angelo Mariani (1838-1914) mit au point *le vin tonique Mariani à la Coca du Pérou*, et en fit la promotion avec l'appui de la communauté des artistes, publiant divers albums : *Figures contemporaines tirées de l'Album Mariani*, rassemblant des artistes, mais aussi le pape Léon XIII, des évêques, des militaires, des personnalités politiques, des académiciens, des écrivains etc. Témoins de la proximité de Mariani avec le milieu artistique, Grün puis Laissement en firent le portrait parmi les nombreux personnages de leurs tableaux.



fig. 205 : F. Grün, *Un vendredi au Salon des Artistes Français*[1195] (détail : Mariani de face au 1er plan, au centre)



fig. 206 : H Laissement Au Salon des Artistes Français[1196] (détail : A. Mariani indiquant du bras droit)

Jules Claretie déclara dans la préface du recueil :

> « Ce n'est pas un album, bien qu'il lui donne ce nom, que Mariani a voulu former, en collectionnant, une à une ces *Figures Contemporaines* ; c'est un Musée[1197]. »

[1195] *Cf. supra*, fig. 1, p. 19.
[1196] *Cf. supra*, fig. 4, p. 21.
[1197] *Figures contemporaines tirées de l'album Mariani*. 75 biographies – Préface de Jules Claretie, 4e vol. H. Floury lib. 1899.

Une notice biographique accompagnait chaque participant. Harpignies fit suivre son buste d'un petit paysage, un lavis, et un commentaire qui ne manquait pas d'authenticité :

> « Quelle merveille que ce vin de Coca ! J'en prends tous les jours et j'ai la conviction, mon cher Monsieur Mariani, qu'en suivant régulièrement ce régime agréable, je prolongerai mes jours de quelques années. »

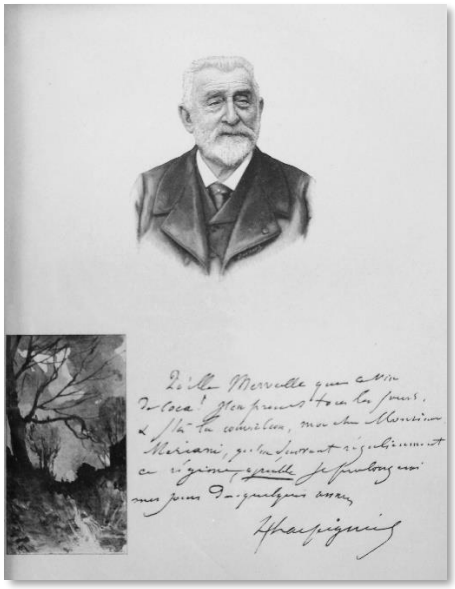


fig. 207 : Henri Harpignies : feuille de *Figures contemporaines de l'Album Mariani*

Mariani ne pouvait mieux choisir pour vanter son élixir qu'un peintre qui fut presque centenaire. Ces deux exemples concernent un artiste déjà âgé, déjà célèbre, et entrant dans le catalogue des personnalités de son siècle, attestant d'une belle représentativité des artistes au sein de la société civile de la fin du XIX^{e} siècle.

Paysagiste presque exclusif, Harpignies ne fit que peu de portraits ; quel dommage, car il excellait dans ce domaine !



fig. 208 : *Le fils d'Adolphine*, H/T, 18/28,5 cm., coll. privée. (famille de l'artiste)

Ce beau portrait d'enfant vu de ¾ et de profil, au regard rêveur reste mystérieux, on ne sait guère qui était ce garçonnet, le fils d'une employée au service du peintre à la Trémellerie ? Un second portrait du même jeune garçon est aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Valenciennes. Un seul profil se détachant cette fois sur un fond brun.



fig. 209 : *Le fils d'Adolphine*, dédicacé : A mon neveu Henri Harpignies[1198]

A notre connaissance, ce sont les deux seuls portraits qu'il fit. Cette réticence à se représenter soi-même fait que nous ne disposons d'aucun autoportrait, mais il sollicita plusieurs de ses confrères pour garder une trace peinte de sa personne.

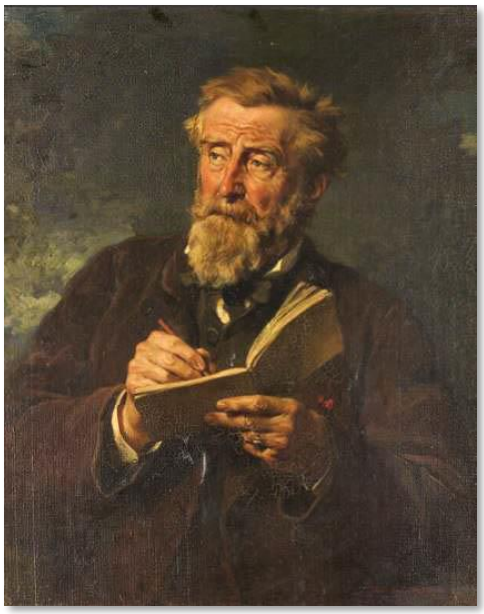


fig. 210 : Édouard Dubufe, *Henri Harpignies*, 1876[1199]

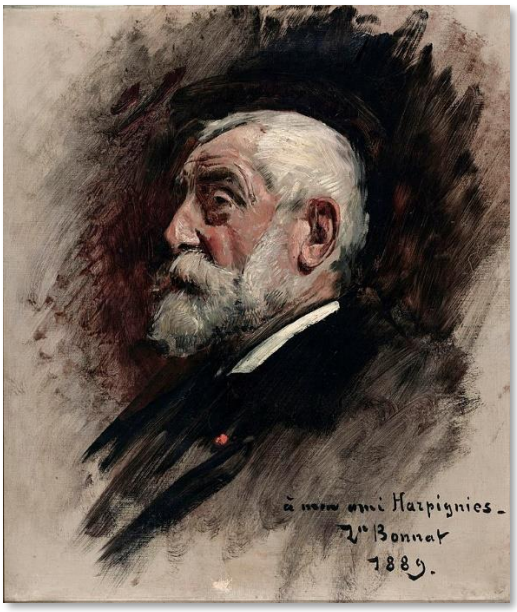


fig. 211 : Léon Bonnat, *Henri Harpignies*, 1889[1200]

[1198] H/T, 29,5/24,5 cm., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, inv. 46.1.429

[1199] H/T, 81,5/65,5 cm., coll. du château de Versailles, inv. MV. 5765, Salon de 1877, dépôt du musée du Louvre. Une eau-forte fut gravée par Léon Gaucherel, ENSBA, inv. GRAV. 7899. *Cf. supra* p. 259.

[1200] H/T, 61/52,5 cm., dédicacé : *à mon ami Harpignies*, 1889, Petit Palais, musée des BA de la ville de Paris, inv : PPP.04941. cat.249 in Guy Saigne, *Léon Bonnat, le portraitiste de la IIIe République*, Paris, Mare & Martin, 2017, p.404-405. Un second portrait identique mais sans dédicace, de même dimensions, , est conservé à Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. P. 72.2. (cat.250 in Guy Saigne) Une lithographie fut gravée par Alexandre Leleu à



fig. 212 : Jean-Baptiste Guth, *Henri Harpignies*, 1892[1201]



fig. 213 : Lucien Jonas, *Harpignies peignant*, 1911[1202]



fig. 214 : J-B. Guth, *Henri Harpignies*, 1892. A gauche signature de Harpignies en bas du paysage et à droite celle de Guth

Trois de ces tableaux attestent de l'activité picturale de l'artiste : prise de croquis sur le vif pour Dubufe, l'artiste est assis devant sa toile et mélange les couleurs sur la palette chez Jonas, et Harpignies pose fièrement devant le paysage qu'il fit lui-même sur la toile de Guth. Bonnat portraitiste, ami du paysagiste, nous livre une belle tête de profil se détachant sur un fond sombre esquissé avec élégance, c'est plutôt l'homme célèbre qui est honoré ici, la légion d'honneur arborée à la boutonnière. (fig. 211)

S'agissait-il ici d'autoportraits par procuration par peintres interposés ? Ces nombreuses représentations de sa personne traduisaient-elles une démarche psychologique, une tentative d'introspection sur sa propre destinée ? Ou plus simplement voulut-il affirmer sa position sociale au sein de la société civile, comme le suggère Pierre Vaisse[1203]. Ces portraits s'égrènent

partir de ce portrait, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, inv. PPG. 662. et un portrait gravé par H. Toussaint.

[1201] J-B. Guth (1855-1922), H/T, 81,3/50,3 cm., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. 2014. 3.1. Don de Georges Harpignies en 2014. Harpignies a lui-même peint le paysage de la toile.

[1202] Lucien Jonas (1880-1947), H/T, 146/115 cm., Valenciennes, musée des Beaux-Arts, inv. PY.58/LUX. 1094, Salon de 1911 et Achat de l'État.

[1203] Pierre Vaisse 1987 (1), « L'autoportrait, question de méthode », *Romantisme*, 1987, n° 56, p. 101-112.

au cours de trente-cinq années, laissant alors transparaître sur le visage du peintre la succession des décades.

Les sculpteurs et graveurs de médaille furent aussi sollicités pour conserver une mémoire des traits du paysagiste, mais Harpignies prit soin de favoriser les « enfants du pays ». Corneille Theunissen, originaire d'Anzin, Lucien Brasseur natif de Saultain, Pierre Dautel, médaillier, né à Valenciennes ont été mis à contribution, avec souvent le souhait de faire la promotion de ces artistes amis. Seuls Victor Segoffin, le toulousain, et Ernest-Eugène Hiolle, parisien furent étrangers à la région valenciennoise chère au cœur de l'artiste. La plupart de ces sculptures furent analysées précédemment[1204].

Sans doute par modestie, le paysagiste se représenta dans des œuvres graphiques en train de peindre sous le regard d'enfants. Sur le premier dessin vendu chez Sotheby's à New York,



fig. 215 : Autoportrait de l'artiste peignant en plein air[1205]



fig. 216 : Deux enfants regardant le peintre au travail[1206]

(fig.215) ce fut cet attroupement d'admirateurs qui lui donna l'idée de mettre en scène des troupes de jeunes enfants de 1855 à 1859. Sur le second dessin, le paysagiste ajouta de sa main *Jury 89*, assimilant peut-être les bambins aux membres du jury ? Le paysage qu'il peint est le tableau qu'il présenta au Salon de 1889, *Pleine lune*[1207]. Ce dessin était dans la collection Bonnat, témoin supplémentaire de l'amitié qu'ils entretenaient.

Une aquarelle conservée à San Francisco (fig. 217) représente l'artiste assis, en train de dessiner, mais avec un contraste voulu entre la petite taille du peintre au travail, abrité sous deux chênes centenaires, comme écrasé par ces deux vénérables sylvestres dont on ne voit d'ailleurs que les imposants troncs et seulement une partie de la frondaison[1208]. Harpignies voulut ainsi témoigner de la puissance et de la primauté de la nature sur l'homme.

[1204] *Cf. supra*, p. 128-131.

[1205] Mine de plomb, encre noire à la plume et lavis gris, monogrammé et daté en bas à gauche, 1879, 17,8/22 cm., coll. particulière, Vente Sotheby's New York, 24 janvier 2007, lot 111. *Cf. supra*, fig. 10, p. 54.

[1206] Dessin au crayon, 20,2/31,4 cm., Bayonne, musée Bonnat-Helleu, inv. 2150/Nl. 836, coll. Bonnat.

[1207] *Cf*. tome II, p. 291-292.

[1208] *Paysage avec un peintre dessinant*, aquarelle, 1885, 28/39,5 cm., San Francisco, Fine Art Museum, inv. FASF. 47247



fig. 217 : *Paysage avec un peintre dessinant*, 1885, 28/39,5 cm., San Francisco, Fine Art Museum.

Parfois ce furent ses élèves qui voulurent l'honorer :

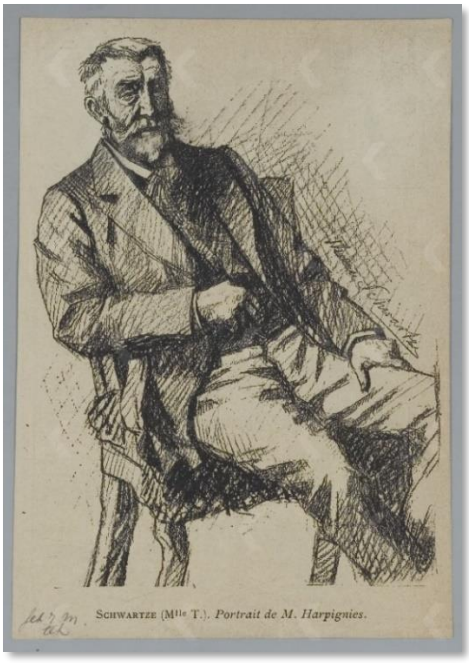




fig. 218 : Thérèse Schwartze : *Portrait de Henri Harpignies*
Dessin, 1906[1209] H/T, 103/144 cm., inv. 46.1.235[1210]

[1209] Dessin, https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=harpignies&start=0 Consulté le 23 12 2021
[1210] Photographie prise dans les réserves du musée des Beaux-Arts de Valenciennes. © JP Cappoen. Nous remercions Franck de Frias qui nous permit d'accéder au tableau.

Thérèse Schwartze (1852-1918) une de ses élèves néerlandaises fit en hommage à son vénéré maître un portrait conservé au musée de Valenciennes, dont le dessin préparatoire est mis en ligne par RKD[1211].
Lucien Jonas, jeune confrère anzinois, ami plutôt qu'élève, fit déjà un grand portrait de *Harpignies peignant* en 1911, (fig. 213) mais il lui rendit aussi une belle reconnaissance posthume en décorant en 1922 la coupole du musée des Beaux-Arts de Valenciennes. Dans le même esprit que l'œuvre réalisée par Maurice Denis à la demande du musée du Petit Palais pour orner une de ses coupoles en illustrant l' *Histoire de l'art français*[1212], on sollicita Jonas pour décorer la coupole muséale valenciennoise sur le thème des artistes du Valenciennois. Les peintres, les sculpteurs, les architectes, les graveurs et les médailliers furent honorés.[1213] Notre paysagiste eu droit à tous les égards.



fig. 220 Lucien Jonas, *Coupole du musée des Beaux-Arts de Valenciennes.*

[1211] https://rkd.nl/en/explore/images/record?query=Harpignies&start=0 Consulté le 23 12 2021
[1212] Isabelle Collet, « Maurice Denis et l'histoire de l'art français au Petit Palais » in Alain Bonnet, Hélène Jagot, *L'artiste en représentation. Images des artistes dans l'art du XIX^e^ siècle*, cat. expo. La Roche-sur-Yon et Laval, Lyon, Fage éd., 2012, p.40.
[1213] Emmanuelle Delapierre, Jean-Claude Poinsignon, *L'empreinte d'une ville. Les grands décors valenciennois de Lucien Jonas*, cat. expo. Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 12 mai-30 septembre 2006, Un, deux, quatre éd., p. 54-55.

Avec à gauche, Watteau, la palette en main finissant sa toile et à droite Carpeaux burinant son groupe sculpté *La danse* destiné à orner la façade de l'Opéra Garnier, Harpignies est assis dessinant, porté par quelques-uns de ses élèves. (fig. 221)



fig. 221 : Lucien Jonas, *Coupole du musée des Beaux-Arts de Valenciennes* (détail) © JP Cappoen

L'apparition de la photographie en ce XIX^e^ siècle a permis de compléter et de diversifier l'art du portrait, voire de se substituer à l'autoportrait peint. Dans son catalogue d'exposition, Erika Billeter[1214] écrit : « L'intérêt de l'artiste pour l'autoportrait s'est énormément développé à l'âge de la photographie et l'appareil photographique a contribué à élargir le genre du portrait d'artistes. »



fig.222 F. Mulnier, photo. 1870-1876[1215]

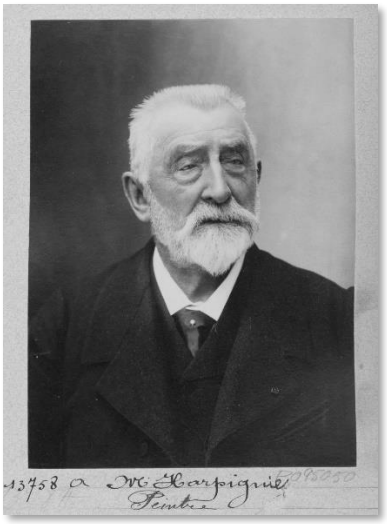


fig.223 Photo. Atelier Nadar[1216]

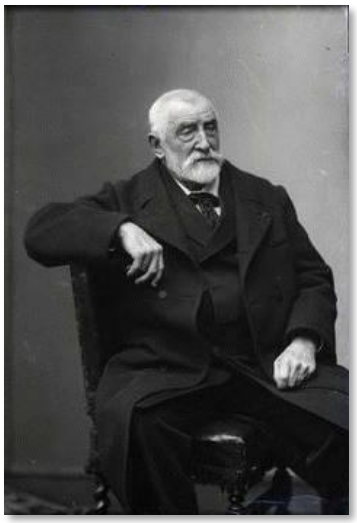


fig. 224 Pierre Lanith Petit, *Harpignies*[1217]

[1214] Erika Billeter, *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, cat. expo. Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts 18 janvier-24 mars 1985 et Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril-9 juin 1985, Berne, éd. Benteli, 1985, p. 15.

[1215] Photographie de *Harpignies*, woodburytype, 11,1/7,8 cm, San Francisco, Fine Arts Museum, inv. 1992.139.42

[1216] *M. Harpignies*, Album de référence Nadar, vol. 12, BnF, département Estampes et photographie, FT 4-NA-237

[1217] Pierre Lanith Petit, *Harpignies*, 1885-1900, négatif verre au gélatinobromure d'argent, inversé, 18/12 cm., Paris, Musée d'Orsay.

Comme beaucoup d'autres, Harpignies a sollicité de nombreux ateliers photographiques (fig. 222, 223,224) nous laissant un beau portrait de ¾ avec cette superbe finesse de grain du noir et blanc. Est-ce une façon de faire un retour sur soi, une sorte d'introspection par l'image ou au contraire de magnifier sa représentation vis-à-vis du monde extérieur ?

Ces portraits de qualité sont réalisés au studio du praticien, et rien n'évoque l'artiste paysagiste. Il faut une circonstance particulière pour obtenir un instantané en pleine action, comme ici Corneille Theunissen fit faire un cliché préparatoire au buste sculpté qu'il réalisa pour le paysagiste, (fig. 225) ou encore une photographie prise en son atelier, rue Coëtlogon, sans doute à l'occasion d'une visite du correspondant d'un journal. (fig.226) L'art de peindre est ici au premier plan.

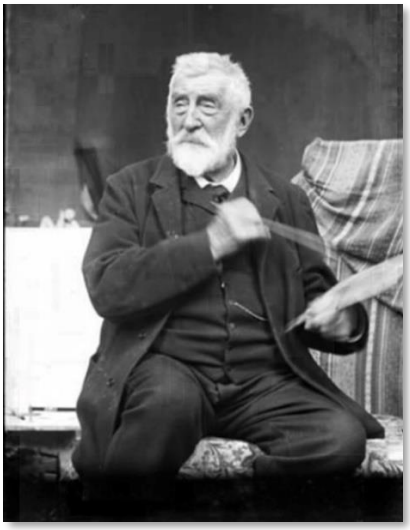


fig. 225 : *Harpignies posant pour C. Theunissen*[1218]



fig. 226 : *Harpignies dans son atelier*, 3 janvier 1904[1219]

Mais si le paysagisme fut l'activité principale de notre artiste, nous savons par Fromentin que Harpignies reçut dans sa jeunesse une excellente formation musicale par MM. Serriquet et Pesier[1220], à tel point qu'il hésita longuement entre musique et peinture. Si la toile l'emporta, le violoncelle qu'il pratiquait avec bonheur ne le quittait jamais et lors d'une visite à son atelier, il prenait avec malice son archet et son violoncelle plutôt que sa palette devant l'objectif photographique. (fig. 225 et 226)

[1218] *Portrait de Harpignies* posant pour Corneille Theunissen en préparation de son buste, Photographie, coll. C. Theunissen, in C. Limousin, *Corneille et Paul Theunissen, catalogue raisonné*, Paris, Mare & Martin éd. 2015, p. 121, Alain Bonnet dir. édit.

[1219] Épreuve d'époque sur papier citraté, 11,5/17,3 cm., Vente Paris, Piasa le 16 mai 2008, lot 88.

[1220] *Cf*. tome III, Biographie, p. 16-17.



fig. 225 : *Harpignies dans son atelier* lors de la remise de la médaille d'honneur en 1897[1221].



fig. 226 : *Harpignies photographié dans son atelier*, les doigts de la main gauche sur les cordes de son violoncelle, l'archet en main droite et la partition posée sur la chaise. A droite, le tableau *Un matin aux loups, près Bonny-sur-Loire*, Salon de 1893[1222].

[1221] L'Illustration, 29 mai 1897, p. 425.

[1222] Photographie colligée par F. Stokes, Frick collection, bib record : b.90 32 812. *Cf. supra*, p. 162.

La première de ces deux photographies (fig. 225) fut prise dans l'atelier du paysagiste à l'occasion de la visite du critique Alfred de Lostalot, venant le féliciter pour la médaille d'honneur obtenue en 1897. Mais le passage de la brosse vers l'archet ne plut guère au salonnier qui ironisa sur ce changement de pratique :

> « Le portrait que nous donnons de M. Harpignies le représente chez lui dans une attitude qui lui est chère : musicien distingué, il ne connait pas de joie plus grande que de faire sa partie dans un quatuor classique ; invité par notre photographe à s'entourer d'attributs de son choix, il a tout de suite saisi son violoncelle. L'éminent paysagiste me permettra-t-il de lui dire en terminant, d'accord peut-être avec ses auditeurs habituels, que l'on préfère généralement lui voir ses pinceaux entre les doigts. Ainsi Ingres se fit-il pardonner son violon en peignant la *Source*[1223]. »

L'ambiguïté que traduit ce transfert de symbole témoigne sans doute d'un regret mêlé d'amertume chez le peintre car

> « Chaque autoportrait a quelque chose d'une profession de foi, particulièrement évidente lorsque le peintre ou le photographe se présente avec les instruments de sa profession[1224]. »

Nadar, célèbre pour ses portraits photographiques, et Harpignies y succomba, (fig.223) fut aussi un caricaturiste renommé et en inversant la photographie de F. Mulnier on admire le réalisme de la caricature.

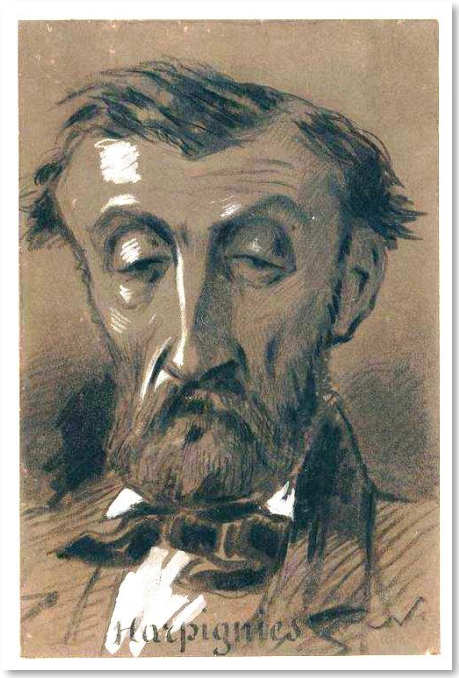


fig. 227 : P. Bernachon dit Nadar, *Caricature de Harpignies*[1225]



fig. 228 : F. Mulnier, photographie 1870-1876 inversée.

