

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Les artistes romantiques et la commercialisation de l'art:
La transformation du mécénat d'État et le début du système marchand

Par
Marie-Christine Fortin

Département d'histoire de l'art
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître es arts
en histoire de l'art

Avril 2009

© Marie-Christine Fortin, 2009



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les artistes romantiques et la commercialisation de l'art:
La transformation du mécénat d'État et le début du système marchand

Présenté par
Marie-Christine Fortin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Nicole Dubreuil
Président rapporteur

Todd Porterfield
Directeur de recherche

Johanne Lamoureux
Membre du jury

SOMMAIRE

Les multiples changements de régimes politiques en France au XIX^e siècle, la montée de la classe bourgeoise de même que l'incapacité de l'Académie des beaux-arts à gérer une quantité sans cesse grandissante d'artistes ont engendré un phénomène nouveau dans le monde de l'art : l'apparition d'un système marchand indépendant du mécénat officiel. À mesure que s'effondre l'ancienne structure où l'État agissait encore comme principal mécène, le nouveau système s'organise et se développe. Dès 1830, la figure du marchand commence à prendre de l'importance dans le paysage artistique français. Ce mémoire a pour but d'analyser les principales composantes du système en place et leurs acteurs soient le critique, le Salon, l'État et le marchand. En somme, il s'agit de voir dans quelle mesure la transformation du rôle de l'État et l'apparition d'un système marchand indépendant au XIX^e siècle ont transformé la profession et le rôle de l'artiste.

La période étudiée se situe entre 1810 et 1863, soit au moment où se mettent en place les fondations du commerce moderne de l'art. Pour mieux comprendre les choix et stratégies utilisées par les artistes face à ces éléments, nous étudierons plus en profondeur deux artistes aux visées artistiques et politiques opposées. D'un côté, on retrouve Eugène Delacroix l'un des artistes romantiques les plus controversés de son époque, et de l'autre, Horace Vernet, faisant partie d'un groupe de peintres surnommés du «Juste Milieu».

Mots clés : Eugène Delacroix, Horace Vernet, Marché de l'art, Romantisme, Histoire de l'art, XIX^e siècle

ABSTRACT

The many changes of political regime in 19th century France, the rise of the middle class, as well as the inability of the Art Academy to manage an ever increasing number of artists, gave rise to a new phenomenon in the art world: the establishment of a market system without official patronage. As the established practice, where the State acted as the principal arts patron, crumbled, the new practices were organized and developed. From 1830, the presence of the art dealer became ever more important in the French artistic landscape. This dissertation aims to analyze the main components of the system in place, as well as its actors: the critic, the Salon, the state and the art dealer. We will examine to what extent the changing role of the state and the rise of the independent art market during the 19th century changed the profession and the role of the artist.

The period studied is from 1810 to 1863, the period during which the founding principles of modern commerce in the field of art were being established. To better understand the choices and strategies of the artists in the face of these factors, we will study in depth two artists with opposite artistic and political views. On the one hand we have Eugène Delacroix, one of the most controversial romantic artists of his period, and on the other, Horace Vernet, a member of the a group of painters nicknamed 'Juste Milieu'.

Key words: Eugène Delacroix, Horace Vernet, Art market, Romanticism, Art history, 19th century

TABLE DES MATIÈRES:

SOMMAIRE.....	i
ABSTRACT.....	ii
TABLES DES MATIÈRES.....	iii
LISTE DES ILLUSTRATIONS.....	v
REMERCIEMENTS.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I : L'ARTISTE ET LE CRITIQUE : ÉTUDE D'UNE RELATION CALCULÉE.....	8
1.1. Le développement du rôle du critique.....	8
1.2. L'apparition de journaux spécialisés.....	8
1.3. Le critique, le Salon et le marché de l'art.....	10
1.4. Eugène Delacroix et Horace Vernet font face aux critiques.....	14
CHAPITRE II : L'ARTISTE ET LE SALON : ÉLOGE D'UNE STRUCTURE DÉFICIENTE ET LA NAISSANCE DES EXPOSITIONS INDÉPENDANTES.....	20
2.1. Le Salon comme passage obligé.....	20
2.2. La transformation du Salon : L'échec d'une structure déficiente.....	23
2.3. La naissance des expositions indépendantes.....	26
2.4. Eugène Delacroix et le Salon.....	30
2.5. Horace Vernet et le Salon.....	35
CHAPITRE III : L'ARTISTE ET L'ÉTAT : LES DERNIERS ÉCHANGES.....	41
3.1. Les derniers moments.....	41
3.2. Les achats de l'État.....	43
3.3. Les commandes publiques.....	47
3.4. L'État et les musées.....	49
3.5. Combat entre collectionneurs.....	51
3.6. Eugène Delacroix et l'État.....	55
3.7. Horace Vernet et l'État.....	61
CHAPITRE IV : L'ARTISTE ET LE SYSTÈME MARCHAND : LORSQUE LA VALEUR D'ÉCHANGE SURPASSE LA VALEUR D'USAGE.....	67
4.1. Le développement du système marchand.....	67
4.2. Les artistes, les marchands et les collectionneurs.....	71
4.3. Eugène Delacroix et le marché de l'art.....	77

4.4. Horace Vernet et le marché de l'art.....	83
CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	98
ILLUSTRATIONS.....	ix

LISTE DES ILLUSTRATIONS :

- Illustration 1, Eugène Delacroix, *Niccolo Paganini*, huile sur carton, 1831**
45x30.4cm, Washington D.C., The Phillips Collection
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32
- Illustration 2, Eugène Delacroix, *Scènes des Massacres de Scio*, huile sur toile, 1824**
417x354cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 73
- Illustration 3, Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, huile sur toile, 1827-28**
395x495cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 81
- Illustration 4, Horace Vernet, *Prise de la Smalah d'Abd el-Kader*, huile sur toile,**
1844, 489x2139cm, Versailles, Musée historique du château de Versailles
Source : <http://botanique.univ-lille2.fr/typo3temp/pics/dae7412f0f.jpg>
- Illustration 5, Eugène Delacroix, *Dante et Virgile*, huile sur toile, 1822**
189x246cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 67
- Illustration 6, Eugène Delacroix, *Le Tasse à l'Hôpital Sainte-Anne*, huile sur toile,**
1824, 50x61cm, Collection particulière
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 79
- Illustration 7, Eugène Delacroix, *Un indien armé du gourka-kree*, huile sur toile,**
1830, 40.7x32cm, Zurich, Kunsthaus
Source : PÉTRY, Claude. *Delacroix : La naissance d'un nouveau romantisme* (4 avril – 15 juillet 1998) Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 71
- Illustration 8, Eugène Delacroix, *L'exécution du doge Marino Faliero*, huile sur toile,**
1826, 146.4x114.3cm, Londres, The Wallace Collection
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 87
- Illustration 9, Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*,**
huile sur toile, 1826, 209x147cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 129
- Illustration 10, Eugène Delacroix, *Le meurtre du Cardinal de Liège*,**
huile sur toile, 1829, 91x116cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 117
- Illustration 11, Horace Vernet, *Joseph Vernet attaché à un mât pendant une tempête*,**
275x356cm, huile sur toile, 1822, Avignon, Musée Calvet
Source : <http://www.nga.gov/feature/artnation/vernet/images/>

Illustration 12, Horace Vernet, *L'Atelier*, huile sur toile, 1820
52x64cm, Collection privée
Source : http://www.bildindex.de/bilder/FMLAC11809_31b.jpg

Illustration 13, Horace Vernet, *La bataille de Montmirail*, huile sur toile, 1822
178.4x290.2cm, Londres, National Gallery
Sources : <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng2965>

Illustration 14, Horace Vernet, *Pie VIII porté dans la basilique Saint-Pierre*, huile sur toile, 1830, 85x65cm, Amiens, Musée de Picardie
Source : <http://southernandcatholic.blogspot.com/2008/07/great-test.html>

Illustration 15, Horace Vernet, *Revue de la Garde Impériale passée dans la cour des Tuileries par l'Empereur Napoléon Ier*, huile sur toile, 1830, 85x65cm, Amiens, Musée de Picardie
Source : <http://www.hermitagemuseum.org/>

Illustration 16, Eugène Delacroix, *La bataille de Taillebourg*, huile sur toile, 1837
485x555cm, Versailles, Musée national du château
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 243

Illustration 17, Eugène Delacroix, *Bataille de Nancy*, huile sur toile, 1831
239x359 | 16cm, Nancy, Musée des beaux-Arts
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 125

Illustration 18, Eugène Delacroix, *La mer à Dieppe*, huile sur panneau, 1852
35x51cm, Paris Musée du Louvre,
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 51

Illustration 19, Eugène Delacroix *Corbeille de fleurs renversée dans un parc*, huile sur toile, 1848-49, 107,3x142cm, New York, The Metropolitan Museum of art
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 261

Illustration 20, Horace Vernet, *Agar chassée par Abraham*, huile sur toile, 1837, 82x65cm, Nantes, Musée des beaux-arts
Source : *Les années romantiques : La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, planche 111

Illustration 21, Horace Vernet, *Madame Philippe Le Noir*, huile sur toile, 1814
62x51cm, Paris, Musée du Louvre
Source : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8358

REMERCIEMENTS :

D'abord et avant tout, je tiens à remercier mes parents pour leurs encouragements et leur présence tout au long de mes études. Sans leur soutien, ce mémoire n'aurait jamais vu le jour. Plus particulièrement, je tiens à remercier mon père pour ses nombreuses heures passées à me corriger et ses multiples conseils. Je veux également remercier Guillaume pour sa compréhension, sa présence et son soutien. Ses petites attentions ne seront jamais oubliées. Enfin, je termine en remerciant Todd Porterfield pour ses conseils et son dévouement mais surtout pour son aide soutenue tout au long de la rédaction de ce mémoire.

À mes parents...

INTRODUCTION

Au XIX^e siècle, la montée de la classe bourgeoise de même que l'incapacité de l'Académie des beaux-arts à gérer une quantité grandissante d'artistes sont deux des principaux facteurs qui ont engendré un phénomène nouveau dans le monde de l'art : l'apparition d'un système marchand indépendant du mécénat officiel. À mesure que s'effondre l'ancienne structure où l'État agissait encore comme principal mécène, le nouveau système s'organise et se développe. Dès 1830, la figure du marchand commence à prendre de l'importance dans le paysage artistique français. Quelques galeries ouvriront leurs portes faisant compétition au Salon, cette énorme foire où se rencontraient les principaux acteurs du monde de l'art. À partir de 1863, s'étale un important réseau de galeries permettant à l'artiste d'exposer et de vendre ses œuvres et à l'amateur d'en acheter plus facilement. Face à ces nombreuses transformations, peintres et sculpteurs ont dû s'adapter et faire face à une série de choix. Dorénavant, seule une poignée d'artistes pouvaient espérer obtenir une aide monétaire de l'État soit sous forme de commandes ou encore, d'achats. Pour les autres, il fallait trouver d'autres moyens pour arriver à vivre de leur art. Si plusieurs ont abandonné leur carrière d'artiste, d'autres ont réussi en profitant des nouvelles possibilités que leur offrait le développement du marché de l'art.

Dans le cadre de la réalisation de ce mémoire, nous avons décidé de nous concentrer sur la période comprise entre 1810 et 1863, soit au moment où se mettent en place les fondations du commerce moderne de l'art. Cet épisode-clé dans le développement du marché transformera à jamais l'organisation de la vie artistique. De plus, bien que le marché de l'art soit souvent ignoré dans les différentes recherches, nous croyons que son étude permet d'expliquer la création de beaucoup d'œuvres de

même que la réussite de plusieurs artistes. Si la période postérieure à 1863 fut l'objet de nombreuses études, peu de documentation existe relativement aux débuts du marché de l'art et sur les raisons qui ont mené à un tel développement. Si certains auteurs tels que Harrison C. et Cynthia A. White ont étudié les différents facteurs qui ont aidé à déployer ce qui deviendra un système indépendant, nous n'avons pu trouver d'études complètes sur les conséquences précises de ces changements dans la carrière d'artistes connus. Le but de ce mémoire est donc d'étudier ces changements et d'essayer de mieux comprendre les diverses réactions des artistes. Pour y arriver, nous tenterons de répondre à cette question : Dans quelle mesure peut-on affirmer que la transformation du rôle de l'État et l'apparition d'un système marchand indépendant au XIX^e siècle ont transformé la profession et le rôle de l'artiste ?

Pour y répondre, nous analyserons les principales composantes du système et leurs acteurs soit le critique, le Salon, l'État et le marchand. Pour mieux comprendre les stratégies utilisées par les artistes face à ces éléments, nous étudierons plus en profondeur deux artistes aux visées artistiques opposées. Évidemment, une analyse à plus grande échelle nous permettrait sans doute de trouver d'autres types de comportements face à ces changements. Cependant, nous avons préféré nous restreindre à deux artistes afin de pouvoir les analyser plus en profondeur. Le choix de ces derniers a été établi en fonction de leurs différences au niveau artistique mais également en fonction de leur disparité dans leurs choix face aux critiques, au Salon, à l'État et au marché. En somme, il s'agit de vérifier si des artistes aux visées esthétiques opposées, utilisaient les mêmes méthodes pour diffuser leur art et, du même coup, analyser leurs «stratégies» pour se faire connaître et réussir dans le milieu.

D'un côté, on retrouve Eugène Delacroix, né en 1798 à Saint-Maurice il fut l'un des artistes romantiques les plus controversés de son époque. Tant par le choix de ses

sujets que par sa technique, il sut, à de nombreuses reprises, susciter la divergence, la mésintelligence et même l'ire des critiques de son époque. Néanmoins, il reçut d'importantes commandes distribuées par l'État dont certaines ornant des lieux majeurs à Paris tels que le Louvre et le Sénat. L'étude de ce peintre peut certainement nous en apprendre beaucoup sur les choix et concessions effectués par ces artistes qui préconisaient une esthétique différente et nouvelle. Décédé à Paris en 1863, Delacroix a laissé en héritage au peuple français des œuvres qui ont marqué l'histoire de l'art. Comme nous tenterons de le démontrer, il était loin de ressembler à la figure stéréotypée de l'artiste solitaire et troublé qui créait uniquement pour l'amour de l'art et du métier. Au contraire, il était un homme d'affaires déterminé à vivre décemment de son art.

D'autre part, on retrouve un artiste privilégiant une approche complètement différente. Né à Paris en 1789 d'une importante famille de peintres, Horace Vernet s'est illustré notamment, par la réalisation de nombreuses scènes de batailles. Pour plusieurs théoriciens, il fait partie d'un groupe de peintres surnommé du «Juste Milieu». S'adaptant aux multiples changements de régimes politiques, ce groupe se pliait au vouloir esthétique des dirigeants. Ainsi, le style qui en découlait répondait à certaines normes du «beau» qui étaient exigées par plusieurs critiques et hauts responsables du système des beaux-arts¹. Ce style préconisait le genre de la peinture d'histoire qui cherchait dans les épisodes antiques des histoires moralisatrices. Tout comme son contemporain Delacroix, Vernet est décédé à Paris en 1863 au moment où l'on mettait en place les bases d'un marché de l'art beaucoup plus organisé.

¹ Il serait difficile de passer sous silence tout le débat entourant la place de la peinture du juste milieu dans le genre de la peinture d'histoire du XIX^e siècle. Dans son livre, *Painting Politics for Louis-Philippe*, Michael Marrinan décrit et analyse tout le débat entourant ce genre pictural. Selon lui, si pour certains peintres et critiques, il était légitime de l'inclure dans le «grand genre», d'autres lui reprochent son éclectisme et son manque de vision. Pour ces derniers, il s'agit plutôt d'un sous-genre sans grand intérêt artistique. MARRINAN, Michael. Painting politics for Louis-Philippe: Art and ideology in Orleanist France 1830-1848, New Haven, Yale University Press, 1988, p. 206-215.

En appartenant à des groupes opposés tant dans leur manière de peindre que dans leur façon de penser l'art, ces deux artistes me serviront à dresser un portrait assez juste des comportements «types» qui existaient à cette époque. Dans un premier temps, j'analyserai leurs attitudes face à l'émergence du critique qui, avec l'arrivée de nouvelles publications, prend une plus grande place dans le paysage artistique. Agissant à titre d'intermédiaire entre l'artiste et le public, le critique devient une référence au moment de l'achat d'un tableau. De plus en plus, les collectionneurs suivront ses recommandations avant d'acquérir une œuvre. L'importance de la bonne critique prendra ainsi toute une autre signification puisque l'artiste ne doit plus seulement tenter d'impressionner les membres de l'État mais également le public qui, avec la montée de la bourgeoisie, devient un acheteur potentiel. L'apparition des nombreux journaux spécialisés fera du critique un homme dont on respecte et dont on recherche l'opinion. C'est d'ailleurs ce dernier qui sera en partie lié à l'apparition du phénomène de la spéculation. Comme nous le verrons, si certains artistes ont préféré les ignorer, d'autres ont compris son importance et ont tout fait pour attirer la bonne critique.

Dans un deuxième temps, nous analyserons la lente déchéance du Salon et son impact sur la vie artistique de l'époque. Bien que celui-ci demeure un passage obligé, l'incapacité de l'Académie à gérer la quantité sans cesse grandissante d'artistes mènera à un questionnement sur la nécessité d'un tel événement. Les nombreux échecs des tentatives de transformation de l'organisation du Salon et le mécontentement généralisé qu'il provoque conduiront à l'élaboration de nouvelles mesures mises en place pour aider les artistes à diffuser leur art. Parmi celles-ci, on peut observer la création d'expositions indépendantes. Quoiqu'il faille encore quelques années avant que ne se développe efficacement ce type d'expositions, il s'agissait néanmoins d'un premier pas vers l'indépendance. Après avoir étudié l'importance que connaît encore le Salon ainsi

que l'apparition des expositions indépendantes, nous analyserons les comportements d'Eugène Delacroix et d'Horace Vernet face à ces nouveaux moyens de diffusion. Bien que leur parcours diffère, ces deux artistes ont tout de même compris l'importance de se faire connaître, en premier lieu, à travers l'apparition de leurs œuvres au Salon, mais également, d'exposer le plus souvent possible non seulement à Paris mais aussi à l'extérieur de la France.

Dans le troisième chapitre, nous étudierons la fin du règne de l'État en ce qui concerne le mécénat et son remplacement par le collectionneur. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, l'État demeure un joueur important pour plusieurs artistes mais sa domination diminue au profit de riches collectionneurs et des marchands qui deviennent les nouveaux mécènes. Même s'il continue d'attribuer quelques grandes commandes, la plupart des artistes doivent maintenant s'organiser indépendamment de l'État. En premier lieu, nous verrons d'abord dans quelle mesure l'État continue de demeurer une figure importante dans le développement de plusieurs carrières d'artistes. L'attribution de commandes publiques, la mise en place de musées et la poursuite du développement des collections princières seront les principaux points étudiés. Par la suite, nous nous attarderons à la compétition sans cesse grandissante des collectionneurs qui deviennent de plus en plus puissants face aux moyens de l'État. Ce combat perpétuel, dont les artistes étaient les seuls gagnants, fut la source de nombreux achats. Si cette bataille était préalablement réservée aux plus puissants, elle s'étend, à partir du XIX^e siècle aux couches sociales inférieures. Dorénavant, ce n'est plus seulement le Roi que l'on veut impressionner mais également le bourgeois qui, par son pouvoir monétaire croissant, prendra la place du souverain. Pour illustrer l'impact de ces transformations, nous étudierons d'abord les relations qu'entretenaient Delacroix et Vernet avec les différents gouvernements. Nous essayerons de démontrer l'importance pour les deux artistes

d'avoir de bonnes relations parmi les membres proches du pouvoir. Puis, nous tenterons de prouver l'importance des collectionneurs dans leur carrière respective.

Le chapitre IV nous permettra d'étudier plus en profondeur le développement du système marchand et de tenter de mieux comprendre l'impact d'un tel changement pour les artistes. Pour y arriver, nous analyserons tout d'abord la naissance de la notion de valeur d'échange. Au moment où la Révolution surgit, on se questionne de plus en plus sur la valeur de l'objet d'art. L'apparition du marchand contribuera à faire en sorte que l'on intègre maintenant la dimension commerciale à l'œuvre d'art. Si certains artistes voyaient le marchand comme un charlatan à la recherche d'une prochaine victime, d'autres, au contraire, le voyaient comme un sauveur qui leur permettait d'apprécier, de mesurer et de reconnaître la valeur monétaire de leur travail. L'apparition du marchand d'art contribuera à développer une production artistique à finalité purement commerciale. Nous verrons qu'en demandant aux artistes de répondre aux goûts de ses clients, le marchand a su faire en sorte de développer les genres qui plaisaient au plus grand nombre. Ce qui explique peut-être, en partie, l'importance grandissante de genres mineurs tels que le paysage, la nature morte et les scènes de genre. Pour vivre de son art, il fallait vendre des tableaux et le moyen d'y arriver était de répondre aux volontés des acheteurs potentiels. Certains artistes n'hésiteront pas à reprendre quatre ou cinq fois le même sujet. Aussi étonnant que cela puisse paraître, nous découvrirons que loin d'être un artiste isolé et entêté, Delacroix était un véritable entrepreneur qui répondait aux moindres demandes des marchands. Serait-ce à cause de ses nombreuses rencontres avec plusieurs d'entre eux qu'à partir des années 1850, il réalisa des œuvres à des fins commerciales ? Nous nous attarderons à cet aspect. Quant à Horace Vernet, nous verrons comment il s'en est tenu aux commandes de particuliers en éliminant cet

intermédiaire. De plus, nous observerons de quelle manière il remet à l'ordre du jour le débat sur les droits de reproduction.

À travers les différents chapitres nous tenterons donc de répondre à ces différentes questions : Les artistes ont-ils dû modifier leurs principes artistiques au profit de leur carrière ? Jusqu'à quel point les liens établis avec les critiques étaient-ils importants ? Dans quelle mesure le Salon pouvait-il jouer un rôle déterminant dans la transformation de la carrière d'un artiste ? De quelle manière le rôle de l'État s'est-il transformé ? Quel type de rapports existait-il entre les peintres et leurs marchands ? Le passage de l'État au marchand a-t-il modifié le concept de l'esthétique où la valeur intrinsèque de l'œuvre est remplacée par la renommée du créateur ? Nous observerons que l'apparition du système marchand a permis à un grand nombre de peintres de vivre de leur art en réalisant des œuvres sur mesure. En s'adaptant aux nouvelles lois du marché, il devient plus aisé de réussir puisqu'on ne dépend plus uniquement de l'État. Ces transformations qui prenaient place ont créé plusieurs types de comportement. Par conséquent, l'adhésion au système marchand a peu à voir avec le style de l'artiste mais plutôt avec sa volonté d'y participer ou non. Comme nous l'observerons, tous les artistes doivent maintenant s'adapter à ces changements à différents degrés de sorte que leur profession ne sera plus jamais la même. Que ce soit en transformant leur production artistique pour répondre aux demandes de leurs clients, en faisant affaire avec les marchands comme intermédiaires, en présentant leurs œuvres dans des expositions indépendantes ou encore, en essayant de susciter l'intérêt des critiques nul ne peut désormais se vanter de réussir à vivre de son art suivant l'ancien système.

CHAPITRE I

L'ARTISTE ET LE CRITIQUE: ÉTUDE D'UNE RELATION CALCULÉE

1.1 LE DÉVELOPPEMENT DU RÔLE DU CRITIQUE

Héritier d'une tradition apparue au siècle précédent, le critique voit son rôle se transformer et prendre de l'importance au XIX^e siècle. C'est en 1740 que le public put lire pour la toute première fois une critique de Salon². En effet, le critique fut d'abord un témoin qui assistait au Salon et qui publiait par la suite ses commentaires, remarques et théories sur l'art dans différents journaux. Le genre littéraire de la critique d'art s'est développé de manière complémentaire au Salon pour devenir indissociable de lui dès le milieu du XIX^e siècle³. Rapidement, des amateurs se sont improvisés critiques au plus grand déplaisir de certains artistes et membres de l'Académie. Cynthia et Harrison White nous révèlent que des académiciens ont demandé en 1765 qu'une ordonnance soit prononcée afin de rendre obligatoire la signature des articles par leurs auteurs respectifs puisque selon ces derniers, «la réclame pour certaines œuvres, faite par des critiques amis (ou payés) était alors pratique courante⁴.» Ainsi, dès le XVIII^e siècle, les artistes voient en la figure du critique un outil pouvant servir à promouvoir leur carrière. Le processus de développement du rôle du critique qui allait survenir au XIX^e était enclenché.

1.2 L'APPARITION DE JOURNAUX SPECIALISÉS

Voyant l'intérêt grandissant du public pour le Salon, les journaux s'intéresseront de plus en plus à cette exposition qui bâtit et défait des carrières en quelques jours.

² H.R. WHITE et C.A. WHITE. La Carrière des peintres au XIXe siècle : Du système académique au marché des impressionnistes, Paris, Flammarion, 1991, p.32

³ R. WRIGLEY. The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration. Oxford, Clarendon Press, 1995, p.350

⁴ H.R. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p.33

L'essor du rôle du critique est proportionnel à l'intérêt de plus en plus marqué du public pour ces Salons. C'est en 1830 que surgit un important changement dans la presse écrite et qu'apparaissent plusieurs revues spécialisées s'adressant à un lectorat plus ou moins connaisseur⁵. Leur rôle principal était de renseigner le public sur les nouvelles artistiques. Gérard Monnier affirme que les journaux et les critiques spécialisés sont devenus « [...] une partie essentielle de l'activité culturelle, en produisant l'information sur l'actualité artistique, en contribuant à former l'opinion, en établissant des relations entre les disciplines, en jouant souvent un rôle militant dans les batailles d'idées⁶.» Parmi ces publications, le journal *l'Artiste* participera activement à la diffusion des idées des jeunes artistes romantiques. Dans un article, Suzanne Damiron retrace l'importance du journal par son apport au développement du mouvement romantique : «*L'Artiste* a servi de tribune pour le rayonnement de la pensée romantique et d'arène pour la lutte féconde entre les vieux principes classiques et une technique plus appropriée aux courants nouveaux qui, à cette époque, transforment la vieille société française, encore mal remise des secousses de 1789⁷.» Elle poursuit en affirmant que cette «[...] revue a largement contribué aux succès de grands artistes trop longtemps ignorés et a aidé les jeunes à exprimer librement leurs idées et leurs aspirations, ce qui a permis au public de déceler de nouveaux talents⁸.» Ainsi, les revues spécialisées qui font leur apparition au moment où la bourgeoisie s'intéresse de plus en plus aux arts deviennent un intermédiaire obligatoire entre le public et les artistes.

⁵ G. MONNIER, *L'Art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995, p.139

⁶ *Ibid.*, p. 139

⁷ S. DAMIRON, «*L'Artiste : sa fondation, son époque, ses animateurs*», *Gazette des Beaux-Arts*, 1954, (octobre), p. 202

⁸ *Ibid.*, p.202

1.3 LE CRITIQUE, LE SALON ET LE MARCHÉ DE L'ART

Rapidement, le critique devient une sorte de référence intellectuelle et de guide. Ses préférences artistiques influencent le lecteur qui, ayant peu de connaissance, ingère ses écrits sans trop se poser de questions. À chaque Salon, on s'arrache les différentes publications. Le public s'informe des œuvres à ne pas manquer, des artistes refusés ou des compositions ratées. Pour arriver à persuader leur lectorat, les critiques doivent savoir manier le verbe. Bien souvent, c'est à celui qui saura démontrer le mieux l'étendue de ses connaissances qui saura atteindre et convaincre un plus large public. À ce sujet, Champfleury affirmera: «Le critique impose ses opinions au public. Quand même il serait absurde, il doit toujours avoir raison. Ne doit-il pas paraître à la foule un élu qui a certains sens plus développés que chez le commun, un homme doué de seconde vue, pour ainsi dire...À quoi bon la critique si elle ne rend pas trente mille individus croyants ?⁹ » En d'autres mots, son habileté à convaincre le public de la véracité de ses opinions lui confèrera le pouvoir de transformer la carrière d'un artiste. En principe désintéressé, le critique transmet néanmoins ses préférences et agit, du même coup, sur les décisions d'achat des collectionneurs. À cette époque, le combat entre les tenants de la ligne face à ceux qui privilégient la couleur, est loin d'être terminé. Entamée depuis plusieurs générations d'artistes, cette bataille se poursuit tout au long du XIX^e siècle, divisant les critiques en deux groupes distincts. De plus, quelques-uns appuieront un mouvement artistique ou plus spécifiquement un artiste et dénigreront tout ce qui s'oppose à leur doctrine. Par conséquent, aucune systématisation des idées ne peut être observée. Les critiques sont divisés de telle sorte qu'un même artiste peut-être encensé dans un journal et lapidé dans un autre. Par exemple, dans son

⁹ N. MCWILLIAM, «*Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet*», Romantisme, no.71, 1991, p. 26

livre sur l'histoire de la critique Lionello Venturi¹⁰ retrace les principaux courants de pensée élaborés au XIX^e siècle. D'un côté l'on y voit les supporters de la couleur et du mouvement dont Charles Baudelaire est la figure principale et dont font partie également Laviron, Paul Mantz et Théophile Gauthier. De l'autre côté, on retrouve les adeptes du dessin et de la ligne dont Lenormant, Delécluze et Fabien sont quelques-uns des représentants. Parallèlement, la nature humaine étant ce qu'elle est, les sentiments peuvent influencer les jugements. Au XVIII^e siècle, Voltaire définira ainsi le critique: « Un excellent critique serait un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugés et sans envie. Cela est difficile à trouver¹¹.» Le public doit donc faire un choix. En favorisant un critique, il endosse un système de pensée et de valeur qui peut avoir d'importantes conséquences sur la carrière des artistes. Une bonne critique peut signifier une commande de l'État et susciter l'intérêt des marchands et des collectionneurs. À l'opposé, un mauvais commentaire peut être dévastateur. À ce propos, Eugène Fromentin, un artiste et écrivain ayant participé à de nombreux Salons, confirme l'incidence d'une bonne critique sur la valeur de ses oeuvres: «Si l'appréciation de nos tableaux est favorable, nous les vendons bien, si elle est sévère nous les vendons moins cher. Voilà pourquoi nous attachons de l'importance à la critique imprimée¹².» De plus, les artistes dont les œuvres étaient refusées par le jury des Salons pouvaient espérer trouver un appui de taille chez certains critiques qui dénonçaient ces refus et agissaient du même coup comme une contre opinion face au pouvoir. Il n'est donc pas étonnant que la figure du critique ait pris autant d'importance au cours du XIX^e siècle. L'artiste désirent se faire connaître pouvait soit attendre que l'un d'eux le remarque ou encore, essayer de se distinguer de ses pairs par une

¹⁰ VENTURI, Lionello. History of Art Criticism. E.P. Dutton & Co., Inc., New York, 1964

¹¹ R. WRIGLEY, *op. cit.*, p. 167

¹² P. MIQUEL, Art et Argent : 1800-1900 l'École de la Nature, Tome VI, Éditions de la Martinelle, Maurs-La-Jolie, 1987, p.142

générosité calculée. À cet effet, les cadeaux étaient nombreux de même que les accusations de corruption même si ces dernières n'étaient pas toujours fondées. Neil McWilliam soutient que «[...] son pouvoir de faire et de défaire les réputations l'exposait (le critique) à des pressions extérieures ou à des demandes de commentaires favorables, et faisait naître l'accusation de camaraderie faussant l'objectivité spontanée de son jugement¹³.»

Peu à peu, le rôle du critique devient complémentaire à celui du marchand d'art. En effet, son pouvoir de persuasion et sa capacité à rejoindre un large public font de lui un outil essentiel au développement du marché de l'art. À la fin du XVIII^e siècle, la valeur économique de l'art prend de plus en plus de place. Suivant cet intérêt, le rôle du critique se transforme. De théoricien et vulgarisateur, il devient une sorte de conseiller et tente d'expliquer la valeur des œuvres d'un point de vue esthétique mais également et surtout, d'un point de vue monétaire. De cela, apparaîtra un phénomène nouveau créé en partie par la volonté d'enrichissement des collectionneurs : la spéculation. Les critiques ont joué un rôle majeur dans l'apparition de ce nouveau concept. En louangeant certains artistes peu connus ou ignorés du public, ils faisaient naître un intérêt grandissant envers ceux-ci créant du même coup, une nouvelle demande. Par conséquent, certains marchands et collectionneurs achetaient à bas prix des œuvres de jeunes artistes avec l'espoir de les revendre à profit quelques années plus tard. À partir de ce moment, l'emphase est mise sur le nom et la carrière plutôt que sur l'œuvre¹⁴. Dorénavant, les collectionneurs achètent un nom plutôt qu'un tableau et le critique est là pour les guider et leur indiquer les bons placements à réaliser. En d'autres mots, comme l'expliquent Cynthia A. et Harrison C. White, «le critique devient un découvreur, agent

¹³ N. MCWILLIAM, *loc. cit.*, p.25

¹⁴ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.* p. 6

principal de la valorisation du génie méconnu dont l'œuvre entier pourra devenir objet de spéculations esthétiques d'artistes désormais indépendants¹⁵.» Les bases d'un nouveau système¹⁶ étaient en train de s'installer et les artistes commençaient à y adhérer ou non. Dans son livre *Art et Argent*, Pierre Miquel établit un rapprochement indéniable entre le public, la presse, le critique et le commerce de l'art :

Sans public, le commerce d'art n'a plus de vie indépendante ; sans la presse, l'art n'a pas de public. Sans les critiques le commerce d'art navigue sans boussole. Le but de la critique est donc de donner satisfaction à tous les types de public, à toutes les tendances de l'art, sans compromettre le négoce, tout en éduquant l'œil du visiteur et du collectionneur. Par ses critères de sélection le critique exprime une première direction d'esprit. Par son texte, il corrobore et explicite le choix, distrait en enseignant¹⁷.

Cette transformation du rôle du critique suscitera de nombreuses réprobations qui dénoncent le matérialisme et la valorisation des intérêts économiques. À cet effet, Richard Wrigley fait ressortir quelques-uns des reproches et observations publiés dans les journaux. Par exemple, en 1819, le Comte Arthur O'Maboney se plaindra de la disparition de l'opinion publique dans les arts et de la survalorisation de «l'influence des maîtres d'affaires, dont la voix créoit, détruisoit, changeoit les institutions, les idées, les mots, et par conséquent la face de la société¹⁸.» Dans le même ordre d'idées, on retrouve un texte anonyme publié en 1824 dans un journal parisien qui dénonce l'apparition de la spéculation dans les arts au XIX^e siècle : «Depuis que les arts et les lettres sont devenus des objets de spéculation, ceux qui en trafiquent ne veulent pas qu'on déprécie leur marchandise ; il y va pour eux de bien peu que de la gloire, il y va

¹⁵ *Ibid.*, p. 7

¹⁶ À ce propos, Harrison C. et Cynthia A. White développent toute une théorie sur l'apparition et la transformation du système marchand-critique qui prend forme à cette époque. On y apprend, entre autre, que cette structure sera une des premières manifestations de la dépréciation du système académique et de son échec à promouvoir un art basé sur les valeurs d'une Académie de plus en plus éloignées de la réalité. H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p.11

¹⁷ P. MIQUEL, *op. cit.*, p.102

¹⁸ R. WRIGLEY, *op. cit.*, p. 116

de la fortune¹⁹.» L'auteur poursuit : «Mais c'est au milieu de cet agiotage introduit partout, que la critique doit redoubler de sévérité envers tous ceux qui font d'un art divin un métier mercenaire²⁰.» En d'autres mots, on dénonce le critique au service, non plus de l'art, mais du commerce. De toute évidence, on peut affirmer que le critique devient au XIX^e siècle une figure essentielle au développement du marché de l'art en participant activement à la croissance d'un système indépendant du mécénat d'État.

1.4 EUGÈNE DELACROIX ET HORACE VERNET FONT FACE AUX CRITIQUES

Le nouveau pouvoir attribué aux critiques a fait en sorte que les artistes désirant se démarquer de leurs compatriotes ont dû rapidement élaborer de véritables stratégies d'affaires. Ces nouveaux décideurs du goût public avaient la capacité de procurer la renommée et la richesse mais également le déshonneur et la pauvreté. Il n'est donc pas étonnant que des groupes d'artistes se soient formés autour de certains critiques plus importants. Obtenir la protection d'un critique était synonyme d'une reconnaissance essentielle pouvant mener à l'obtention de commandes importantes. On remarque deux attitudes des artistes face aux critiques. La première consiste en une sorte d'ignorance et de réserve qui poussent l'artiste à demeurer loin de ces derniers. Pour eux, ils ne peuvent que gêner leur goût et celui du public; demeurer loin de ces dictateurs du goût était la seule solution afin d'éviter toute contagion. La deuxième attitude consiste en ce que Pierre Miquel nomme une «sympathie obséquieuse». Les artistes utilisant cette stratégie emploient tous les moyens afin d'attirer l'attention des critiques²¹. Que ce soit par l'envoi d'un simple mot de remerciement, d'un cadeau sous forme d'un tableau ou encore d'un repas bien arrosé, tout est calculé en prévision de l'obtention d'une bonne critique.

¹⁹ *Ibid.*, p. 116

²⁰ *Ibid.*, p. 116

²¹ P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 167

Les artistes ayant privilégié cette deuxième attitude sont nombreux et proviennent de divers milieux. On y retrouve des représentants tant du néo-classicisme que du romantisme. À cet effet, une première constatation brisant les théories de certains historiens de l'art nous présente Eugène Delacroix non plus comme l'artiste indépendant, solitaire et romantique mais plutôt comme un fidèle serviteur des critiques entretenant avec eux des relations de fausses amitiés. Bien qu'il vît en ces derniers une des raisons de la décadence du goût dans les arts, il reconnaissait leur pouvoir et voulut en profiter. Dans son article intitulé *Être artiste en 1838*, Lois Cassandra Hamrick nous présente une lettre inédite de Delacroix où il aborde l'importance de «soigner ses intérêts dans les milieux sociaux dont l'appui pouvait être déterminant dans la réussite ou l'échec d'un artiste²².» Delacroix essayait de maintenir des relations étroites avec quelques critiques allant même jusqu'à les inviter à souper pour les remercier de leurs bons commentaires sur ses œuvres²³. De plus, en étudiant sa production artistique, on remarque que des dizaines de tableaux ont été réalisés dans le but d'être offerts en cadeaux à certains critiques et éditeurs de journaux importants. Ainsi, Achille Ricourt, l'éditeur en chef du journal *l'Artiste* de 1831 à 1838, a bénéficié du *Portrait de Nicolò Paganini*²⁴, une œuvre réalisée en 1831, soit à l'arrivée de Ricourt à la tête du journal²⁵. Cette publication défendait l'école romantique dont Delacroix était le plus célèbre des représentants. Théophile Gauthier, peintre et critique qui participa activement à la vie artistique de son temps, obtiendra également de Delacroix quelques œuvres en guise de cadeaux ou de remerciements. Bien que Delacroix se plie, d'une certaine manière, à leur jeu, son opinion demeura la même tout au long de sa carrière. Voici ce qu'il écrivit dans

²² L. C. HAMRICK. «*Être artiste en 1838 (avec une lettre inédite d'Eugène Delacroix)*», Romantisme, no.71, 1991, p. 78

²³ *Ibid.*, p. 78

²⁴ Voir illustration 1 p. x

²⁵ L. JOHNSON. The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue. Tome 1, Londres, Oxford University Press, 1981, p. 65

la *Revue de Paris* en mai 1829 et qui témoigne de l'apparition d'un profond clivage entre artistes et critiques :

Les critiques qui s'impriment de temps immémorial sur les beaux-arts, ont toujours présenté des inconvénients presque inévitables : d'abord, elles font bâiller les gens du monde, pour qui ces sortes d'ouvrages sont toujours obscurs, embrouillés de termes dont on connaît mal le sens, fatigants en un mot, parce qu'ils ne laissent rien que de vague dans l'esprit. Ensuite, 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'escrimer ainsi sur leur terrain et à leurs dépens. Ils prétendent que rien n'est plus facile que d'aligner des mots à propos de choses, de refaire, dans un texte long ou court, ce qui a été dûment imaginé, pesé, et par-dessus tout, exécuté et mené à fin²⁶.

Pour Delacroix, l'artiste du XIX^e siècle est pris dans un système de valeur artistique déterminé en partie par « [...] ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans [...] »²⁷, mis de l'avant par les critiques. Sans compter que chacun avait sa propre théorie du beau créant parfois des affrontements entre eux reléguant ainsi l'artiste au second niveau. Delacroix va même jusqu'à l'ironie en affirmant que « l'artiste n'en paie pas moins les frais de toute cette guerre d'esprit, attendu que ses juges sont toujours d'accord sur ce point : c'est de lui montrer charitablement de combien il s'est trompé²⁸. » De toute évidence, un artiste ne pouvait espérer créer l'unanimité parmi la critique et Delacroix en est un bon exemple. Louangé, entre autres, par Gauthier, Mantz, Thoré et Baudelaire qui diront de lui qu'il était « le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes²⁹ », il était détesté par Pille, Fabien et Delécluze. Sauf à quelques occasions³⁰, sa peinture créait rarement de consensus chez ces derniers.

²⁶ E. DELACROIX, *Pensées sur les Arts et les Lettres*, Séguier, Paris, 1998, p. 27

²⁷ *Ibid.*, p. 35

²⁸ *Ibid.*, p. 30

²⁹ A. TABARANT, *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris, 1963, p. 79

³⁰ Par exemple, la décoration de la galerie d'Apollon au Louvre réalisée entre 1850 et 1851 fut acclamée unanimement par de nombreux critiques qui y ont vu un véritable travail de grand maître tant pour son traitement que pour son iconographie qui, selon T.J. Clark, se rapproche de celle de Lebrun. Selon Clark, la connotation politique du plafond en ces temps troubles traduisait l'espoir d'un profond changement, l'appréhension « [...] de la victoire de la lumière sur les ténèbres [...] ». Tout ceci ne manqua sûrement pas

Plusieurs exemples célèbres démontrant cette disparité peuvent être évoqués. Par exemple, une des premières œuvres où Delacroix a su transposer les bases esthétiques du romantisme soit, *Les Massacres de Scios*³¹ créée en 1824, a divisé considérablement les critiques de l'époque. D'un côté, certains y ont vu un style qui allait à l'encontre des valeurs de l'Académie. C'est le cas notamment de Delécluze qui, parlant de cette œuvre déclare : «Ce peintre met de la prétention à faire le laid³².» De l'autre côté, on observe et applaudit la nouveauté créée par le peintre. Parmi eux, Adolphe Thiers vante les mérites du sujet et de la composition : «C'est une autre espèce de genre classique, dont les modèles, au lieu d'être Virgile et Racine, seraient Shakespeare et le Dante³³.» Quoiqu'on en dise, Delacroix a su bénéficier et profiter de l'appui de plusieurs critiques pour faire avancer sa carrière artistique. Malgré la haine et le dégoût dont ont fait preuve certains artistes face aux critiques, Delacroix étant le premier, le nouveau système marchand où la publicité devient presque aussi importante que le talent, fait en sorte que celui qui convoite la réussite n'a d'autres choix que de se plier à de nouvelles règles établies par la critique.

À l'opposé, certains artistes tentent de demeurer le plus loin possible de la critique et ne portent que peu d'attention à ce qui se dit à leur sujet. C'est le cas notamment d'Horace Vernet. Provenant d'une famille légendaire d'artistes, Vernet a, par son nom, hérité de la gloire de son père et de son grand-père. Malheureusement, peu d'information existe quant à ses relations avec les critiques. Cependant, en étudiant de près sa production artistique, on s'aperçoit assez rapidement qu'il portait une attention particulière à ses relations avec le pouvoir. En effet, aucun tableau réalisé par Vernet ne

de toucher un peu plus les critiques et le public. T.J. CLARK. Le bourgeois absolu: Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 240

³¹ Voir illustration 2, p. x

³² L. JOHNSON. *op. cit.*, p. 88

³³ *Ibid.*, p. 88

semble avoir été l'objet d'un cadeau envers un critique alors que plusieurs furent donnés à des proches du pouvoir français³⁴. Ses convictions politiques et artistiques semblent avoir été d'une plus grande importance que ses relations avec les critiques. Bien qu'il fût souvent louangé, plusieurs de ses tableaux ont provoqué un déferlement de critiques négatives. C'est le cas notamment de son œuvre *Smalah d'Abd el-Kader*³⁵ présentée au Salon de 1845. Baudelaire dira d'elle que «cette peinture africaine est plus froide qu'une journée d'hiver. Tout y est d'une blancheur et d'une clarté désespérantes [...]»³⁶ Pour sa part, Delécluze déclare : «Cette année, il y a au Louvre un ouvrage surpassant tous les autres, *La Prise de la Smalah d'Abd el-Kader*³⁷.» Bien que plusieurs critiques aient ridiculisé l'immense œuvre de Vernet, on remarque que ceci n'a que peu d'impact sur son carnet de commandes. Ceci nous porte à croire qu'une fois la renommée d'un artiste établie, l'effet des mauvaises critiques pouvait être moins dommageable. Vernet demeure, pour plusieurs membres du pouvoir et collectionneurs, un personnage dont on respecte le talent. À ce sujet, Georges Lemaire allègue même que «d'autres, qui ont une réputation bien assise, ne peuvent certes pas être débouloonnés, mais leur amour-propre peut être mis à l'épreuve. C'est le cas d'Horace Vernet, une des puissances de l'Institut, quand il présente sa gigantesque *Smala d'Abd el-Kader* en 1845³⁸.» Pour plusieurs, il était l'un des plus grands peintres d'histoire alors que pour Baudelaire, «M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture. Je hais l'armée, la force armée, et tout ce qui traîne des armes bruyantes dans un lieu pacifique...Je hais cet homme parce que ses tableaux ne sont point de la peinture, mais une masturbation agile et fréquente, une

³⁴ Bien que l'information sur plusieurs œuvres soit manquante, le catalogue raisonné des œuvres d'Horace Vernet écrit par Claudine Renaudeau nous a permis de faire cette affirmation. C. RENAUDEAU. *Horace Vernet (1789-1863) : Chronologie et Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Université de Paris, 2000

³⁵ Voir illustration 4, p. xi

³⁶ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 457

³⁷ A. TABARANT, *op. cit.*, p. 78

³⁸ G.-G. LEMAIRE. *Histoire du Salon de Peinture*, Klincksieck, Paris, 2004, p. 107

irritation de l'épiderme français³⁹.» Bien que ses œuvres répondent de plus près aux normes de l'Académie et aux goûts de l'État, Vernet fit preuve d'une grande indépendance face aux critiques. Plutôt que de tenter de séduire un plus large public par leur entremise, il visait directement ceux qui possédaient le pouvoir et l'argent, c'est-à-dire, les membres de l'État et de l'aristocratie. Sa réputation étant déjà établie depuis son plus jeune âge et ce, grâce à son nom, ses principaux revenus proviennent de commandes officielles et de mécènes connaissant déjà sa renommée. Pour Vernet, la critique ne semble n'avoir joué qu'un rôle mineur dans la réussite de sa carrière.