Photographier ou caricaturer ses semblables fut une activité incessante de Nadar, mais il pratiqua aussi pour lui-même une introspection,

> « n'ayant jamais cessé de se photographier, soit en posant, soit pour témoigner de certains évènements de sa vie[1226] »

[1223] Alfred de Lostalot, L'Illustration, 29 mai 1897, n° 2831, p. 426.
[1224] Erika Billeter, *op. cit*., p. 18.
[1225] Dessin au fusain rehaussé de gouache, 22,9/15 cm., Recueil de caricatures de Nadar, BnF, département Estampes et photographie, Réserve boîte ECU -NA-88.
[1226] Erika Billeter, *op. cit*. p. 17.

Georges Villa (1883-1965) fit une autre caricature de l'artiste beaucoup plus âgé. Il s'inspira sans doute du portrait de Bonnat, détachant le portrait sur un fond noir à larges traits, mais avec un visage buriné par les ans.

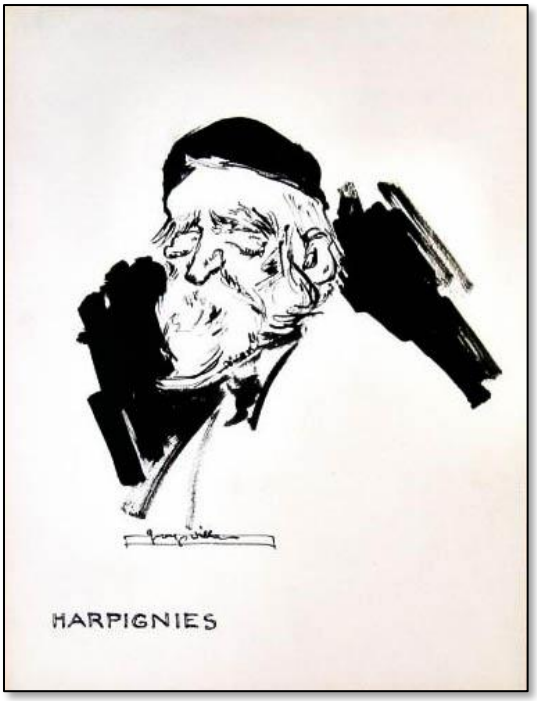


fig. 229 : Harpignies par G. Villa [1227]

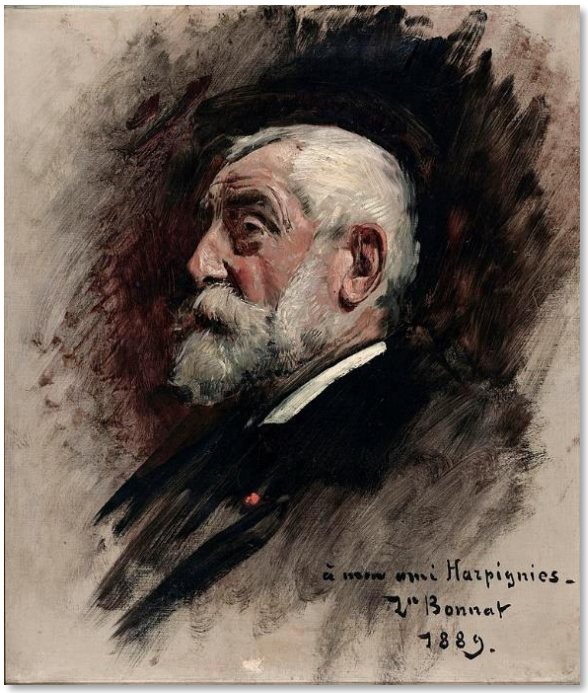


fig. 211 : Léon Bonnat, *Henri Harpignies*, 1889

[1227] Georges Elie Marie Villa (1883-1965) *Harpignies*, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. D. 8018 (47)

HENRI HARPIGNIES : fut il pré impressionniste ?

Archétype du paysagiste classique, Harpignies resta dans le sillon tracé par le groupe de 1830, proche de Corot, de Daubigny, de Rousseau, lesquels eurent tant de mal à pouvoir exposer aux Salons. La réticence familiale à le voir s'engager dans une carrière artistique eut pour conséquence une entrée tardive dans l'activité picturale ; il avait déjà 34 ans lors de son premier Salon, mais cela lui permit d'arriver à un momentxs qui avait accepté la représentation de la nature pour elle-même, sans avoir recours à la mythologie ou à la théocratie pour s'épanouir.

L'Italie qu'il chérissait eut bonne place parmi les tableaux des Salons, Dès 1853 Capri eut le privilège d'ouvrir la série[1228], puis Rome, le Colisée, le mont Palatin en 1865[1229] et 1878[1230], et enfin la rivière Teverone[1231]. Corot, maître vénéré de Harpignies laissa son empreinte sur cette série italienne.



fig. 230. Harpignies, *Le Colisée à Rome*, 1878
musée d'Orsay, inv. RF 493.



fig. 231. Corot, Le Colisée vu des jardins Farnèse, 1826.
musée du Louvre, inv. RF 154.

A partir de 1855, les enfants occupèrent les cimaises des Salons dans une certaine indifférence des salonniers ; *L'école buissonnière*[1232], *Un sauve-qui-peut*[1233], *des chercheurs d'écrevisses*[1234] et *le retour de la guerre de Crimée*[1235], se succédèrent dans les livrets des Salons de 1855 à 1859. On conseilla à l'artiste d'abandonner cette veine infantile, ce qu'il fit ensuite pour toujours ou presque.

Les fleuves, les bords de rivière, les arbres, les belles frondaisons, les vastes prairies furent honorés dès 1859 et ceci jusqu'en 1912. La Loire, l'Aumance, l'Allier, le Loing, le Saut-du-Loup, la Sèvre nantaise virent l'artiste s'arrêter sur leurs rives pour s'imprégner de cette vivante nature qu'il appréciait, presque comme une addiction. A partir de 1901, la côte méditerranéenne reçut sa visite chaque hiver et le Cap Martin, Antibes, Villefranche-sur-Mer, Nice permirent de ramener sous les voûtes du Grand Palais l'odeur des pins et du mimosa.

[1228] *Cf*. tome II, p. 5-6.
[1229] *Ibid*. p. 52-54.
[1230] *Ibid*. p. 171.
[1231] *Ibid.* p. 403-404.
[1232] *Ibid*. p. 13.
[1233] *Ibid*, p. 16.
[1234] *Ibid.* p. 17
[1235] *Ibid.* p. 20.

Cette succession des toiles exposées aux Salons pendant un si grand intervalle de temps nous impressionne par un certain continuum dans la facture et le style de cet artiste qui semble garder un cap dont il ne dévia guère. *La lisière des bois sur les bords de l'Allier* de 1861 ne dépare pas auprès d'un tableau peint quarante années plus tard : *Bords de l'Allier*, 1903, par un artiste de 84 ans.

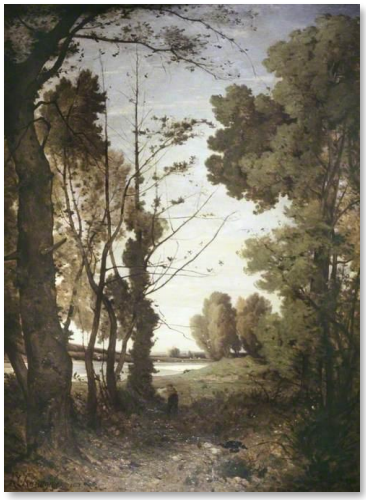


fig.232 : *Duck shooting on the banks of the river Allier*[1237]



fig. 233 : *Bords de l'Allier*, 1903[1236]

Cette faculté de donner une ample respiration au tableau, de rendre à merveille la profondeur de l'espace grâce à la succession des plans qui se superposent avec harmonie et cette science du cadrage qui est une obsession chez lui, et qu'il tente de transmettre à ses élèves :

> « Lorsqu'un sujet vous frappe et que vous désirez le reproduire, n'oubliez pas qu'il n'a pas de limites bien établies et que votre toile ou votre papier en ont[1238]. »

tout cela insuffle un sentiment d'harmonie et d'équilibre.
Dans cette même veine, les œuvres qu'il présenta de 1869 à 1885 conservent une même typologie et ceci permet au premier coup d'œil de reconnaître l'auteur du tableau. *Le chemin des roches dans le Morvan* de 1869, *le Saut-du-Loup* de 1873, *la vallée de l'Aumance* de 1875 et *le petit village de Chasteloy* de 1877 peuvent en témoigner.

Harpignies resta pendant toutes ces années un partisan farouche du dessin qu'il prônait à ses étudiants, brocardant ceux qui n'utilisaient plus de brosses pour peindre, mais le couteau, et témoin de cet attachement à la ligne, sur la plupart de ses aquarelles, on retrouve sous la peinture à l'eau le tracé à la mine de plomb permettant de définir les formes et les valeurs avant de peindre.

En dépit d'un certain traditionalisme, on retrouve chez cet artiste des œuvres qui s'écartent de la voie officielle, et ce sont le plus souvent des ouvrages qui ne furent pas destinés aux Salons. En 1854, rentrant d'Italie et arpentant la forêt de Fontainebleau au lieu-dit Les Trembleaux, le peintre nous livre une superbe vue sur un chemin en forêt parcouru par un homme et un enfant avec un second plan éclatant de lumière, mais avec un « lâché » de touche que lui reprocheraient les critiques.

[1236] *Ibid*. p. 455, Salon de 1861, 70,5/101 cm., San Francisco, Fine Arts Museum, don de Henry K.S. Williams, inv. 1943.7

[1237] *Ibid.* p. 25-29, Salon de 1903, 181/146 cm., Southend Museums services, Beecroft Art Gallery, Southend on sea, UK, inv. SOUAG.B 97.

[1238] *Cf*. tome III, Journal holographe de Harpignies et sa transcription, Conseils aux paysagistes.

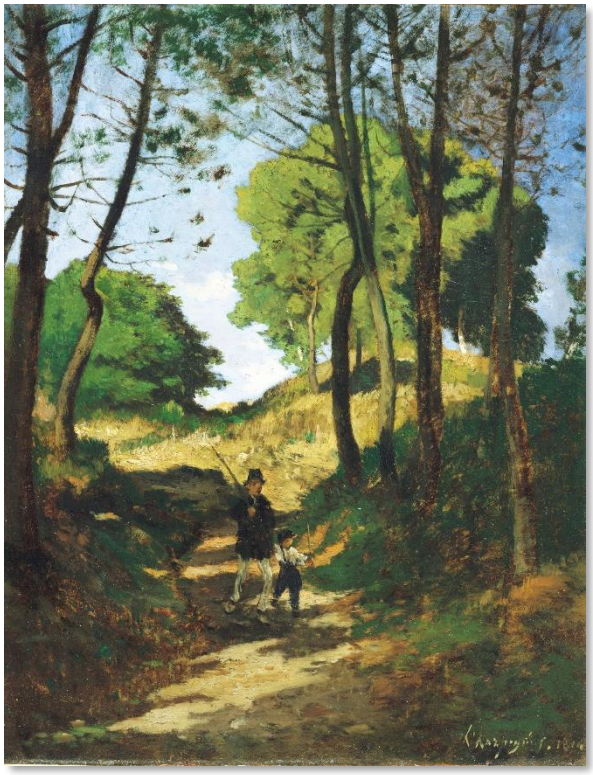


fig. 234 : *Sapins aux Trembleaux à Marlotte*, 1854[1239]

Aquarelliste talentueux, Harpignies nous donna des feuilles très soignées, rigoureuses, alors que d'autres pouvaient être qualifiées de pré-impressionnistes. Lors d'un voyage à Cambridge pour prendre connaissance des œuvres graphiques conservées au Fitzwilliam Museum, j'eus la surprise de voir deux aquarelles bien différentes :



fig. 235 : *Le long rocher à Marlotte, Forêt de Fontainebleau*[1240]

[1239] H/T, 41,3/32,1 cm., New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.1.183
[1240] Aquarelle, 20,8/39,5 cm., Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, inv. PD. 49-1978.

Le long rocher à Marlotte, lieu prisé des habitués de la forêt de Fontainebleau, nous est livré ici avec un premier plan ombragé qui nous emmène de suite vers cet alignement de rochers qui, à gauche, détermine la ligne d'horizon. Grande précision dans le dessin des roches et des arbres du fond de la feuille.

La deuxième feuille, plus tardive, de 1876, est un *Paysage* qui contraste avec la précédente par un moindre souci dans le détail, mais un très beau ciel, utilisant la réserve de blanc avec bonheur.



fig.236 : Paysage, 1876[1241]

Cette évolution vers une certaine sobriété de l'image est encore plus marquée dans l'aquarelle qui fit partie de la collection J. Zoubaloff[1242] et qui est conservée à Sceaux, au musée de l'Île de France, *La Marne à Champigny*, 1893. (fig. 237) Cette peinture à l'eau étonne par sa grande économie de moyens. La rivière est cadrée en profil strict, traversant la feuille avec grande rectitude. Des berges d'un mauve pâle encadrent le cours d'eau tandis que la forêt située au-delà forme une bande sombre, rectiligne dont émergent trois ou quatre grands arbres. Un chemin part du bas de la feuille et nous conduit jusqu'au rivage.

Une spontanéité, une décontraction, voire un certain laisser-aller se dégagent de cette œuvre bien différente des tableaux des Salons et annonçant l'impressionnisme, peut-être à l'insu d'Harpignies qui affirmait dans son journal :

[1241] Aquarelle, 1876, 13,6/21,9 cm., Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, inv.2739

[1242] *Cf. supra*, p. 156.

« Une des grandes difficultés de l'aquarelle est justement de ne pas être lourd ; pour cela il faut être maître de son métier, de tous ses moyens et jouer, c'est le mot, avec le pinceau comme on joue avec la pointe d'aiguille sur le cuivre. Tout l'art est dans ce laisser-aller[1243]. »



fig. 237 : *La Marne à Champigny* 1893[1244]

Malgré les années, il continua à peindre, mais après 1900, les huiles se firent plus rares, les lavis et les fusains prirent le devant et avec une économie de moyens, l'artiste arrivait encore à nous faire vibrer devant ses paysages.

Sa vigueur, son énergie encore intense faisaient l'admiration de tous et Eugène Morand exprima cela en 1905 :

« Des maîtres, le seul Harpignies**,** pareil lui-même à un chêne, résiste aux ans, continue à demander aux voûtes des ciels, aux masses des arbres, aux lignes des horizons le caractère de noblesse qu'ils contiennent toujours[1245]. »

[1243] *Cf*. tome III, Journal holographe de Harpignies et sa transcription, p. 27 du journal.

[1244] Aquarelle, 10,9/14 cm., coll. Jacques Zoubaloff, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, en dépôt au musée de l'Île de France, inv. PPD 01084. Œuvre présentée lors de l'exposition de Sceaux : Flora Triebel, Dominique Brême, *Paysages, du romantisme à l'impressionnisme : les environs de Paris*, 18 mars-10 juillet 2016, Paris, Liénart éd., 2016, notice JP Cappoen.

[1245] Eugène Morand, *Gazette des Beaux-Arts – Courrier européen de l'art et de la curiosité*, juillet 1905, Tome 34, Paris, 1905, p. 68.

Les premières strophes du poème Adonis qu'écrivit Jean de la Fontaine pour Monseigneur Fouquet en 1657 pourraient avoir été prononcées par notre artiste :

Je n'ay jamais chanté que l'ombrage des bois,
Flore, Écho, les Zéphirs, et leurs molles haleines,
Le verd tapis des prez et l'argent des fontaines.
C'est parmy les forests qu'a vescu mon Héros t

BIBLIOGRAPHIE

I) SOURCES MANUSCRITES

1) MANUSCRITS de première main
2) MANUSCRITS rapportés en annexe d'un livre

II) SOURCES IMPRIMÉES

1) MONOGRAPHIES SUR HARPIGNIES
   (par ordre chronologique de publication)
2) OUVRAGES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS
   (par ordre chronologique de publication)
3) CATALOGUES DE VENTE (par ordre chronologique)
4) LES JOURNAUX INTIMES ET LES CORRESPONDANCES D'ARTISTES (par ordre chronologique)
5) DICTIONNAIRES (par ordre alphabétique)
6) ÉCRITS D'ARTISTES DESTINÉS À L'ENSEIGNEMENT
   (par ordre chronologique)
7) OUVRAGES GÉNÉRAUX (par ordre alphabétique)
8) ARTICLES (par ordre chronologique)
9) ARTICLES ANGLO-SAXONS (par ordre chronologique)
10) WEBOGRAPHIE (par ordre alphabétique)
11) BANDE DESSINÉE

BIBLIOGRAPHIE

I) SOURCES MANUSCRITES

1) MANUSCRITS de première main

- **HARPIGNIES Henri**, « *Journal intime* », propriété de la famille.
- **HARPIGNIES Henri**, 356 lettres et MAIREAU Rose, 7 lettres, adressées à ses éditeurs Messieurs Arnold et Tripp, Bibliothèque Centrale des Musées Nationaux (BCMN), MS 0367.
- **HARPIGNIES Henri**, 1 lettre adressée à Philippe de CHENNEVIÈRES, Directeur des Musées de France, BCMN, MS 0484.
- **FROMENTIN Édouard**, *Hommes et choses de Valenciennes,* Archives départementales de Valenciennes, 1914, MS 1203, tome III, p. 190-229 et 281-293.

2) MANUSCRITS rapportés en annexe d'un livre

- **Henri HARPIGNIES**, 42 lettres échangées avec Étienne MOREAU-NÉLATON, in **POMARÈDE Vincent**, *Étienne Moreau-Nélaton : un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur,* Paris, Association Moreau-Nélaton éd., 1988, p. 272-278.
-

II) SOURCES IMPRIMÉES

1) MONOGRAPHIES SUR HARPIGNIES
(par ordre chronologique de publication)

- **SILVESTRE Armand**
  « *Henri Harpignies* » in Société d'Aquarellistes français, Paris, H. Launette et Goupil éd., t.1, p. 129-144.
- **VILLAIN Jean**
  1947, *Harpignies et ses élèves*, Thèse dactylographiée, Paris, Archives du Musée du Louvre, 1947.
- **PETIT Marie-Odile**
  1969, *Henri Harpignies ; ses dessins, ses aquarelles dans les collections publiques parisiennes*, Mémoire de recherche approfondie, Paris, École du Louvre, 1969, 248 p.
- **GOSSET Paul**
  1982, *Henri Harpignies*, Gand, Snoeck-Ducau & Zonn imp., 1982, 87 p.

- **HEMEZ Anne**
  1992, *L'œuvre graphique de Henri Harpignies dans les musées et les collections privées du Nord de la France*, Mémoire de recherche, Université de Lille III, 1992, 212 p.
- **CAPPOEN Jean-Pierre**
  2013, *Transcription et Étude critique du journal de Henri Harpignies, peintre paysagiste (1819-1916)*, Mémoire de maitrise en histoire de l'art, Université de Lille, Laboratoire IRHiS, juin 2013, 2 vol.

2) OUVRAGES ET CATALOGUES D'EXPOSITIONS
(par ordre chronologique de publication)

- **DIDEROT Denis**
  1767, *Salons. Volume III, 1767*, (1ère éd., 1767) Oxford, Clarendon press, 1963, 367 p.
- **ÉTIENNE Louis**
  1863, *Le jury et les exposants. Le salon des refusés*, Paris, E. Dentu éd., 1863, 73 p.
- **AUVRAY Louis**
  1864, *Expositions des Beaux-Arts ; salon de 1864*, Paris, A. Lévy éd., 1864, 118 p.
- **CHENNEVIÈRES-POINTEL Charles Philippe de**
  1873, *Notices des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans la galerie du musée national du Luxembourg*, Paris, Charles de Mourgues éd., 1873, 138 p.
- **PROTH Mario**
  1879, *Voyage au pays des peintres. Salon universel de 1878, avec des dessins autographes*, Paris, Ludovic Baschet éd., 1879, 355 p.
- **ARAGO Étienne**
  1882, *Notices des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne exposés dans la galerie du musée national du Luxembourg*, Paris, Société anonyme des imprimeries réunies éd., 1882, 87 p.
- **LAFENESTRE G.**
  1**888**, *Le livre d'or du salon de peinture et de sculpture*. *1888*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888, 98 p.
- **ANONYME**
  1896, *Catalogue illustré de peinture et de sculpture. Salon de 1896*, Paris, Ludovic Baschet éd., 1896, 284 p.
- **LANGLOIS C.V.**
  1904, LANGLOIS C.V., LIARD L., BÉNÉDITE L., *Exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international. Tome I, 2e partie : Beaux-Arts*, Paris, Imprimerie Nationale, 1904, 862 p.

- **LAPAUZE Henry**
- **1910,** *Le Palais des Beaux-arts de la ville de Paris (Petit-Palais),* Paris, Lucien Laveur éd., 1910, 310 p.
- **1925**, avec GRONKOWSKI Camille, FAUCHIER-MAGNAN Adrien, *Exposition du paysage français de Poussin à Corot*, Paris, Musée du Petit-Palais, Mai - Juin 1925, Paris, Crété imp., 1925, 108 p.
- **LECOMTE Georges**
  1928, LECOMTE Georges (préface), MOLINÉ Lucien, ***Harpignies,*** *exposition-vente de 25 tableaux et 40 aquarelles*, Roubaix, Grand Hôtel de Roubaix, 28 avril-7 mai 1928,
- **KAHN Suzanne**
  1953, *Un siècle d'art français 1850-1950*, Paris, Musée du Petit Palais, 1953, Paris, Les presses artistiques, 1953, 34 p.
- **NEBBIA Ugo**
  1962, *Il paesaggio italiano. Artisti italiani e stranieri*, Milano, Societa per le belle arti e esposizione permanente, Palazzo sociale, maggio-giugno 1954, Milano, Arti grafiche E. Gualdoni imp., 1954, 198 p.
- **HERBERT Robert Louis**
  1962, *Barbizon revisited*, San Francisco, Palace of the Légion d'honneur, septembre 1962-Avril 1963, New York, Clarke & Way, 1962, 208p.
- **THUILLIER Jacques**
  1963, THUILLIER Jacques, MONTAGU Jennifer, *Charles Le Brun 1619-1690, peintre et dessinateur*, Château de Versailles juillet - octobre 1963, Versailles, Château de Versailles éd., 1963, 451 p.
- **HILAIRE Michel**
  1966, *De la nature, Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du Musée Fabre, 1966*, Paris, RMN, 1966, 198 p.
- **GOSSET Paul**
  1970, GOSSET Paul, HARDY A., ***Henri Harpignies 1819-1916***, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 20 juin - 21 septembre 1970, Valenciennes, Hollande & fils imp., 1970, 47 p.
- **HEFTING Victorine Bakker**
  1971, *Aquarelles de Jongkind*, cat. exp. 30 janvier –
  14 mars 1971, Paris, Institut Néerlandais, Institut Néerlandais éd., 1971, 50 p.
- **FAVIÈRE Jean**
  1973, *Les peintres de Barbizon à travers la France*, Musée de Bourges et la maison de la Culture, 1973, éd. maison de la Culture de Bourges, 1973.
- **LACAMBRE Geneviève**
  1974, LACAMBRE Geneviève, ROHAN-CHABOT Jacqueline de, *Le Musée du Luxembourg en 1874 : peintures*, Paris, Grand Palais, 31 mai-18 novembre 1974, Paris, éd. des Musées nationaux, 1974, 189 p.