En conclusion, le critique devient au XIX^e siècle non plus seulement un vulgarisateur mais également une référence en matière d'achat. À partir de ce moment, il s'intégrera parfaitement au nouveau système marchand pour en devenir un élément important. Dorénavant, il faudra lui plaire et c'est ce que Delacroix a tenté de faire. Essayer d'ignorer le pouvoir des critiques c'était essayer de prouver son indépendance et sa liberté et c'est peut-être ce qu'Horace Vernet voulait démontrer.

³⁹ A. TABARANT, *op. cit.*, p. 90

CHAPITRE II

L'ARTISTE ET LE SALON : ÉLOGE D'UNE STRUCTURE DÉFICIENTE ET LA NAISSANCE DES EXPOSITIONS INDÉPENDANTES

2.1. LE SALON COMME PASSAGE OBLIGÉ

Bien plus qu'une simple exposition, le Salon est, pour de nombreux artistes, l'occasion de se faire découvrir. Il est un passage obligé qui peut mener à la reconnaissance et possiblement à une carrière artistique bien remplie. Déjà au siècle précédent, les artistes avaient la possibilité d'exposer leurs œuvres sur une base irrégulière et ainsi espérer se faire remarquer par quelques grands mécènes. Toutefois, ce n'est qu'à la toute fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle que l'on voit apparaître une volonté de changement tant dans la fréquence qu'au niveau de l'administration des expositions. Au cours du XIX^e siècle, les critiques fuseront de toutes parts face à un système incapable de gérer le nombre croissant d'artistes. Une série de mesures et de tentatives n'empêcheront pas l'éventuel échec du Salon et, par conséquent, de l'Académie qui aura lieu à la fin du siècle.

Toutefois, même si les critiques étaient nombreuses, le Salon demeurait un incontournable. Le public s'y intéresse et s'y précipite à chaque fois qu'il a lieu¹.

Gérard Monnier relate la portée que pouvait avoir le Salon en devenant

le lieu où l'artiste établit sa relation avec le pouvoir administratif, avec le pouvoir académique, avec le pouvoir économique. À partir du statut de vitrine, démonstrative de réalités opérant ailleurs, le Salon se transforme en lieu de confrontation et de compétition, en lieu de vente, en lieu déterminant du degré d'existence sociale de l'artiste².

¹ À ce propos, Léon Rosenthal calcule qu'en 1846, 1 200 000 visiteurs iront visiter le Salon. G. MONNIER, L'Art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours, Paris, Gallimard, 1995, p. 133

² *Ibid.*, p. 129

C'est pourquoi avoir ses tableaux avantageusement placés sur ses murs devient primordial et, pour y arriver, les artistes seront prêts à tout. Par exemple, maintenir de bonnes relations avec les membres du jury ou de la direction des beaux-arts est une stratégie utilisée par plusieurs d'entre eux. Lois Cassandra Hamrick soutient même que «les peintres les plus respectés de l'époque ne pouvaient se dispenser d'entretenir des relations amicales avec le directeur du Louvre quand il s'agissait de l'exposition de leurs œuvres³.» Après 1830, les commandes de l'État deviennent moins nombreuses conférant plus d'importance au Salon qui devient un outil de publicité nécessaire pour rejoindre les nouveaux acheteurs éventuels. On y présente ses meilleures œuvres pour y être accepté et s'y faire voir.

Dorénavant, pour survivre les artistes doivent courtiser un nouveau joueur : le bourgeois. Le Salon devient alors un lieu de rassemblement réunissant les principaux acteurs du marché de l'art. Monnier explique que durant la première moitié du XIX^e siècle :

Le Salon est enfin l'espace central de l'économie de l'art. C'est au Salon, alors que le marché de l'art est encore peu développé, que l'artiste entre en contact avec ses partenaires économiques. D'abord avec les représentants de l'État, qui est le principal acheteur, et qui achète souvent plus de tableaux exposés au Salon qu'il ne passe de commandes. Ensuite avec la masse des acheteurs dispersés dans la société civile, que le Salon permet de rassembler, de stimuler et ensuite de persuader⁴.

Si, dans la première moitié du XIX^e siècle, le peintre ne pouvait espérer vivre uniquement des revenus engendrés par le Salon, il ne pouvait pas s'en dissocier complètement⁵. Harrison C. et Cynthia A. White relatent qu'«une médaille au Salon, la publicité de la presse, le mince espoir d'une commande de l'État étaient les leurres qui

³ L. C. HAMRICK, «Être artiste en 1838 (avec une lettre inédite d'Eugène Delacroix)», *Romantisme*, no.71, 1991, p. 85

⁴ G. MONNIER, *op. cit.*, p.129-130

⁵ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *La Carrière des peintres au XIXe siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991, p. 48

incitaient les peintres à travailler d'arrache-pied, vers janvier de chaque année, afin de terminer leurs envois au Salon à temps [...]»⁶.» L'importance d'être reconnu du public et des critiques devient primordiale et dans l'espoir d'atteindre un jour la gloire, l'artiste est prêt à risquer le déshonneur et les jugements. Les récompenses obtenues au Salon permettent de justifier la position de l'artiste auprès des plus grands et lui donnent un nouveau pouvoir de négociation auprès des collectionneurs. Bien souvent, une seule médaille dans une carrière était suffisante pour garantir de nombreuses commandes. À l'opposé, un refus au Salon pouvait détruire une carrière. L'artiste qui y connaissait un insuccès vivait à la fois un échec professionnel puisqu'on ne reconnaissait pas son talent, mais également un échec social qui menait parfois jusqu'au suicide⁷.

L'Académie joua un rôle important dans le développement et la transformation du Salon au XIX^e siècle. C'est à elle que l'État s'en remit pour diriger et coordonner l'événement. Jusque vers 1860, l'Académie gère seule toute l'activité artistique relevant du domaine de l'État⁸. Monnier allègue que «si une administration publique, successivement la Direction des musées et la Direction des beaux-arts, a officiellement la charge de l'organisation du Salon, l'histoire du Salon montre que l'État a constamment délégué tout ou en partie de son pouvoir de contrôle des admissions et de l'attribution des récompenses à l'Académie des beaux-arts⁹.» En prenant le contrôle du Salon, le jugement des œuvres s'établit en fonction de critères de sélection répondant au goût des membres de l'Académie. Privilégiant les artistes dont les œuvres correspondent aux normes esthétiques du néoclassicisme, il n'est pas étonnant que de nombreuses critiques jaillissent de toutes parts à chaque Salon. Pour calmer les attaques, quelques changements seront apportés. Par exemple, on transforme la composition du

⁶ *Ibid.*, p.49

⁷ G. MONNIER, *op.cit.*, p. 133

⁸ *Ibid.*, p. 4

⁹ *Ibid.*, p. 125

jury à maintes reprises. Pendant de nombreuses années, c'est le gouvernement qui nomme les membres du jury ce qui ne plaira pas à tous puisque certains d'entre eux ne proviennent même pas du milieu des arts. On le transforme alors pour y intégrer des membres de l'Académie. Ce dernier changement soulèvera également les passions alors que des artistes allèguent que les œuvres présentées par des non académiciens sont désavantagées puisqu'elles ne sont pas considérées au même niveau que les autres. On reproche de vouloir unifier esthétiquement la production artistique en privilégiant les vieilles valeurs encore en vigueur où le dessin surpasse la couleur. Ainsi, à chaque Salon, un nombre grandissant d'œuvres est refusé. Pour Gérard Monnier, le Salon est «inspiré de très près du fonctionnement des Salons de l'ancienne Académie royale, il s'appuie sur le mythe, essentiel, de l'unité de l'art, et donc tend à imposer l'homogénéité des critères du goût et de la valeur artistique¹⁰.» L'Académie détient le pouvoir du goût et l'impose au public souvent néophyte qui voit en elle l'exemple de vérité. Durant la première moitié du XIX^e siècle, les grands sujets mythologiques y sont encore présentés comme un exemple à suivre au détriment de la nouveauté mais, comme nous le verrons, ce phénomène ne tardera pas à s'estomper alors que le nombre grandissant d'artistes transforme les règles du jeu.

2.2. LA TRANSFORMATION DU SALON : L'ÉCHEC D'UNE STRUCTURE DÉFICIENTE

Bien que le Salon fût l'occasion pour les artistes de se faire connaître, très peu pouvaient se vanter de pouvoir en vivre. La quantité d'œuvres présentées à chaque Salon augmente de manière significative d'année en année. Corrélativement, le nombre de refus augmente à la même vitesse. Par exemple, William Hauptman nous révèle qu'en 1831, seulement 604 œuvres étaient refusées alors qu'en 1843, 1637 œuvres de

¹⁰ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 130

896 artistes étaient acceptées contre 2363 œuvres refusées de 957 artistes¹¹. Les œuvres soumises au Salon n'étaient pas le fruit d'une commande, de sorte que, comme nous le rappelle Gérard Monnier, la création de ces peintures «[...] représente pour l'artiste un investissement élevé et risqué, par le niveau de la dépense et par le caractère aléatoire d'une réussite au Salon et d'une vente, souvent improbable¹².» En d'autres mots, beaucoup d'argent était investi par les artistes et les chances d'obtenir un revenu intéressant en bout de ligne étaient plutôt minces. Peu à peu, on commence à se questionner sur la capacité du Salon et de l'Académie à gérer le nombre grandissant d'artistes. Il ne fait aucun doute que cette croissance rapide est en majeure partie responsable de l'effondrement de l'ancien système¹³. De plus, la succession rapide des divers gouvernements¹⁴ de même que l'incompétence de l'Académie à promouvoir des règles du goût extrinsèques aux anciennes valeurs promulguées par le néo-classicisme sont d'autres facteurs importants qui ont conduit les artistes du XIX^e siècle à une profonde remise en question du système en place. Parallèlement, cette incapacité de l'Académie aura un effet significatif sur la formation des artistes en promulguant l'apparition d'enseignements indépendants. L'effet principal de ce changement sera de permettre l'apparition d'innovations formelles rencontrées, entre autres, dans les paysages ce qui conduira, éventuellement, aux impressionnistes¹⁵. En fait, en matière de formation, l'Académie perd son monopole au profit de nouvelles écoles¹⁶. Comme le soulignent Harrison C. et Cynthia A. White :

¹¹ W. HAUPTMAN, «*Juries, Protests, and Counter-Exhibitions Before 1850*», *Art Bulletin*, V. 67, mars 1985, p. 102

¹² G. MONNIER, *op. cit.*, p. 143

¹³ *Ibid.*, p. 151

¹⁴ Voir figure I, p. ix

¹⁵ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 16

¹⁶ À ce sujet, Harrison C. et Cynthia A. White nous apprennent la naissance de l'Académie Suisse et l'Académie Julian qui formeront de nombreux artistes. H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p.45

Le contrôle officiel exercé sur la majorité des étudiants devenait de plus en plus superficiel et la formation institutionnelle n'était plus la seule possible. Avec pour double conséquence d'en arriver à des artistes qui n'étaient qu'à moitié formés mais aussi, chez les meilleurs étudiants, des étincelles novatrices qui n'étaient plus étouffées¹⁷.

Au fil des ans, une importante scission apparaît entre les artistes tant du point de vue esthétique qu'idéologique. D'une part, on retrouve ceux qui privilégient et suivent avec rigueur la tradition académique et qui continuent de dépendre de l'État. Parmi eux, Auguste Glaise qui, selon Monnier, était «apparemment incapable de peindre autre chose, et dont les grandes peintures (idéales) sont achetées par l'État, après de multiples démarches du peintre et de sa femme¹⁸.» D'autre part, apparaissent des artistes indépendants qui tentent de survivre en dehors du Salon et qui présentent une peinture qui plaît au public soit par le choix des sujets soit par l'élaboration d'une esthétique nouvelle. C'est le cas des nombreux paysagistes dont le nombre augmente considérablement au milieu du XIX^e siècle. À ce sujet, Monnier nous fait part qu' «au moment où, comme le remarque Zola, le Salon (prend de plus en plus l'aspect d'un marché de la production picturale), les artistes qui restent fidèles aux thèmes classiques deviennent totalement dépendants d'une aide de l'État¹⁹.» De plus en plus, les sujets présentés au Salon se diversifient. Les œuvres exposées ne sont plus là pour plaire uniquement au gouvernement en place mais également à une clientèle de bourgeois collectionneurs. La raison d'être du Salon se transforme. Plusieurs se questionneront alors sur le nouveau rôle de cette exposition qui prend des allures de foire commerciale. Les nombreuses transformations apportées au fil des ans donnèrent au Salon des significations différentes²⁰. Harrison C. et Cynthia A. White mentionnent les principales questions suscitées par ces changements : «De quoi s'agissait-il ? d'une exposition de

¹⁷ *Ibid.*, p. 46

¹⁸ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 146

¹⁹ *Ibid.*, p. 147

²⁰ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 46

peintres professionnels réservée à leur propre usage ? d'un spectacle institué par un État bienveillant ? ou d'un énorme magasin de tableaux ? Personne ne le savait très bien²¹.» De plus, le statut même du Salon devient problématique alors que les réformes de son fonctionnement connaissent tous des échecs. Pour Monnier, le Salon s'avérera être «le dispositif pertinent d'une période de transition, entre une société monarchique et ses mécènes aristocratiques d'une part, et d'autre part une société marchande, dotée d'un marché spéculatif de l'art, puissant et structuré. Il correspond au temps que prend la substitution complète de la valeur d'échange de l'œuvre d'art à sa valeur d'usage²².» En d'autres mots, le Salon deviendra le symbole d'une période charnière marquée à la fois par une volonté et une nécessité de changement.

2.3. LA NAISSANCE DES EXPOSITIONS INDÉPENDANTES

L'incapacité de l'Académie à gérer le nombre de plus en plus important d'artistes est à l'origine de l'apparition des expositions indépendantes qui deviendront plus nombreuses au fil des ans. Par exemple, à la fin du XVIII^e siècle, soit en 1789, le peintre et marchand de tableaux Lebrun met sur pied une exposition indépendante de l'Académie au Louvre²³. Cependant, cette exposition n'aura que peu de succès comparativement au Salon et il faudra attendre encore plusieurs années avant qu'un tel événement gagne en importance. Une des raisons de cet insuccès est attribuable à l'Académie qui essaie de garder son monopole. En effet, selon Monnier, «par le mécanisme de la sélection individuelle et de la récompense, le Salon interdit de fait les groupes d'artistes, interdit toute manifestation d'une organisation collective (en dehors de l'Académie)²⁴.» La peur des représailles empêchait les artistes de participer à ce

²¹ *Ibid.*, p. 46

²² G. MONNIER, *op. cit.*, p. 130

²³ G.-G. LEMAIRE. Histoire du Salon de Peinture, Paris, Klincksieck, 2004, p. 62

²⁴ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 133

genre d'exposition indépendante. Néanmoins, plusieurs ont tenté de fonder des regroupements connus sous le nom de «société d'artistes». Ces associations avaient toutes comme but commun de donner une chance supplémentaire d'exposer les œuvres et ce, à la grandeur de la France. La première société fut mise en place à Paris en 1789 par Charles de Wailly²⁵. Dominique Dussol explique que ce dernier, qui était membre de l'Académie Royale, «eut l'idée de doter la capitale d'une société libre servant l'intérêt des artistes en diffusant leurs œuvres. Cette société ne prétendait pas se substituer à l'Académie, mais plutôt seconder son action en la prolongeant ou en répondant à des besoins nouveaux²⁶.» Elle poursuit:

[...] dans cette époque de crise, le mécénat traditionnel se transformait. Les artistes (qui) ne trouvaient plus de soutien dans les protecteurs habituels, se tournaient vers de nouveaux acheteurs que l'on pourrait qualifier d'ores et déjà de «clients», plutôt que de «mécènes». Le goût de cette nouvelle clientèle se portait vers des œuvres de petites dimensions et vers des sujets modestes que ne pouvait cautionner l'Académie, protectrice du grand Art. [...] La société de Paris a semé le germe qui devait aboutir aux sociétés des Amis des Arts de province, mais elle a également inauguré une nouvelle manière de gérer et de diffuser la production artistique. Elle a démontré que des initiatives privées pouvaient, en rassemblant des amis des arts de bonne volonté, aboutir à un nouveau système, plus libre et mieux adapté à l'époque²⁷.

D'une certaine manière, sous la tutelle de privés, on essaie de bâtir un réseau qui avait pour but de diffuser l'art. William Hauptman explique ce qui aurait mené à l'apparition de quelques-unes de ces expositions indépendantes : *«One²⁸ of the immediate consequences of this growing resentment against the official Salon was the attempt to find alternate arrangements for exhibitions. Private galleries began in increasing*

²⁵ DUSSOL, Dominique. Art et bourgeoisie : La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939), Bordeaux, Le Festin, 1997, p. 167

²⁶ *Ibid.*, p. 28

²⁷ *Ibid.*, p. 28

²⁸ Notre traduction: «Une des conséquences immédiates de ce ressentiment croissant contre le Salon a été la tentative de trouver d'autres formes d'expositions. Apparaîtront alors de plus en plus de galeries privées présentant des œuvres majeures d'artistes reconnus tels Ingres et Delaroche qui, après 1834 et 1836 respectivement, refuseront de participer au Salon.»

*number to exhibit first-rate works by leading artists, including some like Ingres and Delaroche who, after 1834 and 1836 respectively, refused to participate in the Salons*²⁹.» Parmi ces expositions, le Bazar Bonne-Nouvelle regroupait les œuvres de nombreux artistes durant toute l'année. En 1829, le marchand Henri Gaugain mit en place une nouvelle formule dont l'emplacement était connu sous le nom du Musée Colbert³⁰. En effet, ce lieu présentait, pour la première fois, les œuvres d'artistes importants tels que Delacroix ce qui ne manqua pas d'attirer l'attention tant du public que des critiques³¹. Cependant, le principal problème de ces expositions était la valeur commerciale qu'on leur attribuait. Certains critiques n'ont pas manqué l'occasion d'y voir une tentative de réduire l'art à sa valeur monétaire plutôt qu'à sa valeur artistique³². Il n'est donc pas étonnant que plusieurs artistes qui espéraient attirer l'attention des dirigeants de l'État aient voulu se tenir loin de ce genre d'événements. De plus, le succès incessant que connaît le Salon à Paris fait de l'ombre à ce type de manifestation. En revanche, la présence des sociétés d'artistes en région devient capitale tant pour les artistes qui y trouvent de nouveaux mécènes que pour les habitants qui y découvrent ce qui se fait ailleurs. Ce genre d'exposition devient donc primordial au niveau de la diffusion des œuvres à l'extérieur de la région parisienne. Au sujet de l'importance de la présence de ces sociétés d'artistes en région, Monnier explique :

Si l'échec est évident à Paris, le terrain où prospèrent les sociétés des amis des arts est celui des villes de province, où pour la plupart elles

²⁹ W. HAUPTMAN, *loc. cit.*, p. 99

³⁰ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 153

³¹ L. WHITELEY, «*Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste*», Romantisme, no.40, 1983, p. 71

³² Plusieurs définitions existent au sujet de la «valeur artistique» de la création. Pour Marx, un artiste non aliéné par la société industrielle avait plus de chance de créer des œuvres présentant une véritable valeur artistique puisqu'elles étaient dépourvues de desseins purement économiques. (C.A. et H.C. WHITE, *op. cit.*, p.11) De son côté, Gérard Monnier relate que pour certains membres de l'Académie, une œuvre qui présentait de grandes qualités d'exécution, «une démonstration de savoir-faire, une performance, sinon un tour de force ou de la virtuosité» pouvait être reconnue pour sa grande valeur artistique. (G. MONNIER, *op. cit.*, p. 138) La valeur artistique d'une œuvre semble avoir été mesurée à partir de la qualité générale de son niveau de recherche et de son originalité tant au niveau du sujet que du traitement.

apparaissent après 1830. Les sociétés des amis des arts mettent d'abord en relation les amateurs et les artistes, là où rien d'autre n'existe dans ce but. Elles se manifestent surtout par l'organisation d'expositions artistiques locales, qui, en l'absence sur place de marchands, ont une fonction économique. En montrant au public la production des artistes locaux ou régionaux, ces expositions définissent et rassemblent l'offre, face aux amateurs et aux collectionneurs, et elles stimulent les acquisitions par la municipalité; le plus souvent, la société des amis des arts elle-même achète des œuvres, réparties ensuite par tirage au sort entre les sociétaires. Ces expositions stimulent aussi l'activité des artistes du cru en proposant des confrontations avec les artistes d'autres régions; en invitant des artistes parisiens, elles apportent aux artistes locaux des références à une actualité artistique différente³³.

De nombreuses sociétés joueront un rôle majeur en permettant de diffuser les œuvres d'artistes à l'échelle de la France et même à l'extérieur du pays. Pourtant, maintes critiques n'y ont vu que très peu d'intérêt artistique puisqu'on y dénote une complète absence au niveau de l'acquisition de connaissances de même que plusieurs condamnent le manque de sérieux à certains marchands³⁴. Malgré leurs difficultés, les sociétés d'artistes sont la preuve d'une volonté de rassemblement et de changement qui marquera le XIX^e siècle. Peu importe la raison de leur mise en œuvre, elles avaient toutes le même dessein : celui de vouloir organiser la vie artistique et de venir en aide aux artistes en dehors du Salon. Au milieu du siècle, certains artistes tentent de s'éloigner du Salon sans que cela affecte leur carrière. C'est le cas notamment d'Ary Scheffer qui, comme Leo Ewals et Denis Cailleux nous l'apprennent, de 1848 à 1858, «ne participera plus aux Salons de Paris, mais sa gloire ne faiblit pas : grâce aux diverses sociétés des amis des arts, aux collectionneurs et aux marchands, ses tableaux figurent aux expositions de Marseille, Chartres, Amsterdam, Rotterdam, New York, Londres, Glasgow, Manchester et Liverpool [...].³⁵» En d'autres mots, il ne devient plus nécessaire, pour certains artistes, d'envoyer constamment des œuvres au Salon puisque

³³ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 168-169

³⁴ *Ibid.*, p. 175

³⁵ L. EWALS et D. CAILLEUX. Ary Scheffer 1795-1858, Paris, Musée de la vie Romantique, 10 avril-28 juillet, 1996, p.83

à partir du milieu du siècle, les lieux de diffusion deviennent de plus en plus abondants. Le Salon était en train de perdre son prestige.

2.4. EUGÈNE DELACROIX ET LE SALON

Comme de nombreux artistes de sa génération, Eugène Delacroix a vu, à plusieurs reprises, ses tableaux refusés par le jury des Salons. Pour lui, il s'agissait d'une épreuve odieuse qui pouvait détruire la vie d'un artiste. Ce moment lui était particulièrement difficile alors que plusieurs de ses œuvres avaient été l'objet de moqueries et de remarques désobligeantes. Ce pénible moment le traumatise au point qu'il notera en 1829 : «Le pauvre artiste, exposé tout nu avec son ouvrage, attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger³⁶.» Pourtant, *Dante et Virgile*³⁷, sa première œuvre présentée au Salon de 1822, fut accueillie avec réserve tant par les critiques que par le public mais sera tout de même achetée par l'État. Cet achat lancera sa carrière et contribuera à établir sa réputation. En 1824, il présente *Les Massacres de Scio*³⁸, également acheté par l'État. Cette œuvre, considérée par plusieurs comme transcendant les règles de l'Académie, fut moins bien accueillie. Ce tableau fut le premier catégorisé comme «romantique»³⁹. Malgré les nombreuses critiques, Delacroix fut récompensé par l'État en recevant une médaille. Les choses furent différentes pour *La Mort de Sardanapale*⁴⁰ présenté au Salon de 1827-28. En effet, cette œuvre provoqua une effusion de critiques tant du côté de la presse que de l'État. D'ailleurs, dans son étude biographique sur Delacroix, Étienne Moreau-Nélaton nous présente un épisode savoureux qui vaut la peine d'être évoqué et qui nous fait prendre

³⁶ E. DELACROIX. *Pensées sur les Arts et les Lettres*, Paris, Séguier, 1998, p. 28

³⁷ Voir illustration 5, p. xii

³⁸ Voir illustration 2, p. x

³⁹ L. JOHNSON. *The Paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*. Tome 1, Londres, Oxford University Press, 1981, p. 87

⁴⁰ Voir illustration 3, p. xi

conscience qu'à partir de cette date, la production artistique de Delacroix ne pourrait plus être ignorée:

L'homme à qui le roi avait confié la direction des artistes et la distribution de la manne qui les faisait vivre, le vicomte Sosthènes de La Rochefoucauld, le faisait appeler. Delacroix, tout ému à l'idée du bénéfice à tirer de l'entrevue, s'y précipitait avec l'espoir de quelque proposition flatteuse. Le grand seigneur le recevait avec une parfaite courtoisie ; mais, de sa bouche embarrassée aucune parole d'encouragement ne se décidait à sortir. Ses gracieusetés n'étaient que des condoléances. [...] il chapitrait le jeune maître comme un élève indocile ; il lui laissait entendre (que c'était folie d'espérer avoir raison contre tout le monde) et que, s'il prétendait continuer à bénéficier des sympathies de l'État, (il fallait changer de manière). «À ce dénouement, disait Delacroix en se remémorant plus tard cette lamentable entrevue, je l'arrêtai court, en lui disant que je ne pouvais m'empêcher d'être de mon opinion, [...] comme il s'apprêtait à m'attaquer par le raisonnement, je lui fis un grand salut et sortis de son cabinet, le laissant plus interdit que moi. J'étais, au contraire, enchanté de moi-même, et mon *Sardanapale* me parut, à partir de ce moment, très supérieur à ce que j'avais cru...».⁴¹

Pour Delacroix, le Salon était également l'occasion de se faire connaître auprès des marchands et des collectionneurs. Depuis ses débuts, il avait compris les possibilités que représentait cette exposition et l'importance d'y figurer. Ainsi, à chaque Salon, il envoyait un ou plusieurs tableaux dont certains appartenaient déjà à des marchands ou collectionneurs. Par exemple, *Le Tasse à l'hôpital*⁴², une huile sur toile de 1824 commandée par M. Formé fut présentée au Salon de 1824⁴³. Un deuxième exemple peut être mentionné alors que l'œuvre intitulée *Indien armé du Gourka-Kree*⁴⁴ réalisée pour Jean Baptiste Pierret en 1830 sera présentée au Salon de 1831⁴⁵. D'ailleurs, Lee Johnson nous apprend que la présentation de cette œuvre aurait attiré l'attention d'Alexandre Dumas qui en aurait commandé une copie auprès du peintre⁴⁶. Quoiqu'il participe au

⁴¹ E. MOREAU-NÉLATON. *Delacroix raconté par lui-même : Étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc.*, Paris, H. Laurens, 1916, p. 89-90

⁴² Voir illustration 6, p. xii

⁴³ L. JOHNSON, *op. cit.*, p. 91

⁴⁴ Voir illustration 7, p. xiii

⁴⁵ L. JOHNSON, *op. cit.*, p. 37

⁴⁶ *Ibid.*, p. 28-29

Salon de façon régulière, Delacroix critique tout de même le processus de sélection qui entoure l'événement. Ainsi, dès 1830, on peut lire quelques-unes de ses critiques notamment en 1831 dans une lettre au directeur du journal *l'Artiste* au sujet du choix des membres du jury: «Il se présentait la difficulté plus grande de trouver des juges, des juges sans passions et sans préjugés, point susceptibles de préférer leurs amis à tous autres, et ne cherchant que la justice et le bien de l'art⁴⁷.» Les problèmes du jury et de l'administration du Salon étaient bien connus et critiqués par plusieurs artistes depuis un bon moment déjà. Étienne Moreau-Nélaton nous apprend qu'en 1831, Delacroix et Decaisne se présentèrent chez le chef de la division des sciences et des arts au Ministère de l'Intérieur, Hippolyte Royer-Collard, afin de présenter une requête. Celle-ci, rédigée par Delacroix, consistait à «obtenir que la liste des acquisitions à faire à la suite de la prochaine exposition soit établie par une commission spéciale, (accessible à l'esprit de coterie), mais que (l'Administration) garde la haute main sur les achats et les encouragements⁴⁸.» Par cette demande, on espérait donner une chance égale aux artistes peu importe leur allégeance esthétique. Delacroix maintient que «les choses se passaient mieux avant qu'on fit des arts une chose administrative⁴⁹.» Il soutient également que «les encouragements du gouvernement sont les seuls qui puissent les soutenir dans plusieurs branches de l'art. Laisser à la passion de leurs rivaux, artistes comme eux, ou à la prévention et à l'attention distraite de personnes étrangères à leur profession, le soin de juger du degré de leur mérite, c'est ébranler toute leur existence⁵⁰.» Pour Delacroix, le système de jury devait être complètement aboli au profit d'un plein pouvoir au gouvernement tel que pratiqué auparavant. Éliminer le jury était synonyme, selon lui, d'éliminer le favoritisme dont certains pouvaient bénéficier.

⁴⁷ E. DELACROIX, *op. cit.*, p. 40

⁴⁸ E. MOREAU-NÉLATON, *op. cit.*, p. 115

⁴⁹ E. DELACROIX, *op. cit.*, p. 47

⁵⁰ *Ibid.*, p. 58-59

Homme d'affaires déterminé, Eugène Delacroix a compris l'importance d'exposer son œuvre le plus souvent possible que ce soit au Salon, dans des expositions indépendantes parisiennes, dans les campagnes françaises ou encore à l'étranger. Dès 1825, il s'intéresse aux expositions indépendantes mises de l'avant par différentes galeries. Parmi celles-ci, la Galerie Lebrun qui en 1826 réalisa une exposition payante au profit des Turcs. Plusieurs de ses œuvres y furent exhibées dont *L'exécution du Doge Marino Faliero*⁵¹ présentée au public pour la première fois et qui par la suite, fut successivement exposée au Salon de 1827-28 de Paris, envoyée à la Hobday's Gallery de Londres en 1828, exposée à la Galerie des beaux-arts de Paris en 1844 et finalement, figurera à l'exposition universelle de 1855⁵². À son retour d'Angleterre en 1826, Delacroix tenta de mettre sur pied une société d'artistes semblable à celle observée là-bas. Étienne Moreau-Nélaton affirme que «l'artiste, de retour de Londres, où il avait vu une (société de peintres) monter des expositions particulières fort achalandées, espérait un instant créer à Paris une organisation indépendante du même genre et y produire avantageusement son œuvre nouvelle⁵³.» Il poursuit : « [...] mais, il ne se dissimulait pas le manque d'esprit pratique des gens de sa race et redoutait leur apathie⁵⁴.» Ses tentatives menèrent à la création de la «Société libre des beaux-arts» qui ne dura que pour une courte période.

En étudiant de plus près la production artistique de Delacroix, on remarque qu'il gérait de façon stratégique l'exposition de chacune de ses œuvres. Celles-ci étaient présentes à l'échelle du pays et particulièrement à Bordeaux⁵⁵ où ses tableaux trouvaient souvent preneurs. Étant donné la difficulté de trouver des artistes bordelais, c'est à Paris

⁵¹ Voir illustration 8, p. xiii

⁵² L. JOHNSON, *op. cit.*, p. 69

⁵³ E. MOREAU-NÉLATON, *op. cit.*, p. 79

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79

⁵⁵ Fait à noter, le Roi Louis XVIII fut l'un des actionnaires ce qui eut une influence majeure sur le choix des artistes qui étaient plus parisiens que bordelais. D. DUSSOL, *op. cit.*, p. 32

qu'Adrien Dauzats, principal responsable du Salon des Amis des Arts de Bordeaux, choisissait les œuvres qui seraient présentées au moment de l'exposition⁵⁶. C'est en grande partie l'amitié que Delacroix portait à Dauzats, qui serait à l'origine de la fidélité de l'artiste à l'événement⁵⁷. De plus, c'est à ce dernier que Delacroix doit l'achat de plusieurs de ses toiles dont *La Grèce sur les Ruines de Missolonghi*⁵⁸, puisque Dauzats conseillait les autorités sur les acquisitions à faire. Même si Delacroix, trouva de nombreux admirateurs et collectionneurs à Bordeaux, il y envoyait tout de même des œuvres mineures comparativement à celles exposées au Salon de Paris. Pour illustrer cette affirmation, Dussol nous expose le cas de *La chasse aux lions*, une œuvre commandée par l'État en 1854 et donnée par l'Empereur au musée de Bordeaux :

Il est possible que Delacroix, qui s'était investi dans cette œuvre, ait ressenti le choix de Bordeaux comme une semi-disgâce. Un peu amer, il écrivait en 1861 : «Je suis bien aise de ce que vous me dites de mes tableaux de Bordeaux et de Toulouse. Il est malheureux qu'ils fassent de l'effet quand il y a peu de public pour les apercevoir et qu'ils en manquent totalement quand ils sont en présence des critiques du Salon.» Cette remarque démontre, s'il en était besoin, que malgré toutes les bienveillances que le peintre réservait au Salon bordelais, il faisait une distinction radicale entre Paris et la province⁵⁹.

Comme on a pu le constater pour l'œuvre *L'exécution du Doge Marino Faliero*⁶⁰, Delacroix ne se contenta pas d'exposer ses œuvres en France. À maintes reprises, il en envoya quelques-unes en Angleterre. En 1828, il expose *La Grèce sur les Ruines de Missolonghi*⁶¹ à la Hobday's Gallery de Londres de même qu'il présente *Le Meurtre du Cardinal de Liège*⁶² à l'exposition de la *Royal Academy* de 1830. Tout au long de sa vie, Delacroix utilisera les expositions indépendantes du Salon afin de promouvoir son

⁵⁶ *Ibid.*, p. 54

⁵⁷ *Ibid.*, p. 132

⁵⁸ Voir illustration 9, p. xiv

⁵⁹ D. DUSSOL, *op. cit.*, p. 137

⁶⁰ Au sujet de ce tableau, Étienne Moreau-Nélaton nous apprend qu'il faillit être acheté par Sir Thomas Lawrence alors qu'il était exposé à Londres. E. MOREAU-NÉLATON, Delacroix raconté par lui-même : Étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc., Paris, H. Laurens, 1916, p. 91

⁶¹ Voir illustration 9, p. xiv

⁶² Voir illustration 10, p. xv

travail. La liste des lieux et des occasions où ses œuvres furent exposées est longue et, bien que le Salon de Paris fût un événement majeur dans sa carrière d'artiste, il sut profiter des nouveaux outils mis à sa disposition. Comme nous le verrons au chapitre IV, il a su faire équipe avec les marchands afin de diffuser et faire connaître sa production artistique.

2.5. HORACE VERNET ET LE SALON

Tout au long de sa carrière, Horace Vernet ne s'est jamais privé d'afficher ses allégeances politiques tant dans ses œuvres que dans ses relations. Son appui aux bonapartistes se traduit par la présence de drapeaux tricolores dans plusieurs de ses tableaux ce qui lui valut de nombreux refus aux Salons parisiens. La monarchie de Louis XVIII qui gouvernait en 1821 tenta d'ailleurs de lui faire comprendre le bon sens en refusant trois des quatre œuvres qu'il présenta au Salon. Seul *Joseph Vernet attaché à un mât*⁶³, qui était le fruit d'une commande de l'État, fut accepté. Les raisons pour expliquer ces refus ne furent jamais réellement établies mais il est facile de croire que les préférences politiques de Vernet n'y sont pas étrangères. Il faut comprendre que l'époque de la Restauration fut difficile pour bon nombre d'adhérents à la cause bonapartiste qui y voyaient la détérioration de la France après des années de gloire⁶⁴. Les partisans de l'opposition constituée par les bonapartistes, les orléanistes et les républicains font tout pour honorer le passé militaire de la France⁶⁵. L'honneur du pays était en danger. Il n'est donc pas étonnant qu'Horace Vernet, un ancien soldat mais surtout un bonapartiste engagé ait voulu participer à cette revalorisation de la gloire

⁶³ Voir illustration 11, p. xv

⁶⁴ N.M. ATHANASSOGLU-KALLMYER, «Imago Belli : Horace Vernet's l'Atelier as an Image of Radical Militarism under the Restoration», *The Art Bulletin*, vol.68, juin 1986, p. 270

⁶⁵ *Ibid.*, p. 270

militaire française⁶⁶. Ainsi, il n'est pas surprenant que le pouvoir monarchique en place ait voulu le faire taire. Parmi les tableaux mis de côté par le jury du Salon 1821, il y avait *l'Atelier*⁶⁷, une œuvre considérée par Nina Maria Athanassoglou-Kallmyer comme un plaidoyer pour la cause bonapartiste. Dans son étude, elle identifie chacun des personnages choisis par Vernet et tous sont reliés de près ou de loin à la cause bonapartiste⁶⁸. De plus, la présence de nombreux accessoires de même que de multiples références à la vie militaire s'ajoutent à la signification générale du tableau. Après l'assassinat du Duc de Berry en 1820, les réunions de plus de vingt personnes deviennent interdites puisqu'on y craint la préparation de complots⁶⁹. Comme le fait remarquer Athanassoglou-Kallmyer, *l'Atelier* de Vernet semble dépeindre ce type de réunions où des militants préparent un coup d'éclat⁷⁰. À la lumière de ces révélations, les raisons qui ont mené au refus de ce tableau par le gouvernement en place deviennent donc plus évidentes. La *Bataille de Montmirail*⁷¹, une commande du Duc D'Orléans, fut également refusée à ce même Salon. Dans ses mémoires, Alexandre Dumas décrit ce tableau et la réaction du gouvernement qu'il provoqua : «Mais toutes ces cocardes tricolores qui fleurissaient sur les toiles d'Horace comme des coquelicots, des bleuets et des marguerites dans un pré, et surtout ce maudit cheval blanc, quoiqu'il ne fût pas plus gros qu'une tête d'épingle, effrayèrent le gouvernement de Louis XVIII⁷².» Vernet fut furieux de ce refus et répliqua en créant sa propre exposition dans son atelier protestant ainsi contre le Salon et son système de sélection. Dumas raconte : «L'artiste fit une exposition chez lui, et eut à lui seul plus de succès que les deux mille peintres qui

⁶⁶ *Ibid.*, p. 271

⁶⁷ Voir illustration 12, p. xvi

⁶⁸ N.M. ATHANASSOGLOU-KALLMYER. *loc. cit.*, p. 272

⁶⁹ *Ibid.*, p. 279

⁷⁰ *Ibid.*, p. 279

⁷¹ Voir illustration 13, p. xvi

⁷² A. DUMAS. Mes mémoires : 1830-33 (tome 2), Paris, Éditions R. Laffont, 1989, p. 620

avaient exposé au salon. Ce fut le moment de sa grande popularité⁷³.» Plus de 45 œuvres furent présentées ce qui devint une des premières manifestations privées du genre⁷⁴. Cette exposition était beaucoup plus qu'une simple démonstration de talent. Elle permit à l'artiste de présenter ses convictions artistiques et politiques sans aucune gêne ni censure. En diffusant ainsi ses œuvres de manière autonome parallèlement au système mis en place par l'État et l'Académie, Vernet fait, d'une part, la démonstration d'un nouveau besoin d'indépendance qui gagne peu à peu les artistes et, d'autre part, la preuve de la nécessité grandissante de s'éloigner de ce système pour réussir.

Malgré le succès de son exposition, les déboires d'Horace Vernet face au Salon ne faisaient que commencer. Claudine Renaudeau nous rappelle qu'en 1824, il «demanda au comte A. de Forbin que le tableau (*La bataille de Jemmapes*) figurât au Salon avec *La Barrière de Clichy*, *La Bataille de Montmirail* et *La bataille d'Hanau*. Le vicomte de La Rochefoucault, aide de camp du roi, chargé du Département des beaux-arts transmit le refus du roi dans une lettre confidentielle au comte de Forbin [...]»⁷⁵. Ces tableaux, réalisés à la suite de commandes de la maison d'Orléans, furent laissés pour compte par l'entourage de la famille royale ce qui n'empêchait par l'artiste d'obtenir plusieurs commandes d'eux. En 1828, Vernet reçoit un hommage important en étant nommé directeur de l'École française de Rome. Pour Alexandre Dumas, cette récompense était peut-être un moyen déguisé de l'éloigner de Paris⁷⁶. Mais ce nouveau statut n'était pas le gage d'une présence au Salon. Par exemple, la *Bataille de Fontenoy* réalisée en 1828 pour Charles X ne fut pas présentée au Salon de 1831 comme l'aurait souhaité Vernet ce qui fit réagir le peintre. Selon Renaudeau, l'absence du tableau

⁷³ *Ibid.*, p. 620

⁷⁴ W. HAUPTMAN, «Juries, Protests, and Counter-Exhibitions Before 1850», *Art Bulletin*, V. 67, mars 1985, p. 97

⁷⁵ C. RENAUDEAU. *Horace Vernet (1789-1863) : Chronologie et Catalogue Raisoné de l'œuvre peint*, Paris, Université de Paris, 2000, p. 204

⁷⁶ A. DUMAS, *op. cit.*, p. 621

s'expliquerait par les «tracas administratifs causés par son différend avec Quatremère de Quincy⁷⁷ qui sont sans doute la cause de cette disgrâce. Mars confirme les craintes émises par Vernet : le tableau aurait été refusé au Salon à cause des drapeaux blancs par ceux qui reprochaient à la Restauration l'exclusion des victoires de la république et de l'Empire⁷⁸.» Même si quelques années auparavant, on lui demanda de transformer ses drapeaux multicolores en drapeaux blancs, ce qu'il refusa, c'est maintenant la présence des drapeaux blancs qui gênèrent les membres du jury à une époque où le drapeau tricolore venait tout juste d'être adopté suite à la Révolution de Juillet. Ce n'est que huit ans plus tard, soit pendant le Salon de 1836, que le tableau fut exposé suite à de nombreuses démarches du peintre⁷⁹. La même année, il refusa de siéger parmi le jury du Salon afin de protester contre le favoritisme dont faisaient usage certains membres du jury lors de la sélection des œuvres⁸⁰. En étudiant le catalogue raisonné de Renaudeau, on se rend compte qu'à partir de 1836 et ce, jusqu'à son décès, Vernet sera assez constant dans ses envois aux Salons. En effet, on remarque qu'à chaque fois que celui-ci a lieu, il y présente un ou plusieurs tableaux même s'il se trouve à Rome ou en Russie. Ceci porte à croire que malgré les refus dont il fut l'objet et son opinion négative au sujet des membres du jury, il voyait en cet événement l'opportunité de se faire voir et le moyen de rappeler son existence aux membres du pouvoir dont il était un des plus importants bénéficiaires.

En plus de présenter ses œuvres au Salon, Horace Vernet s'est lié avec quelques-unes des sociétés des amis des arts afin d'y exposer ses tableaux. Dès la création de la

⁷⁷ Quatremère de Quincy était un membre influent du gouvernement sous la Restauration. C'est lui qui s'occupait de l'Intendance des arts et des bâtiments. Il fut également nommé secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts. Il écrira de nombreux traités sur les arts préconisant les grandes œuvres classiques plutôt que la recherche d'une esthétique nouvelle. G. MONNIER, *op. cit.*, p. 46

⁷⁸ *Ibid.*, p. 303

⁷⁹ *Ibid.*, p. 303

⁸⁰ W. HAUPTMAN, *loc. cit.*, p. 99

Société des Amis des Arts par Louis XVIII et le duc de Berry en 1816, il s’y associe et participe activement aux expositions⁸¹. Parmi les villes françaises qui ont bénéficié de la présence de ses œuvres on peut noter Lyon, Bordeaux et Avignon. Par exemple, en 1826, il exposera au Musée Calvet d’Avignon lors d’un événement au profit des pauvres⁸². Lors de son séjour à Rome, Vernet exposera ses œuvres aux différentes manifestations artistiques de la région afin de se mettre en contact avec de nouveaux clients et mécènes potentiels. En étudiant les œuvres du catalogue raisonné d’Horace Vernet on se rend compte qu’il exposera plusieurs tableaux au Capitole de Rome lors de l’événement de la *Società degli amatori e cultori delle Belle Arte*. Parmi les œuvres présentées figure *Pie VIII porté dans la Basilique Saint-Pierre de Rome*⁸³ qui sera ensuite envoyée au Salon parisien de 1830⁸⁴. Lors de son séjour à la cour de Saint-Pétersbourg, Vernet a su tourner à son avantage le contact privilégié qu’il avait avec l’Empereur et son entourage. Il a obtenu de nombreuses commandes dont plusieurs portraits de la famille royale. Son tableau réalisé en 1838 et intitulé *Revue de la Garde Impériale passée dans la cour des Tuileries par l’Empereur Napoléon Ier*⁸⁵, valut à l’artiste un respect sans mesure de l’Empereur qui voulut le payer quatre fois le prix établi, ce que l’artiste refusa⁸⁶. Fait important à noter, avant d’être présentée à l’Empereur, l’œuvre fut envoyée à Berlin où séjourna Vernet et fut exposée dans l’atelier du peintre Krüger. Plusieurs visiteurs importants s’y présentèrent afin d’admirer le résultat. Parmi eux, on retrouve le Roi de Wurtemberg et celui de Hanovre de même que des membres de la noblesse⁸⁷. À Paris, il s’associe également aux diverses

⁸¹ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 24

⁸² *Ibid.*, p. 277

⁸³ Voir illustration 14, p. xvii

⁸⁴ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 313

⁸⁵ Voir illustration 15, p. xvii

⁸⁶ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p.398

⁸⁷ *Ibid.*, p. 398

expositions indépendantes qui prennent de plus en plus d'importance. En 1847, il présentera quelques-unes de ses toiles dont *La Bataille de Jemmapes* au 75 rue St-Lazarre au profit de la caisse de secours de la Société des Artistes⁸⁸. La réputation du peintre fit de lui une véritable attraction et ce, jusqu'en Russie.