- **ADHÉMAR Hélène**
  1974, ADHÉMAR Hélène, CLARK Anthony M., *Centenaire de l'Impressionnisme*, Paris, Grand Palais 21 septembre - 24 novembre 1974, Paris, éd. des Musées nationaux, 277 p.
- **FITZWILLIAM MUSEUM**
  1976, *Cent dessins français du Fitzwilliam Museum, Cambridge*, Exposition Paris, Galerie Heim 18 mars-30 avril 1976, Lille, Palais des Beaux-arts 14 mai-21 juin 1976, Strasbourg, Musée des Beaux-arts 3 juillet-15 août 1976, Paris, Heim éd., 1976.
- **HARDY-MARAIS Laurence**
  1977, ***Harpignies,*** Musée de Maubeuge,
  12 mars - 8 mai 1977, Maubeuge, Arbonnier imp., 1977, 8 p.
- **MILKOWICH Michael**
  1978, ***Henri Harpignies (1819-1916)***, cat. expo. Dixon Gallery and Gardens, Memphis, TN, USA, 3 décembre 1978-14 janvier 1979, Memphis, 60 p.
- **SZABO George**
  1980, *19th century French drawings from the Robert Lehman collection, Metropolitan Museum of art, New York, 1980*, New York, Metropolitan Museum of art éd., 1980, 92 p.
- **WEISBERG Gabriel P.**
  1980, *The realist tradition: French painting and drawing 1830-1900*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 12 novembre 1980-18 janvier 1981, New York, The Brooklyn Museum, 7 mars 1981-10 mai 1981, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, 23 juillet 1981-
  20 septembre 1981, Glasgow, The Glasgow Art Gallery and Museum,
  5 novembre 1981-4 janvier 1982, Bloomington: Indiana University Press, 1980, 346 p.
- **MAISON Françoise**
  1983, *Dans la lumière de Corot*, Marcq en Baroeul, Fondation Anne & Albert Prouvost, 29 janvier - 1er mai 1983, Lille, Morel & Corduant imp., 1983, 24 p.
- **SERULLAZ Arlette**
  1983, SERULLAZ Arlette, MICHEL Régis, *L'aquarelle en France au XIXe siècle. Dessins du musée du Louvre. 74e exposition du cabinet des dessins*, Paris, Musée du Louvre, 16 juin-19 septembre 1983, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1983, 123 p.
- **SCHAEFER Scott**
  1985, « Le paysage dans la peinture française au cours des années 1860 », *L'Impressionnisme et le Paysage français*, Los Angeles, L.A. County Museum, 28 juin-16 septembre 1984, Chicago, The Art Institute, 28 octobre 1984- 6 janvier 1985, Paris, Grand Palais, 4 février- 22 avril 1985, Paris, RMN, 1985, p. 41- 47.

-
- **SILLEVIS John**
  1985, SILLEVIS John J. Th., KRAAN Hans, *L'école de Barbizon : un dialogue franco-néerlandais*, cat. exp. 1985-86, Gand, Museum voor schone kunsten, La Haye, Haags gemeentemuseum, Paris, Institut Néerlandais, La Haye, Haags gemeentemuseum éd., 1985, 216 p.
- **BILLETER Erika**
  1985, *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, cat. expo. Lausanne, musée cantonal, 18 janvier-24 mars 1985 et Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 19 avril-9 juin 1985, Berne, Benteli éd., 1985, 522 p.
- **WEISBERG Gabriel P.**
  1985, *Millet and his Barbizon contemporaries*, cat.exp. 5-24 avril 1985 Keio department store, 2-14 mai 1985 the Hanschin department store, 18 mai-23 juin 1985 the Miyazaki prefectural institution, 29 juin-28 juillet 1985 Fukushima prefectural Museum of art, 4 août-8 septembre 1985 Yamanashi prefectural Museum of art, Tokyo, Art Life Ltd éd., 1985, 147 p.
- **LOISEL-LEGRAND Catherine**
  1986, *Visions de la nature en France au XXe siècle*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, avril-mai 1986, Huddersfield (GB) 1986, Besançon, Musée des Beaux-Arts éd., 1986, 80 p.
- **CACHIN Françoise**
  1991, CACHIN Françoise, ROSENBERG Pierre, POMARÈDE Vincent, CUZIN Jean Pierre, DISTEL Anne, FOSSIER François, SERULLAZ Arlette,
  De Corot aux Impressionnistes, Donations Moreau-Nélaton, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 30 avril - 22 juillet 1991, Paris, RMN, 1991, 329 p.
- **WINE Humfrey**
  1993, WINE Humphrey, WHITELY Jon, WITHELY Linda, GÉRARD Alain, *Tradition and revolution in French art : 1700-1880 : painting and drawings from Lille*, London, National Gallery, 24 mars – 11 juillet 1993, London, National Gallery Publications, 1993, 192 p.
- **POMARÈDE Vincent**
  1994, POMARÈDE Vincent, LESAGE Blandine, STEFANI Chiara, *Achille-Etna Michallon*, Paris, musée du Louvre, 10 mars – 10 juin 1994, Paris, RMN, 1994, 187 p.
- **THOMSON Richard**
  1994, *Monet to Matisse. Landscape painting in France. 1874-1914*, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 11 août-23 octobre 1994, The Trustees of the National Gallery of Scotland, 1994, 197 p.
- **LOYRETTE Henri**
  1994, LOYRETTE Henri, TINTEROW Gary, *Impressionnisme, les origines 1859-1869*, Paris, Grand Palais, 19 avril – 8 août 1994 & New York,

Metropolitan Museum of art, 19 septembre 1994 – 8 janvier 1995, Paris, RMN, 1994, 476 p.

- **LACAMBRE Geneviève**
  1994, LACAMBRE Geneviève, CORTET Odile, *Ingres, Courbet, Monet, Rodin, Gauguin… Les Oubliés du Caire. Chefs-d'œuvre des musées du Caire*, Paris, Musée d'Orsay, 5 octobre 1994 – 8 janvier 1995, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 207 p.
- **HOUSE John**
  1995, HOUSE John, DUMAS Ann, MAYO ROOS Jane, *Landscapes of France. Impressionism and its rivals*, Londres, Hayward Gallery, 18 mai-28 août 1995, Boston, Museum of Fine Arts, 4 octobre 1995-14 janvier 1996, Londres, White Dove Press éd., 1995, 304 p.
- **BRACHLIANOFF Dominique**
  1996, BRACHLIANOFF Dominique, BOYER-THIOLLIER Christine, *François-Auguste FAVIER 1814-1895*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 15 février – 28 avril 1996, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon / Réunion des musées nationaux, 1996, 173 p.
- **PANTAZZI Michael**
  1996, PANTAZZI Michael, POMARÈDE Vincent, TINTEROW Gary, *Corot 1796-1875*, Paris, Grand Palais, 28 février-27 mai 1996, Ottawa, Musée des Beaux-arts, 21 juin-22 septembre 1996, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22 octobre 1996-19 janvier 1997, Paris, RMN, 1996, 494 p.
- **HILAIRE Michel**
  1996, HILAIRE Michel, ZEDER Olivier, *De la Nature : Paysages de Poussin à Courbet dans les collections du Musée Fabre de Montpellier*, Montpellier, Musée Fabre, 17 juillet - 9 novembre 1996, Paris, RMN, 1996, p. 154-156.
- **HARAMBOURG Lydia**
  1997, *Cernay, une étape pour les peintres de Barbizon*, Cernay-la-Ville, Centre culturel Léon-Germain Pelouse, 25 octobre-11 novembre 1997, Cernay-la-Ville, Mairie, 1997, 28 p.
- **CHAZAL Gilles**
  1998, CHAZAL Gilles, BUROLLET Thérèse, HOFMANN Werner, *D'Ingres à Cézanne : le XIXème siècle dans les collections du musée du Petit Palais*, Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Deutschland, 27 mai-27 septembre 1998, Paris, Musée du Petit Palais, Paris-Musées, 1998, 344 p.
- **LE LEYZOUR Philippe**
  2000, LE LEYZOUR Philippe, DAGUERRE de HUREAUX Alain, « Lettre de Jean-Baptiste Marie Pierre à d'Angevillers du 29/10/1774 » in *Les Peintres du roi 1648-1793*, Tours, Musée des Beaux-arts, 18 mars - 18 juin 2000, Paris, RMN, 2000, 329 p.

- **MAISON Françoise**
  2000, MAISON Françoise, LUEZ Philippe, PEROT Jacques, *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III*, Compiègne, Musée national du Château, 6 octobre 2000 - 8 janvier 2001, Paris, RMN, 2000, 189 p.
- **LAFONT-COUTURIER Hélène**
  2000, *Gérôme et Goupil : Art et Entreprise*, Bordeaux, musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001, New-York, Dahesh Museum of Art, 6 février-5 mai 2001, Pittsburg, The Frick art and historical center, 7 juin-12 août 2001, Paris, RMN 2000, 172 p.
- **FORSTER Carter E.**
  2001, *French Master Drawings from the collection of Muriel Butkin*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 26 août 2001-28 octobre 2001, New York, Dahesh Museum, 19 février 2002-18 mai 2002, 2001, Hudson Hills Press, 146 p.
- **BARTHÉLÉMY Sophie**
  2001, *Paysages de Bourgogne : de Corot à Larouze*, Dijon, Musée des Beaux-arts, 7 décembre 2001-11 mars 2002, Dijon, Musée des Beaux-arts de Dijon éd., 127 p.
- **MONTOUT-RICHARD Marie-Hélène**
  2002, *Millet, Rousseau, Daumier… chefs d'œuvre de la donation d'arts graphiques d'Henri Vasnier,* Reims, Musée des Beaux-arts & Paris, Somogy, 2002, 143 p.
- **CHAZAL Gilles**
  2002, CHAZAL Gilles, COLLET Isabelle, ASSANTE di PANZILLO Maryline, *Visions de la nature – collections du Petit Palais*, Punkaharju, (Finlande), Centre des Beaux-Arts Retretti, 30 mai-25 août 2002, Helsinki, Art Print Oy, 2002,
- **POMARÈDE Vincent**
  2002, POMARÈDE Vincent, WALLENS Gérard de, *L'école de Barbizon : peindre en plein air avant l'impressionnisme,* Lyon, Musée des Beaux-arts, 22 juin - 9 septembre 2002, Paris, RMN, 2002, 319 p.
- **BONFAIT Olivier**
  2003, BONFAIT Olivier, PINTO Sandra, *Maestà di Roma : da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome*. Rome, Villa Médicis,7 mars-28 juin 2003, New York, Dahesh Museum, 3 septembre-2 novembre 2003, Milan, Electa, 2003, 614 p.
- **MONTOUT-RICHARD Marie-Hélène**
  2003, MONTOUT-RICHARD Marie Hélène, DELOT Catherine, LIOT David, *L'œil d'un collectionneur, catalogue raisonné de la collection d' Henry Vasnier*, Karuizawa, Japon, Musée d'art Mercian, 11 juillet - 9 novembre 2003, Reims, Musée des Beaux-Arts/ Tokyo RMN Japon / Somogy éd., 2003, 216 p.

- **PATIN Sylvie**
  2004, PATIN Sylvie, SILLEVIS John, CZYMMEK Götz, *Jongkind 1819-1891*, Paris, Musée d'Orsay, 1er juin - 5 septembre 2004, Cologne, 6 février - 8 mai 2004, La Haye, 11 octobre 2003 - 17 janvier 2004, Paris, RMN, 2004, 231 p.
- **MARLAIS Michael Andrew**
  2004, *Valenciennes, Daubigny and the origins of French landscape painting*, South Hadley (Mass.), Mount Holyoke College art museum, 7 september-12 december 2004, South Hadley, Mass., Mount Holyoke College art museum éd., 2004, 64 p.
- **HUAULT-NESME Laurence**
  2005, « Jean Achard, une vie à la conquête du paysage », in *Jean Achard, Laurent Guétal, Charles Bertier : trois maîtres du paysage dauphinois au XIXe siècle*, Musée de Grenoble, 3 décembre 2005- 12 février 2006, Musée de Grenoble éd., 2005, p.8-13.
- **CABEZAS Hervé**
  2005, *Renaissance de la collection de dessins du musée Antoine-Lécuyer, 1550-1950*, Saint Quentin, Musée Antoine-Lécuyer,
  2 décembre 2005-27 février 2006, Paris, Œil d'or éd., 2005, 126 p.
- **STEIN Perrin**
  2005, STEIN Perrin, ROYALTON-KISCH Martin, *French drawings from the British Museum : Clouet to Seurat*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 8 novembre 2005-29 janvier 2006, Londres, British Museum, 29 juin-26 novembre 2006, Londres, British Museum Press, New-York, Metropolitan Museum of Art, 2005, 240 p.
- **MORTON Mary**
  2006, MORTON Mary G., EYERMAN Charlotte, FONT REAULX Dominique de, *Courbet and the modern landscape*, Los Angeles, Jean Paul Getty Museum, 2006.
- **POMARÈDE Vincent**
  2006, POMARÈDE Vincent, GUÉGAN Stéphane, PRAT Louis-Antoine, *Ingres, 1780-1867*, Paris, Musée du Louvre, 24 février 2006-15 mai 2006, Gallimard, Musée du Louvre éd., 2006, 406 p.
- **POINSIGNON Jean-Claude**
  2006, POINSIGNON Jean-Claude, DELAPIERRE Emmanuelle, *L'empreinte d'une ville ; les grands décors valenciennois de Lucien Jonas*, Valenciennes, musée des Beaux-Arts, 12 mai-30 septembre 2006, Clermont-Ferrand, Un, deux, quatre éd., 2006, 127 p.
- **HATTORI Cordélia**
  2007, *D'après les maîtres : Léonard de Vinci, Raphaël, Watteau, Goya, Courbet… La gravure d'interprétation d'Alphonse Leroy (1820-1902) à Omer Bouchery (1882-1962)*, Lille, musée de l'Hospice Comtesse, 17 février-30 avril 1987, Montreuil, Gourcuff Gradenigo éd., 2007, 112 p.

- **GEORGEL Chantal**
  2007, *La forêt de Fontainebleau, un atelier grandeur nature*, Paris, Musée d'Orsay, 6 mars-13 mai 2007, Paris, RMN, 2007, 207 p.
- **DESCHAMPS Stéphanie**
  2007, DESCHAMPS Stéphanie, JOBERT Barthélémy, *Gravure ou photographie ? Une curiosité artistique : le cliché-verre*, Arras, Musée des Beaux-Arts, 31 mars-30 juin 2007, Montreuil, Gourcuff Gradenigo éd., 2007, 112 p.
- **VITAL Christophe**
  2007, *Paul Baudry 1828-1886. Les portraits et les nus*. La Roche-sur-Yon, Historial de la Vendée, 26 octobre 2007-3 février 2008, Paris, Somogy, 2007, 319 p.
- **CARLIER Sylvie**
  2009, CARLIER Sylvie, GOUJARD Lucie, *Voyages en paysages. Par monts et vallées, lacs et forêts. 1830-1910*. Villefranche sur Saône, Musée municipal Paul-Dini, Musée Paul-Dini éd., 2009, 180 p.
- **CHAVANNE Blandine**
  2009, *Fascinante Italie : de Manet à Picasso, 1853-1917*, Nantes, Musée des Beaux-arts, 20 novembre 2009 – 1er mars 2010, Paris, Gallimard, 191 p.
- **PACCOUD Stéphane**
  2010, *Un siècle de paysages : les choix d'un amateur : œuvres réunies par Brigitte et Jacques Gairard*, Lyon, Musée des Beaux-arts, 19 juin- 4 octobre 2010, Paris, Hazan, 2010, 165 p.
- **DES CARS Laurence**
- **2010**, DES CARS Laurence, FONT-REAULX Dominique de, PAPET Edouard, *Jean-Léon Gérôme (1824-1904) : l'histoire en spectacle*, Los Angeles, The Jean Paul Getty Museum, 15 juin-12 septembre 2010, Paris, Musée d'Orsay, 19 octobre 2010-23 janvier 2011, Madrid, Musée Thyssen-Bornemiza, 1er mars-22 mai 2011, Paris, Skira-Flammarion, 2010, 370 p.
- **GIRVEAU Bruno**
  2010, GIRVEAU Bruno, *Charles Garnier, un architecte pour un empire*, Paris, ENSBA, 26 octobre 2010 - 9 janvier 2011, Paris, Les Beaux-Arts de Paris éd., 2010, 351 p.
- **DUVIVIER Christophe**
  2012, *L'arbre dans la peinture de paysage entre 1850 et 1920 ; De Corot à Matisse*, Pontoise, Musée Tavet-Delacour, 15 avril - 8 juillet 2012, Paris, Somogy, 2012, 143 p.
- **COLLET Isabelle**
  2012, *Maurice Denis et l'histoire de l'art au Petit Palais*, in BONNET Alain, JAGOT Hélène, *L'artiste en représentation. Images de l'artiste dans l'art du XIXe siècle*, La Roche-sur-Yon, 15 décembre 2012- 23 mars 2013, puis Laval, 15 avril-15 octobre 2013, Lyon, Fage éd., 2012, 271 p.

- **POMARÈDE Vincent**
  2013, POMARÈDE Vincent, *Étienne Moreau-Nélaton, « Un trop violent amour* CHEVALLIER *, de la peinture des autres »* in FONT-RÉAULX Dominique de, *Delacroix en héritage. Autour de la collection Moreau-Nélaton*, Paris, musée national Eugène Delacroix, 11 décembre 2013-17 mars 2014, Paris, Louvre éd., Le Passage éd., 2013, 159 p.
- **TOSCANO Gennaro**
  2014, TOSCANO Gennaro, RACINE Bruno, PERRIN Paul, *Sur la route d'Italie. Peindre la nature d'Hubert Robert à Corot. Le goût d'un collectionneur*, Évreux, musée d'Art, Histoire et Archéologie, 26 avril-21 septembre 2014 ; Amiens, musée de Picardie, 13 février-31 mai 2015, Paris, Gourcuff-Gradenigo éd., 2014, 238 p.
- **TRIEBEL Flora**
  2016, TRIEBEL Flora, BRÊME Dominique, *Paysages, du Romantisme à l'Impressionnisme, les environs de Paris*, Sceaux, musée du domaine départemental de Sceaux, 18 mars au 10 juillet 2016, Paris, Lienart éd., 2016, 255 p.,
- **PRICE Aimée Brown**
  2016, PRICE Aimée Brown, HAUPTMAN William, LEPDOR Catherine, *Charles Gleyre (1806-1874) le romantique repenti*, Paris, Musée d'Orsay, 9 mai-11 septembre 2016, Paris, Musée d'Orsay, Vanves, Hazan, 2016, 269 p.
- **CHARTON Fanny**
  2016, CHARTON Fanny, CAPPOEN Jean-Pierre, *Henri Harpignies (1819-1916). Peindre la nature*, Cosne-Cours-sur-Loire, musée de la Loire, 4 juin-26 novembre 2016, Cosne-Cours-sur-Loire, Musée de la Loire, Graph 2000 Imp., 2016, 51 p.
- **SCHWARTZ Michael**
  2017, *19th century masters exhibition of Barbizon school*, Décembre 2017, musée du Millenium à Pékin (Chine), catalogue d'exposition, ISBN 978-7-5552-6281-7
- **GAUTHERON Marie**
  2019, GAUTHERON Marie, MASSÉ Alice, *L'Algérie de Gustave Guillaumet (1840-1887)*, Roubaix, Musée La Piscine, 9 mars au 2 juin 2019, Gourcuff-Gradenigo éd., 2019.
- **MIQUEL Jérôme**
  2019, *Des peintres en forêt de Fontainebleau. La toute-puissance de la nature au XIX^{e} siècle*, Fontainebleau, La Charité Royale, 19 décembre 2019-19 janvier 2020, Service reprographique de la ville de Fontainebleau éd.

3) CATALOGUES DE VENTE (par ordre chronologique)

- **BLANC Charles**
  1857, *Le trésor de la curiosité, tiré des catalogues de ventes*, Paris, Jules Renouard, 1857, 480 p.
- **CHEVALLIER Paul**
  1888, *Catalogue de tableaux modernes – aquarelles – dessin.* Vente en l'hôtel Drouot le vendredi 6 avril 1888, Dumoulin imp., 24 p.
- **COUTANCEAU F.**
  1908, *Catalogue des tableaux modernes – aquarelles – dessins – pastels.* Vente à l'Hôtel Drouot le 23 novembre 1908, p.18 - 19.
- **MOLINÉ Lucien**
  1928, *Vente de 25 tableaux & 40 aquarelles d'Harpignies*, Exposition dans les salons du Grand Hôtel de Roubaix, 28 avril-7 Mai 1928.
- **ADER Étienne**
  1944, *Catalogue des dessins, aquarelles, gouaches et pastels, et tableaux modernes,* Vente en l'hôtel Drouot, le vendredi 12 Mai 1944.
- **PÉRON Yves**
  1990, *Maîtres du paysage français au XIX^{e} siècle, pré-impressionnistes, peintres de Barbizon,* Exposition à Barbizon, le 9 juin 1990.

4) LES JOURNAUX INTIMES ET LES CORRESPONDANCES D'ARTISTES (par ordre chronologique)

- **FRIEDRICH Caspar David**
  1841, *En contemplant une collection de peintures*, (1^{e} éd. 1841), Paris, J. Corti, 2011, p. 29
- **DELACROIX Eugène**
  1850, *Le journal de Eugène Delacroix – tome premier – 1823-1850,* Paul Flat (Préface), Paris, Plon, 1893.
- **BRETON Geneviève**
  1871, *Journal 1867–1871*, Paris, Ramsay, 1985, 267 p.
- **FROMENTIN Eugène**
  1876, FROMENTIN Eugène, WRIGHT Barbara, *Correspondance d'Eugène Fromentin*, Paris, CNRS- Éditions : Universitas, 1995.
- **GONCOURT Edmond et Jules**
  1887, GONCOURT Edmond & Jules de, CABANES Jean Louis dir., *Journal des Goncourt, tome II, 1858-1860,* (1^{e} éd. 1887-1896), Paris, H.Champion, 2008, 835 p.

- **BASHKIRTSEFF Marie**

1887, *Journal de Marie Bashkirtseff 26 septembre 1877 - 21 décembre 1879*, (1e éd. 1887), Lausanne, L'âge d'homme, 1999, 1014 p.

- **DELACROIX Eugène**
  1893, *Journal* , (1e éd. 1893), nouvelle édition intégrale : M. Hannoosh, Paris, J. Corti, 2009, 2 vol., 2519 p.
- **MANET Julie**
  1899, *Journal (extraits) 1893 -1899*, Paris, Scala, 1987, 200 p.
- **BAILLY-HERZBERG Janine**
  1903, *Correspondance de Camille Pissarro, tome 5, 1899-1903*, Saint-Ouen l'Aumône, éd. du Valhermeil, 1991, 465 p.
- **KESSLER Harry Comte**
  1906, *Journal, regards sur l'art et les artistes contemporains*, Passages, Centre allemand d'histoire de l'art, vol. 55, Paris, Fondation Maison des Sciences de l'homme, tome I : 1889-1906, p. 64
- **VAN GOGH Vincent**
  1914, *Lettres à son frère Théo*, (1e éd. 1911-1914), Paris, Gallimard, 1956, 585 p.
- **MOREAU-NÉLATON Étienne**
  1918, *Mémorial de famille*, Paris, Moreau-Nélaton éd., 1918, 5 tomes.
- **ROUART Denis**
  1950, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis, Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins Éditart, 1950, 184 p.
- **NOBLET Agnès de**
  2003, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et de Judith Gauthier : dictionnaire*, Paris, L'Harmattan, 2003, 548 p.
- **BLANC Jan**
  2012, *Paroles d'artistes : de la Renaissance à Sophie Calle*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2012, 503 p.

5) DICTIONNAIRES (par ordre alphabétique)

- **BAILLY-HERZBERG Janine**
  1985, *Dictionnaire de l'estampe en France (1830-1950)*, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion éd., 1985, 384 p.
- **BELLIER de la CHAVIGNERIE Émile**
  1885, BELLIER de la CHAVIGNERIE Émile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française. Depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, (1ère édition 1882), Paris, H. Loones, 1885, 3 vol., (1070, 733 et 124 p.)

1885, BELLIER de la CHAVIGNERIE Émile, AUVRAY Louis, *Dictionnaire général des artistes de l'école française. Depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes, Supplément,* (1ère édition 1882), Paris, H. Loones, 1885, 80 p.