En somme, le Salon perd énormément de son importance à partir du milieu du XIX^e siècle. S'il demeure encore pour quelques artistes un événement incontournable, la fin de sa domination se fait fortement ressentir. Un peu avant le milieu du siècle, seulement quelques artistes peuvent désormais se vanter d'être capables de vivre de leur art indépendamment du Salon. L'explosion de nouveaux lieux de diffusion fera en sorte qu'il devient de moins en moins nécessaire d'y figurer. Delacroix et Vernet ont choisi de maintenir une présence constante à chacun des salons probablement pour maintenir une visibilité constante face à l'État qui demeurait un de leurs principaux mécènes.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 203

CHAPITRE III

L'ARTISTE ET L'ÉTAT: LES DERNIERS ÉCHANGES

3.1. LES DERNIERS MOMENTS

Depuis le Moyen-Âge, le pouvoir politique en place conjointement avec celui de l'Église ont toujours agi comme principaux commanditaires auprès des artistes. Au XIX^e siècle, les choses changent tant dans la conception du rôle de l'artiste que dans celui de l'État. La bourgeoisie dont le nombre n'a sans cesse arrêté d'augmenter depuis la Révolution, apportera une transformation de la perspective du travail de l'artiste qui devient, grâce à elle, une profession. Ce changement créera une explosion de nouveaux artistes issus principalement de cette même bourgeoisie qui envahit l'Académie, les Salons et les différentes expositions mises en place provoquant une surcharge du système. La gestion de tous ces nouveaux artistes sera difficile, voire impossible, puisque dorénavant, des centaines posent leur candidature pour un seul concours et plusieurs espèrent l'achat d'une de leurs œuvres au Salon pour survivre dans la profession. Évidemment, seulement une minorité bénéficie de l'aide de l'État entraînant la déception de centaines d'autres mis de côté. De plus, les raisons qui expliquent le choix d'un peintre demeurent souvent nébuleuses et laissent à penser qu'en plus d'avoir du talent, l'artiste voulant réussir devra absolument développer une habileté à tisser de bonnes relations.

Le XIX^e siècle sera marqué par une succession rapide de gouvernements. Au niveau des arts, cet enchaînement des pouvoirs aura comme principale conséquence de multiplier les achats et les commandes¹. Par exemple, Cynthia A. et Harrison C. White

¹ Le but de ce mémoire n'étant pas de retracer l'histoire, l'apport et la constitution des différents gouvernements, nous ne ferons ici qu'un très bref récapitulatif des principales orientations de ces derniers. Pour avoir plus de détails consulter le livre de Gérard Monnier mentionné dans la bibliographie.

mentionnent que «la principale préoccupation du gouvernement révolutionnaire, et de ses successeurs tout au long du XIX^e siècle, fut d'asseoir sa légitimité. [...] l'art restait indispensable au déploiement des symboles du pouvoir [...].²» En ce qui concerne Louis XVIII et Charles X, ils multiplièrent les commandes faisant de l'art une dépense importante³. Au moment du Salon, de nombreuses œuvres furent achetées et une quantité importante de commandes, principalement décoratives, furent attribuées⁴. De son côté, Louis-Philippe mettra sur pied d'énormes chantiers dont plusieurs grands artistes tel Delacroix, ont pu bénéficier. Il encouragera les arts par d'innombrables commandes et par divers achats au Salon. Pour sa part, Napoléon III fera plusieurs achats au cours des Salons et participera activement à la vie artistique⁵. Pour Monnier, le mécénat de «la cour impériale semble avoir joué envers les artistes la carte d'une attitude plus mondaine que vraiment engagée : on invite Couture à Compiègne, on flatte Carpeaux, mais la Maison de l'empereur ne leur confie ni commandes ni chantiers⁶.» En d'autres mots, l'Empereur aimait s'entourer d'artistes⁷ afin de promulguer une image de protecteur des arts à un moment où les artistes critiquent le manque de ressources, mais ses actions demeurent timides, voire inexistantes. Elles sont plus basées sur l'ordre du paraître que de l'être.

Parallèlement à ces changements de gouvernance, plusieurs directeurs seront chargés de diriger l'administration des beaux-arts. Ces figures joueront un rôle majeur

² H.C. WHITE et C. A. WHITE. La Carrière des peintres au XIX^e siècle : Du système académique au marché des impressionnistes, Paris, Flammarion, 1991, p. 37

³ J. LAURENT. Arts et Pouvoirs en France de 1793 à 1981 : Histoire d'une démission artistique, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1983, p. 39

⁴ *Ibid.*, p. 39

⁵ G. MONNIER. L'Art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours, Paris, Gallimard, 1995, p. 58

⁶ *Ibid.*, p. 59

⁷ Selon Todd Porterfield, en s'entourant ainsi d'artistes, Napoléon III reprenait la tradition de l'artiste courtisan, pratique réinventée par Napoléon Ier qui usa de la même stratégie avec le peintre Jacques-Louis David. T. PORTERFIELD et S. SIEGFRIED. Staging Empire : Napoléon, Ingres, and David, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p.141

dans le choix des artistes et de l'attribution de commandes. Parmi ceux-ci, on peut nommer Adolphe Thiers ou encore Charles Blanc qui deviendront mandataires responsables. C'est à eux que reviennent de nombreux pouvoirs dont celui de décider des achats de l'État et de faire augmenter le budget attribué aux arts. Comme nous le verrons avec Delacroix, ces membres de la direction joueront un rôle déterminant dans la carrière de plusieurs artistes qui auront la chance de bénéficier de leur faveur que ce soit sous la forme d'une commande ou d'un achat. Charles Blanc, qui remplit les fonctions de directeur de 1848 à 1850⁸, réalisera de multiples changements dans la constitution du jury du Salon de même qu'il créera un musée de la copie⁹. Ces copies deviendront une source de commandes sous l'autorité du comte de Forbin, alors directeur des musées nationaux, et prendra de l'importance sous Louis-Philippe. D'abord considérée comme partie intégrante de la formation d'un artiste, la réalisation de copies deviendra une tactique pour augmenter une collection¹⁰. Elle deviendra la principale source de revenus d'artistes mineurs qui pouvaient ainsi subsister à leurs besoins pendant quelques mois. Dans son étude sur l'État mécène, Pierre Angrand mentionne qu'entre 1851 et 1860, un budget de 587 000 francs sera consacré uniquement à la copie de tableaux religieux¹¹. De plus, il nous apprend qu'au cours de la même décennie, 951 œuvres originales seront commandées contre 1208 copies pour la même période. Ceci dénote toute l'importance que prend la copie au XIX^e siècle.

3.2. LES ACHATS DE L'ÉTAT

Le moment du Salon devenait primordial pour les artistes puisque c'est durant cette période qu'était effectuée la majorité des achats de l'État. Les artistes dont on

⁸ G. MONNIER, *op. cit.*, p.53

⁹ *Ibid.*, p. 55

¹⁰ *Ibid.*, p. 159

¹¹ P. ANGRAND. «L'État mécène: Période autoritaire du second Empire (1851-1860)», Gazette des Beaux-Arts, Vol. 71, 1968, p. 314

parlait cette année-là ou encore ceux dont on disait qu'ils deviendraient de grands maîtres pouvaient espérer bénéficier d'un support financier. Pour les autres, il fallait trouver un moyen de survivre. Si les bourgeois n'étaient pas très attirés à l'idée d'exposer sur leurs murs de grands tableaux mythologiques, ils se trouvèrent fort nombreux à vouloir un portrait d'eux-mêmes ou d'un membre de leur famille, ou encore, à vouloir un petit paysage ou une nature morte. Ainsi, des artistes qui ne pouvaient bénéficier du support monétaire du pouvoir en place, de même que d'autres qui y ont vu un moyen de gagner un peu d'argent, ont dû se résigner à réaliser des commandes provenant de particuliers issus de la bourgeoisie ou de l'entourage des membres du pouvoir en place. De plus en plus, et ce, depuis le début du siècle, on met l'accent sur les tableaux dits «mineurs» telles les natures mortes et les paysages puisqu'ils sont plus rapides à réaliser et plus faciles à vendre. Bien que l'État ne fût qu'un collectionneur mineur de ce type de tableaux, il en acheta tout de même quelques-uns soit pour encourager un artiste, enrichir sa collection ou pour suivre les conseils de son entourage. Angrand nous révèle qu'entre 1851 et 1860¹² «sur les quelques quatre-vingts tableaux de genre et scènes d'intérieur achetés par l'État au cours de la décennie, 40% le furent entre 1851 et 1852 ; puis on ne s'en occupera guère (entre 1854 et 1860, quatre ou cinq exemplaires annuellement devinrent propriété de l'État¹³).» En ce qui concerne le paysage et tous les genres qui en découlent¹⁴, le montant total des achats de l'État s'élève à 515 000 francs soit à peine 12% du budget¹⁵. Les oeuvres religieuses

¹² Malheureusement, nous n'avons pas trouvé les chiffres de la première moitié du XIX^e siècle qui nous aurait permis de comparer les tendances d'achat de l'État et des différents gouvernements.

¹³ P. ANGRAND, *loc. cit.*, p. 329

¹⁴ Dans cette catégorie, Pierre Angrand regroupe les marines, paysages animaliers et paysages historiques.

¹⁵ P. ANGRAND, *loc. cit.*, p. 337

quant à elles, seront l'objet de nombreuses commandes dès le moment de la Restauration et deviendront majoritaires au moment du second Empire¹⁶.

Pour tenter d'encourager la popularité des tableaux d'histoire délaissés au profit d'œuvres «mineures» dont le but premier était de plaire au public, l'État a dû mettre en place un barème monétaire attrayant pour les artistes. C'est en 1760 que l'on essaie pour la première fois de redorer le blason de la peinture d'histoire¹⁷. En effet, dès cette époque, ce genre avait été délaissé au profit du portrait dont la quantité augmentait à un rythme effréné. Cependant, ce n'est que sous Napoléon 1^{er} que fut dressée officiellement une liste des prix offerts pour chaque genre¹⁸. Ainsi, une grande peinture d'histoire napoléonienne valait 12 000 francs alors qu'un grand tableau d'histoire pouvait valoir entre 4000 et 10 000 francs. Il est intéressant de noter qu'un grand portrait de l'Empereur valait 12 000 francs soit plus qu'un tableau d'histoire¹⁹. Évidemment, plusieurs exceptions furent observées. Certains artistes reçurent des sommes énormes pour une œuvre jugée mineure mais leur renommée ou leur position faisait en sorte qu'ils se démarquèrent, d'une certaine manière, de leurs collègues. Même si le montant de 12 000 francs semble élevé pour l'époque, il ne faut pas oublier que l'artiste qui s'enfermait dans son atelier pendant des mois pour peindre son tableau n'était pas assuré de trouver une rémunération en bout de ligne. De plus, comme Harrison et Cynthia White nous le font remarquer, il est intéressant de noter que pour un montant de 3000 francs, «[...] 2100 francs allaient à la nourriture, au logement, et aux dépenses de santé si besoin était. Sur les 900 francs restants, il fallait payer les factures pour une servante, le blanchissage, les vêtements, le bois de chauffage pour l'atelier,

¹⁶ Dans son étude, Angrand nous présente un tableau montrant les commandes et achats de l'État par sujet et les tableaux religieux figurent au premier rang en représentant 38% des dépenses totales du budget pour la période comprise entre 1851 et 1860. P. ANGRAND, *op. cit.* p. 344

¹⁷ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 75

¹⁸ *Ibid.*, p. 75

¹⁹ *Ibid.*, p. 74

l'éclairage, les salaires des modèles, les toiles et les couleurs²⁰.» L'État ne pouvait ni ne voulait se permettre d'acheter tous les grands tableaux d'histoire qu'on lui proposait à chaque Salon. Pour la période située entre 1851 à 1860, la somme dépensée pour les tableaux d'histoire est de 774 000 francs soit 18% du budget total²¹. En ce qui concerne le portrait, il trouvera de nombreux amateurs au sein de membres du pouvoir. Comme nous le rappelle Angrand, le rôle du portrait était de «pourvoir à la splendeur du trône en représentant principalement la famille des parvenus impérieux et les dignitaires militaires, ecclésiastiques et administratifs, sur l'influence desquels elle appuie son régime²².» Parce qu'il aidait à justifier leur position sociale, le portrait diffère des autres genres et c'est la raison pour laquelle la valeur monétaire qui lui était accordée était notoire. Avoir un portrait de soi c'est prouver au monde entier son importance. La compétition grandissante qui s'installe entre les artistes fait en sorte qu'il devient de plus en plus difficile d'espérer obtenir une commande. Il n'est donc pas étonnant que les artistes aient abandonné les grands sujets au profit de tableaux mineurs qui deviendront une source de revenus presque assurés que, dorénavant, l'État ne pouvait plus leur garantir. Désormais, même si les achats de l'État sont encore nombreux, ils demeurent insuffisants pour aider la communauté artistique sans cesse grandissante de l'époque. La domination de l'État comme principal mécène des arts commence à s'amoindrir au détriment des nouveaux collectionneurs qui veulent rivaliser avec les plus grands. Comme nous le verrons un peu plus loin, il s'installera une véritable compétition entre ces derniers ce qui permettra à plusieurs artistes d'en sortir grands gagnants.

²⁰ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 44-45

²¹ P. ANGRAND, *loc. cit.*, p. 24

²² *Ibid.*, p. 319

3.3. LES COMMANDES PUBLIQUES

Au-delà du Salon et des achats qui en découlèrent, les commandes publiques furent une autre source notable de revenus pour les artistes. Monnier en décrit toute l'importance :

La commande publique joue un rôle de premier plan dans la vie artistique de la période, par le volume d'ensemble des commandes passées aux artistes, par l'implication des commanditaires dans les opérations et par la qualité des œuvres; [...] elle détermine l'esthétique et le sens de l'espace public des villes et des villages²³.

En d'autres termes, les commandes publiques mises en chantier sous l'autorité étatique sont le reflet de sa politique artistique la diffusant ainsi dans la sphère publique. En étudiant les commandes publiques réalisées sous les différents gouvernements on ne peut que remarquer la différence des intérêts. Par exemple, pendant la Restauration, le désir principal est de redonner aux édifices religieux leur beauté d'avant la Révolution de sorte que les commandes religieuses abondent au détriment des autres sujets²⁴. Sous Louis-Philippe, ce sont plutôt les grands décors réalisés par de jeunes artistes qui seront en vogue²⁵. Même si chaque gouvernement a su user des commandes publiques pour présenter ses intérêts, la quantité varie énormément d'un pouvoir à l'autre²⁶. Pour l'artiste qui désire réaliser ce type de commande, le processus diffère beaucoup de l'achat au Salon. D'une part, plusieurs règles sont définies à l'avance et sont imposées à l'artiste tels que les sujets, les tailles, l'emplacement final, les prix, la technique, etc. Monnier explique : «Plus la commande est importante et engage le commanditaire, plus la définition du programme est rigoureuse : la valeur édifiante de l'œuvre, définie dans un texte souvent fort explicite, relève de la compétence du commanditaire ou du comité

²³ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 190

²⁴ *Ibid.*, p. 147

²⁵ *Ibid.*, p. 192-193

²⁶ Au sujet de la quantité de commandes publiques, Gérard Monnier affirme que «leur nombre, faible sous l'Empire, augmente beaucoup sous la Restauration, baisse après 1830, est de nouveau en hausse après 1840 et sous le second Empire.» G. MONNIER, *op. cit.* p. 192

qui préside au projet, tandis que la valeur artistique est implicite, et se confond avec le choix de l'artiste²⁷.» De plus, «une fois la commande passée, son exécution est suivie, de l'esquisse à l'exécution complète, par un inspecteur des beaux-arts, dont le rapport conditionne le règlement du prix de la commande²⁸.» D'autre part, le choix des artistes est, bien souvent, basé sur le principe des concours établi pendant la Révolution et qui avait pour but de placer les artistes à égalité. Ceux qui désirent participer doivent présenter leurs études aux côtés de celles de plusieurs autres et espérer un choix juste et sans parti pris. Cette nouvelle manière de procéder sera fortement dénoncée. On déplore les partis pris et la difficulté de devoir faire face à un jury. Dans une certaine proportion, les artistes commencent à perdre confiance face au système en place. Ils doivent dorénavant user de stratégies diverses pour se faire remarquer. Différents facteurs viennent jouer un rôle important dans le processus décisionnel du Roi, de l'intendant des beaux-arts ou de tout autre personnage dont le rôle est d'effectuer les achats et d'attribuer les commandes. Par exemple, Ary Scheffer qui a su s'allier quelques membres de la famille de Louis-Philippe a obtenu plusieurs commandes royales. De plus, c'est lui qui suggéra au duc d'Orléans de soutenir de jeunes artistes tels que Delacroix et Decamps²⁹. D'autres facteurs agiront dans la reconnaissance d'un peintre, Monnier en retrace quelques-uns :

Les artistes qui se sont distingués dans leur itinéraire professionnel ont le plus de chances de recevoir régulièrement des commandes : l'ancien élève de l'École des beaux-arts, le lauréat du prix de Rome, l'artiste titulaire de récompenses et de médailles décernées par le jury du Salon, voici le profil de l'artiste qui traite les commandes publiques. Remarquons que le prix alloué est fixé en fonction de la dimension et de la technique d'exécution de l'œuvre, et qu'il ne distingue pas l'artiste réputé du pauvre diable nécessaire, dont la survie dépend d'une commande³⁰.

²⁷ G. MONNIER, *op. cit.* p. 195

²⁸ *Ibid.*, p. 195

²⁹ L. EWALS et D. CAILLEUX. Ary Scheffer 1795-1858, Paris, Musée de la vie Romantique, 10 avril-28 juillet, 1996, p. 107

³⁰ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 194

Seule une poignée d'artistes pouvaient espérer subvenir à leurs besoins uniquement grâce à l'État. La succession de régimes a su créer de nouvelles opportunités pour qui savait s'adapter. Pour les autres, il fallait trouver d'autres solutions. À ce sujet, l'exemple d'Ary Scheffer traduit bien cette volonté de demeurer immuable face à un nouveau gouvernement. En effet, lorsque jaillit la Révolution de 1848, Scheffer ne voulut pas intégrer le nouveau gouvernement et perdit la position particulière qu'il avait auprès du pouvoir³¹. Même s'il reçut et réalisa une commande pour Napoléon III, il préféra se dispenser de peindre pour lui préférant respecter ses valeurs personnelles démocrates³². Maintenant que se mettait en place un système indépendant de l'État, Scheffer pouvait poursuivre sa carrière sans dépendre des commandes étatiques.

3.4. L'ÉTAT ET LES MUSÉES

La volonté de se remémorer un passé glorieux permettait de fortifier l'esprit nationaliste français. C'est ce qui explique en partie l'origine de la naissance des musées tels qu'on les connaît aujourd'hui. Les musées des beaux-arts mis en place par l'État répondront au même dessein. Ce n'est qu'à partir de 1791, que l'État commence à acquérir des œuvres au Salon afin de les exposer dans les musées publics³³. En 1818, Louis XVIII mettra sur pied la galerie royale du Luxembourg³⁴ qui deviendra plus tard le Musée du Luxembourg afin de glorifier l'école française du XIX^e siècle. Ce lieu deviendra ce que Monnier décrit comme «l'aboutissement de la consécration d'un artiste vivant, [...] un intermédiaire entre le Salon, où l'élève se place à côté du maître

³¹ L. EWALS et D. CAILLEUX, *op. cit.*, p. 110

³² *Ibid.*, p. 110

³³ SHERMAN, Daniel. *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 18

³⁴ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 95

et le Musée Royal [...].³⁵» Lorsqu'un artiste mourait, on transférait ses œuvres au Musée Royal établi au Louvre afin que sa renommée reste à jamais gravée dans les mémoires. Les tableaux qui figurent sur les murs du Musée du Luxembourg ont, pour la plupart, été achetés au moment du Salon³⁶. Au tout début, la politique d'acquisition du Musée encourageait les jeunes artistes peu importe leur préférence esthétique. On tentait de promouvoir les valeurs nouvelles et ce, à fort prix. Un artiste dont les œuvres étaient transférées au Musée obtenait une certaine gloire qui lui garantissait l'attention tant de l'État que des collectionneurs. Au tout début, le choix des œuvres pouvait être le résultat d'une bonne critique dans les journaux, d'une attention particulière que l'on voulait donner à un artiste, d'une recommandation de l'Intendant des beaux-arts ou plus simplement parce que l'œuvre était réussie et plaisait au Roi. Suite à l'achat, un tri était effectué. Alors que certains tableaux militaires et portraits sont envoyés au Musée historique de Versailles, une autre partie était destinée à être envoyée au Musée du Luxembourg³⁷ et enfin, les œuvres restantes étaient plutôt dirigées vers les musées régionaux³⁸. Comme on le verra plus loin, les choses changèrent par la suite et un nouveau souci de compétition face à d'autres grands collectionneurs dont le Duc d'Orléans deviendra la source de nombreux achats.

Le musée historique de Versailles, qui fut mis en place en 1833 par Louis-Philippe, engendra une importante quantité de commandes dont le thème principal était la gloire militaire française. Les artistes les plus importants de l'époque tels qu'Ary

³⁵ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 8

³⁶ *Ibid.*, p. 95

³⁷ *Ibid.*, p. 96-97

³⁸ Selon Daniel J. Sherman, la politique d'envois d'œuvres d'art en province apparut suite à l'entrée au pays des nombreux trésors de guerre rapportés par Napoléon. Ne pouvant tout exposer sur les murs du Louvre, on met en place un décret qui oblige le partage des œuvres aux provinces afin que tous puissent bénéficier de l'éducation que ces trésors apportent. Bien que le but premier des envois soit l'éducation du public, le système devient rapidement un outil pour éviter la controverse. En effet, Sherman mentionne qu'en envoyant une œuvre contestée en province, on pouvait espérer calmer les esprits des critiques, du public ou des artistes. D. SHERMAN. *Worthy monuments: Art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Scheffer, Horace Vernet et Eugène Delacroix reçurent des commandes pour décorer le musée. Une multitude de chantiers y furent entrepris pour des sommes notables. En effet, certains gagnèrent plus de 100 000 francs pour réaliser leurs œuvres.

Au niveau des musées régionaux, tout un système d'achat fut mis en place et financé par l'État³⁹. Non seulement ce dernier finançait les différents musées, mais il y envoyait également quelques-unes de ses œuvres acquises lors des Salons parisiens. La création des musées départementaux est, comme le mentionne Gérard Monnier, le résultat «des initiatives locales, souvent stimulées par l'activité de telle ou telle (Société des amis des arts) ou par la perspective de constituer une collection en s'appuyant sur les largesses de l'État, dont les envois et les dépôts constituent une manne souvent fort convoitée⁴⁰.» Tous ces lieux qui se multiplient à la grandeur de la France deviennent de nouvelles sources potentielles d'achats et de commandes pour les artistes.

3.5. COMBAT ENTRE COLLECTIONNEURS

Le XIX^e siècle verra apparaître un phénomène nouveau alors que les bourgeois disposent de plus d'argent et de pouvoir que jamais auparavant. Maintenant intéressés à rehausser leur image, plusieurs se tournent vers les arts pour y arriver. Même si certains artistes et critiques ont remis en cause leur capacité à juger du beau⁴¹, ils sont tout de même devenus une source de revenus importante pour plusieurs artistes. Par leurs nombreux achats, ils ont participé activement au processus économique artistique du siècle. Que ce soit par l'entremise d'un marchand ou directement de l'artiste, ils ont aidé à développer le marché de l'art. Évidemment, leurs moyens étaient limités et,

³⁹ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 39

⁴⁰ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 99

⁴¹ En effet, plusieurs critiques et artistes de l'époque se sont plaints du goût des bourgeois. Pour certains, ils étaient incapables de juger le beau. Par exemple, Lee Johnson raconte que Delacroix blâmait le bourgeois pour ce qu'il considérait comme un déclin généralisé des standards culturels. L. JOHNSON, *op. cit.*, p. xi

espérer rivaliser avec la collection royale, était irréaliste. Cependant, cet affrontement était bien présent entre les différents partis du pouvoir ce qui aura, comme nous le verrons, un impact important sur la carrière de plusieurs artistes. Selon Elisabeth A. Fraser, la collusion entre l'opinion publique et l'endossement officiel est un élément important à prendre en compte lorsque l'on étudie le mécénat officiel⁴². En 1816, le comte de Forbin, un ancien élève de David, est nommé directeur des musées royaux. Grand amateur d'art contemporain, il est reconnu, encore de nos jours, pour avoir été celui qui a aidé à propulser la carrière de jeunes artistes dont certains aussi controversés que Delacroix. Comme nous l'avons mentionné précédemment, l'époque napoléonienne fut celle des peintres courtisans. En effet, Napoléon avait su s'entourer d'une poignée d'artistes prêts à le servir au détriment d'autres jeunes peintres plus prometteurs mais moins connus. Parmi ceux-ci, on retrouvait de grands noms tels que Gros, Gérard et Girodet. Pour Forbin, ces derniers ne faisaient que profiter de leur gloire et ne faisaient rien de plus⁴³. Il était contre cette pratique de peintre courtisan qu'il trouvait pernicieuse pour le progrès de l'art. C'est donc en opposition avec ces pratiques et les valeurs napoléoniennes qu'il développa son patronage⁴⁴. Il préférait encourager de jeunes artistes inconnus plutôt que certains grands maîtres déjà célèbres⁴⁵. Dès cette époque, l'esprit de compétition était bien présent. Selon Forbin, ce sont les collectionneurs privés qui furent la source du phénomène qui s'échelonna sur plusieurs décennies. Fraser explique que: «*During*⁴⁶ *the Restoration, there were numerous private collectors of repute in Paris, some in the ranks of the administration, some connected to the royal*

⁴² E.A. FRASER. «Uncivil Alliances: Delacroix, the Private Collector, and the Public» Oxford Art Journal, Vol. 21, no. 1, 1998, p. 89

⁴³ *Ibid.*, p. 97

⁴⁴ *Ibid.*, p. 96

⁴⁵ Parmi ceux-ci, Fraser mentionne Delacroix, Renoux et Gudin. *Ibid.*, P. 97

⁴⁶ Notre traduction: «Pendant la Restauration, on retrouvait de nombreux collectionneurs privés à Paris dont certains faisaient partie de l'administration ou avaient des liens directs avec la famille royale, et, ce qui était la nouveauté, plusieurs d'entre eux ouvraient les portes de leur collection au public parisien, comme le démontre Richard dans un guide touristique de la ville de Paris.»

*family, and, what is most novel, many with art galleries opened to the public, as publicized by Richard in his tourist's guide to Paris [...].*⁴⁷ » Ainsi, peu importe leur position dans l'échelle sociale, tous veulent prendre part à ce mouvement de rivalité. Cependant, un seul aura la capacité de se démarquer et même de surpasser la collection du Roi : il s'agit de Louis-Philippe aussi connu comme étant le duc d'Orléans.

Issu de la branche des Bourbons, le duc débute sa collection en 1816, soit peu après son retour d'exil⁴⁸. L'étude de sa collection permet de constater qu'elle s'inscrit dans l'héritage du mécénat princier qui utilisait les arts pour justifier sa position. Par le fait même, sa collection était beaucoup plus ouverte au public que ne pouvait l'être celle du Roi à la même époque, particularité qui attira des critiques à ce dernier⁴⁹. Le duc sut s'entourer de nombreux artistes dont Ary Scheffer et Horace Vernet et encouragea tant les romantiques que les néo-classiques. Rapidement, sa collection prit de l'ampleur et dès 1824, il possédait plus de 400 œuvres⁵⁰. En appuyant ainsi la relève de façon aussi importante et dynamique, le duc d'Orléans transcendait le rôle du simple collectionneur. En effet, le Roi avait maintenant un rival dans une de ses tâches qui était d'encourager les arts et les jeunes artistes par l'achat et la distribution de commandes. Celui qui devait dicter les règles du goût perdait peu à peu ce monopole au détriment de collectionneurs privés qui avaient maintenant la capacité soit, d'imposer leur propre volonté ou encore, d'encourager une certaine latitude dans la création.

Les collectionneurs qui mirent sur pied de nombreuses galeries ouvertes au public eurent un autre impact important sur le mécénat monarchique. Ces dernières firent ressortir l'uniformité qui émanait de la collection royale. En effet, on y retrouvait essentiellement des tableaux d'histoire ou encore des scènes religieuses qui traduisaient

⁴⁷ E.A. FRASER, *loc. cit.*, p. 97

⁴⁸ *Ibid.*, p. 97

⁴⁹ *Ibid.*, p.98

⁵⁰ *Ibid.*, p. 98

les valeurs du souverain⁵¹. Les galeries connurent un succès phénoménal qui éprouva et remit en question la position de la collection royale. Pour garder son monopole, le Roi n'eut d'autres choix que de transformer complètement sa politique d'acquisition⁵². Comme nous le verrons avec Delacroix, le résultat de cette transformation du mécénat royal sera bénéfique pour certains artistes dont les œuvres les plus controversées seront maintenant disputées. Forbin reconnut rapidement l'influence qu'avait eue le duc d'Orléans et tenta de modifier la politique d'acquisition du Roi en conséquence. Ce dernier n'eut pas d'autre choix que de faire preuve d'ouverture et de souplesse et de suivre les conseils de Forbin. Fraser donne comme premier exemple les nombreuses œuvres représentant des sujets révolutionnaires ou napoléoniens présents dans la collection du duc ce qui aura comme effet de forcer le Roi à admettre au Salon, voire même à acheter ce type d'œuvres⁵³. C'est l'une des raisons, sinon la seule, qui aura permis à Horace Vernet, protégé du duc, de voir admis au Salon de 1824 *La Bataille de Jemmapes*, une œuvre acquise par le duc. Celle-ci fut présentée à la suite d'une permission spéciale octroyée sur la demande de Forbin⁵⁴. Pour réussir à demeurer dominant dans le domaine des arts, le Roi et ses principaux conseillers useront de maintes stratégies. L'une d'entre elles sera de transformer les règles du Salon. Ainsi, avant le Salon de 1827, le vicomte de La Rochefoucauld⁵⁵ dressa une liste de nouvelles procédures à suivre pour les achats effectués au Salon⁵⁶. Avant cette date, toute personne désirant acheter une œuvre au Salon était libre de le faire même avant que celui-ci soit officiellement ouvert de sorte que plusieurs devenaient la possession de

⁵¹ E.A. FRASER, *loc. cit.*, p. 99

⁵² *Ibid.*, p. 99

⁵³ *Ibid.*, p. 100

⁵⁴ *Ibid.*, p. 99

⁵⁵ Le vicomte Sosthène de La Rochefoucauld fut tour à tour aide de camp du roi et surintendant des beaux-arts sous Charles X. C. RENAUDEAU. Horace Vernet (1789-1863) : Chronologie et Catalogue raisonné de l'œuvre peint, Paris, 2000, p. 204

⁵⁶ E.A. FRASER, *loc. cit.*, p. 101

collectionneurs avant que le Roi ne se prononce sur ses choix. Avec l'entrée en vigueur de la nouvelle loi, il devient interdit pour quelque individu ou organisation que ce soit d'acheter une œuvre avant que le Roi n'ait fait son choix⁵⁷. D'une certaine manière, cette loi permet au Roi de conserver sa position et sa suprématie en ayant un droit d'exclusivité sur les premiers achats. Si le duc collectionnait les œuvres de Delacroix, le Roi devait en avoir également. Si une œuvre était louangée lors d'un Salon par le public ou les critiques, le Roi devait la posséder. Si le duc privilégiait les jeunes artistes encore mal connus, le Roi devait faire de même. Si un collectionneur payait une œuvre à fort prix, le Roi devait l'imiter. Ainsi, la collection royale se bâtissait, d'une certaine manière, sur l'esprit de compétition qui dominait l'époque. Ceci expliquerait, du moins en partie, quelques achats effectués par l'État français. De cette manière, les portes de la collection royale furent ouvertes pour un plus grand nombre d'artistes qui, auparavant, étaient ignorés par l'État et qui, maintenant, pouvaient enfin y accéder.

3.6. EUGÈNE DELACROIX ET L'ÉTAT

Eugène Delacroix fut l'un des privilégiés qui bénéficia de plusieurs commandes de l'État. D'ailleurs, il fut l'un de ceux qui en reçut le plus avant 1850. Ses relations avec les différents gouvernements furent parfois houleuses et difficiles. Par exemple, on peut penser à ses échanges mouvementés avec Quatremère de Quincy qui lui reprochait tant ses sujets que sa manière de peindre. Les relations d'amitié qu'il a su entretenir parmi les hauts placés de la société lui auront valu maintes commandes importantes de même que plusieurs achats. Vincent Pomarède retrace l'importance de ces relations :

[...] le peintre révéla de réels talents dans l'entretien de ses protections politiques, sachant user de ses liens professionnels et d'amitié, comme le montre la relation solide, faite de services réciproques, entretenue avec le peintre Adrien Dauzats, un proche du pouvoir durant la Restauration, ou

⁵⁷ *Ibid.*, p. 101

celle qui se développa après 1830 avec Frédéric Villot, futur conservateur des peintures au musée du Louvre. Ses appuis politiques furent alors nombreux, développés grâce non seulement à Adolphe Thiers, qu'il continua à fréquenter durant toute sa vie, mais aussi au comte de Mornay, avec lequel le peintre a voyagé en Afrique du Nord en 1832. Avec le retour de l'Empire, Delacroix retrouva d'anciens amis de ses parents et profita sans fausse honte de ses liens avec l'empereur et certains de ses ministres, tel Achille Fould (1800-1863), [...]. Certains proches de l'empereur jouèrent ainsi un rôle considérable en tant que soutien du peintre, comme Narcisse Vieillard (1791-1857), l'ancien précepteur du frère de Napoléon III, un ami de jeunesse de Delacroix, ou le duc de Morny, [...].⁵⁸

En plus de cultiver ses relations, Delacroix se présentait aux événements mondains de son époque. En effet, Pomarède affirme que «la présence constante du peintre dans les salons littéraires, les soirées musicales et les réceptions mondaines le firent connaître des milieux influents de son époque, lui attirant quelques achats privés, mais elles furent surtout à l'origine de l'obtention de grandes commandes décoratives [...]»⁵⁹.» D'une certaine manière, savoir gérer ses relations devient aussi important que savoir peindre.

Préserver de bons liens avec les différents dirigeants qui se succédaient à la direction des beaux-arts peu importe le gouvernement en place deviendra un élément important. Parmi ceux-ci, Adolphe Thiers fut l'un des personnages-clés dans la réussite de la carrière de Delacroix. Étienne Moreau-Nélaton raconte que Thiers, ami proche du peintre, «prenait possession, le 25 septembre 1832, du ministère du Commerce et des Travaux publics. Il faisait voter par les chambres un crédit de cent millions pour l'exécution d'un ensemble de grands travaux d'embellissement de Paris, au premier rang desquels figurait la décoration du Palais-Bourbon, [...]»⁶⁰.» Pour Delacroix, la conséquence de ce changement se traduira par l'obtention de la commande de la

⁵⁸ V. POMARÈDE. «L'État, les Collectionneurs et les marchands» dans Delacroix : Les dernières années, Galerie nationales du Grand Palais, 7avril - 20 juillet 1998, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 52

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53

⁶⁰ E. MOREAU-NÉLATON. Delacroix raconté par lui-même : Étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc., Paris, H. Laurens, 1916, p. 141-142

décoration du Salon du Roi pour la somme 35 000 francs⁶¹. Bien plus qu'un soutien financier, Thiers procurera à Delacroix une légitimité de son rôle de peintre à la cour du Roi. Par son appui, il fera en sorte qu'à partir de 1830, le peintre soit comblé de commandes majeures ce qui le placera au sein des peintres officiels de la monarchie. L'amitié que lui porte Thiers lui vaudra un appui sans faille qui s'exprimera, comme nous le rappelle Moreau-Nélaton, par l'obtention des faveurs de l'État : «Un tableau acheté à chaque Salon annuel, deux grandes toiles commandées pour Versailles et, en outre, deux portraits historiques réclamés de son pinceau, l'un pour la même galerie, l'autre pour Chinon [...]»⁶². L'état de pauvreté dans lequel Delacroix vivait depuis un bon moment allait se transformer en partie grâce à ses appuis au sein des gouvernements.

Charles Blanc fut un autre personnage essentiel qui lui vaudra quelques-unes de ses plus importantes commandes vers 1848-1850. À plusieurs reprises, ce dernier est intervenu afin d'appuyer la candidature de l'artiste dans l'obtention d'une commande ou encore, pour l'achat d'une de ses œuvres. Pour Chantal Georgel, ce serait grâce à ce dernier que Delacroix obtint la décoration de la chapelle des Saints Anges à l'église Saint-Sulpice de Paris de même que la décoration de la galerie Apollon du Louvre. En effet, il serait intervenu pour appuyer la candidature de l'artiste pour ces chantiers⁶³. Blanc défendait l'école romantique et utilisait tout son pouvoir pour promulguer ce mouvement artistique et les artistes qui y prenaient part.

Dès le début de sa carrière, Delacroix s'est vu octroyer quelques commandes provenant de l'entourage de la famille royale de même qu'il a vu certaines de ses œuvres être achetées lors des Salons. Cependant, l'image romantique qu'on lui attribue

⁶¹ *Ibid.*, p. 178

⁶² *Ibid.*, p. 206

⁶³ C. GEORGEL. 1848, la République et l'art vivant, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 135

lui procure une pluie de critiques. Rapidement, il voulut s'en dissocier. En fait, Delacroix se voyait comme un peintre classique et la mention de romantique ne lui plaisait pas du tout. Comme Pomarède l'explique,

[...] pour la postérité, Delacroix est avant tout le peintre de *La Mort de Sardanapale*, donc un romantique et un révolté que l'on peut difficilement imaginer tenant soigneusement ses comptes quotidiens, plaçant son argent en bourse ou courtisant les puissants afin d'obtenir des commandes publiques. Et pourtant ce créateur soi-disant sombre et asocial parvint à séduire et à convaincre les fonctionnaires de la direction des beaux-arts, à négocier les thèmes de ses œuvres avec des marchands et même à être élu par ses pairs à l'Institut [...].⁶⁴

Le peintre était un homme d'affaires qui gérait sa carrière avec rigueur et discipline. Par conséquent, dès 1830, il essaie de transformer son image d'artiste solitaire et révolté en s'éloignant du cercle romantique. Pomarède soutient que :

Depuis quelques années, il se méfiait visiblement des scandales et des provocations provenant de ce petit cercle d'écrivains et d'artistes dont la violence de jugement ne correspondait pas à son ambition professionnelle et il commença alors à se rapprocher davantage, entre 1830 et 1840, des milieux économiques et politiques influents de la monarchie de Juillet, fréquentant avec régularité les dîners mondains et les soirées théâtrales et musicales où se bousculaient les hommes d'affaires et les ministres, c'est-à-dire, en définitive, les acheteurs ou les commanditaires potentiels.⁶⁵

Soucieux de son image et conscient de l'influence qu'elle peut avoir auprès des membres de l'État et des critiques, Delacroix se pliera aux règles au nom de la réussite. Mais leur reconnaissance ne lui garantissait pas l'obtention de toutes les commandes pour lesquelles il posait sa candidature. Lee Johnson nous en donne un exemple : en 1830, Delacroix postula pour le concours visant à réaliser l'un des principaux murs de la Chambre des députés. Cette œuvre lui aurait procuré 20 000 francs⁶⁶. Delacroix ne fut pas choisi et à la suite de ce rejet, il écrira une lettre dans la revue *l'Artiste* critiquant le système de concours.

⁶⁴ V. POMARÈDE, *op. cit.*, p. 47

⁶⁵ *Ibid.*, p. 52

⁶⁶ L. JOHNSON, *op. cit.*, p. 152

Sa réputation, qu'il s'efforça de bâtir tout au long de sa carrière, lui valut achats et commandes tant des amateurs qui, dès 1850, seront de plus en plus nombreux, que de l'État. Ce nouvel attrait pour les œuvres du peintre est le résultat d'une part, de la visibilité que lui procuraient les critiques de l'époque et d'autre part, d'une attention soutenue de l'État qui lui acheta continuellement des œuvres au Salon et qui le comblait de commandes majeures. Voyant sa popularité augmenter, l'amateur ne pouvait maintenant que souhaiter posséder une de ses œuvres ce qui, évidemment, attira les marchands qui y voyaient les gains potentiels. Après 1850, le vent tourne pour Delacroix qui, désormais, compte plus sur les revenus engendrés par les ventes aux marchands que sur celles procurées par les commandes de l'État qui arrive maintenant au deuxième rang⁶⁷. Ce changement est majeur et reflète l'importance que prend le marché de l'art au détriment de l'État au milieu du siècle. Delacroix est tout à fait conscient des possibilités qui s'offrent maintenant à lui et il sera l'un des premiers à en jouir de manière aussi profitable. Louis Hautecoeur raconte que lorsque Napoléon III prit le pouvoir, Delacroix devint «*persona grata* auprès du gouvernement impérial. Dès son accession au pouvoir Napoléon III l'avait accueilli aux Tuileries, nommé conseiller municipal de Paris ; il l'invitait au théâtre dans sa loge⁶⁸.» La reconnaissance et le soutien de l'État lui auront apporté la renommée qu'il fallait pour devenir l'objet de désir des marchands et collectionneurs. Delacroix profita amplement de la compétition qui animait les plus grands collectionneurs. En effet, posséder une œuvre de l'artiste était faire preuve de goût. Parmi ces grands amateurs qui ont bénéficié de la présence des œuvres du peintre dans leur collection on peut nommer la duchesse de Berry, le comte Charles de Mornay et sûrement le plus important : le duc d'Orléans. Ce dernier

⁶⁷ *Ibid.*, p. 53

⁶⁸ L. HAUTECOEUR. «Delacroix et l'Académie des beaux-arts», *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1963, p. 357

se portera acquéreur de plusieurs tableaux. Parmi ceux-ci, une œuvre de 1828-29, *Le Cardinal de Richelieu disant la messe dans la chapelle du Palais Royal* ou encore *Le meurtre du Cardinal de Liège*⁶⁹ un tableau réalisé en 1829. Lorsque Louis-Philippe prit le pouvoir, il continuera à encourager Delacroix en lui octroyant des commandes majeures telle que *La Bataille de Taillebourg*⁷⁰ destinée au Musée historique de Versailles.

Plusieurs de ses œuvres furent acquises par différentes municipalités ou achetées par l'État afin d'être envoyées en région tout au long de la carrière de l'artiste. Par exemple, en 1828, le ministre de l'Intérieur lui confie la réalisation de *La Bataille de Nancy*⁷¹, une œuvre créée dans le cadre d'une visite officielle de Charles X à Nancy et destinée au musée de cette ville⁷². En 1838, une œuvre intitulée *Médée furieuse* fut acquise par l'État pour le Musée de Lille. Cependant, avant d'y être expédiée, elle fut exposée toute une année au Musée du Luxembourg sur demande du peintre⁷³. Ce détail démontre que Delacroix veillait à assurer sa présence continue dans la capitale parisienne. L'État lui acheta également *La Justice de Trajan* afin de l'envoyer à Bordeaux. Cependant, le peintre s'opposa à cet envoi mais sans succès⁷⁴. Lee Johnson relate un fait intéressant à noter. En 1859, la municipalité de Metz réalise une campagne de financement afin d'acquérir une œuvre religieuse du peintre. En apprenant cela, Delacroix réduira le prix du tableau de 4000 à 3000 francs afin de faciliter son acquisition⁷⁵. Les exemples d'achats de tableaux par les municipalités sont nombreux.

⁶⁹ Voir illustration 10, p. xv

⁷⁰ Voir illustration 16, p. xviii

⁷¹ Voir illustration 17, p. xviii

⁷² L. HAUTECOEUR, *loc. cit.*, p. 141

⁷³ L. JOHNSON, *op. cit.*, p. 78

⁷⁴ *Ibid.*, p. 90

⁷⁵ *Ibid.*, p. 246

Bordeaux, Tours, Chinon et Toulouse ne sont que quelques exemples de villes qui ont aidé à propulser la carrière de l'artiste aux quatre coins du pays.