- **BÉNÉZIT Emmanuel**
  2002, *Dictionnaire critique des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays,* Paris, Gründ, 2002, vol.6, pp. 763-764
- **BÉRALDI Henri**
  1889, *Les graveurs du XIXe siècle : guide de l'amateur d'estampes modernes,* Paris, lib. L. Conquet, 1889, t. VIII, pp. 61- 63.
- **BITARD Adolphe**
  1887, *Dictionnaire de biographie contemporaine,* Paris, éd. A. Lévy, 1887, 277 p.
- **BOUTARD Jean-Baptiste**
  1826, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture*, Paris, Le Normand, C. Gosselin, 1826, 690 p.
- **CARNOY Henry**
  1897, *Dictionnaire biographique des hommes du Nord. t.1, les contemporains,* Paris, G. Colombier, 1897, p. 165-166.
- **CHARTON Édouard**
  1880, *Dictionnaire des professions ou guide pour les droit d'un état*, Paris, Hachette, 1880, 3e éd. 557 p.
- **CURINIER C. E.**
  Dictionnaire national des contemporains, Paris, Office général d'édition, tome III.
- **DANTÈS Ernest**
  1875, *Dictionnaire biographique et bibliographique des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts,* Paris, Aug. Boyer éd., 1875, 157 p.
- **DUGNAT Gaïté**
  2001, *Dictionnaire des graveurs et affichistes français et étrangers 1673-1950*, tome 3, Dijon, L'échelle de Jacob, 2001.
- **ÉDOUARD-JOSEPH**
  1931, *Dictionnaire biographique des artistes contemporains 1910-1930,* Paris, Art & Édition, 1931, p. 173.
- **GLAESER Ernest**
  1878, *Biographie nationale des contemporains,* Paris, Glaeser & Cie éd., 1878, 834 p.
- **GUBERNATIS de A.**
  1891, *Dictionnaire international des écrivains du jour,* Florence (Italie), Louis Nicolai éd., 1891.

- **HARAMBOURG Lydia**
  1985, *Dictionnaire des peintres paysagistes au XIX^e siècle*, Neufchâtel, Ides et Calendes, 1985, 360 p.
- **JAL A.**
  1872, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, Plon éd., 1872, 1357 p.
- **LACLOTTE Michel**
  1979, LACLOTTE Michel, CUZIN Jean-Pierre, *Petit Larousse de la peinture*, Paris, Larousse, 1979, vol. 1.
- **LACROIX Paul**
  1862, *Annuaire des artistes et des amateurs*, Paris, Vve Jules Renouard éd., 1862, 3^e année, 404 p.
- **LAROUSSE Pierre**
  1890, *Grand dictionnaire universel*, Paris, Administration du grand dictionnaire universel éd., 1890, 2019 p.
- **LERMINA Jules**
  1884, *Dictionnaire universel illustré biographique et bibliographique de la France contemporaine*, Paris, L. Boulanger éd., 1884, 2 vol., 1397 p.
- **MARTIN Jules**
  1897, *Nos peintres & sculpteurs, graveurs, dessinateurs – Portraits et biographies*, Paris, Ernest Flammarion, 1897, p. 203.
- **MILLIN A. L**
  1806, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris, de Crapelet lib., 1806, t. III, p. 207.
- **MONNERET Sophie**
  1981, *L'Impressionnisme et son époque. Dictionnaire international*, Paris, Denoël, 1978-1981, 4 tomes.
- **PERKINS Charles C.**
  1888, *Cyclopedia of Painters and Paintings*, New York, 1888, 4 vol.
- **SANCHEZ Pierre**
  2005, *Dictionnaire des céramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif et des manufactures nationales*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2005, tome 3.
- **SCHURR Gérald**
  1996, SCHURR Gérald, CABANNE Pierre, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture – 1820-1920*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996, vol.1, p. 525-526
- **THIEME Ulrich**
  1923, THIEME Ulrich, BECKER Félix, VOLMER Hans, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler : von der Antike bis zur gegenwart. 16. Hansen-Heubach*, Leipzig, E.A. Seeman, 1923, 604 p.

- **VAPEREAU Gustave**
  1895, *Dictionnaire des contemporains*, Paris, Hachette, 1895, 2 vol.
- **WATELET Claude-Henri**
  1792, WATELET Claude-Henri, LEVESQUE Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts, de la sculpture et de la gravure*, Genève, (1e éd. 1792), Minkoff Reprints, 1972, 5 vol.

6) ÉCRITS D'ARTISTES DESTINÉS À L'ENSEIGNEMENT
(par ordre chronologique)

- **PILES Roger de**
  1766, *Cours de peinture par principes*, Paris, Charles Antoine Jombert lib., Paris, 1766
- **VALENCIENNES Pierre Henri de**
  An VIII, *Élémens de perspective pratique à l'usage des artistes, suivies de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, (1ère éd. an VIII), Paris, Desenne lib., an VIII, 644 p.
  An VIII, *Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre de paysage*, (1ère éd. an VIII), La Rochelle, Rumeur des Ages, 2005, p.107-129
- **MANDEVARE Alphonse**
  1804, MANDEVARE Alphonse N. Michel, *Principes raisonnés du paysage à l'usage des écoles des départements de l'empire français, dessinés d'après nature*, Paris, M. Boudeville, 1804.
- **BURTIN François Xavier de**
  1808, *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux et à tous ceux qui veulent apprendre à juger, apprécier et conserver les productions de la peinture*, Bruxelles, Weissenbruch imp., 1808, tome I, 445 p.
- **LECARPENTIER Charles-Jacques-François**
  1817, *Essai sur le paysage dans lequel on traite des diverses méthodes pour se conduire dans l'étude du paysage*, Paris, Treuttel et Wurtz Lib., 1817, 241 p.
- **DEPERTHES Jean-Baptiste**
  1818, *Théorie du paysage ou Considérations générales sur les beautés de la nature que l'on peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation*, Paris, Le Normant imp., 1818, 306 p.
- **THÉNOT Jean-PIerre**
  1834, *Cours complet de paysage dédié à son élève et ami Mr Fossan de Colombel*, Paris, Thénot éd. Place des victoires, 1834, 64 p. & 60 pl.

- **CHARLET Nicolas Toussaint**
  1842, *Suite de dessins à la plume à l'usage des élèves des écoles spéciales des Ponts & Chaussées de Metz, d'état-major, Polytechnique militaires et autres*, Paris, Gihaut frères, 1842.
- **LECOQ de BOISBAUDRAN Horace**
  1862, *L'éducation de la mémoire pittoresque, et la formation de l'artiste*, (1e éd. 1862), Paris, H. Laurens, 1919, 173 p.
- **COUTURE Thomas**
  1867, *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, rue Vintimille n° 22, 1867, 387 p.
- **BLANC Charles**
  1867, *Grammaire des arts du dessin- Architecture, sculpture, peinture*, (1e éd. 1867) Paris, H. Laurens, 1908, 723 p.
- **LAURENS Jean-Joseph Bonaventure**
  1874, *Etudes théoriques et pratiques sur le beau pittoresque dans les arts du dessin*, Paris, Vie Morel éd., 1874, 91 p. et 38 planches.
- **ALLEMAND Louis Hector**
  1877, *Causeries sur le paysage*, Lyon, Alph. Perrin & Marinet éd., 1877, 114 p.
- **HAREUX Ernest**
- **1901**, *Cours complet de peinture à l'huile. (L'Art, la Science, Le métier de peintre). Paysages*, Paris, H. Laurens, 1901, 138 p.
- **1917**, *La peinture à l'huile en plein air. Leçons dialoguées entre le maître et l'élève*, Paris, H. Laurens, 1917, 149 p.

7) OUVRAGES GÉNÉRAUX (par ordre alphabétique)

- **ABOUT Edmond**
  1855, *Voyage à travers l'exposition des Beaux-arts (Peinture et Sculpture)*, Paris, Hachette & Cie, 1855, 270 p.
- **ACHERÉ Sylvie**
  2006, *Victor Champier, (1851-1929) un acteur de la vie artistique sous la 3e république*, Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, Université de Lille III, sous la direction de François Robichon, 2006.
- **ADAMS Steven**
  1984, *The Barbizon school and the origin of Impressionism*, London, Phaïdon Press, 1994, 240 p.
- **ADHÉMAR Jean**
  1937, *La France romantique : les lithographies de paysage en France*, (1ère éd. 1937), Paris, Somogy, 1997, 143 p.
- **ALBERTI Leo Battista**
  1435, *De Pictura* (1ère éd. 1435), Paris, Macula : Dédale, 1992, 269 p.

- **AMAURY-DUVAL**
  1878, *L'atelier d'Ingres - Souvenirs*, Paris, G. Charpentier éd., 1878, p. 96.
- **ANCEAU Éric**
  2020, *Napoléon III, Un Saint-Simon à cheval*, Paris, Texto, Tallandier éd., 2020, 750 p.
- **ANDREWS Malcom**
  1999, *Landscape and the western art*, Oxford, Oxford University Press, 1999, 248 p.
- **ASSÉZAT Jules**
  1875, *Œuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales*, (1ère éd. 1875) Paris, Garnier éd., 1976, tome 10.
- **ATALONE**
  1909, *La galerie Henry Vasnier à Reims*, Reims, Lucien Monce, imprimeur de l'Académie, 1909, 83 p.
- **AUCLAIR Christian**
  2008, *Léon-Basile Perrault peintre (1832-1908) "de Poitiers à Paris"*, Poitiers, Kerboisière éd., 2008, 33p.
- **AUFFRET François**
  2004, *Johan Barthold Jongkind 1819-1891 : héritier contemporain et précurseur*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 367 p.
- **BAILLY-HERZBERG Janine**
  2000, *L'art du paysage en France au XIXe siècle : de l'atelier au plein air*, Paris, Flammarion, 2000, 352 p.
- **BALLERET Jean-Louis**
  1997, *De Corot à Balthus, un siècle de grands peintres dans la Nièvre et le Morvan*, Nevers, Paris, Le Cercle d'Art, 1997, p. 66-87.
- **BECKER Howard S.**
  2010, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, Champs Arts, 2010, (1ère éd. 1982), 379 p.
- **BÉNÉDITE Léonce**
- **1906**, *Henri Harpignies, Lever de Lune*, Paris, H. Laurens éd., 1906, n°1, p.1
- **1909**, *Histoire des Beaux-arts 1800–1900*, Paris, É. Flammarion éd. 1909, 756 p.
- **1912**, *Catalogue sommaire des peintures et sculptures de l'école contemporaine exposées dans les galeries du musée national du Luxembourg*, Paris, Gaston Braun éd., 1912, 105 p.
- **1923 (1)**, *Le Musée du Luxembourg. Les peintures. École française 391 gravures*, Paris, H. Laurens éd. 1923, 184 p.
- **1923 (2)**, *Notre art, nos maîtres. 2, JF. Millet, G. Courbet, Paul Huet, les grands paysagistes au Louvre, Harpignies*, Paris, Flammarion, 1923, 236 p.
- **BENJAMIN S. G. W.**
  1976, *Contemporary art in Europe*, New York, Garland publisher, 1976, c.1877, 165 p.

- **BENOIT François**
  1896, *L'art français sous la Révolution et l'Empire : les doctrines, les idées, les genres*, Paris, L. Henry May, 1896, 446 p.
- **1908**, *Histoire du paysage en France*, Paris, Renouard ; H Laurens éd., 1908, 323 p.
- **BLAKE William**
  1957, *Complete writings; A descriptive catalogue, chapter XV: Ruth*, London, Nonesuch Press, New York, Random House, 1957, p. 584-585
- **BLANC Charles**
- **1854**, *Les peintres des fêtes galantes*, Paris, Jules Renouard éd., 1854, 96 p.
- **1865**, *Histoire des peintres : école française*, Paris, H. Laurens éd., 1865, 3 vol.
- **1876**, *Les artistes de mon temps*, Paris, Firmin-Didot, 1876, 556 p.
- **BOÏME Albert**
  1971, *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*, Londres, Phaïdon, 1971, 330 p.
- **BONNET Alain**
- **2006**, *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, 372 p.
- **2007 (1)**, BONNET Alain, GOARIN Véronique, JAGOT Hélène, SCHWARTZ Emmanuel, *Devenir peintre au XIX^e^ siècle. Baudry, Bouguereau, Lenepveu*, Lyon, Fage éd., 2007, 126 p.
- **2007 (2)**, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e^ siècle*, Rennes, Collection « Art & Société », Presses Universitaires de Rennes, 2007, 215 p.
- **BONNIN A.**
  1868, *Études sur l'art contemporain – Les écoles françaises et étrangères en 1867*, Paris, E. Dentu éd., 1868, p. 95-99.
- **BONNIN Gérard**
  2014, BONNIN Gérard, LESPINASSE François, SANCHEZ Pierre, *Salons et Expositions – Rouen - Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres – 1833 – 1947*, Dijon, L'échelle de Jacob éd., 2014, tome II, p. 890-891.
- **BOUILLON Jean-Paul**
- **1989,** *La critique d'art en France. 1850-1900*, Saint Étienne, CIEREC Université de Saint Étienne, 1989, 231 p.
- **1990**, BOUILLON Jean-Paul, MENEUX Catherine, *La promenade du critique influent : anthologie de la critique d'art en France : 1850-1900*, Paris, (1ère éd. 1990), Hazan, 2010, 442 p.

- **BOURET Jean**
  1972, *L'école de Barbizon et le paysage français au XIX^e siècle*, Neufchâtel, Ides & Calendes, 1972, 272 p.
- **BRAUER Fae**
  2013, *Rivals and conspirators. The Paris Salons and the Modern Art Center*, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 431 p.
- **BRETON Jules**
  1896, *Un peintre paysan, souvenirs et impressions. Aube et crépuscule, paysages et campagnards, art et artistes. De la suprématie de l'école française*, Paris, A. Lemerre, 1896, 340 p.
- **BRETTELL Richard**
  2009, BRETTELL Richard R., TUCKER Paul Hayes, LEE Nathalie Henderson, *Nineteenth and twentieth century paintings in the Lehman collection*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Princeton University Press éd., 2009, 466 p.
- **BUCHANIEC Nicolas**
  2010, *Salons de province – Les expositions artistiques dans le Nord de la France – 1870-1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, 358 p.
- **BULARD de MÉRU A. F.**
  1839, *De la peste orientale, d'après les matériaux recueillis à Alexandrie, au Caire, à Smyrne et à Constantinople pendant les années 1833, 1834, 1835, 1836, 1837 et 1838*, Paris, Béchet Jeune et Labé, 1839, p. 326-329.
- **BURKE Edmund**
  1757, *Recherche philosophique sur l'origine du sublime et du beau,* (Londres, 1^e éd. 1757) Paris, J. Vrin, 1998, 297 p.
- **BURTY Philippe**
  1867, *L'hôtel des ventes et le commerce des tableaux*, in *Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France*, Paris, Librairie internationale, A. Lacroix, Verboeckaven & Cie éd., 1867, vol 2, p. 949-963.
- **BÜTTNER Nils**
  2007, *L'art des paysages*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, 415 p.
- **CABANNE Pierre**
  1989, *L'art du XIXe siècle*, Paris, Somogy, 1989, 350 p.
- **CACHIN Françoise**
- **1990**, *L'art du XIXe siècle, 1850-1905*, Paris, éd. Citadelles, 1990, 629 p.
- **1994**, *Manet « J'ai fait ce que j'ai vu »*, Paris, (1^e éd. 1994), Gallimard/RMN, 2000, p. 12-13
- **CANTALOUBE A.**
  1861, *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*, Paris, E. Dzentu éd., 1861, p.108.

- **CASTAGNARY Jules-Antoine**
- **1864**, *Les libres propos*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie, Ed., 1864, 356 p.
- **1892**, *Salons, tome 1 (1857-1870) & tome 2 (1872-1879)*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, 438 p. & 402 p.
- **CAYEUX Jean de**
  1997, *Le paysage en France de 1750 à 1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, M. Hayot éd., 1997, 192 p.
- **CHARLE Christophe**
  2004, *Le siècle de la presse, 1830-1939*, Paris, Seuil éd., 2004, 401 p.
- **CHARLEUX-LEROUX Elisabeth**
  1995, CHARLEUX-LEROUX Élisabeth, BOIVIN Marguerite, *Avec Colette de Saint-Sauveur à Montigny*, Saint-Sauveur-en-Puisaye, Société des amis de Colette, 1995, 112 p.
- **CHATEAUBRIAND François-René de**
  1859, « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages. » in *Œuvres complètes de Chateaubriand, nouvelle édition précédée d'une étude littéraire sur Chateaubriand par M. Sainte-Beuve, tome III*, Paris, Garnier frères éd., 1859, p. 165-169.
- **CHAUDONNERET Marie-Claude**
  1999, *L'État et les artistes : de la Restauration à la monarchie de juillet*, Paris, Flammarion, 1999, 270 p.
- **CHAUMELIN Marius**
  1873, CHAUMELIN Marius, THORÉ Théophile (W. Bürger), *L'art contemporain – La peinture à l'exposition universelle de 1867 – Salons de 1868, 1869, 1870*, Paris, Librairie Renouard, 1873, 464 p.
- **CHENNEVIÈRES Philippe de, 1852**
  1852, CHENNEVIÈRES P. de et MONTAIGLON A. de, *Abécédario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes , t. deuxième*, Paris, J.B. Dumoulin, 1852-1853, p. 127.
- **CHESNEAU Ernest**
  1864, *L'art et les artistes modernes en France et en Angleterre*, Paris, Didier éd. 1864, 358 p.
- **CHESNEAU Ernest**
  1880, *L'éducation de l'artiste*, Paris, Charavay, 1880, 438 p.
- **CLAUDEL Paul**
  1965, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 1009-1010.
- **CLARÉTIE Jules**
- **1874**, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Charpentier & Cie, 1874, 418 p.
- **CLARK Kenneth**
  1998, *L'art du paysage*, Paris, G. Montfort, 1998, 187 p.

- **CLÉMENT Charles**
- **1876**, *Artistes anciens et modernes*, Paris, Didier & Cie, 1876, 410 p.
- **1878**, *Gleyre, étude biographique et critique, avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*, Paris, Didier & Cie, 1878, 547 p.
- **COCHIN Henry**
  1903, *Quelques réflexions sur les Salons*, Paris, Gazette des Beaux-Arts éd. 1903, p. 8
- **COMPIN Isabelle**
  1964, *Henri Edmond Cross, (1856-1910)* Paris, Quatre Chemins Editart, 1964, 367 p.
- **CONILLEAU Roland**
  2003, *L'Yonne et les peintres*, Clamecy, éd. de la Bagatelle, 2003, 174 p.
- **CORBIN Alain**
  2013, *La douceur de l'ombre. L'arbre, source d'émotions, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Fayard éd., 2013, 348p.
- **DALY Nicholas**
  2009, *Sensation and modernity in the 1860's*, Cambridge, New York, Cambridge university Press, 2009, 245 p.
- **DAMISCH Hubert , 1993**
  1993, *L'origine de perspective*, Paris, Flammarion, 1993, 474 p.
- **DELABORDE Henri**
  1891, *L'Académie des Beaux-arts depuis la fondation de l'Institut de France*, Paris, Plon éd., 1891, 396 p.
- **DELACROIX Eugène**
  1865, *Écrits sur l'art*, (1ère éd. 1865) Paris, Lib. Séguier, 1988, 337 p.
- **DELÉCLUZE Étienne-Jean , 1828**
- **1828**, *Journal de Delécluze 1824-1828*, Paris, B. Grasset éd., 1948, 509 p.
- **1855**, *David – son école et son temps – souvenirs*, Paris, Didier éd., 1855, 551 p.
- **DEPERTHES Jean-Baptiste**
  1822, *Histoire de l'art du paysage depuis la Renaissance des Beaux-Arts jusqu'au XVIIIe siècle ou Recherches sur l'origine et le progrès de ce genre de peinture et sur la vie, les ouvrages et le talent distinctif des principaux paysagistes des différentes écoles*, Paris, Le Normant imp., 1822, 547 p.
- **DESNOYERS Fernand**
  1863, *Salon des Refusés. La peinture en 1863*, Paris, Azur Dutil éd.1863, 139 p.
- **DIDEROT Denis**
- **1752**, *Traité du Beau*, (1ère éd.1752), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1075-1112.
- **1795**, *Essai sur la peinture*, (1ère éd.1795), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 1113-1170.

- **DISTEL Anne**
  1989, *Les Collectionneurs des Impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, La bibliothèque des arts, 1989, 283 p.
- **DORBEC Prosper**
  1925, *L'art du paysage en France – Essai sur son évolution de la fin du XVIII^e siècle à la fin du second empire*, Paris, H. Laurens, 1925, 208 p.
- **DORIVAL Bernard**
  1969, *Histoire de l'art, t. IV, Du réalisme à nos jours*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1969, 1706 p.
- **DRESDNER Albert**
  2005, *La genèse de la critique d'art*, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005, 278 p
- **DU BOS Jean-Baptiste**
  1719, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture. Ut pictura poesis* : *de la nature des sujets que les peintres et les poètes traitent. Qu'ils ne sçauroient les choisir trop interessans par eux-mêmes*. Paris, Jean Mariette, 1719, t.1, section 6.
- **DU CAMP Maxime**
  1867, *Les Beaux-arts à l'exposition universelle et aux Salons de 1863, 1864, 1865, 1866 et 1867*, Paris, Veuve J. Renouard, 1867, 352 p.
- **DUGNAT Gaïté**
  2002, *La Société des Aquarellistes Français. 1879-1896. Catalogues illustrés des expositions*, vol. I & II, Dijon, L'échelle de Jacob, 2002, 285 et 330 p.
- **DUMAS Alexandre**
  1859, *L'art et les artistes contemporains au Salon de 1859*, Paris, Librairie nouvelle, A. Bourdillat éd., 1859, p. 6.
- **DUMAS François Guillaume**
  1889, *Catalogue illustré des Beaux-Arts 1789-1889*, Lille, L. Danel éd. 1889, p.34.
- **DUPLESSIS Georges**
  1857, *Mémoire et journal de Jean-Georges Wille, graveur du roi*, Paris, Vve Jules Renouard éd., 1857, Tome II, p. 322.
- **DURAND-RUEL Paul**
  2014, *Mémoires du marchand des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 2014, 331 p.
- **DURET Théodore**
  1885, *Critique d'avant-garde, Salon de 1870*, Paris, G. Charpentier éd., 1885, 325 p.
- **DU SEIGNEUR Maurice**
  1881, *L'art et les artistes au Salon de 1881 avec une introduction sur les critiques des Salons depuis leur origine*, Paris, Paul Ollendorff, 1881, 300 p.

- **EPHRUSSI Charles**
  1887, *Paul Baudry, sa vie, son œuvre,* Paris, L. Baschet éd. 1887, p. 193
- **EISENBERG Hélène**
- **2017**, EISENBERG Hélène, LESPINASSE François, *Peintres de la Seine*, Rouen, Éditions des Falaises, 2017, 335 p.
- **ÉNAULT Louis**
  1852, *Le Salon de 1852*, Paris, D. Giraud & J. Dagneau éd., 1852, 128 p.
- **FAIZAND DE MAUPEOU Félicie**
  2018, *Claude Monet et l'exposition ; une stratégie de carrière à l'avènement du marché de l'art*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre éd., 2018, 461 p.
- **FÉLIBIEN André , 1668**
  1668, *Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, Frédéric Léonard imp., 1668, 144 p.
- **FENAILLE Maurice**
  1912, *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins, depuis son origine jusqu'à nos jours : 1600-1900, tome V : période du XIXe siècle : 1794-1900*, Paris, Imprimerie Nationale & Hachette, 1912, p. 164
- **FERMIGIER André**
  2002, *La bonne et la mauvaise peinture : chroniques d'art*, Paris, Gallimard, 2002, 603 p.
- **FERNANDEZ Serge**
  2017, FERNANDEZ Serge, SANCHEZ Pierre, *Salons et expositions. Bordeaux. Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres. – 1771-1950*, Bordeaux, Dijon, L'échelle de Jacob éd., 2017, tome II, p. 799-801.
- **FIZELIÈRE Albert de la**
  1861, *A-Z ou le Salon en miniature*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1861, 48 p.
- **FLETCHER Pamela**
  2001, FLETCHER Pamela, HELMREICH Anne, *The rise of the modern art in London 1850-1939*, Manchester, New York : Manchester University Press, Palgrave MacMillan, 2011, 346 p.
- **FOCILLON Henri**
  1928, *La peinture au XIX^e^ et XX^e^ siècle, du réalisme à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1928, 524 p.
- **FONTAINE André**
  1903, *Conférences inédites de l'Académie Royale de peinture et de sculpture - d'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-arts. La querelle du dessin et de la couleur. Discours de Charles Le Brun le 9 janvier 1672*, Paris, Albert Fontemoing, 1903, p. 35-44.
- **FORGES Marie-Thérèse**
- **1971**, FORGES Marie-Thérèse, MOREAU Brenda, BARNETT Janine, *Barbizon et l'école de Barbizon*, Paris, Le Temps DL, 1971, 135 p.

- **FOSCA François**
  1930, *Corot*, Paris, lib. Floury, 1930, p. 5-6.
- **FOUQUIER Henry**
  1861, *L'art officiel et la liberté. Salon de 1861*, Paris, E. Dentu éd., 1861, 54 p.
- **FRANGNE Pierre-Henry**
  2002, FRANGNE Pierre-Henry, POINSOT Jean-Marc, *L'invention de la Critique d'Art,* Actes du colloque international tenu à l'Université de Rennes 2, 24-25 juin 1999, Presses Universitaires de Rennes, Imp. 2002, 235 p.
- **FRIEDRICH Caspar David**
  1841, *En contemplant une collection de peintures*, (1ère éd. 1841), Paris, J. Corti éd., 2011.
- **FROMENTIN Eugène**
  1876, Les maîtres d'autrefois – Belgique – Hollande, Paris, Plon éd. 1876, 445 p.
- **FUMAROLI Marc**
  2019, « Naissance du musée moderne », *Lire les arts dans l'Europe de l'Ancien Régime*, Paris, Gallimard, 2019, p. 418-445.
- **GAILLARD Marc**
  2003, *Paris, les Expositions Universelles de 1855 à 1937*, Paris, Les Presses Franciliennes, 2003, 183 p.
- **GALASSI Peter**
  1991, *Corot en Italie*, (1ère éd. 1991) Paris, Gallimard, 1996, 257 p.
- **GALIBERT Paul**
  1906, *Chefs d'œuvre du musée de Bordeaux,* Bordeaux, Féret & fils éd., 1906, 100 pl.
- **GARIT Eusébia**
  2010, *Alfred Agache (1843-1915) ; un langage symbolique en marge du symbolisme*, Thèse de doctorat en Histoire de l'art, Université de Lille, Laboratoire IRHiS, 2010, 2 vol. 904 p.
- **GARNIER Charles**
  2001, *Le nouvel Opéra*, Paris, Édition du Linteau, 2001, 447 p.
- **GASSIES Georges**
  1989, *Landscape painters at Barbizon*, Barbizon, Musée municipal de l'école de Barbizon, 1989, 31 p.
- **GEFFROY Gustave**
  1901, *La vie artistique – Souvenirs de l'Exposition de 1900,* Paris, H. Floury éd., 1901, 375 p.
- **GENET-DELACROIX Marie-Claude**
  1992, *Art et État sous la IIIème République : le système des beaux-arts 1870-1940,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, 433 p.

- **GEORGEL Chantal**
  2012, GEORGEL Chantal, BIOTEAU Alain, MAZZONI Cristiana, *Le paysage depuis le milieu du XIX^e siècle*, CNDP, 2012, 88p.
- **GEORGEL Pierre**
  1985, « A travers le XIX^e siècle » in *La gloire de Victor Hugo*, Paris, RMN, 1985, 810 p.
- **GILPIN William**
- **1791**, *Le paysage de la forêt*, (1ère éd. 1791) Saint Maurice (Val de Marne), Premières pierres imp., 2010, 98 p.
- **1800**, *Essai sur les gravures*, Breslau, Guillaume-Théophile Korn éd., 1800, 203 p.
- **GOMBRICH Ernst Hans**
- **1953**, *L'écologie des images*, (1ère éd. 1953), Paris, Flammarion, 1983, 438 p.
- **1969,** *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Princeton University Press, 1969, 466 p.
- **GOMOT Hippolyte**
  1884, *Marilhat et son œuvre*, Clermont Ferrand, Typographie Mont-Louis, 1884, 101 p.
- **GONCOURT Edmond & Jules de**
- **1868**, *Manette Salomon*, Paris, Librairie internationale, 1868, 320 p.
- **1893**, *Études d'art : Le Salon de 1852. La peinture à l'exposition universelle de 1855*, Paris, Flammarion, 1893, p. 165-214.
- **GOUJON Bertrand**
  2017, *Les Arenberg. Le gotha à l'heure des nations, 1820-1919*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, 1067 p.
- **GRANGER Catherine**
  2005, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, 2005, 540 p.
- **GRATE Pontus**
  1959, *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almquist & Wiksell éd., 1959, 286 p.
- **GRÉGOIRE Camille**
  1992, GRÉGOIRE Camille, DELAIGUE E. *Hérisson, Chateloy, Cosne-d'Allier. Une excursion dans la vallée de l'Aumance*, Paris, (1ère éd. 1889), Le livre d'histoire, Res Universis, 1992, p. 1-47.
- **GROSSER Maurice**
  1956, *The painter's eye*, New York, New American library, 1956, 192 p.
- **GRUNCHEC Philippe**
  1989, *Les concours des prix de Rome 1797-1863*, tome II, Paris, ENSBA, 1989, 383 p.

- **GUERLIN Henri**
- **1935**, *Le paysage (choix de textes précédés d'une étude : ce qu'ont écrit, dit, pensé artistes et écrivains sur la technique des arts*, Paris, H. Laurens, 1935, 178 p.
- **1937**, *L'art enseigné par les maîtres : la technique (peinture)*, Paris, H. Laurens, 1937, 188 p.
- **GUIFFREY Jules**
  1871, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800 – année 1796*, Paris, Liepmanssohn éd.,1871, 90 p.
- **GUILLOT Catherine**
  2010, *Bruno Chérier (1817-1880) peintre du Nord, ami de Carpeaux*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, 109 p.
- **HAMERTON Philip Gilbert**
  1885, *Landscape*, London, Seeley & Co. edit., 1885, 386 p.
- **HASKELL Francis**
  1993, *La norme et le caprice : redécouvertes en art : aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993, 275 p.
- **HEFTING Victorine**
  1975, *Jongkind : sa vie, son œuvre, son époque*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1975, 431 p.
- **HENRIET Frédéric**
  1876, *Le paysagiste aux champs*, Paris, A. Lévy éd., 1876, 292 p.
- **HERMENT Édith**
  1992, HERMENT Édith, DESMAREST Éric, *Henri Foreau (1855-1938), peintre de l'air et de l'eau*, Paris, éd. de l'Amateur, 1992, 143 p.
- **HERRING Sarah**
  2009, HERRING Sarah, MAZZOTTA Antonio, *Corot to Monet. French landscape painting*, National Gallery ed., 2009, 69 p.
- **HOGARTH William**
  1753, *Analyse de la beauté, destinée à fixer les idées vagues qu'on a du goût*, Paris, (1ère éd. 1753), ENSBA, 1991, 202 p.
- **HOLLANDIA Francisco de**
  1911, *Quatre dialogues sur la peinture*, Paris, Honoré Champion éd., 1911, 237 p.
- **HORBEZ Dominique**
  2004, *Corot et les peintres de l'école d'Arras*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2004, 191 p.
- **HUAULT-NESME Laurence**
  2008, *Jean Achard (1807-1884), un paysagiste à l'école de la nature*, Grenoble, Glénat éd., 2008, 127 p.
- **HUYGHE René**
- **1948**, *Le dessin français au XIXe siècle*, Lausanne, Mermod éd., 1948, 179 p.

- **1984**, *Un siècle d'Art moderne, l'histoire du Salon des Indépendants 1884 – 1984*, Paris, Denoël, 1984, 293 p.
- **HUYSMANS Joris-Karl**
- **1902**, *L'art moderne*, Paris, Stock éd., 1902, 301 p.
- **2006**, *Écrits sur l'art (1867-1905)*, (1e éd. 2006) Paris, Bartillat éd., 2019, 594 p.
- **JEANCOLAS Claude**
  1987, *Carpeaux, sculpteur et peintre*, Lausanne, Edita S.A., 1987, 205 p.
- **JANNEAU Guillaume**
  1928, *La donation Jacques Zoubaloff aux musées de France*, Paris, Albert Morancé éd., 1928, 144 p.
- **JOBERT Barthélémy**
  1997, *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, 335 p.
- **JOVER Manuel**
  2006, *Ingres, écrits et propos sur l'art*, Paris, 2006, 177 p.
- **JOYEUX-PRUNEL Béatrice**
- **2009**, *Nul n'est prophète en son pays. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes. 1855 – 1914.*, Paris, N. Chaudun éd., 2009, 303 p.
- **2017**, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*. Paris, Gallimard, Folio histoire, 2017, 964 p.
- **JUNG Didier**
  2014, *William Bouguereau, le peintre roi de la Belle Époque*, Saintes, Le Croît vif éd.,2014, 390 p.
- **KANT Emmanuel**
  1846, *Critique du jugement, suivi des observations sur le sentiment du beau et du sublime*, (1ère éd.1764) Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1846, 127 p.
- **KEARNS James**
  2010, KEARNS James, VAISSE Pierre, *« Ce Salon à quoi tout se ramène » : le Salon de peinture et de sculpture. 1791-1890*, Oxford, Bern, New York, P. Lang, cop. 2010, 164 p.
- **LACOSTE Yves**
  2003, *De la géopolitique aux paysages. Dictionnaire de la géographie*, Paris, A. Colin, 2003, 413 p.
- **LAFENESTRE Georges**
  1898, *La tradition dans la peinture française*, Paris, L-Henry May éd., 1898.
- **LA FONT de SAINT-YENNE Étienne**
  1746, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, 155p.

- **LANOË-VILLÈNE Georges**
  1905, *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 XIX^e siècle),* Nantes, Société française d'éditions, 1905, 410 p.
- **LARROUMET Gustave**
  1895, *L'art et l'état en France,* Paris, Hachette éd., 1895, 370 p.
- **LEBENSZTEJN Jean-Claude**
  1990, *L'art de la tâche – Introduction à la « nouvelle méthode » d'Alexander Cozens*, Paris, éd. du Limon, 1990, 505 p.
- **LE COMTE Florent**
  1702, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture et graveure*, Brusselles, Lambert Marchant libraire, 1702, tome III, p. 199-221.
- **LEFEBVRE Georges**
  1898, *La tradition dans la peinture française*, Paris, éd. d'arts L-Henry May, 1898.
- **LEMAIRE Gérard Georges**
  2004, *Histoire du salon de peinture,* Paris, Klincksieck, 2004, 250 p.
- **LENORMANT Ch.**
- **1833 (1)**, *Les artistes contemporains – Salon de 1831,* Paris, Alexandre Mesnier éd., 1833, tome I, p. 187.
- **1833 (2)**, *Les artistes contemporains – Salon de 1833,* Paris, Alexandre Mesnier éd., 1833, tome II, p. 110-11.
- **LESAGE Christiane**
  1986, LESAGE Christiane, DUVOSQUEL Jean-Marie, *Albums de CROŸ, tome XIII. Châtellenies de Lille, Douai, Orchies. II. Villages*, Lille, Conseil régional Nord-Pas-de-Calais & Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1986, 241 p.
- **LETHÈVE Jacques**
  1968, *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968, 253 p.
- **LHOT Patrick**
  2000, *Peinture et paysage esthétique de la démesure, XVIII^e et début XIX^e siècle*, Paris, Montréal (Québec), L'Harmattan, 2000, 254 p.
- **LHOTE André**
  1999, *Traités du paysage et de la figure,* (1ère éd. 1939) Paris, B. Grasset, 1999, 167 p.
- **LIMOUSIN Catherine**
  2015, *Corneille et Paul Theunissen, Catalogue raisonné,* Paris, Mare et Martin éd., 2015, 323 p.
- **LOBSTEIN Dominique**
  2006, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris, Edition de la Martinière, 2006, 303 p.

- **LORQUET Paul,**
  1901, *La peinture française contemporaine – Les Maîtres d'autrefois*, Paris, Firmin-Didot éd. 1901, 387 p.
- **LOSTALOT Alfred de**
  1886, *Les procédés de la gravure*, Paris, Maison Quantin éd., 1886, 253 p.
- **MAGNIN Jeanne**
  1919, *La peinture et le dessin au musée de Besançon*, Dijon, Darantière éd., 1919, 272 p.
- **MAINARDI Patricia**
- **1987**, *Art and politics of the Second Empire: the universal expositions of 1855 and 1867*, New Haven, Yale University Press, 1987, 247 p.
- **1993**, *The end of the Salon - Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 210 p.
- **MAINDRON Ernest**
  1886, *L'œuvre de Jean-Baptiste Dumas*, Paris, Masson, 1886, 63 p.
- **MARCEL Henry**
  1905, *La peinture française au XIX^e^ siècle*, Paris, Picard Alcide et Kaan éd., 1905.
- **MARLAIS Michael Andrew**
  2004, MARLAIS Michael Andrew, VARRIANO John L., WATSON Wendy M., *Valenciennes, Daubigny and the origin of French landscape painting*, South Hardley (Mass.), Mount Holyoke College Art Museum éd., 2004, 64 p.
- **MARTIAL A. P.**
  1873, *Nouveau traité de gravure à l'eau-forte pour les peintres et les dessinateurs*, Paris, A. Cadart éd., 1873, 59 p.
- **MARTIN-FUGIER Anne**
  2007, *La vie d'artiste au XIX^e^ siècle*, Paris, Louis Audibert éd., 2007, 471 p.
- **MARUMO Claude**
  1975, *Barbizon et les paysagistes du XIX^e^ siècle*, Paris, éd. de l'Amateur, 1975,160 p.
- **MASQUELIER Manuéla**
  1985, *Henri Duhem (1860-1941), Marie Duhem (1871-1918), Rémy Duhem (1891-1915)*, Mémoire de maitrise en histoire de l'art, Université de Lille III, Villeneuve d'Ascq, Dactylogramme, 2 vol. (150 f., 81 photos), 1985.
- **MATHERON Laurent**
  1858, *Goya*, Paris, Schulz & Thuillié éd., 1858, 132 p.
- **MAUPASSANT Guy de,** (préf. Vladimir BIAGGI)
  1993, *Au Salon : chroniques sur la peinture*, Paris, Balland, 1993, 176 p.
- **MÉNAGER Bernard**
  ***1983**, La vie politique dans le département du Nord de 1851 à 1877*, Lille, Éd. des Beffrois, 1983, 3 vol.

- **MERCIER Louis Sébastien**
  1994, *Tableau de Paris – Salon de peinture*, Paris, Mercure de France, 1994, tome I, p. 1232-1237.
- **MÉROT Alain**
  2009, *Du paysage en peinture dans l'occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009,443 p.
- **MICHEL André**
  Le Paysage, in PROUST Antonin, *L'art Français – Publication officielle de la Commission des Beaux-arts*, Paris, Ludovic Baschet Ed., p. 85-104.
- **MICHEL Émile**
  1906, *Les maîtres du paysage t. 1 & 2*, Paris, Hachette, 1906, 544p.
- **MIEL François**
  1817, *Essai sur le Salon de 1817 ou examen critique des principaux ouvrages dont l'exposition se compose, accompagné de gravures au trait*, Paris, Didot Le Jeune éd., 1817, 500 p.
- **MILBERT J.**
  1828, *Itinéraire pittoresque du fleuve Hudson et des parties latérales de l'Amérique du nord*, Paris, Gauguin H. éd., 1828
- **MIQUEL Pierre**
  1985, *Le paysage français au XIX^{e} siècle 1840-1900*, Maurs-la-Jolie, éd. de la Martinelle, 1985, 3 vol.
- **MONNERET Jean**
  2000, *Catalogue raisonné du Salon des Indépendants 1884-2000*, Paris, Sté des artistes indépendants éd., 2000, 591 p.
- **MONNIER Gérard**
  1995, *L'art et ses institutions en France – de la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1999 (1ère éd. 1995), 462 p.
- **JANNEAU Guillaume**
  1928, *La donation Jacques Zoubaloff aux musées de France*, Paris, Albert Morancé éd., 1928, 144 p.
- **MOREAU-NÉLATON Étienne**
- **1913**, *Corot : Biographie critique*, Paris,
  H. Laurens, 1913, 128 p.
- **1919**, *Chez nous après les Boches ; le foyer détruit, le coq qui pleure, la croix de bois*, H. Laurens, 1919, 128 p.
- **1924**, *Corot raconté par lui-même*, Paris,
  H. Laurens, 1924, vol.2, p. 26.
- **MOREAU-VAUTHIER Charles**
  1906, *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et amis*, Paris, Hachette, 1906, 292 p.
- **MOULIN Raymonde**
  1967, *Le marché de la peinture en France*, Université de Paris, Thèse pour le Doctorat ès Lettres, éd. de Minuit, 1967, 610 p.

- **NERLICH France**
- **2011**, NERLICH France, BONNET Alain, BERTINET Arnaud, *Apprendre à peindre : les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, actes du colloque de Tours juin 2011, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2013, 397 p.
- **NOBLET Agnès de**
  2003, *Un univers d'artistes : autour de Théophile et de Judith Gautier : dictionnaire*, Paris, L'Harmattan, 2003, 548 p.
- **NOEL Benoit**
  2010, NOEL Benoit, TATHAM Christiane, DOMBRE Frédéric, *Saint-Céneri-le-Gérei*, Sainte-Marguerite-des-Loges, éd. BVR, 2010, 174 p.
- **NUITTER Charles**
  1875, *Le nouvel Opéra*, Paris, Hachette, 1875, p. 239.
- **1883**, *Histoire et description du nouvel Opéra*, Paris, Plon, 1883, p. 36.
- **ORWICZ Michael R.**
  1994, *Art criticism and its institutions in the nineteenth century. France*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994, 200 p.
- **PARSONS Christopher**
  1986, PARSONS Christopher, WARD Martha, *A bibliography of Salon criticism in second Empire, Paris*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press, 1986, 288 p.
- **PAULHAN Frédéric**
  1913, *L'esthétique du paysage*, Paris, Félix Alcan lib., 1913, 214 p.
- **PETRA TEN-DOESSCHATE Chu**
  2007, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 2007, 635 p.
- **PILES Roger de**
  1766, *Cours de peinture par principes*, (1ère éd. 1708), Paris Charles-Antoine Jombert, 1766, p. 158 – 159.
- **PILLEMENT Georges**
  1974, *Les Pré-Impressionnistes*, Les Clés du temps éd., 1974, 382 p.
- **PLANCHE Gustave**
  1831, *Salon de 1831*, Paris, Pinard imp.,1831, 304 p.
- **POMARÈDE Vincent**
- ***1988**, Étienne Moreau-Nélaton : un collectionneur peintre ou un peintre collectionneur*, Paris, Association Moreau-Nélaton éd., 1988, 278 p.
- **1996**, avec WALLENS Gérard de, *Corot, la mémoire du paysage*, Paris, Gallimard, 1996, 176 p.
- **PRENDERGAST Christopher**
  ***1992**, Paris and the nineteenth century*, Oxford, Cambridge (Mass.), B. Blackwell, 1992.
- **RANDALL Lilian M.C.**
  1969, *The diary of George A. Lucas: an American art agent in Paris, 1857-1909*, Princeton, NJ., Princeton University Press, 1969, vol II.
-

- **RAUX Sophie**
- **2008**, RAUX Sophie, SURLAPIERRE Nicolas, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, *L'estampe, un art multiple à la portée de tous*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, 382 p.
- **REGARD Maurice**
  1955, *L'adversaire des romantiques, Gustave Planche (1808-1857)*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1955, 455 p.
- **REWALD John**
  1959, *Histoire de l'Impressionnisme*, Paris, Club des éditeurs, 1959, 281 p.
- **RHEIMS Maurice,**
  1981, *Les collectionneurs : de la curiosité, de la beauté, du goût, de la mode et de la spéculation*, Paris, Ramsay, 1981, 457 p.
- **ROCHE François G.**
  1995, *Vallée de Chevreuse en 1900 à travers les cartes postales, Peintres et Paysages, tome I : de Jean Achard à Henri Harpignies*, Le Mans, L'arbre aux papiers éd., 1995, 112 p.
- **ROCHEBLAVE Samuel-Élie**
  1926, *Louis de Fourcaud et le mouvement artistique en France de 1875 à 1914*, Paris, Les Belles lettres, 1926, 410 p.
- **ROCHER Jean-Pierre**
  2016, *Au cœur du bocage de Puisaye. Saint-Privé au fil des âges*, Auxerre, Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne éd. 2016, 506 p.
- **ROGER Alain**
  1995, *La théorie du paysage en France 1974 – 1994, Seyssel, Champ Vallon, 1995.*, Paris, Gallimard, 1997, 463 p.
- **1997**, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 199 p.
- **ROSEN Charles**
  1986, ROSEN Charles, ZERNER Henri, *Romantisme et réalisme : mythes de l'art du XIX^e^ siècle*, Paris, A. Michel Imp., 1986, 251 p.
- **ROSENTHAL Léon**
- **1909**, *La gravure*, Paris, Lib. Renouard, H. Laurens éd. 1909, 472 p.
- **1914**, *Du Romantisme au Réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, 436 p.
- **SABRON G.**
  1983, *Les peintres paysagistes bordelais du XIX^e^ siècle au Musée des Beaux-arts de Bordeaux*, Mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Bordeaux, 1983, p. 34-35.
- **SAIGNE Guy,**
  2017, *Léon Bonnat, le portraitiste de la IIIe République, catalogue raisonné des portraits*, Paris, Mare & Martin éd., 2017, 701 p.
- **SANCHEZ Pierre**
  2016, *Salons et Expositions – Nantes, Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres, 1825-1920*, Dijon, L'échelle de Jacob, éd., 2016, tome I, p.475-476.

- **SCHAPIRO Meyer**
  1990, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1990, 443 p.
- **SENSIER Alfred**
- **1873**, *Étude sur Georges Michel*, Paris, A. Lemerre, 1873,182 p.
- **1881**, *La vie et l'œuvre de J.- F. Millet*, Paris, A. Quantin éd., 1881, 456 p.
- **SÉRULLAZ Arlette**
  2007, *Corot,* Paris, Musée du Louvre ; Milan, 5 Continents imp., 2007, 82 p.
- **SILVESTRE Armand**
  1892, *Au pays des souvenirs : mes maîtres et mes maîtresses*, Paris, Émile Colin imp., 1892, pp. 87- 94.
- **SILVESTRE Théophile**
  1926, *Les artistes français, t. 2 : éclectique et réalistes*, Paris, Les éd. G. Crès & Cie, 1926, 252 p.
- **SPILLEMAECKER Chantal**
  2009, *Jongkind : des Pays Bas au Dauphiné*, Lyon, Libel DL, 2009, 126 p.
- **STEFANI Chiara**
  1998, STEFANI Chiara, WALLENS Gérard de, POMARÈDE Vincent, *Corot un artiste et son temps, Colloque du Musée du Louvre, 1er & 2 mars 1996*, Paris, Klincksieck, 1998, 617 p.
- **STERLING Charles**
  1960, STERLING Charles, ADHÉMAR Hélène, *La peinture du musée du Louvre, Ecole française, XIXe siècle*, Paris, Édition des musées nationaux, vol 3, 1960.
- **STEVENS Mathilde**
  1859, *Impressions d'une femme au Salon de 1859*, Paris, Bourdilliat éd., 1859, 144 p.
- **STRANAHA Clara Cornelia**
  1888, *A History of French painting from the earliest to its latest practice*, New York, C. Scribner's sons, 1888, 496 p.
- **STRICK Jeremy**
  1986, *Connaissance, classification et Sympathie - Les cours de paysage et la peinture de paysage au XIXe siècle*, Littératures, 1986, vol. 61, Paysages, p. 17-33.
- **TAVEAUX-GRANDPIERRE Karine**
  2004, « La presse au XIXe siècle : les modes de diffusion d'une industrie culturelle », in Marie Ève Thérenty & Alain Vaillant (dir.) Presse et Plumes : journalisme et littérature au XIXe siècle, Nouveau Monde éd., coll. Histoire contemporaine, 2004, 583 p.
- **TAYLOR Justin**
  1854, TAYLOR Justin, NODIER Charles, CAILLEUX Arp de, *Voyages pittoresques et romantiques de l'ancienne France. Le Dauphiné*, Paris, Firmin Didot imp., 1854, 123p.