3.6. HORACE VERNET ET L'ÉTAT

Artiste au fort caractère, Horace Vernet se démarque de ses compatriotes tant par son entêtement que par sa capacité à diriger sa carrière comme lui seul voulait l'entendre. Stendhal dira de lui qu'il est le seul peintre en 1824 à pouvoir devenir riche et ce, indépendamment du budget de l'État⁷⁶. Les échauffourées furent nombreuses entre lui et les différents gouvernements. Cependant, la renommée de sa famille lui aura valu un certain respect et, par le fait même, l'attribution de plusieurs commandes importantes. Alexandre Dumas nous raconte un fait cocasse mettant en scène Horace Vernet et le duc de Berry qui montre bien l'ampleur de la réputation du peintre à l'époque :

[...] le duc de Berry voulut absolument visiter à son tour l'atelier du peintre, dont la réputation grandissait avec la rapidité du géant Adamastor. Mais Vernet n'aimait point les Bourbons, surtout ceux de la branche aînée. –Avec le duc d'Orléans, cela allait encore : il avait été jacobin. Horace refusa l'entrée de son atelier au fils de Charles X. –Eh! Mon Dieu! dit le duc de Berry, s'il ne s'agit, que pour être reçu de M. Vernet, que de mettre une cocarde tricolore, dites à M. Vernet que, quoique je ne porte pas dans mon cœur les couleurs de M. Laffitte, je les placerai, s'il le faut, à mon chapeau le jour où je me présenterai chez lui. La proposition n'eut pas de suite [...] ⁷⁷.

Rapidement, l'atelier du peintre devient un endroit à la mode fréquenté par les amateurs, bourgeois et aristocrates. Horace Vernet était reconnu pour ses convictions bonapartistes. Régulièrement, les fidèles à l'Empereur se rencontraient à son atelier bien surveillé à l'extérieur par la police royale⁷⁸. Il n'est donc pas étonnant de voir que plusieurs de ses œuvres ont été réalisées pour l'Empereur ou l'un des membres de sa

⁷⁶ S. BANN. *Parallel Lines : Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 2001, p. 44

⁷⁷ A. DUMAS. *Mes mémoires: 1830-33*, Tome II, Éditions R. Laffont, Paris, 1989, p. 620

⁷⁸ C. RENAudeau. *op. cit.*, p. 14

famille et ce, dès 1811 alors qu'il n'est âgé que de 22 ans. Cette affiliation politique n'a toutefois pas empêché Vernet d'accepter les commandes de la monarchie. Par exemple, en 1816 il reçoit de Louis XVIII sa première commande de la Restauration. Il s'agit d'une représentation de *La bataille de Las Navas de Tolosa*, toile aux dimensions considérables destinée au musée du Luxembourg⁷⁹. En 1821, il reçoit une lettre du comte de Forbin⁸⁰ qui l'informe du désir de l'État de lui commander une œuvre représentant son grand-père, Joseph Vernet, attaché à un mât. Puis, lorsque Charles X prend le pouvoir en 1824, il obtiendra un bon nombre de commandes importantes. Renaudeau nous en présente quelques-unes, notamment un plafond pour une des salles du Louvre pour laquelle il recevra 18 000 francs, de même que deux plafonds des Tuileries dont *Louis XV à la bataille de Fontenoy*. Cette peinture réalisée en 1828 suite à la proposition du comte de Forbin procura 30 000 francs à l'artiste⁸¹. La même année, il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome où il se rendra sans trop attendre. Même si pour certains, dont Alexandre Dumas, il s'agissait d'un moyen pour l'éloigner de Paris, ces quelques années permirent au peintre d'étudier les plus grands artistes du passé et de rencontrer quelques collectionneurs et mécènes importants. Malgré les refus essayés par Vernet au Salon de 1821, Charles X joua un rôle important dans la carrière de l'artiste pour lequel il avait une grande admiration. Lorsqu'il vit la protection que le duc d'Orléans offrait au peintre, il devint, selon M. Boulé, jaloux et lui accorda notamment d'exposer une de ses œuvres refusées au Salon de 1827. De plus, le Roi le pria de réaliser pour lui deux immenses scènes de bataille, de même qu'il se

⁷⁹ *Ibid.*, p. 149

⁸⁰ «Je m'empresse de vous prévenir que sur ma proposition, S.E. le M. tre de la M. on du Roi vous a chargé de l'exécution d'un tableau du prix de 6000 f. – Approuvant le projet dont vous voulûtes bien me faire part, je vous invite à traiter pour le prochain salon le sujet intéressant qui rappellera à la fois le courage et l'admirable talent de V.t grand père. Nous attendons cet ouvrage avec la confiance de gens qui savent très bien que vous avez recueilli l'héritage tout entier.» S. LAVEISSIÈRE, R. MICHEL et B. CHENIQUE. *Géricault*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991

⁸¹ C. RENAudeau, *op. cit.*, p. 302

proposa pour être son modèle⁸². Au moment où Louis-Philippe prend le pouvoir en 1830, Horace Vernet trouvera en lui un puissant allié. Étant un grand amateur de l'œuvre du peintre, Louis-Philippe poursuivra régulièrement ses encouragements envers Vernet. Avant sa montée au pouvoir, le duc garnit sa collection de nombreuses œuvres de l'artiste en se rendant secrètement à son atelier. À ce propos, Renaudeau raconte qu'il se présentait à l'atelier sous le nom de M. de Valmy afin de ne pas être assimilé de trop près à cet artiste⁸³. Bien que Vernet fit souvent à sa tête, le duc admira le talent sans borne du peintre se pliant plus souvent qu'autrement à sa volonté. Dumas nous en donne un savoureux exemple alors qu'en 1818, le duc commanda une série de tableaux au peintre :

La proposition fut transmise au peintre de la part du prince. -Volontiers, dit le peintre, mais à la condition que ce seront des tableaux militaires... - Le prince accepta. -Que ces tableaux, ajouta le peintre, seront du temps de la République et de l'Empire...Le prince accepta encore. -Enfin, ajouta le peintre, à la condition que les soldats de l'Empire et de la Révolution porteront des cocardes tricolores. -Dites à M. Vernet, répondit alors le prince, qu'il mettra la première cocarde à mon chapeau⁸⁴.

Les commandes et les achats du duc lui procurèrent une source de revenus presque constante. Pour lui, Vernet réalisera un nombre incalculable de portraits de même que plusieurs champs de bataille. Par exemple, *La Prise de la Smalah d'Abd El Kader*⁸⁵ commandé en 1843 par Louis-Philippe et payé 220 000 francs, montant considérable pour l'époque⁸⁶. Si l'on mentionne Ary Scheffer comme peintre officiel de la cour de Louis-Philippe, Vernet fut sans aucun doute son égal aux yeux du souverain. Cependant, même s'il fut un des plus importants mécènes d'Horace, les relations entre les deux ne furent pas toujours rayonnantes. En effet, à maintes reprises elles se

⁸² M. BOULÉ. *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Horace Vernet*, Institut Impériale de France, Paris, 1863, p. 11

⁸³ C. RENAudeau, *op. cit.*, p. 209

⁸⁴ A. DUMAS, *op. cit.*, p. 620

⁸⁵ Voir illustration 4, p. 11

⁸⁶ C. RENAudeau, *op. cit.*, p. 455

détériorèrent. Vernet qui, bien souvent, ne voulait pas se plier aux volontés du Roi fit souvent rager ce dernier. En outre, le peintre refusa certaines commandes soit par manque de temps ou d'intérêt. À titre d'exemple, il faillit ne jamais réaliser la série de trois tableaux représentant les Batailles de Iéna, de Wagram et de Friedland⁸⁷. Commandés en 1835, ils étaient destinés à la Galerie des Batailles du palais royal. Vernet refusa d'abord cette offre qui lui aurait procuré 54 000 francs puisqu'il ne voulait pas retarder son départ pour la Russie. Un entretien avec Louis-Philippe le fera changer d'idée⁸⁸. Cette réaction n'est pas particulière à Vernet puisque d'autres artistes privilégiés par l'État tels que Gros et Scheffer pouvaient se permettre ce type de refus à l'occasion. Malgré tout, il demeura dans les bonnes grâces de Louis-Philippe tout au long de son mandat qui se terminera au moment de la Révolution de 1848. Lorsque Louis-Napoléon Bonaparte remplace Louis-Philippe, Vernet perd son plus grand protecteur. Même si celui qui deviendra Napoléon III en 1852 lui demandera la réalisation de plusieurs œuvres, l'envergure des commandes ne sera plus jamais la même. À partir de 1850, il demeurera le peintre officiel et continuera à peindre quelques scènes de bataille de moindre ampleur de même que des portraits de l'Empereur et de son entourage.

Si Eugène Delacroix doit sa reconnaissance à quelques personnages importants qui gravitaient autour du pouvoir, le même scénario peut être observé pour Horace Vernet. En effet, celui qui fut intimement lié aux différents gouvernements a presque toujours pu compter sur le soutien du comte de Forbin et de Charles Blanc. Cette puissante protection explique sans doute, du moins en partie, l'indépendance de Vernet face aux critiques. Le premier est régulièrement intervenu pour proposer l'achat de ses

⁸⁷ *Ibid.*, p. 382

⁸⁸ *Ibid.*, p. 382

œuvres ou l'obtention d'une commande. À titre d'exemple, *La Bataille de Fontenoy* est le résultat d'une proposition du comte⁸⁹ de même que l'achat de *Judith et Holopherne*, une œuvre réalisée en 1830 et achetée pour le Musée du Luxembourg au prix de 5 000 francs⁹⁰. En ce qui concerne Charles Blanc, il était un ami proche du peintre et ce serait grâce à ce dernier, selon Chantal Georgel, que Vernet aurait obtenu la commande de *La Prise du bastion no.8.* À ce propos, elle affirme qu'il s'agissait de représenter

un épisode majeur de cette expédition de Rome dont Louis Napoléon Bonaparte était si fier, ce qui valait bien que l'on en fit le tableau «officiel» de la République présidentielle et que l'on en confiât la réalisation à un peintre non moins officiel – celui-là même dont un autre peintre plutôt à l'honneur à ce moment-là (parce que l'intime de Charles Blanc ?).⁹¹

Cependant, l'intervention de Blanc n'est sûrement pas l'unique cause de l'attribution de cette commande à Vernet. En effet, le peintre lui-même aurait contacté les membres du gouvernement afin de les supplier⁹². Ainsi, Vernet qui négligeait certaines demandes de Louis-Philippe alors qu'on le comblait d'achats et de commandes, implorait maintenant l'État de lui offrir celle-ci. Si Horace Vernet était le peintre dont on s'arrachait les œuvres quelques années auparavant, il deviendra sous la République la personnification des anciennes valeurs, celles que l'on essayait d'oublier. Ayant consacré sa vie à servir le pouvoir en place, la privation de commandes lui enlevait les seules ressources dont il disposait. Ayant négligé les critiques et les principaux acteurs d'un marché qui auraient pu lui venir en aide, il se retrouva devant peu de moyens. Même s'il se crut indépendant et libre tout au long de sa vie en se permettant de refuser des commandes ou d'imposer ses idées, il était en fait assujetti, subordonné à la volonté de l'État.

⁸⁹ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 301

⁹⁰ *Ibid.*, p. 324

⁹¹ *Ibid.*, p. 133

⁹² *Ibid.*, p. 135

En définitive, même si le rôle de l'État diminuait, sa présence demeurait encore importante pour plusieurs artistes qui dépendaient encore de ses commandes. La mise en place des musées de même que l'attribution des commandes pour les travaux de décorations auront permis d'aider plusieurs artistes. Si les collectionneurs prennent de plus en plus de place dans le domaine artistique de l'époque, ils demeurent, jusque vers 1830, des joueurs relativement mineurs. À partir de cette date, les artistes, commenceront à trouver d'autres moyens de faire de l'argent et c'est à ce moment que le marché de l'art amorce sa rapide expansion.

CHAPITRE IV

L'ARTISTE ET LE SYSTÈME MARCHAND : LORSQUE LA VALEUR D'ÉCHANGE SURPASSE LA VALEUR D'USAGE

4.1. LE DÉVELOPPEMENT DU SYSTÈME MARCHAND

Dès le XVII^e siècle, les premières racines du commerce de l'art font leur apparition en France. Déjà à cette époque, plusieurs figures participaient à l'élaboration d'un système marchand qui deviendra celui que l'on connaît aujourd'hui. Ainsi, les artistes, merciers, et brocanteurs ont tous participé de près ou de loin à son développement. Au cours des années, les vieilles boutiques se transformeront en de prestigieuses galeries tenues par des marchands reconnus et respectés. Le statut de l'œuvre d'art suivra également ce rythme devenant un objet de luxe.

Un des premiers artistes à revendiquer la reconnaissance d'un statut économique aux œuvres d'art fut Jacques Louis David. En effet, comme nous le rappelle Gérard Monnier, ce dernier réclamera «pour la peinture le droit à l'existence économique et à l'échange¹.» Rapidement, cette manière de concevoir l'art entraînera plusieurs artistes dans son sillage. De profonds changements surviendront avec l'éclatement de la Révolution française. Si avant son avènement on commençait à questionner la validité du système artistique mis en place, la Révolution lui donnera son coup de grâce. Avec elle, apparaîtra une volonté de changement. À ce propos, Monnier mentionne que «les événements de la période révolutionnaire impliquent la disparition de la clientèle aristocratique, la mise en question des institutions monarchiques ; [...] le débat sur l'organisation de la société pose la question de la fonction des arts dans la vie sociale et

¹ G. MONNIER. L'art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours, Paris, Gallimard, 1995, p. 29

celle de la responsabilité de l'État dans le développement des art².» Ainsi, le bouleversement politique qui prend place se répercute sur le système artistique prédominant à l'époque. Le déclin de la classe aristocratique oblige les artistes à se tourner vers une autre clientèle composée principalement de bourgeois. Vers le milieu du XIX^e siècle, l'incapacité grandissante de l'État à répondre aux besoins des nombreux artistes astreint ces derniers à mettre en place un système indépendant. De plus, la fin du XVIII^e siècle marquera l'arrivée d'un nouveau vocabulaire où les mots mécènes et princes côtoient dorénavant les termes clients et collectionneurs³. Avec le XIX^e siècle, le questionnement sur la valeur économique de l'art devient un enjeu important. Les facteurs qui mèneront l'art à être considéré comme faisant partie intégrale du système économique se mettent en place. Gérard Monnier décrit ces facteurs :

Au XIX^e siècle, la transformation des conditions économiques du marché de l'art et l'évolution des partenaires, des marchands et des amateurs, produisent une mutation progressive et décisive : au terme de la période, la valeur d'échange de l'œuvre d'art l'emporte sur sa valeur d'usage. Sur un marché devenu spéculatif, où les banques donnent leur appui aux principaux marchands, l'œuvre d'art est devenue l'objet de circulation et d'échanges intenses. [...] À la fin du siècle, le marché supplante toutes les autres institutions dans la promotion de l'œuvre d'art et dans la reconnaissance sociale de l'artiste.⁴

D'une certaine manière, le développement d'un marché propre aux œuvres d'art transformera la perception du travail de l'artiste qui devient un acteur important du système économique capitaliste. L'œuvre devient un bien de luxe qui attribue à son propriétaire une certaine forme de notoriété à laquelle il peut maintenant accéder moyennant un peu d'argent. Si l'art était auparavant le privilège exclusif d'une certaine catégorie de la société, il est maintenant accessible à un plus grand nombre. En faisant

² G. MONNIER, *op. cit.*, p. 19-20

³ *Ibid.*, p. 20

⁴ *Ibid.*, p. 150

miroiter l'étonnante facilité avec laquelle le bourgeois peut maintenant s'acheter la notoriété, le marchand a su se créer une clientèle et ainsi développer son métier.

Depuis quelques siècles déjà, des commerçants d'objets divers s'improvisaient marchands d'art en offrant à leur clientèle des tableaux. Puis certains se sont spécialisés et ont réussi à se constituer une clientèle importante et diversifiée. Pour trouver l'origine exacte du commerce de l'art, il faut regarder du côté d'Amsterdam⁵. En effet, c'est dans cette région que les premiers échanges prirent place dès le XVII^e siècle⁶. Ce nouveau métier prendra de l'importance et s'étendra aux pays voisins. En France, la prédominance de l'Académie royale empêchait les artistes de s'occuper d'une boutique ou encore de participer activement au commerce de l'art⁷. Avant le XVIII^e siècle, ils étaient libres d'y participer mais une loi fut mise en place empêchant ceux-ci de se regrouper ou d'ouvrir une boutique⁸. De ce fait, certains peintres qui ne pouvaient réussir à vivre de l'art ont commencé peu à peu à troquer les pinceaux pour l'habit de marchand. Mais ce n'est qu'au XIX^e siècle que leur travail s'est véritablement développé. La tâche des marchands de tableaux dans la région parisienne se définit plus clairement à partir de 1824 alors que certains grands noms tel Alphonse Giroux apparaissent sur les enseignes des boutiques⁹. Ce dernier est un des exemples de peintres qui ont délaissé leur carrière artistique au profit de la vente des œuvres d'art¹⁰.

⁵ H.C. WHITE et C. A. WHITE, La Carrière des peintres au XIX^e siècle : Du système académique au marché des impressionnistes, Paris, Flammarion, 1991, p. 32

⁶ Sur l'origine de la profession du marchand d'art Harrison C. et Cynthia A. White racontent qu' «il faut chercher l'origine des marchands les plus en vue et des grands brasseurs d'affaires dans le commerce international des peintures et des objets de luxe. D'abord agents privés, travaillant pour des collectionneurs individuels, ils devinrent des intermédiaires essentiels dans le processus de liquidation des collections héréditaires d'œuvres d'art qui avaient appartenu à la noblesse du sud de l'Europe. Au XVII^e siècle, Amsterdam devint la capitale du commerce de l'art; c'est là que furent mises au point pour la première fois toutes les pratiques plus ou moins honnêtes qui font la légende du commerce de l'art.» H.C. WHITE ET C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 32

⁷ *Ibid.*, p. 32

⁸ *Ibid.*, p. 32

⁹ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 152

¹⁰ *Ibid.*, p. 152

Dès 1809, il organisa des expositions en plus de vendre du matériel pour les artistes. En 1826, il fondera une société consacrée au commerce des tableaux¹¹. Grâce à Giroux, les artistes vivants pourront désormais exposer leurs oeuvres de façon permanente¹². Inspirés par lui, de nombreux marchands feront leur apparition et, avec eux, de nouvelles possibilités pour les artistes. Dès le milieu du siècle, artistes et intellectuels se plaindront de la prédominance du commerce sur l'art. En 1857, Jules Dupré déclarera : «L'art de la peinture me paraît complètement tué et remplacé par le commerce de la peinture¹³.» Comme nous l'observerons, une importante scission apparaîtra au sein des artistes alors que certains dénoncent le travail des marchands et que d'autres s'en portent défenseurs. Harrison C. et Cynthia A. White révèlent que pour quelques-uns, cette association de l'art à l'industrie «c'était aussi démontrer l'une des notions de base de l'approche marxiste : celle de l'aliénation progressive de l'artiste dans la société industrielle, [...]»¹⁴ En d'autres mots, l'artiste est devenu l'esclave des marchands, des collectionneurs, des critiques, du commerce. À partir de 1860, le marché de l'art devient un système autonome et développé où la mise en marché d'un artiste est parfaitement étudiée et éprouvée. On collectionne les œuvres comme on achète des titres en bourses, c'est-à-dire dans l'espoir qu'un jour cela rapportera au niveau monétaire. Les ventes publiques et la spéculation font maintenant partie intégrante du domaine artistique. Certains ne collectionneront plus les œuvres pour le plaisir qu'elles leur procurent mais pour l'argent qu'elles peuvent leur rapporter. Cette transformation se répercutera sur l'ensemble de la communauté artistique de l'époque.

¹¹ *Ibid.*, p. 152-153

¹² *Ibid.*, p. 153

¹³ *Ibid.*, p. 177

¹⁴ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 11

4.2. LES ARTISTES, LES MARCHANDS ET LES COLLECTIONNEURS

Qu'ils y participent activement ou non, la mise en place d'un système marchand indépendant bouleversera la façon de faire des artistes de l'époque. Bien que l'arrivée des marchands soit considérée par certains comme le déclin de l'art face au mercantilisme, leur apparition dans le paysage artistique sera bénéfique pour un bon nombre d'artistes. Pour les peintres relégués au second rang qui ne bénéficient pas de l'aide de l'État, ils deviendront une roue de secours qui leur permettra de vivre de leur art. Même si son principal rôle était d'agir comme intermédiaire entre l'artiste et le collectionneur, le marchand mit rapidement en place des moyens supplémentaires d'augmenter ses revenus, et corrélativement, ceux des artistes. Un de ceux-ci fut de créer un marché de la copie. Principalement connues sous forme de gravures, les copies deviendront une manne tant pour les marchands que pour les artistes dont les œuvres sont copiées. À ce sujet, Gérard Monnier explique qu'à l'époque,

les techniques traditionnelles de la gravure [...] sont exploitées par des éditeurs ou par les publications spécialisées pour des reproductions soignées [...]. Après 1820, la place que les peintures en vue au Salon tiennent dans l'actualité culturelle fonde une nouvelle demande, qui justifie que des entrepreneurs décident ces investissements ; la peinture de son côté peut trouver, dans ce marché, l'occasion d'une plus-value importante, puisqu'une œuvre à succès, par la reproduction, multipliera plusieurs fois la valeur de vente initiale, et contribuera à étendre la reconnaissance sociale de l'artiste¹⁵.

Ary Scheffer fait partie de ces artistes qui ont vu leurs œuvres être amplement gravées permettant ainsi une diffusion de ses tableaux sur une plus grande échelle¹⁶. Conséquemment, la notoriété du peintre ne pouvait qu'augmenter. À partir de ce moment, l'artiste pouvait non seulement faire de l'argent en vendant son tableau, mais

¹⁵ G. MONNIER, *op. cit.*, p.155-156

¹⁶ L. EWALS et D. CAILLEUX, *Ary Scheffer 1795-1858*, Paris, Musée de la vie Romantique, 10 avril-28 juillet, 1996, p. 83

également vendre le droit de le graver de sorte que deux types de revenus pour une même œuvre lui étaient accessibles.