- **TEN-DOESSCHATE CHU Petra**
  1996, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, 632 p.
- **TESTELIN Henri**
  1853, *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, (1[e]éd. 1853) Genève, Minkoff Reprint, 1973, p. 71-81.
- **TEYSSÈDRE Bernard**
  1965, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, Bibliothèque des arts, 1965, 685 p.
- **THOMSON David Croal**
  1890, *The Barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz de la Peña, Millet, Daubigny ...etc*., New York, Scribner and Welford, 1890, 295 p.
- **THORÉ Théophile**
- **1846**, *Le Salon de 1846, précédé d'une lettre à George Sand*, Paris, Alliance des Arts éd., 1846, p. 65
- **1868**, *Salons de M. Thoré – 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Lacroix, 1868, 568 p.
- **1870**, *Salons de W. Bürger, de 1861 à 1868*, Paris, Librairie Veuve Jules Renouard, 1870, t. I & II, 440 et 541 p.
- **TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique**
  2007, TONNEAU-RYCKELYNCK Dominique, CAUDRON Virginie, RAUX Sophie, *Les épreuves du musée. Les techniques de l'estampe à travers la collection du musée de Gravelines*, Association des conservateurs des musées du Nord-Pas-de-Calais, Gourcuff Gradenigo éd., 2007, p. 14.
- **TOPFFER Rodolphe**
  1998, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou Essai sur le Beau dans les Arts*, Paris, ENSBA, 1998.
- **TOURNEUX Maurice**
  1992, *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique*, Nogent le Roi, J. Laget, 1992, 193 p.
- **TRIPIER LE FRANC Justin**
  1880, *Histoire de la vie et de la mort du Baron Gros*, Paris, Jules Martin, 1880, p. 27.
- **VAISSE Pierre,**
  1995, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, 476 p.
- **VENTURI Lionello**
  1968, *Histoire de la critique d'art*, Paris, Arts et métiers graphiques, Flammarion, 1968, 331 p.
- **VERCEL Roger**
  1948, *Paysages de France*, Paris, Barry A. éd., 1948, 26 p.
- **VIGNON Claude**
  1852, *Salon de 1852*, Paris, E. Dentu éd., 1852, 156 p.

- **VITET Ludovic**
  1861, *L'Académie royale de peinture et de sculpture : étude historique*, Paris, Lévy, 1861, 410 p.
- **WAGNER Anne Middleton**
  1986, *Jean-Baptiste Carpeaux, sculptor of the second empire*, New Haven & London, Yale University Press, 1986.
- **WARD Martha**
  1986, WARD Martha, PARSONS Christopher, A bibliography of Salon criticism in second Empire, Paris, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, 288 p.
- **WAT Pierre**
  1998, *Naissance de l'art romantique, peinture et théorie de l'imitation*, Paris, Flammarion, 1998, p. 19.
- **WATELET Claude-Henri**
  1760, *L'art de peindre. Poème. Avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, H.L. Guérin et L.F. Delatour imp., 1760, 144 p.
- **WENZEL Carol-Rose**
  1979, *The transformation of French landscape painting from Valenciennes to Corot – 1787 to 1827*, thèse de doctorat, Univ. Pennsylvania, 1979.
- **WHITE H. and C.**
  2009, *La carrière des peintres au XIX^{e} siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*. Paris, Flammarion, 2009, 280 p.
- ZOLA Émile, *Lettres de Paris, in Œuvres complètes, t. 7*, Paris, (1ère éd.) Nouveau Monde éd., 2004, p.
- **ZOLA Émile**
- **1886**, *Les Rougon-Macquart, L'œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, 491 p.
- **1974**, *Le bon combat : de Courbet aux Impressionnistes, anthologie d'écrits sur l'art*, (1^{e} éd.) Paris, Hermann éd., 1974, 343 p.
- **1991**, *Lettres parisiennes*, in *Écrits sur l'art*, Gallimard éd., 1991, p. 249-474.

8) ARTICLES (par ordre chronologique)

- **VITET Louis**
  1826, « Beaux-Arts, Exposition de tableaux au bénéfice des Grecs », *Le Globe*, 23 mai 1826, tome III, n° 65, p. 345.
- **DELACROIX Eugène**
  1829 « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris*, mai 1829, t. 2, p. 168-174.
- **ANONYME**
  1835, « Du commerce d'objets d'art », *L'Artiste*, 1835, 1ère série, t. X, p. 236-238.

- **ANONYME**
  1836, « Beaux-arts », *L'Artiste*, 1836, 1ère série, t. XI, p. 25-26.
- **DELÉCLUZE Étienne-Jean**
  1838, « Beaux-Arts - De la critique en matière d'art », *L'Artiste*, 29 avril 1838, 2e série, t. I, p. 7-10.
- **GIRARDIN, Émile de**
  1847, « Musée Royal du Louvre-Exposition de 1847 », *La Presse*, 30 mars 1847, 11e année, n° 3980, p. 1.
- **GAUTIER Théophile**
  1848, « Salon de 1848 » *La Presse*, 21-22 avril 1848, 13e année, n° 4362, p. 1-2.
- **HOUSSAYE Arsène**
  1848, « Salon de 1848 » *L'Artiste,* 1848, Paris, F. Sartorius éd., 5e série, tome I, p. 17-20.
- **DELABORDE Henri**
  1852, « Le paysage et les paysagistes en France depuis le XVIIIe siècle. I. Joseph Vernet », *La revue des deux mondes*, 1852, p. 109-140.
- **HENRIET Frédéric**
  1854, « Le musée des rues – I. Le marchand de tableaux », *L'Artiste,* 15 novembre 1854, 5ème série, t. XIII, p. 113-115 & 133-135.
- **VERNE Jules**
  1857, « Le Salon de 1857 », *Revue des Beaux-Arts, Tribune des artistes*, 1857, 27e année, tome 8, p. 273.
- **LAGRANGE Léon**
  1861, « Salon de 1861 », *Gazette des Beaux-Arts*, 1861, t. III, p. 142.
- **DE CALLIAS Hector**
  1862, « Ce que font nos artistes », *L'Artiste*, 1862, 32ème année, 15 juin, p. 177-178.
- **CARDON Émile**
  1874, « Avant le Salon – L'exposition des révoltés », *La Presse*, 29 avril 1874, 39ème année, p. 2-3.
- **TARDIEU Charles**
  1879, « Silhouettes d'artistes contemporains. VIII : Henri Harpignies **»,** *L'art*, 1879, t. XVI , p. 269-272 et 281-288.
- **ZOLA Émile**
  1881, « Après une promenade au Salon », *Le Figaro*, 23 mai 1881, 27e année, 3e série, n° 143, p. 1.
- **VACHON Marius**
  1881, « Etudes administratives – Le Salon », *La Gazette des Beaux-Arts*, 1er février 1881, p. 121-134.
- **LAFENESTRE George**
  1881, « Le Salon et ses vicissitudes », *La Revue des deux mondes*, 1er mai 1881, p. 104-135.

- **DU SEIGNEUR Maurice**
  1882, « L'art et les artistes au Salon de 1882, avec une introduction sur les expositions particulières. », *L'artiste,* mai 1882, 52e année, p. 535-556.
- **ANONYME**
  1882, « Le Salon des arts décoratifs », *Revue des arts décoratifs*, 1882-1883, t. III, p. 9.
- **LAFENESTRE Georges**
  1887, « Le Salon de 1887, I : la peinture », *La revue des deux mondes*, 1887, t. 81, p. 604-639.
- **BÉNÉDITE Léonce**
  1889, « Les expositions – Les œuvres de M. William Stott » *L'artiste*, 1889, 59e année, p. 181.
- **AUDEBRAND Philibert**
  1890, « Page d'histoire contemporaine. Les Salonniers depuis cent ans », *L'Art,* 1890, 16e année, tome II, p. 237-250.
- **GUILLAUME Eugène**
- **1890 (1)**, « Un directeur de l'Académie de France à Rome, M. Jean Alaux », *Revue des deux mondes*, 1890, t. 101, 15 septembre 1890, p.296-350.
- **1890 (2),** «A director of the french academy at Rome», *The Chautauquan*, 1890, vol. XII, n° I, p. 352-355.
- **ANONYME**
  1890, « Le Salon de 1890 – La peinture aux Champs Élysées, Paris », *La revue des deux mondes*, 1890, t. 97, p. 659-660.
- **ANONYME**
  1891, « Le Salon de 1891 – La peinture aux Champs Élysées, Paris », *La revue des deux mondes*, 1891, t. 105, p. 671-672.
- **LAUT Ernest**
  1891, **«** Le premier dessin de Harpignies et les débuts de la Société des Incas**»**, *Album de l'union artistique, littéraire et scientifique valenciennoise*, 1891, p. 6-12.
- **BIENNE Claude**
  1895, « Les Salons de 1895 », *La revue hebdomadaire, romans, histoire, voyages*, Paris, É. Plon Ed, 1895, juin, t. 37, p. 618-621.
- **LOSTALOT Alfred de**
  1897, « M. Harpignies », *L'Illustration,* 1897, 29 mai, p. 42-426.
- **RASTIGNAC**
  1897, « Courier de Paris », *L'Illustration,* 1897, 31 juillet, p. 82.
- **MAIGNAN Albert**
  1897, « Le Salon de 1897, VI : Français, Harpignies**,** Zuber, Guillemet, Petitjean, Nozal, Busson, Tanzi, Dameran, Gagliardini, Olive, Simonnet, Rigolot, Wery, Tattegrain », *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. II, p. 53-59.
- **MAUCLAIR Camille**
  1903, « La mission de la critique nouvelle », *La Quinzaine*, 1er septembre 1903, 9e année, n° 213, p. 1-25.

- **ARNYVELDE André**
  1914, « L'arbre de Mr. Harpignies », *Les annales politiques et littéraires,* 1914, n° 1594, p. 38.
- **LABUSQUIERE Jean**
  1914, « Chez le doyen des peintres français : une visite de « *je sais tout* » à Harpignies », *Je sais tout*, 15 février 1914, 10e année, p. 159-168.
- **VAILLAT Léandre**
  1916, « Un don à la France – La collection Zoubaloff au Petit-Palais – Harpignies et Barye », *Le Temps*, 1916, 27 mars, 56e année, n° 19987, p. 3.
- **ANONYME**
  1916, « La triennale et le relèvement des églises ruinées. », *La revue hebdomadaire*, 1916, t. III, mars, p.547.
- **ZAHORI Paul**
  1916, « De Valenciennes à Paris – Chez le peintre Harpignies », *Le Temps*, 1916, 6 avril, 56e année, n° 19997, p. 4.
- **LIGES Georges**
  1916, « Les 97 ans de Maître Harpignies », *La Presse*, 1916, Dimanche 23 juillet, 82e année, n° 8737, p. 1.
- **ANONYME**
  1916, « Mort du peintre Harpignies », *Le Temps*, 1916, 30 août, 56e année, n° 20143, p.4.
- **MEURVILLE de Louis**
  1916, « Mort du peintre Harpignies », *Le Gaulois*, 30 août 1916, 51e année, n° 14200, p. 1.
- **ROGER-MILES L.**
  1916, « Mort d' Harpignies », *Le Figaro*, 30 août 1916, 62e année, n° 243, p. 3.
- **LECOQ Jean**
  1916, « Propos d'actualité – Un exemple », *Le Petit Journal*, 31 août 1916, p. 2.
- **THIÉBAULT-SISSON**
  1916, « Harpignies, sa vie, son œuvre », *Le Temps*, 1916, 1er septembre, 56e année, n° 20143, p. 3.
- **BÉNÉDITE Léonce**
  1917, « Harpignies 1819-1916 », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1917, 59e année, vol.13, p. 207-235.
- **KOLB Jean**
  1921, « Carnet d'un naïf. Le fauteuil étincelant », *La Presse*, 1921, 9 novembre.
- **BARBET Charles**
  1927, « Figures d'aujourd'hui et d'autrefois. Le peintre Harpignies », *La vie algérienne, tunisienne et marocaine*, 1927, 10 janvier, n°2, p. 1-3

- **GUIBLAIN-COQUERY Émile**
  1961,« Souvenirs de mon bon Maître Harpignies », *Le Journal de Gien*, 1961, 26 octobre.
- **BELLANGER Claude**
  1964, « Il y a cent ans Émile Zola faisait à Lille ses débuts dans la presse.- Une correspondance inédite. » *Les cahiers naturalistes*, Paris, Fasquelle éd., 1964, 10e année, n° 26, p. 5-44.
- **WILDENSTEIN Daniel**
  1965, « Le Salon des refusés de 1863. Catalogue et documents », *Gazette des Beaux-arts*, 1965, vol.66, p. 125-152.
- **PIERRARD Pierre**
  1966, « Un grand bourgeois de Lille : Charles Kolb-Bernard (1798-1888) », *Revue du Nord*, 1966, vol. 48, n° 190, p. 381-425.
- **BASCHET Robert**
  1966, « La critique d'art d'Émile Zola (1866-1896) », *Revue des deux mondes*, 1er décembre 1966, p. 360-370.
- **HARDY André**
  1968, « Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. Acquisitions récentes. », *La revue du Louvre et des musées de France*, 1968, 18e année, p. 371-373.
- **ANONYME**
  1974, « Du bouton de porcelaine aux émaux de l'aéroport de Roissy-en-France. Félix Bapterosses (1813-1885) le génial fondateur de la Manufacture de Briare », *Le Journal de Gien*, 1974, 18 avril.
- **FINK Lois M.**
  1978, « French Art in the United States 1850-1870. Three dealers and collectors.» *Gazette des Beaux-Arts*, Septembre 1978, p. 87-100.
- **BOÏME Albert**
  1979, « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXe siècle. » *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1979, vol. 28 p. 57-75.
- **THEVENET J.**
  1979, « Les artistes nivernais du groupe de l'Aiguillon fondé en 1880. Le Nivernais dans l'art des 19e et 20e s.: Corot, Jongkind, Harpignies**,** etc…», *Annales des pays nivernais*, 1979, issue 23, p. 25-29.
- **GROHN Hans Werner**
  1980, « Harpignies und Monet », *Weltkunst L/7* 1980, Avril, p. 868-869.
- **AVOCAT Charles**
  1982, « Approche du paysage », *Revue de géographie de Lyon*, 1982, vol. 57, n° 4, p. 333-342.
- **WHITELEY Linda**
  1983, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n° 40, p. 65-76.
- **VAISSE Pierre**
  1983, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle », *Romantisme*, 1983, vol. 13, n° 40, p. 77-86.

- **BÜHLER Hans Peter**
  1984, « Henri Joseph Harpignies : Michelangelo der Baüme », *Weltkunst,* 54, 9, 1984, 1er mai, p. 1243-1247.
- **STRICK Jeremy**
  1986, « Connaissance, classification et sympathie : les cours de paysage et la peinture du paysage au XIXe siècle », *Littérature*, 1986, n° 61, p. 17-33.
- **HAMRICK Loïs Cassandra**
  1986, « Être artiste en 1838 », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 78-88.
- **BOUILLON Jean-Paul**
  1986, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, 1986, n° 54, p. 89-113.
- **DELAVEAU Georges**
  « Harpignies et nous les gamins de Saint Privé », *Les amis de Bourron-Marlotte* n°20, p. 2-4 & n° 21, p. 15-16.
- **VAISSE Pierre**
- **1987 (1)**, « L'autoportrait : questions de méthode », *Romantisme*, 1987, n° 56, Images de soi :autobiographie et autoportrait au XIXe siècle, p. 101-112.
- **1987 (2)**, « L'esthétique XIXe siècle : de la légende aux hypothèses », *Le Débat,* 1987/2, n°44, p. 90-105.
- **KENNEDY Brian P**
  1987, « Sir Alfred Chester Beatty and the NGI. », *Irish Arts Review*, 1987, vol. 4, n°1, p. 41-54.
- **SILLEVIS John**
  1988, « Lettres de Jozef Israëls à Arnold et Tripp, marchands de tableaux à Paris (1881-1892) », *Archives de l'art français/publié par la société d'histoire de l'art français*, 1988, vol.29, p. 141-162.
- **EDWARDS Peter J.**
  1990, « La revue « *L'artiste* » (1831-1904) Notice bibliographique », *Romantisme*, 1990, n° 67, p. 111-118.
- **GAMBONI Dario**
  1991, « Propositions pour l'étude de la critique d'art au XIXe siècle. » *Romantisme,* 1991, n° 71, p. 9-17.
- **GRATE Pontus**
  1991, « Art, idéologie et politique dans la critique d'art », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 31-38.
- **MAINARDI Patricia**
  1991, « Courbet's exhibitionism », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1991, p. 253 – 266.
- **McWILLIAM Neil**
  1991, « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la monarchie de Juillet », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 19-30.

- **LEDUC-ADINE Jean-Pierre**
  1991, « Des règles d'un genre : la critique d'art », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 93-100.
- **PAUCHET-WARLOP Laurence**
  1992, *Henri-Joseph Harpignies : dessins et aquarelles conservés au musée des Beaux-Arts de Lille*, Villeneuve d'Ascq, Revue du Nord, 1992, p. 663- 674.
- **HEMEZ Anne**
  1993, « Les dessins d'Harpignies au musée de Valenciennes », *Valentiana*, 1993, issue 12, p. 61-72.
- **BEHLER Ernst**
  1994, « Le dialogue des « Tableaux » d'August Wilhelm Schlegel et la conception de la peinture dans le premier romantisme », *Revue germanique internationale*, 2/1994, p. 29-37.
- **SERVONNAT FAVIER Nathalie**
  1996, « Ravier et les peintres de Crémieu et de Morestel », in cat. expo. *François-Auguste RAVIER 1814-1895*, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 15 février – 28 avril 1996, p. 61-67.
- **BONFAIT Olivier**
  1996, « Réception et diffusion. Orientations de la recherche sur les artistes de la période moderne », *Histoire de l'art*, octobre 1996, n° 35/36, p. 101-114.
- **BONNET Alain**
  1996, « La réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 : Peinture et Sculpture », *Romantisme*, 1996, n° 93, Arts et Institutions, p. 27-38.
- **GAMBONI Dario**
  1996, « Histoire de l'art et « réception » : remarques sur l'état d'une problématique », *Histoire de l'art*, octobre 1996, n° 35/36, p. 9-14.
- **LE CŒUR Marc**
  1996, « Le Salon annuel de la Société des amis des arts de Pau, quartier d'hiver des impressionnistes de 1876 à 1879 », *Histoire de l'art*, octobre 1996, n° 35/36, p. 57-70.
- **VAISSE Pierre**
  1996, « Du rôle de la réception dans l'histoire de l'art », *Histoire de l'art*, octobre 1996, n° 35/36, p. 3-8.
- **RAYNAUD Simone**
  1999, « Le peintre paysagiste Henri Harpignies (1819-1916) : quelques aspects d'une longue vie parmi les arbres, particulièrement dans la vallée de l'Aumance », *Le bulletin annuel des amis de Montluçon*, 1999, 3ème série, n° 50, p. 83-98.
- **LONG Véronique**
  2001, « 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.

- **ANONYME**
  2001, « Société historique et archéologique du Giennois : Le cadastre de la ville de Gien en 1827. L'influence de Jean-Félix Bapterosses sur la cité briaroise », *Le Journal de Gien*, 2001, 25 octobre.
- **SPADONIS Sophie**
  2002, « La presse du Second Empire vue à travers le journal des Goncourt », *Cahiers Edmond et Jules Goncourt*, 2002, n°9, p. 121-151.
- **ROSENBERG Pierre**
  2006, « La monographie, un outil indispensable », *Perspective, la revue de l'INHA*, 2006-4, p. 497-498.
- **BONNET Alain**
  2008, « Le peintre statufié. Réflexions sur la représentation monumentale des peintres dans la sculpture au XIX^{e} siècle », *Revue de l'art*, n° 164, 2008-4, p.21-31.
- **JOYEUX-PRUNEL Béatrice**
  2008, « Art et mesure », *Histoire et mesure*, 2008, vol. XXIII, n°2, p. 3-34.
- **DELACOUR Hélène**
  2001, DELACOUR Hélène, LECA Bernard, « The decline and fall of the Paris Salon: a study of the deinstitutionalization process of a field configuring event in the cultural activities», AIMS | M@n@gement, 2011/1, vol. 14, p. 436-466.
- **MAUPEOU Félicie de**
  2012, MAUPEOU Félicie de, SAINT-RAYMOND Léa, « Cartographie des lieux d'exposition à Paris de 1850 à nos jours », *Artl@s Bulletin* 1, n° 1, (2012) : Article 4.
- **MANTION Jean-Rémi**
  2012, « Une étrange lacune : le paysage en peinture au XIX^{e} siècle », *Critique*, 2012, 10, n° 785, p. 885-893.
- **GODDEERIS Ingrid**
  2016, « La contribution de Léon Gauchez dans la constitution, valorisation et diffusion de la collection de tableaux de John Waterloo Wilson », Musées et Archives de Bruxelles, *Cahiers bruxellois*, 2016/1, XLVIII, p. 41-81.
- **JOLIN Camille**
  2020, « Camille Moreau-Nélaton, céramiste virtuose », *L'objet d'art*, juillet-août 2020, n° 569, p. 78-82.

9) ARTICLES ANGLO-SAXONS (par ordre chronologique)

- **ANONYME**
  1872, « The society of French artists », *The Pall Mall gazette*, 28 novembre 1872

- **ANONYME**
  1880, « The Print collector: Mr. Charles Volkmar's etchings », *The Art Amateur*, décembre 1880, vol.4, n°1, p. 8.
- **ANONYME**
  1881, « The winter exhibition n° VII - The Grosvenor gallery », *Manchester Courier and Lancashire advertiser*, 1er janvier 1881.
- **ANONYME**
  1881, « Foreign », *The Graphic*, 22 janvier 1881.
- **ANONYME**
  1881, « Le Salon à Londres – (from an occasional correspondent) », *Manchester Courier and Lancashire advertiser*, 13 juin 1881.
- **ANONYME**
  1882, « Occasional notes–Ballot for the jury of the ensuing Salon », *The Pall Mall gazette*, 4 avril 1882.
- **CHILD Theodore**
  1883, « The exposition nationale at Paris », *The Art Amateur*, décembre 1883., vol 10, n°1, p. 9
- **ANONYME**
  1884, « The Paris Salon », *Manchester Courier and Lancashire advertiser*, 1er mai 1884.
- **ANONYME**
  1887, « The Goupil gallery », *The Morning Post*, 26 avril 1887.
- **CHADEAYANE H**
- **1888**, CHADEAYANE H., KELLOG L. S., CHADEAYANE H., « The Atelier », *The Art Amateur*, 1888, vol. 19, p. 52–61.
- **ANONYME**
  1889, « Contemporary French painting at the Paris exhibition », *The Manchester Guardian*, 11 septembre 1889.
- **KNAUFFT Ernest**
- **1889 (1)**, « Pen drawing for photo-engraving », *The Art Amateur*, 1889, vol. 21, n° 3, p. 48-57.
- **1889 (2)**, « Pen drawing for photo-engraving. VIII », *The Art Amateur*, 1889, vol. 22, n° 1, p.7-8
- **1890**, « The Atelier - Pen drawing for photo-engraving. XV », *The Art Amateur*, 1890, vol. 23, n° 3, p. 44-49.
- **ANONYME**
  1890, « France – from our correspondent », *The Morning Post*, 27 janvier 1890.
- **ANONYME**
  1890, « Art Notes », *The Pall Mall Gazette*, 2 juillet 1890.
- **PINCENEZ**
  1891, « The two Paris Salon », *The Penny illustrated paper and illustrated Times*, 13 juin 1891.

- **ANONYME**
  1893, « Our London correspondence », *Glasgow Herald*, 29 mai 1893.
- **ANONYME**
  1894, « The Japanese gallery – Messrs. Obach & Co galleries », *The Observer*, 27 mai 1894.
- **ANONYME**
  1894, « The London Picture exhibitions », *The Manchester Guardian*, 29 mai 1894.
- **ANONYME**
  1894, « La société des aquarellistes français. Exposition à Hanover Gallery » *The Observer*, 22 avril 1894.
- **ANONYME**
  1895, « Art – The French gallery », *The Observer*, 7 avril 1895.
- **ANONYME**
  1896, « The royal society of painter-etchers and Harpignies », *The Manchester Guardian*, 7 mars 1896.
- **R.A.M.S.**
  1896, « The pictures of Henri Harpignies », *The Pall Mall Gazette*, 19 mars 1896.
- **ANONYME**
  1896, « Works by Henri Harpignies », *Daily News*, 16 mars 1896.
- **SPIELMAN M.H.**
  1897 (1), « An artistic causerie », *The Graphic*, 8 mai 1897.
- **1897 (2)**, « An artistic causerie », *The Graphic*, 29 mai 1897.
- **ANONYME**
  1897, « Royal academy », *The Observer*, 23 mai 1897.
- **LEES Frederic**
- **1898 (1)**, « New books and magazines », *The Belfast News – Letter*, 25 avril 1898.
- **1898 (2)**, «Henri Harpignies» *Int. Studio*, 1898, XIII n° 61, p. 143-152.
- **R.S.**
  1898, « The Paris Salons III », *The Pall Mall Gazette*, 18 mai 1898.
- **ANONYME**
  1898, « French pictures at Birmingham », *The Manchester Guardian*, 8 septembre 1898.
- **ANONYME**
  1899, « Spring exhibition at Messrs. Tooth's », *Daily News*, 1er avril 1899.
- **ANONYME**
  1899, « The Paris Salon 1899 », *The Morning Post*, 12 avril 1899.
- **D.**
  1899, « The Royal Academy. Letter to the editor » *The Standard*, 29 mai 1899.

- **ANONYME**
  1899, « Art –The French gallery » *The Observer*, 4 juin 1899.
- **ROSE E.J.**
  1899, « Alexis J. Fournier » Brush and pencil, août 1899, vol.4, n° 5, p. 243-247.
- **ANONYME**
  1899, « Messrs. Tooths' gallery » *The Observer*, 12 novembre 1899.
- **ANONYME**
  1901, « Art at the Glasgow exhibition – The foreign pictures », *The Manchester Guardian*, 28 mai 1901.
- **ANONYME**
  1901, « The London picture exhibitions – The royal society of british artists », *The Manchester Guardian*, 28 octobre 1901.
- **ANONYME**
  1902, « Messrs. Tooths' gallery, *The Observer*, 20 avril 1902.
- **MORTON F.W.**
  1902, « Notable art works at Carnegie Institute, Pittsburg », *Brush and Pencil*, décembre 1902, vol. 11, n° 3, p. 178-191.
- **ANONYME**
  1903, « Art Private enterprise exhibitions », *The Observer*, 22 mars 1903.
- **ANONYME**
  1903, « Rochdale's new art gallery – loan collection of pictures», *The Manchester Guardian*, 2 avril 1903.
- **ANONYME**
  1903, « Picture forgeries – a curious case in Paris (from our correspondent) », *The Manchester Guardian*, 22 décembre 1903.
- **ANONYME**
  1904, « Art news from the old world », *Brush and pencil*, février 1904, vol.13, n° 5, p. 362-364.
- **ANONYME**
  1904, « The French Salon of 1904 », *The Observer* 5 juin 1904.
- **ANONYME**
  1905, « Art & Artists » *Manchester Courier and Lancashire General Adviser* 17 octobre 1905.
- **ANONYME**
  1905, « Art exhibitions – Leicester galleries », *The Observer*, 5 novembre 1905.
- **ANONYME**
  1906, « American collection: the collection of Mr James C. Shepherd, Scranton, Pa », *The Collector and Art Critic*, janvier 1906, vol. 4, p. 78-72.
- **ANONYME**
  1906, « Art sales and Art prices », *Brush and Pencil*, juin 1906, vol.17, n°6, p. 121-122.

- **ANONYME**
  1907, « Messrs. Agnew landscape exhibition », *The Manchester Guardian*, 6 mars 1907.
- **HOUSMAN Laurence**
  1907, « The Irish exhibition – Fine art section », *The Manchester Guardian*, 13 mai 1907.
- **KONODY P.G.**
  1907, « Art exhibitions », *The Observer*, 28 juillet 1907.
- **ANONYME**
  1907, « Watercolours at Messrs. Agnew's galleries », *The Manchester Guardian*, 30 octobre 1907.
- **HOLMES C.J.**
  1907, « The landscape of Harpignies », *The Burlington Magazine for Connaisseurs*, 1907, vol. 10, p. 208 –229.
- **ANONYME**
  1908, « The test of Christie's – what the alleged "slump" means », *The Observer*, 23 février 1908.
- **ANONYME**
  1908, « The Humphrey Roberts sale – Pictures to be sold at Christie's this week. », *The Observer*, 17 mai 1908.
- **ANONYME**
  1908, « Our London correspondence – French pictures for the National », *The Manchester Guardian*, 1er décembre 1908.
- **FRANTZ Henri**
  1909, « Henri Harpignies: a review of his career », *The International Studio*, Février 1909, tome 36, n° 144, p. 257-267.
- **HOLMES C.J.**
  1909, « Two modern pictures », *The Burlington Magazine for Connaisseurs, mai* 1909, vol. 15, n° 74, p. 75–81.
- **ANONYME**
  1909, « Our London correspondence », *The Manchester Guardian*, 29 avril 1909.
- **ANONYME**
  1909, « Our London correspondence – The lords and the budget king'accession … », *The Manchester Guardian*, 1er décembre 1909.
- **ANONYME**
  1909, « Four veterans' painters. – a rare collection of works by Mr Matthew Maris », *The Manchester Guardian*, 29 mai 1909.
- **ANONYME**
  1909, « Art Notes – the French gallery », *The Observer*, 6 juin 1909.
- **ANONYME**
  1909, « Art Notes – the Burlington Fine Arts Club », *The Observer*, 5 décembre 1909.

- **ANONYME**
  1910, « Messrs. Agnew‘s gallery », *The Observer*, 27 février 1910.
- **TALMAGE John E.**
  1913, « Sale Talmage collection », *American Art View*, 1913, vol. 11, p. 7.
- **KONODY P.G.**
  1910, « Postscript », *The Observer*, 13 mars 1910.
- **ANONYME**
  1910, « Gallery VIII », *The Observer*, 1er mai 1910.
- **KONODY P.G.**
  1910, « Art notes – The whitechapel art gallery », *The Observer*, 15 mai 1910.
- **B.D.T.**
  1911, « The city art gallery – Pictures lent by Pr & Mrs Sadler », *The Manchester Guardian*, 24 février 1911.
- **ANONYME**
  1911, « Messrs. Obach’s galleries », *The Observer*, 4 juin 1911.
- **BORGMEYER Charles Louis**
  1912, « Colors in nature: the sense of color - color – tone – value (continued) », *Fine Arts Journal*, 1912, vol. 27, p. 611 – 640.
- **R.E.D.**
  1912, « Art in France » *The Burlington Magazine for Connaisseurs*, juin 1912, vol.21, n° 111, p. 171-173.
- **PÈNE DU BOIS Guy**
  1912, « The art treasures of an American collector, pictures and tapestries in the C.K.G. Billings collection », *Arts and decoration*, décembre 1912, vol. 3, n° 2, p. 47-50.
- **TALMAGE John E.**
  1913, « Sale Talmage collection », *American Art View*, 1913, vol. 11, p. 7.
- **ANONYME**
  1913, « The week in Paris – Joan and her fete – “Muguet” and the first of may », *The Observer*, 4 mai 1913.
- **B.D.T.**
  1913, « Liverpool autumn exhibition », *The Manchester Guardian*, 4 octobre 1913.
- **ANONYME**
  1914, « The Grafton galleries », *The Observer*, 14 juillet 1914.
- **ANONYME**
  1915, « Sketches by French artists », *Art and Progress*, 1915, vol. 7, p. 28-33.
- **H.V.S.**
  1916, « Henri Joseph Harpignies », *The Burlington Magazine for Connaisseurs*, 1916, vol. 29, p. 267–271.
- **ANONYME**
  1916, « M. Harpignies », *The Manchester Guardian*, 30 août 1916.

- **P.G.X.**
  1916, « Art and Artists – Henri Harpignies », *The Observer*, 3 septembre 1916.
- **ANONYME**
  1916, « Obituary, Henri Harpignies », *American Art News*, 1916, vol. 14, n° 38, p. 4.
- **MAHLSTICK**
  1916, « Current art topics », *Fine Arts Journal*, novembre 1916, vol.34, n° 10, p. 541-545.
- **BOOTH Ann Lisle**
  1917, « Peeps into private galleries », *Fine Arts Journal*, mars 1917, vol. 35, n°3, p. 207-216.
- **HARRIS Julian**
  1917, «Harpignies», *Amer. Magazine of Art*, 1917, vol. 8, n° 3, p. 103-105.
- **KONODY P.G.**
  1917, « The French gallery », *The Observer*, 1er avril 1917.
- **STUART Evelyn Marie**
  1917, « The Luxembourg loan exhibition », *Fine Arts Journal*, 1917, vol. 35, issue 3.
- **LEES G.F.**
  1917, « Henri Harpignies: in memoriam », *Int. Studio*, 1917, vol. 60, p. 132-137.
- **BORGMEYER Charles Louis**
  1917, « Emotion in pictures and idealism in art », *Fine Arts Journal*, 1917, vol. 35, p.18 – 40.
- **BORGMEYER Charles Louis**
  1918, « Seeing – The sense of observation and the point of view: temperament and the contemplation of Nature », *Fine Arts Journal*, février 1918, vol. 36, n° 2, p. 2–32.
- **PÈNE DU BOIS Guy**
  1918, «Famous American collections; the collection of Mrs. Phoebe A. Hearst », *Art and decoration*, février 1918, vol. 8, n°4, p. 148-153.
- **HALTON Ernest G**
- **1918 (1)**, « The oil paintings of Henri Harpignies », *The Studio*, mars 1918, vol. 73, n° 300, p. 42-51.
- **1918 (2)**, « The Collection of Mr. Denys Hague », *The Studio*, juillet 1918, vol. 73, n° 304, p. 36-47.
- **B.D.T.**
  1920, « Messrs. Agnew's watercolour exhibition », *The Manchester Guardian*, 20 novembre 1920.
- **ANONYME**
  1921, « The French gallery », *The Observer*, 1921, may 29.

- **B.D.T.**
  1921, « The Whitworth gallery – a show of French drawing », *The Manchester Guardian*, 9 août 1921.
- **ANONYME**
  1922, « Art – Sir John Day's picture », *The Observer*, 9 mars 1922.
- **B.D.T.**
  1922, « Whitworth art gallery – A show of recent acquisitions », *The Manchester Guardian*, 10 avril 1922.
- **ANONYME**
  1923, « Harpignies memorial exhibition », *The Observer*, 4 mars 1923.
- **KONODY P.G.**
  1923, « The Harpignies exhibition – Art and Artists ; the Leicester Galleries », *The Observer*, 11 mars 1923.
- **B.D.T.**
  1925, « Messrs. Agnew's watercolour exhibition », *The Manchester Guardian*, 11 mars 1925.
- **CARR Philip**
  1925, « The Paris autumn Salon », *The Manchester Guardian*, 19 octobre 1925.
- **ANONYME**
  1927, « Our London correspondence », *The Manchester Guardian*, 12 février 1927.
- **ANONYME**
  1931, « Manchester Art Gallery » *The Manchester Guardian*, 19 juin 1931.
- **N.**
  1932, « French pictures in Manchester. An impressive collection », *The Manchester Guardian*, 23 mars 1932.
- **ANONYME**
  1939, « In Manchester by staff correspondents, *The Manchester Guardian*, 20 janvier 1939.
- **ANONYME**
  1950, « Our London correspondence », *The Manchester Guardian*, 3 avril 1950.
- **WALLIS Neville**
  1956, « Some London exhibition » *Journal of the Royal Society of arts*, 8 juin 1956, vol. 104, n° 4979, p. 554-555.
- **WALLIS Neville**
  1957, « At the galleries – changing modes – Harpignies at the Marlborough gallery », *The Observer*, 10 mars 1957.
- **BONE Stephen**
  1957, « Lesser works by French painters–Marlborough gallery », *The Manchester Guardian*, 31 octobre 1957.

- **TERRY-ENGELL**
  1957, « Notable works of art now on the market », *The Burlington Magazine*, 1957, vol. 99, p. 651.
- **GRATE Pontus**
  1959, « Art historians and art critics: V Gustave Planche », *The Burlington magazine*, 1959, vol. 101, n° 676/677, p. 277-281.
- **BARBIER Carl Paul**
  1964, «William Gilpin, his drawing, teaching and theory of the picturesque », *The Burlington Magazine*, 1964, vol.106, p. 346-347.
- **B.N.**
  1966, « Current and forthcoming exhibitions – Old master Galleries, London, The H. Terry-Engell gallery », *The Burlington Magazine*, 1966, vol. 108, p. 269-272.
- **ROBERTS Keits**
  1967, « Exhibition at Old Master Galleries South Audley street, London», *The Burlington Magazine*, 1967, vol. 109, p. 722-724.
- **B.N.**
  1967, « Current and forthcoming exhibitions: the H.Terry-Engell gallery », *The Burlington Magazine*, mai 1967, vol. 109,n° 770, p. 316-323.
- **STREFF Theodore**
  1968, « Some unpublished letters of Degas », *Art Bulletin*, 1968, vol. 50, p. 87-88.
- **BOÏME Albert**
  1969, « The Salon des Refusés and the evolution of modern art», *Art Quarterly*, 1969, vol. XXXII, p. 411-426.
- **ANONYME**
- **1974**, « Notable works of art now on the market », *The Burlington Magazine*, 1974, vol. 116, p. 855, suppl.
- **1979**, « Exhibition Robert Norman Gallery, London » *The Burlington Magazine*, 1979, vol. 121, p. 831.
- **HAUPTMAN William**
  1985, « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850 », *The Art Bulletin*, 1985, vol. 67, n° 1, p. 95-109.
- **MONGAN A.**
  1986, « Henri-Joseph Harpignies » in WILDERING John, *In honor of Paul Mellon Collector and benefactor, essays, Washington, National Gallery of Art*, 1986, p. 227-237.
- **GREEN Nicholas**
  1987, «Dealing in temperaments: economic transformation of the artistic field in France during the second half of the nineteenth century», *Art History*, 1987, vol. 10, n°1, p. 59-78.
- **THOMSON Richard**
  1987, « Toulouse Lautrec in Germany and Switzerland », *The Burlington Magazine*, 1987, vol. 124, p. 619-621.

- **TILLYARD Virginia**
  1987, « Exhibition reviews: 19th century works on papers, New York », *The Burlington Magazine,* 1987, vol. 129, p. 350-351.
- **ROTH Nancy Ann**
  1989, « L'artiste » and « L'art pour l'art » The new cultural journalism in the July monarchy, *Art Journal*, 1989, vol.48, n°1, p. 35-39.
- **GREEN Nicholas**
  1989, « Circuits of production, circuits of consumption: the case of the mid-nineteenth century art dealing », *Art Journal*, 1989, vol. 48, n°1, p. 29-34.
- **WARD Martha,**
  1991, « Impressionist installations and private exhibitions », *The Art Bulletin*, 1991, vol. 73, p. 599-622.
- **WATSON Peter**
  1992, « Art de triomphe », *The Observer*, 4 octobre 1992.
- SHONE Richard, « Recent exhibitions, London », *The Burlington Magazine*, 1993, vol. 135, p. 45-46.
- **ANONYME**
  1996, « Acquisitions at the Van Gogh Museum, Amsterdam, 1993-1996, Supplement», *The Burlington Magazine*, 1996, vol. 138, p. 637-640.
- **ANTHEA Gerrie**
  1997, « Moving pictures as Tate swaps works of art with the National », *The Observer*, 18 mai 1997.
- **CONSTANTIN Stéphanie**
  2001, « The Barbizon painters: a guide to their suppliers », *Studies in conservation*, Maney Publishing, 2001, vol. 46, n° 1, p. 49-67.
- **CAMPBELL Julian**
  2002, « The shepherdess of Marlotte », *Irish Arts Review*, 2002, vol. 19, n°1, p. 90–94.
- **MOSER Joann**
  2004, «American drawings and a few surprises at the Smithsonian American art museum», *Master drawings*, 2004, vol. 42, n° 2, p. 125-132.
- **GLUECK Grace**
  2005, « The week ahead: November 27–December 3, Art/ Architecture », *New York Times*, 27 novembre 2005, p. 39.
- **RAVIN James G.**
  2008, « The visual difficulties of selected artist and limitations of ophthalmological care during the 19th and 20th centuries. (An AOS thesis*)*», *Trans. Ophthalmol. Soc*, 2008, vol. 106, p. 402- 425.

10) WEBOGRAPHIE (ordre alphabétique)

- ARCHIVES NATIONALES, base Arcade
http://www2.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm
consulté le 23/12/2021

- ARCHIVES NATIONALES, base Archim
http://www2.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html
consulté le 23/12/2021

- ARNYVELDE André, « L'arbre de M. Harpignies », *Les Annales politiques et littéraires*, 1914, n° 1594, p. 38.
https://www.wikiwand.com/fr/Rue_Co%C3%ABtlogon
consulté le 23/12/2021

- ARNOUX Mathilde, INHA, Léonce Bénédite
https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/benedite-leonce.html consulté le 23/12/2021

- CHENIQUE Bruno, INHA, Charles Clément
https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/clement-charles.html consulté le 23/12/2021

- BRESC-BAUTIER Geneviève, INHA, André Michel
https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/michel-andre.html
consulté le 23/12/2021

- CHUPIN Ivan, HUBÉ Nicolas, KACIAF Nicolas, « I. Le développement contrarié de la presse écrite (1631-1870) », in : Ivan CHUPIN éd., *Histoire politique et économique des médias en France.* Paris, La Découverte, « Repères », 2012, p. 11-34.
https://www.cairn.info/histoire-politique-et-economique-des-medias-en-fra--9782707173713-page-11.htm consulté le 23/12/2021

- COWE Anne L., *Community and nation. The representation of the village in french landscape painting 1870-1890,* Edinburg, Ph.D., The University of Edinburg, 2005, 259 p. & 217 fig.
https://era.ed.ac.uk/handle/1842/29074 consulté le 23/12/2021

- DUPIN de BEYSSAT Claire, « Être critique d'art sous le second Empire. Parcours et carrières des salonniers entre 1852 et 1870 », in Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.) *Critique(s) d'art :nouveaux corpus, nouvelles méthodes,* Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p. 66-94.
https://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=133&id=1004&lang=fr
consulté le 23/12/2021

- EDVINSSON Rodney, Professor in economic history, Stockholm University, Historical Currency Convector.
https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html
consulté le 23/12/2021

- ELSIG Frédéric, INHA, Paul Mantz
https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/mantz-paul.html
consulté le 23/12/2021

- GALENSON David W., JENSEN Robert, « Careers and canvases: the rise of the market for modern art in the nineteenth century », 2002, *National Bureau of Economic research, Cambridge, MA.*
https://www.nber.org/papers/w9123 consulté le 23/12/2021

INSEE Site permettant la conversion de Francs (depuis 1901) en Euros.
https://www.insee.fr/fr/information/2417794 consulté le 23/12/2021

- KNOEDLER Michael, cahiers de vente mis en ligne par le Getty Research Institute, 419 entrées pour Harpignies.
https://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb?path=pi/pi.web
consulté le 23/12/2021

- MUSÉE MERCIAN, Karuizawa. Japon.
https://data.bnf.fr/fr/13560005/musee_d_art_mercian_karuizawa__japon/
consulté le 23/12/2021

- PELTRE Christine, *Critique d'art en France au XIX^e siècle*, Encyclopoedia Universalis,
http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/critique-d-art-en-france-au-XIX^e-siecle/ consulté le 23/12/2021

- PENOT Agnès, «The perils and perks of trading art overseas: Goupil's New York branch», *Nineteenth-Century Art Worldwide,* Spring 2017, 16, n°1, p. 55-69.
https://www.19thc-artworldwide.org/spring17/penot-on-the-perils-and-perks-of-trading-art-overseas-goupils-new-york-branch
consulté le 23/12/2021

- PENOT Agnès, « La maison Goupil et la globalisation du marché de l'art au XIX^e siècle », in Jacques Verger, La forme des réseaux : France et Europe (X^e-XX^e siècle), Paris, éd. du comité des travaux historiques et scientifiques 2017, p. 47-56.
https://books.openedition.org/cths/680 consulté le 23/12/2021

SCHLESSER Thomas, INHA, Jules Antoine Castagnary, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/castagnary-jules-antoine.html consulté le 23/12/2021

- SCHNAPPER Laure, INHA, Louis de Fourcaud, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/fourcaud-louis-de.html consulté le 23/12/2021

- SCHUWER Olivier, « A quoi bon parler peinture ? » : le thème de l'impuissance dans la critique d'art d'Arsène Alexandre » in Catherine Méneux, Emmanuel Pernoud et Pierre Wat (éd.), Actes de la Journée d'études *Actualité de la recherche en XIX^{e} siècle*, Master 1, Années 2012 et 2013, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en janvier 2014. http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/7-Schuwer-Alexandre%20Ars%C3%A8ne.pdf consulté le 23/12/2021

- SUZMAN JOWELL Frances, INHA, Théophile Thoré, https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/thore-theophile.html consulté le 23/12/2021

- VAN GOGH Vincent, « Lettre de Vincent van Gogh à Théo, Nuenen, jeudi 6 décembre 1883 », *Vincent van Gogh, the letters*, lettre n° 409. http://vangoghletters.org/vg/letters/let409/letter.html consulté le 23/12/2021

- VILLA CASA DEL MONTE DE Mr LIVESEY BEAULIEU https://dossiersinventaire.maregionsud.fr/recherche/globale?texte=villa+casa+del+monte&type= consulté le 23/12/2021

- WHISTLER James McNeill, « Lettre d'Albert Ludovici à James McNeill Whistler, 25 avril 1898 » *Glasgow University Library*, MS Whistler 145. https://www.whistler.arts.gla.ac.uk/correspondence/people/display/?cid=2305&nameid=Harpigny_1&sr=0&rs=3&surname=harpignies&firstname= consulté le 23/12/2021

- ZOUBALOFF Jacques, Fonds Jacques Zoubaloff aux Archives Nationales https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/FRAN_IR_058063 consulté le 23/12/2021

11) BANDE DESSINÉE

- DUFAU Elric, DARNAUDET François, *HARPIGNIES*, collection Blandice, Paquet éd. 2014, 72 p.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

Achard, 18, 39, 40, 65, 66, 69, 70, 89, 98, 105, 108, 136, 143, 213, 233, 239, 240, 241, 242, 243, 347, 348, 374, 388, 392
Agulhon, 115
Alaux, 39, 70, 91, 134, 135, 396
Albert Wolff, 190, 191, 194, 208
Alexandre Dumas, 111, 208
Allemand, 114, 136, 141, 142, 379
Amaury-Duval, 111, 381
Anastasi, 93
Anatole France, 151, 209, 231
André Hardy, 15, 326, 327, 330, 371, 398
André Michel, 190, 194, 212, 213, 407
Anne Hemez, 15, 139, 369, 399
Antoine-Jean Gros, 45, 115
Anton Mauve, 159, 170
Appian, 93
Arnold, 56, 58, 72, 85, 87, 98, 99, 100, 102, 104, 114, 128, 142, 148, 150, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 283, 313, 314, 315, 316 319, 321, 322, 324, 325, 347, 348, 369, 399
Arnyvelde, 87, 232, 397, 407
Arrowsmith, 167
Arsène Alexandre, 98, 99, 194, 218, 286, 287, 290, 409
Ary Scheffer, 52
Astruc, 58
Auguste Bonheur, 144
Auvray, 57, 58, 167, 183, 224, 370, 378
Baisier, 128
Bapterosses, 67, 74, 75, 76, 202, 265, 274, 315, 398, 400
Baronne de Rothschild, 66
Barrias, 113
Barye, 40, 137, 154, 156, 157, 162, 198, 397
Baschet Robert, 13, 136, 220, 222, 398
Baudelaire, 34, 35, 36, 181, 183
Baudry, 40, 135, 136, 375, 382, 385
Bazille, 16, 216
Beecroft Art Gallery, 58, 251, 363
Behler, 26, 399
Belliard, 46
Bellier de la Chavignerie, 173, 378
Bénédite, 23, 40, 41, 51, 56, 100, 102, 137, 138, 202, 205, 206, 231, 241, 243, 261, 264, 288, 290, 304, 370, 381, 396, 397, 407,
Benjamin-Constant, 106, 228
Béraldi, 51, 69, 136, 239, 240, 241, 242, 243, 252, 254, 255, 258 262, 269, 285, 290, 378
Bernard-Beaussier, 69, 249
Bernier, 93, 97, 112, 113, 209
Bertin, 30, 33, 51, 166, 196, 217, 233
Bidault, 31
Blin, 62, 63, 64, 198
Blumenthal, 314
Boëtzel, 59, 251, 252, 254, 304
Boime, 167, 398, 405
Bonington, 31, 32, 33, 162, 217
Bonnat, 46, 108, 112, 115, 130, 137, 138, 352, 353, 354, 361, 393
Bonnet, 21, 22, 105, 131, 349, 356, 358, 375, 382, 391, 399, 400
Bords de l'Allier, 58, 59, 67, 74, 77, 79, 149, 179, 210, 251, 252, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 322, 324, 325, 363
Borgmeyer, 227, 228, 267, 403, 404
Boudin, 47, 152, 158, 334, 338
Bouguereau, 17, 40, 106, 112, 113, 135, 177, 200, 382,389
Bouillon, 41, 43, 44, 45, 100, 180, 382, 398,
Boulanger, 40, 41, 111, 135, 136
Bourdais, 94
Bouret, 50, 231, 382
Bracquemond, 63, 64
Brame & Lorenceau, 163, 170, 203
Brasseur, 128, 129, 326, 354
Brémond, 112
Bril, 219
Brunet-Debaines, 285, 286, 304
Bruyas, 48, 52, 92
Bühler, 55, 92, 271, 322, 398
Bürger, 186, 195, 216, 217, 383, 394
Busson, 93, 97, 109, 112, 113, 397
Cabanel, 17, 113, 115, 141, 158, 200, 220
Cabat, 34, 36, 52, 109, 204
Cabié, 19
Cachin, 143, 164, 239, 338, 372, 383
Cadard, 100
Cadiot, 186
Calame, 166
Cals, 60
Campbell, 33, 63, 72, 147, 406
Carolus-Duran, 47, 70, 113, 134
Carpeaux, 132, 134, 135, 198, 357, 388, 394
Carrache, 30
Caspar David Friedrich, 28, 377, 386
Castagnary, 27, 54, 61, 62, 63, 65, 90, 181, 190, 191,195, 213, 214, 215, 216, 217, 383, 408
Cavaillé-Coll, 94
Cazin, 113, 212
Chaigneau, 134, 166
Chantavoine, 226, 227
Chaplin, 111, 139
Charaire, 277, 304
Charle, 184
Charles Blanc, 111, 197, 198, 226
Charles Clément, 190, 191, 194, 197, 199, 407
Charles X, 32, 34
Chassériau, 111, 156
Chateaubriand, 29, 235, 383
Chennevières, 111, 198, 369, 370, 383
Chesneau,, 62, 64, 180, 196, 383, 384
Chester Beatty, 149, 152, 153
Chigot, 133
Chintreuil, 37, 56, 60, 63, 92, 166, 389
Christie's, 9, 10, 17, 51, 63, 77, 148, 149, 161, 178, 203, 278, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 327, 329, 403
Chupin, 183, 407

Clay Frick, 179
Clément de Ris, 38
Cléry, 74
Cogniet, 166
Colin, 116, 118, 119, 201
Comte Jules, 119, 212, 263
Comtesse de Kermaingant, 142
Constable, 32, 33, 37, 167, 178, 217, 223
Constantin d'Aix, 166
Constantin Guys, 156
Copley, 32
Corbin, 231, 384
Cormon, 106
Corot, 13, 16, 19, 22, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 48, 52, 54, 66, 72, 74, 92, 93, 95, 99, 101, 106, 136, 137, 143, 145, 156, 157, 158, 162, 165, 166, 178, 186, 197, 198, 199, 200, 201, 204, 211, 212, 213, 214, 221, 222, 223, 226, 227, 235, 236, 241, 285, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 347, 348, 362, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 381, 386, 388, 391, 392, 393, 394, 395, 398
Courajaud, 180
Courbet, 16, 32, 37, 38, 45, 48, 50, 52, 60, 92, 93, 97, 143, 180, 198, 201, 214, 220, 238, 331, 371, 372, 373, 374, 375, 381, 392, 394, 395, 399
Couture, 33, 72, 147, 207, 230, 380
Couturier, 74, 163
Crauk, 133
Cross, 26, 47, 384
Custodia, 9, 17, 80, 85, 100, 114, 139, 141, 142, 155, 313, 315
Daubigny, 32, 34, 38, 39, 54, 97, 136, 142, 143, 145, 152, 158, 162, 186, 201, 208, 209, 214, 221, 222, 231, 362, 374, 390, 394
Daudet Léon, 151, 218, 220
Daumier, 157, 158, 162, 374
Daumont, 202, 269
Dautel, 130, 354
David,, 31, 35, 38, 95, 137, 333, 338, 384
Davioud, 94
Dayot, 223
de Beaupré, 264, 304
de Curzon, 109, 119, 135, 210
de la Gandara, 218
de Lostalot, 41, 277, 360, 390
de Montifaud, 186
Decamps, 42, 48, 92, 111, 136, 145, 162, 166, 168
Decan, 64
Degas, 16, 43, 47, 154, 201, 203, 209, 374, 377, 405
Delacroix, 17, 32, 33, 44, 48, 52, 91, 92, 95, 98, 111, 143, 144, 145, 146, 157, 158, 162, 180, 182, 197, 228, 285, 336, 337, 375, 376, 377, 384, 388, 395
Delaroche, 52, 74, 167
Demarne, 30, 31
Demont-Breton, 106
Derain, 47, 154
Desgofle, 118
Desnoyers, 63, 384
Despax, 28
Detaille, 20, 66, 152
Diaz de la Peña 34, 42, 48, 72, 97, 158, 162, 166, 197, 394
Diderot, 27, 28, 370, 381, 384
Diodore, 29
Distel, 170, 372, 384
docteur Lachèze, 39, 233, 239
Dorbec, 32, 385
Doucet, 100, 313
Doyen, 28
Dresdner, 180, 385
Du Camp, 57, 222, 225, 385
Dubufe, 66, 220, 256, 257, 258, 352, 353
Duc de Morny, 38, 76, 252
Duez, 66, 113
Dugnat, 307, 378, 385
Dujardin-Beaumetz, 19, 20, 21, 22, 108, 109, 138
Dunouy, 30, 31, 166
Dupin de Beyssat, 186, 187, 188, 189, 191, 213, 407
Duplessis, 31, 58, 385
Duprato, 135
Durand-Ruel, 44, 47, 48, 49, 66, 168, 170, 171, 313, 385
École d'Hérisson, 18
École de Barbizon, 16, 30, 31, 34, 39, 48, 50, 152, 158, 372, 374, 382, 386
Edouard Drumont, 194, 217, 218
Émile Loubet, 48, 228
Ernst, 227
Escallier, 118
Étienne Moreau-Nélaton, 18, 34, 143, 144, 145, 146, 164, 236, 238, 239, 313, 338, 369, 375, 392
Eugène Guillaume, 40, 135
Eugène Lamy, 66
Faivre, 118
Faizand de Maupéou, 46, 171, 385
Fantin-Latour, 46, 60, 148
Favart, 170
Félibien, 27, 385
Feyen-Perrin, 46, 264
Fielding, 32
Flahaut, 38, 93, 158
Flandrin, 111, 118, 119, 136, 137, 217
Flers, 36, 52
Fleury, 109, 113
Florentin, 108, 143
Forain, 148, 201
Forbes, 72, 179, 270, 280, 324
Foulongne, 74
Francia, 32
Frantz, 47, 68, 99, 283, 285, 403
Freund-Deschamps, 148, 150, 151, 152, 166, 275, 276, 323
Fromentin, 152, 162, 200, 236, 261, 262, 322, 358, 369, 377, 386
Gabriel Fauré, 20
Gaillard, 94, 97, 386
Gainsborough, 37, 178, 217
Galassi, 28, 30, 386
Galenson, 18, 50, 170, 408
Gambart, 167
Gamboni, 180, 399
Garen, 276, 289, 290, 291, 299, 300, 301, 304, 306, 316
Garnier, 40, 74, 135, 136, 357, 375, 386
Gaucherel, 256, 257, 258, 260, 285, 304, 352
Gauchez, 185, 186, 225, 400

Gavarni, 162
Général de Gaulle, 248
George Lucas, 170, 392
Georges Michel, 30, 31, 158, 393
Georges Petit, 47, 66, 170, 171, 218, 314
Gérard-Georges Lemaire, 31, 45, 47, 60, 62, 110, 111, 389
Géricault, 32, 95, 200
Gérôme, 16, 17, 40, 44, 86, 106, 137, 144, 152, 167, 168, 177, 320, 373, 375, 391
Gervex, 47, 112, 113
Gillot, 28, 267, 304, 308
Gleyre, 74, 198, 200, 376, 384
Goncourt, 13, 27, 52, 53, 180, 195, 230, 377, 387, 400
Gonse, 225, 254, 255
Goupil, 66, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 177, 206, 228, 275, 276, 277, 281, 283, 286, 288, 290, 294, 297, 299, 300, 301, 305, 306, 373, 393, 401, 408
Granet, 166
Grobon, 31
Grün, 19, 20, 21, 22, 23, 40, 109, 138, 229, 350
Gudin de Vallerin, 162, 296, 297, 298, 304
Guiffrey, 31, 387
Guillaumet, 17, 113, 376
Guillemet, 20, 106, 108, 113, 397
Gustave Doré, 40, 43, 49, 60
Gustave Eiffel, 95, 97, 333, 339
Guyotin, 158
Hachette, 52, 115, 119, 182, 188, 220, 378, 379, 380, 385, 389, 390, 391
Hague, 265, 404
Hamel, 206, 228, 288, 290, 294, 297
Hamon, 40, 86, 137
Hareux, 230, 235, 236, 237, 238, 380
Hébert, 9, 19
Heilbuth, 66
Hemmings, 221
Henner, 110, 112, 113, 231
Henriet, 53, 54, 388, 395
Henry de la Madelène, 64
Hiolle, 94, 133, 175, 354
Holmes, 57, 403
Holtzapfell, 45
Homère, 29, 34, 35, 195
Hone, 33, 69, 72, 73, 147
Houssaye, 185, 186, 198, 226, 395
Huault-Nesme, 136, 137, 233, 374, 388
Hubert Robert, 16, 31, 148, 165, 166, 332, 339, 340, 376
Huet, 33, 35, 37, 56, 97, 136, 166, 381
Humbert, 113, 228
Huyghe, 66, 388
Huysmans, 27, 180, 204, 210, 211, 219, 388
Il Tempesta, 28
Ingres, 31, 42, 45, 52, 91, 92, 95, 98, 109, 162, 197, 235, 333, 338, 360, 372, 373, 374, 381, 388
Isabey, 66, 111, 162
Jean Rousseau, 54, 55, 57, 58, 60, 183, 194
Jean-Baptiste Dumas, 39, 70, 91, 134, 135, 390
Jensen, 18, 50, 170, 408
Jobert, 32, 143, 144, 180, 285, 375, 388
John Rewald, 100, 392
Jonas, 131, 132, 133, 146, 147, 326, 353, 356, 357, 374
Jongkind, 60, 63, 152, 156, 157, 162, 371, 374, 381, 388, 393, 398
Joseph Blanc, 109
Joyeux-Prunel, 16, 102, 388, 400
Jozef Israëls, 159, 399
Jules Breton, 93, 97, 106
Jules Dupré, 32, 34, 52
Jules Grévy, 95
Jules Noël, 52
Kahnweiler, 168
Kautsch, 151
Kindt Mathilde ép. Stevens, 186
Knoedler, 176, 177, 178, 179, 202, 270, 280, 282, 290, 312, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 327, 348, 349, 408
Kolb-Bernard, 69, 243, 244, 248, 249, 250, 398
Lacroix, 118, 166, 170, 378
Lafenestre, 27, 96, 97, 100, 180, 190, 191, 194, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 260, 266, 268, 269, 287, 295, 370, 389, 396
Lagrange, 58, 60, 196, 251, 396
Laissement, 21, 22, 350
Lambert, 66
Lami, 144, 157, 162
Langeval, 65, 216, 254, 304
Lanouë 93
Lansyer, 18, 62, 63, 97, 113, 118, 119, 143, 198, 314
Lapierre, 92
Lapito, 166
Lapostolet,, 60
Larousse, 200, 378, 379
Larroumet, 115, 120, 121, 389
Laurens JP, 112
Lavieille, 63
Le Chevallier, 119
Le Dominiquin, 30
Léandre, 158
Lebensztejn, 28, 389
Lebeuf de Montgermont, 162, 163
Lebourg, 148
Lecointe, 135
Lecomte, 143, 370
Ledru-Rollin, 42
Lefebvre, 112, 113
Lefuel, 51, 91
Lehmann, 111
Leloir, 66, 162
Lemariée, 63
Léon de Lora, 112
Lépine, 158
Lequime, 8, 51, 53, 67, 73, 74 249
Leroi, 31, 185, 225, 262
Lewis Brown, 144, 148
Lhermitte, 158
Limousin, 37, 128, 129, 358, 390
Lobstein, 31, 33, 36, 43, 390
Loreau, 75
Louis de Fourcaud, 190, 191, 194, 210, 211, 392, 408
Louis Étienne, 64
Louis Français, 18, 34, 66, 72, 109, 136, 137, 158, 227, 314
Louis Leroy, 46, 60, 182, 183, 204, 223, 226
Louis-Jules André, 70, 135

Maillol, 154, 156, 157
Mainardi, 43, 109, 111, 390, 399
Manet, 37, 45, 46, 47, 60, 93, 100, 180, 183, 198, 201, 203, 210, 220, 222, 331, 338, 339, 375, 377, 383
Mantz, 27, 180, 190, 191, 194, 197, 198, 199, 408
Marie-Odile Petit, 15, 139, 369
Maris, 159
Marius Vachon, 46, 396
Marquet, 47
Martinet, 45, 47, 100, 102
Masson, 99
Matisse, 47, 154, 372, 375
Mauclair, 181, 182, 218, 397
Maupassant, 82, 390
Maurice Reims, 58
Mazerolle, 74
McGreevy, 152
McWilliam, 188, 399
Meissonier, 42, 47, 82, 152, 162, 167, 177, 289
Mérot, 28, 391
Merson, 27, 60, 113, 142, 190, 191, 194, 206, 207, 208, 255, 256
Meyer, 46, 217
Michallon, 30, 32, 166, 196, 197, 372
Michelet, 214
Michelez, 116, 122, 123, 124, 310
Milès, 228, 273, 274
Millet, 16, 34, 36, 39, 40, 48, 50, 52, 72, 93, 94, 95, 97, 111, 137, 152, 158, 159, 162, 197, 201, 214, 220, 223, 226, 334, 338, 372, 374, 381, 393, 394
Moltz, 128
Monet, 15, 16, 45, 46, 158, 171, 174, 209, 216, 218, 372, 377, 385, 388, 398
Monneret, 170, 379, 391
Monnier, 115, 119, 120, 162, 391
Monnoyer, 148
Monticelli, 157, 159
Morand, 228, 229, 238, 366
Moreau, 18, 34, 96, 143, 145, 146, 164, 165, 172, 201, 203, 372, 375, 392, 400
Mouren, 115
Moyaux, 128, 133
Mucha, 151
Nadar, 44, 46, 182, 357, 360
Napoléon III, 38, 45, 50, 51, 60, 91, 111, 162, 20, 374, 381, 387
Nazon, 62, 215
Nélaton, 144, 146, 164, 165, 172, 236, 238
Newton, 32
Niess, 221
Nieuwerkerke, 50, 58, 111, 373
Nissim de Camondo, 178, 179
Nozal, 143, 397
O'Connell, 111
Odilon Redon, 47, 102, 156
Oudart, 202, 262, 263, 264, 304
Pächt, 165, 166, 332, 339, 340
Papeleu, 51
Parsons, 188, 392, 395
Paul Claudel, 234
Paul Gosset, 15, 326, 330
Paul Valéry, 16
Paulet, 107, 108, 331
Pausanias, 29
Perraud, 70, 135
Perrier, 50, 52, 92
Pesier, 128, 358
Pierre Pierrard, 248, 398
Pierre-Henri de Valenciennes, 25, 28, 29, 30, 51
Pillement, 160, 392
Pinkas, 33, 72
Pissarro, 15, 46, 63, 158, 180, 221, 377
Pline l'ancien, 29
Plutarque, 29
Poinsignon, 133, 146, 147, 356, 374
Pomarède, 143, 144, 145, 146, 164, 239, 338, 369, 372, 373, 374,375, 392, 393
Pommery, 157, 158, 159, 340
Ponthus-Cinier, 166
Poussin, 30, 37, 70, 156, 163, 200, 331, 370, 371, 373
Préau, 111
Président Loubet, 228
Prince Napoléon, 91
Princesse d'Arenberg, 85, 142, 175, 387
Protais, 113
Proust, 95, 281, 391
Puvis de Chavannes, 47, 112, 115, 120, 212, 377
Rais, 99
Rémond, 166
Renoir, 15, 16, 17, 41, 46, 100, 158, 205, 210, 216, 218, 377
Reynolds, 217
Rittner, 167
Robaut, 137, 332
Robert de la Sizeranne, 19
Robichon, 8, 20, 380
Rocheblave, 210, 392
Rochenoire, 54, 92
Rodin, 47, 156, 157, 205, 218, 372
Roger de Piles, 27, 394
Roll, 47, 113, 210
Rongier, 76
Rops, 162
Rosa Bonheur, 34, 54, 72, 144
Rose Maireau, 19, 109, 151, 152, 156, 172, 177, 275, 276, 292, 293, 296, 304, 326
Rosenberg, 143, 148, 163, 164, 178, 239, 323, 338, 372, 400
Rosenthal, 148, 209, 393
Rostand, 218
Roujon, 106
Rubens, 30
Rude, 156, 210
Sachse, 167
Saint-Marcel, 63
Saint-Privé, 18, 67, 72, 74, 79, 80, 81, 86, 88, 89, 96, 98, 102, 109, 110, 114, 123, 131, 138, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 156, 158, 163, 164, 172, 177, 205, 206, 207, 208, 260, 261, 262, 266, 323, 326, 335, 336, 339, 340, 347, 392
Samuel Avery, 170
San Francisco, Fine Art Museum, 179, 257, 354, 355
Sargent, 47
Sarradin, 132, 194

Sautteau, 106
Schaus, 167
Schlegel, 26, 399
Schnapper, 210, 408
Ségoffin, 130
Sensier, 31, 393
Serres, 63
Serriquet, 128, 358
Seurat, 47, 374
Shepherd, 159, 160, 166, 272, 323, 402
Signac, 26, 47
Signol, 63, 64
Silvestre, 66, 180, 228, 393
Sir John Charles Day, 98, 161, 278, 377, 404
Sisley, 47, 100, 157, 158, 218
Société d'Aquarellistes Français, 18, 47, 66, 69, 75, 79, 82, 86, 87, 90, 100, 101, 102, 115, 172, 175, 226, 239, 307, 309, 348, 393
Sotheby's, 17, 51, 53, 61, 134, 142, 205, 206, 241, 242, 243, 279, 300, 314, 320, 321, 322, 323, 324, 354
Stendhal, 27, 32
Stevens, 186, 393
Sutter, 63
Thalès, 32
Théodore Caruelle d'Aligny, 34, 166
Théodore Rousseau, 34, 35, 37, 39, 42, 48, 52, 72, 158, 166, 186, 197, 214, 220
Théophile Gautier, 35, 36, 37, 45, 61, 195, 197, 198, 226
Theunissen, 128, 129, 130, 131, 133, 326, 354, 358, 390
Thibault, 31
Thiébault-Sisson,190, 194, 204, 209, 210, 274, 397
Thomson David Croal, 34, 394
Thomson Richard, 372, 406
Thoré, 31, 42, 60, 61, 64, 111, 180, 186, 195, 197, 198, 216, 225, 383, 387, 394, 409
Tilly, 291, 292, 304
Tissot, 66, 201, 203
Titien, 30, 235
Toscano, 165, 166, 332, 339, 376
Trémellerie, 18, 23, 67, 74, 79, 80, 89, 96, 98, 102, 109, 114, 131, 145, 163, 172, 175, 177, 205, 308, 323, 326, 336, 340, 352
Trimm, 54
Tripp, 56, 58, 85, 98, 99, 100, 104, 114, 128, 142, 148, 149, 150, 163, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 283, 313, 314, 316, 319, 321, 322, 324, 325, 347, 348, 369, 399
Troyon, 32, 34, 37, 39, 54, 56, 97, 144, 152, 158, 162, 197, 198
Vaisse Pierre, 16, 26, 42, 46, 169, 205, 353, 389, 394, 398, 399
Van de Sandt, 26
Vantillard, 134
Vasnier, 102, 157, 158, 159, 166, 203, 336, 337, 339, 340, 374, 381
Vauxcelles, 48, 299, 300, 316
Vernet, 28, 44, 52, 92, 167, 395
Véron, 106
Vibert, 66, 176
Vigée-Lebrun, 95
Villevieille, 92
Vincent van Gogh, 61, 167, 169, 170, 176, 180, 263, 264, 305, 377, 406, 409
Vizzavona, 23, 228
Vlaminck, 47
Vollard, 168
Vollon, 109, 110, 113
von Schlosser, 180
Ward Martha, 44, 47, 188, 392, 395, 406
Watteau, 28, 132, 178, 357, 375
Weissenbruch, 159, 379
Wenzel, 30, 31, 395
Whistler, 60, 64, 107, 144, 409
White, 18, 31, 36, 49, 50, 167, 347
Whiteley, 167, 398
Wicar, 28
Wilson, 28
Worms, 66
Xénophon, 29
Yon, 268
Yver, 67, 75, 98, 274, 314, 315, 316
Ziem, 66, 106, 130, 157, 162, 207, 227
Zola, 13, 27, 37, 40, 45, 112, 180, 181, 182, 183, 195, 196, 218, 219, 220, 221, 222, 347, 395, 396, 397, 398, 409
Zoubaloff, 154, 155, 156, 157, 166, 333, 365, 366, 388, 391, 397