L'apparition de la figure du marchand dans le paysage artistique créera également un nouveau type d'artiste que Monnier appelle: les «artistes entrepreneurs»¹⁷. Ces derniers deviennent de véritables hommes d'affaires qui gèrent leur carrière comme certains gèrent une usine. La vision du travail de l'artiste se transforme pour devenir une «entreprise capitaliste»¹⁸. De nouveaux termes apparaissent antérieurement réservés à l'industrie. Monnier en donne quelques exemples : «appel à l'investissement, création d'une société par actions, organisation rationnelle de la production, recherche spéculative d'un produit différé dans le temps¹⁹.» D'une certaine manière, la liberté de création est reléguée au second rang²⁰. Certains cherchent le profit et les moyens pour y arriver. L'ère de l'industrialisation s'est infiltrée partout et l'art n'y échappe pas. Pour ces artistes entrepreneurs, il est impératif de plaire aux amateurs et aux collectionneurs. Pour y parvenir, on doit connaître leurs goûts et leurs désirs et le travail du marchand est en partie de connaître les moindres volontés de ses clients. En dictant le goût des amateurs aux artistes, on met en place une production artistique à finalité commerciale. Ce type d'œuvres d'art est fait pour plaire au plus grand nombre et être facilement accessible. Par conséquent, on voit apparaître sur le marché une importante quantité d'œuvres, principalement des natures mortes, des paysages et des scènes de genre

¹⁷ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 164

¹⁸ *Ibid.*, p. 164

¹⁹ *Ibid.*, p. 164

²⁰ Pour Stephen Eisenman, le concept de la liberté artistique face au marché ne pouvait qu'être une idéologie mise de l'avant par les principaux acteurs de l'économie capitaliste. En faisant miroiter la possibilité de jumeler le marché de l'art et le concept de liberté, l'économie capitaliste ne faisait que promulguer une fausse image, qu'une illusion. Apparu au XIX^e siècle, ce concept idéologique masquait un manque en faisant miroiter l'impression de liberté. En d'autres mots, l'artiste qui, à cette époque, décide de participer au marché n'a que l'illusion d'être libre et indépendant puisqu'en réalité, il doit se plier à de nombreuses règles telles que celles du marché, de l'économie, de la volonté des marchands, des collectionneurs, etc. S.F. EISENMAN, Nineteenth-Century Art : A Critical History, Londres, Thames and Hudson, 2002, p. 14

réalisées par des artistes mineurs et destinés à un plus large public. Cet attrait des collectionneurs pour ce type d'œuvres créera un phénomène de compétition entre les artistes. Les marchands mettront en place des stratégies de vente consacrées à promulguer leurs protégés. Tout est mis en place pour les glorifier. À partir de ce moment, on vend non plus une œuvre, mais plutôt un nom. Harrison C. et Cynthia A. White précisent que

pour les artistes par exemple, l'ancien système privilégie l'œuvre unique, indépendante et bien individualisée, alors que le nouveau met l'accent sur les carrières : c'est le nom de l'artiste, sa réputation, qui permet au marchand d'écouler une production plus abondante et moins différenciée (répétitions, reprises de motifs, séries des impressionnistes par exemple). La toile a d'abord joué contre les carrières, la carrière prendra désormais le pas sur les toiles²¹.

Le collectionneur, qui suit religieusement les recommandations des critiques, devient, dans une certaine mesure, l'indicateur du goût de l'époque. C'est lui qui dicte ses volontés aux marchands qui les transmettent ensuite aux artistes qui les transposent sur la toile. Ainsi, l'affirmation de Pierre Miquel selon laquelle, «l'art est à l'image des collectionneurs d'une société²²» prend ici tout son sens. Il jouera un rôle majeur dans la réussite ou l'échec d'un artiste au même titre que peut le faire le Roi. Pour Monnier, plus que de simples amateurs,

les collectionneurs au XIX^e siècle sont non seulement des agents économiques puissants, mais aussi des décideurs culturels, qui jouent leur part dans la transformation des critères de l'art, et dans une évolution qui remplace la sanction académique par les satisfactions et les gratifications personnelles. [...] par leurs dons aux collectivités locales ou aux musées, ces collectionneurs ont un rôle direct au XIX^e siècle dans la constitution des collections publiques²³.

En somme, leur participation dans la vie culturelle de l'époque sera déterminante à bien des égards. Non seulement plusieurs artistes doivent-ils dorénavant compter sur eux

²¹ H.C. WHITE et C.A. WHITE, *op. cit.*, p. 6

²² P. MIQUEL, *Art et Argent : 1800-1900 l'École de la Nature*, Tome VI, Maurs-La-Jolie, Éditions de la Martinelle, 1987, p. 268

²³ G. MONNIER, *op. cit.*, p. 183

pour survivre mais en plus, ils doivent apprendre à s'adapter à leurs goûts et à leurs désirs. Évidemment, plusieurs critiques s'opposeront à ce type d'art fait «sur mesure». Par exemple, Baudelaire décriait le fait que certains de ces tableaux trouvaient preneurs pour un montant nettement supérieur aux œuvres de Delacroix²⁴. De son côté, Théophile Gautier critiquait le fait qu' «il n'est plus nécessaire pour plaire et pour vendre de se conformer ni à la vérité, ni à la tradition, ni à rien...²⁵» Évidemment, il existait plusieurs types de collectionneurs et les artistes devaient transformer leur production en conséquence. Les œuvres destinées au grand mécène étaient différentes de celles destinées à l'amateur néophyte²⁶. Pour le premier, l'artiste choisira un sujet précis provenant, par exemple, de la littérature ou de la mythologie alors que pour le deuxième, il choisira plutôt un sujet qui plaît à l'œil, c'est-à-dire, une nature morte ou une petite scène de genre. Dirigé par le marchand, l'artiste s'ajuste à chacun des collectionneurs transformant soit le sujet ou le rendu du tableau.

Dans un autre ordre d'idées, il ne faut pas oublier qu'une des fonctions des marchands d'art était d'aider à diffuser les œuvres des artistes qu'ils représentaient. C'est grâce à eux, et plus particulièrement à Adolphe Goupil, qui fut l'un des premiers marchands à tenter sa chance aux États-Unis, que plusieurs tableaux se sont retrouvés sur l'autre continent. La première tentative d'exportation qui prit place en 1846 fut entravée par la *American Art Union* qui y voyait une corruption morale et artistique. Selon ses membres, les acheteurs devaient d'abord encourager leurs compatriotes américains²⁷. Principalement composée d'artistes et de marchands, cette association visait à défendre les intérêts de l'art américain. Ainsi, l'*International Art Union* mise sur

²⁴ E. MCGOEY. Rhetorical Strategies in Baudelaire's Criticism of Eugene Delacroix, Madison, University of Wisconsin, 1995, p. 176

²⁵ *Ibid.*, p. 178

²⁶ P. MIQUEL, *op. cit.*, p. 235

²⁷ L.M. FINK. «French Art in the United States, 1850-1870: Three Dealers and Collectors», Gazette des Beaux-Arts, septembre 1978, p. 87

ped par Goupil et qui visait à promouvoir les artistes français contemporains était une sorte de menace aux yeux des artistes américains²⁸. L'arrivée du marchand a fait naître un esprit protectionniste. Même si, comme le fait remarquer Lois Marie Fink, les marchands et les collectionneurs américains étaient nombreux à acheter des œuvres européennes des siècles précédents, peu étaient enclins à vouloir des œuvres d'artistes vivants puisque cela privait les artistes américains de revenus²⁹. Cependant, certains amateurs américains reconnaissaient tout de même le talent des artistes présentés. En 1848, Horace Vernet, Paul Delaroche et Ary Scheffer reçurent l'admiration des amateurs et même de l'*American Art Union* dans son journal officiel³⁰. Les critiques contre cette invasion française étaient nombreuses mais ne purent empêcher les collectionneurs américains de se tourner désormais vers l'achat de ce type d'œuvres d'art. Bien que Goupil ait voulu promouvoir l'école française contemporaine, un bref regard sur les noms des artistes choisis par lui nous révèle ses préférences artistiques. En effet, il semble avoir privilégié les artistes qui ont su bénéficier de la protection du pouvoir. La principale conséquence de ce nouvel attrait sera d'affecter la valeur monétaire des œuvres de ces artistes³¹. Étant donné le succès connu par Goupil, d'autres marchands vinrent s'installer aux États-Unis espérant participer à ce mouvement d'empathie pour l'Europe.

Une importante scission apparaîtra avec l'émergence du métier de marchand d'art. D'un côté, on retrouve les artistes qui participent activement au commerce et qui se lient à certains marchands. Ces derniers voient d'un bon œil la mise en place d'un système indépendant. L'étude des journaux spécialisés de l'époque nous donne de nombreux exemples d'artistes qui encensent le travail du marchand. Par exemple, un

²⁸ *Ibid.*, p. 87

²⁹ *Ibid.*, p. 88

³⁰ *Ibid.*, p. 88

³¹ *Ibid.*, p. 96

texte anonyme publié en 1835 déclare : «C'est le savoir-faire des marchands qui seul a fait la fortune et la grande réputation de beaucoup de peintres³².» L'auteur poursuit :

Ainsi les étalages de Giroux, de Susse et de Durand-Ruel ne sont, à bien dire que des expositions établies dans l'intérêt des artistes, où leurs ouvrages ne risquent jamais d'être placés à dessein dans un mauvais jour, et où les attendent des recommandations bien plus efficaces et bien plus franches que la critique aigre-douce des feuilletonistes du Salon. [...] Le commerce remplace pour les artistes le patronage des princes et des grands seigneurs. Pourquoi dédaigneraient-ils ces marchands qui, voulant faire leur propre fortune, par occasion travaillent aussi à la leur. [...] Plus d'un artiste, se reportant au temps de ses débuts, peut se rappeler que le premier marchand qui vint lui commander un tableau fit faire ce jour-là un grand pas à sa réputation³³.

Un autre article publié en 1851 dans le cadre de l'exposition générale de Bruxelles relate les bienfaits de traiter avec le marchand plutôt qu'avec le mécène :

Quant à l'artiste, sa position est exactement la même devant le mécène ou devant le marchand. Il ne vend pas plus cher à l'un qu'à l'autre, et tout bien calculé, il aurait peut-être de plus grandes chances de succès avec le marchand. Le mécène est généralement un égoïste qui cache son trésor, qui n'achète que pour lui ; tandis que le marchand, au contraire, plus libéral et mieux entendu, achète pour les autres et montre ses trésors à tous. L'artiste y gagne, non seulement en numéraire mais encore en popularité. L'intervention du commerce dans les arts est donc un bienfait incontestable. [...] cette intervention est utile à tous égards. Utile au point de vue de l'art, utile au point de vue commerce, utile au point de vue de la propagande et de la popularité qu'elle donne aux œuvres des artistes³⁴.

D'un autre côté, on retrouve les artistes qui préfèrent demeurer loin de ces personnages dont les actions sont dirigées par l'appât du gain. Ceux qui font partie de ce groupe ne veulent pas que leurs œuvres soient le résultat d'une mode et veulent garder une certaine forme d'indépendance. Parmi les nombreux articles publiés au XIX^e siècle et qui considèrent avec dégoût le travail du marchand, on retrouve cette lettre anonyme écrite tardivement mais qui décrit le sentiment général ressenti par plusieurs:

³² P. VAISSE, «Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle», Romantisme, no.40, 1983, p.79

³³ *Ibid.*, p. 80

³⁴ *Ibid.*, p. 81

Le marché conclu, tout n'est pas fini : il vous fait modifier votre œuvre malgré vos répugnances, et il vous impose son goût pour les autres tableaux qu'il veut bien vous commander. Ceux qui ont un idéal et assez d'indépendance et de fierté pour sacrifier à un sentiment de dignité leur bien-être, leur santé, leur existence même, sont abandonnés dans leur atelier désert où le parasite ne remet plus les pieds. Combien de peintres de talent le marchand a fait dévier ! Le public ne sait pas assez quelle puissance occulte oblige un homme de mérite à renoncer à son originalité pour faire des tableaux dans le genre de tel ou tel peintre à la mode.³⁵

Ces quelques témoignages confirment cette dualité qui prend place alors que dorénavant, les artistes doivent choisir entre participer ou non au système commercial mis en place. Si au dire de certains, le marché de l'art était un moyen disgracieux de réussir sa carrière, il permit tout de même à plusieurs artistes de se faire connaître et de demeurer dans le milieu. Ce n'était donc qu'une question de temps avant que le commerce de l'art ne remplace complètement le système traditionnel.

4.3. EUGÈNE DELACROIX ET LE MARCHÉ DE L'ART

Eugène Delacroix a développé au fil des années un réseau efficace de contacts composé tant de personnalités gravitant dans l'entourage du pouvoir que d'importants critiques et marchands d'art. Conscient des nouvelles possibilités que pourrait lui apporter l'apparition d'un système marchand indépendant, il a su travailler de pair avec les acteurs du milieu et ainsi créer un marché pour ses œuvres. D'importants noms se sont liés à lui tels que Tedesco, Georges Thomas, Adolphe Moreau et Weill afin de promouvoir et de vendre ses œuvres aux collectionneurs. Bien que certains aient considéré Delacroix comme un artiste solitaire créant uniquement pour l'amour de l'art, une étude plus détaillée sur sa façon de gérer sa carrière nous présente un tout autre personnage. En effet, il était plutôt un homme d'affaires doué qui tenait ses comptes en ordre et prenait note de chacune de ses ventes. Maurice Rheims décrit la façon de faire

³⁵ *Ibid.*, p. 83

de l'artiste : «Dès son plus jeune âge, il tient ses comptes en ordre. Plus tard, il les fera sur son agenda, notant les commandes, les sommes versées, les sommes dues, ne manquant pas de rappeler à l'ordre ses débiteurs trop lents³⁶.» Delacroix fut bien au fait des possibilités monétaires que pouvaient lui procurer son art. Tout au long de sa carrière, il fit appel à des gestionnaires qui s'occupaient de ses placements financiers³⁷. Mais les choses ne furent pas toujours aisées pour Delacroix qui, au début de sa carrière, peinait à vendre ses œuvres aux amateurs et était boudé des marchands. Adolphe Moreau affirme que «les marchands, qui se règlent sur le goût du jour, n'osaient se présenter chez lui, tant ses rares tableaux de chevalet apparaissant dans les ventes y atteignaient des prix dérisoires.» Il poursuit : «Mon père [...] fut un des premiers qui, entraîné par son admiration pour le talent du peintre, osa (le mot n'est pas trop fort) lui acheter ces toiles qu'à part quelques artistes convaincus personne ne voulait regarder, encore moins acquérir³⁸.» Même si cette affirmation est probablement exagérée par Moreau pour vanter les mérites de son père, elle démontre tout de même l'état d'esprit qui pouvait régner autour des œuvres du peintre. L'intérêt soutenu que lui a porté l'État dès le début de sa carrière et l'attention des critiques à son égard ont su intriguer marchands et collectionneurs qui s'arrachent, à partir de 1845, les toiles de l'artiste. En 1852, une vente aux enchères réalisée à l'Hôtel Drouot aidera à établir la renommée de l'artiste³⁹. Adolphe Moreau raconte qu'avant cet épisode,

les tableaux de Delacroix étaient [...] à peine cotés sur le marché artistique. C'est dans ce jour mémorable que *l'Entrée des Croisés à Constantinople*, [...] vigoureusement poussée d'un côté par un simple

³⁶ M. RHEIMS. «La cote de Delacroix» dans *Delacroix*, Paris, Hachette, 1963, p. 244

³⁷ V. POMARÈDE. «L'État, les collectionneurs et les marchands» dans *Delacroix, Les dernières années*, Galerie nationale du Grand Palais, 7 avril- 20 juillet 1998, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 50

³⁸ A. MOREAU. *Eugène Delacroix et son oeuvre avec des gravures en fac-similé des planches originales les plus rares*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, p. XVI

³⁹ Évidemment, une série d'événements ont aidé à consacrer la renommée de l'artiste. Parmi ceux-ci, on ne peut passer sous silence la décoration de la salle Apollon du Louvre ou encore l'exposition universelle de 1855.

amateur, de l'autre par un amateur doublé d'un ami, fut adjugée à ce dernier au prix de 3 350 francs ! On se ferait difficilement aujourd'hui une idée de l'émotion qu'une telle enchère provoqua dans le cercle encore restreint des habitués de l'Hôtel Drouot. [...] Sans crainte d'être démenti, on peut donc affirmer que de ce jour seulement date le succès de Delacroix auprès des amateurs : bientôt, la vogue aidant, ce fut à qui posséderait un de ses tableaux [...].⁴⁰

Devant ce revirement, Delacroix fut le premier étonné. Dans une lettre datée de 1853, il s'exclame : «Eh bien, oui ! Cher ami, c'est vraiment à n'y pas croire, et pour ma part je n'y comprends rien. Il semble maintenant que mes peintures soient une nouveauté récemment découverte, les amateurs vont m'enrichir après m'avoir méprisé⁴¹.» Les prix de ses œuvres montent en flèche et Delacroix est aux premières loges pour en profiter. Pour illustrer cette augmentation, il suffit de prendre comme exemple le tableau *L'exécution du Doge Marino Faliero*⁴² d'abord vendu par l'artiste pour la somme 1 600 francs à un amateur ; Delacroix le rachètera 3 000 francs pour ensuite le revendre pour 12 000 francs à Isaac Pereire⁴³. Bien qu'après 1845 il continua à recevoir de nombreuses commandes de l'État, il a poursuivi la réalisation de tableaux de chevalet destinés aux particuliers et aux marchands et ce, souvent à des fins purement commerciales.

La relation de Delacroix avec les marchands d'art fut bien particulière. Conscient qu'il s'agissait d'un outil efficace pour rejoindre les collectionneurs, il s'allia à plusieurs d'entre eux. La nécessité de vendre, surtout au début de sa carrière, poussera d'abord l'artiste à réaliser des œuvres mineures qui plaisaient aux bourgeois. Parmi celles-ci, on retrouve quelques natures mortes, scènes de genre et sujets animaliers bien en vogue à l'époque. En étudiant le catalogue raisonné des œuvres de Delacroix, on se rend vite compte qu'une même toile pouvait être copiée à plusieurs reprises avec une

⁴⁰ *Ibid.*, p. XXI-XXII

⁴¹ *Ibid.*, p. XXII

⁴² Voir illustration 8, p. viii

⁴³ M. RHEIMS, *op. cit.*, p. 249

modification de détails. Parallèlement à ses compositions majeures envoyées au Salon, il a développé un art plus apte à rejoindre l'amateur et dont les règles étaient souvent dictées par le marchand qui assurait le lien entre l'artiste et le client. Si avant 1845, la relation entre Delacroix et les marchands était moins importante, elle deviendra un élément majeur dans la poursuite de sa carrière. À partir de ce moment, les marchands multiplient les achats contribuant à faire connaître le peintre auprès des amateurs.

Étienne Haro fut l'un de ceux qui participa à la mise en place d'un marché pour ses œuvres. D'abord son fournisseur de couleurs, Haro devint un bon conseiller qui prit en charge les affaires de Delacroix. Nathalie Sauvaire relate qu'il «reconnait en Haro l'esprit du commerçant avisé et le chargea aussi de vendre ses tableaux, et de s'occuper des transactions avec l'acquéreur⁴⁴.» Par exemple, «[...] M. Pereire, commanda à Delacroix par l'intermédiaire de Haro une réplique réduite de la *Médée*. Le prix fixé à 8 000 francs ne contenta pas le peintre à la fin de son travail ; il chargea Haro d'en informer M. Pereire qui accepta la majoration de 2 000 francs⁴⁵.» Voyant la popularité du peintre augmenter, d'autres marchands tels que Durand Ruel et Thomas ont approché Delacroix. Bien que sa cote fût encore au plus bas, ceux-ci prirent le risque de lui commander des œuvres originales. Même si certaines ne se vendent qu'après des mois d'exposition, on continue à croire en l'artiste. Puis vers 1840, de plus en plus de marchands approchent Delacroix. Entre 1843 et 1854, une dizaine d'entre eux agissent comme courtiers entre le peintre et les amateurs⁴⁶. Préférant négocier avec le marchand plutôt qu'avec l'artiste, bien des collectionneurs firent appel au premier pour acquérir une de ses œuvres. De plus, c'est souvent dans les galeries qu'aboutissaient certaines des meilleures œuvres du peintre de sorte qu'il devient

⁴⁴ N. SAUVAIRE. Le rôle de la famille Haro, marchands de couleurs dans l'œuvre d'Eugène Delacroix et les techniques picturales du peintre, Paris, Université de Paris, 1978, p. 15

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16

⁴⁶ V. POMARÈDE, *op. cit.*, p. 56

pratiquement obligatoire de passer par un marchand. À partir de 1850, et ce, jusqu'à la fin de sa vie, Delacroix réalise de nombreuses commandes pour les galeristes et marchands. Comme Pomarède nous le fait remarquer, on n'hésite plus

à lui commander des compositions précises, des peintures animalières, des thèmes orientaux et des sujets religieux, attirant ainsi les amateurs, qui souhaitaient avoir une réplique d'œuvres exposées par Delacroix au Salon ou des variantes de ses mises en scène les plus réussies. Plusieurs marchands [...] fréquentaient régulièrement son atelier et lui passaient des marchés pour plusieurs tableaux aux sujets déterminés à l'avance, ce que Delacroix paraît avoir toujours accepté en dépit des limitations évidentes que cette pression imposait à sa créativité.⁴⁷

Désirant vivre aisément de son art, il n'a pas hésité à se plier aux règles du commerce en répondant aux volontés des marchands. Jamais Delacroix ne semble avoir refusé la demande de l'un d'entre eux. Il acquiesça à leurs volontés en modifiant tantôt le sujet, tantôt le format et même quelquefois, la technique⁴⁸. La production de multiples copies de ses œuvres qu'il réalisa est également un indice de l'intérêt qu'il portait au système marchand. En acceptant de reproduire à maintes reprises le même sujet, voire la même œuvre, Delacroix s'initie à l'aspect purement commercial de l'art. C'est dans cet ordre d'idées qu'il réalisa une série d'œuvres aux thèmes animaliers, orientaux et religieux toutes destinées à des marchands tels que Weill et Tedesco.

À différents moments de sa vie, Delacroix fut entouré de collectionneurs qui voyaient en son art, passion et beauté, mais également un moyen de faire de l'argent. Des hommes d'affaires, banquiers, généraux de l'armée et plusieurs autres ont fait l'acquisition d'une de ses œuvres soit de manière désintéressée ou mercantile. Parmi les plus importants on peut mentionner Étienne et Emmanuel Arago, Alexandre Dumas ou encore Adolphe Moreau. Ce dernier fut l'un des premiers collectionneurs de l'artiste. Pomarède nous révèle que bien qu'il ait été «en relation constante avec le peintre et

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56

⁴⁸ V. POMARÈDE, *op. cit.*, p. 56-57

aurait pu aisément se fournir directement dans son atelier, il n'acheta ses œuvres, soit par délicatesse – pour ne pas forcer Delacroix à en négocier le prix -, soit parce que les plus intéressantes étaient déjà sur le marché de l'art, [...] dans les ventes publiques ou bien des galeries [...].⁴⁹» Au fur et à mesure qu'augmente la popularité de l'artiste, les collectionneurs se feront de plus en plus nombreux. Si certains n'acquièrent qu'une ou deux œuvres, d'autres, comme les frères Pereire, agiront en véritables mécènes en faisant l'acquisition de plusieurs tableaux. Par exemple, ils firent une commande à Delacroix pour une copie d'une œuvre représentant *Médée* payée l'astronomique somme de 10 000 francs⁵⁰. À partir des années 1840, la popularité de Delacroix attire certains collectionneurs pour lesquels l'aspect spéculatif prend le dessus. Au moment où son nom devient de plus en plus cité dans les journaux, les galeries et les cercles de collectionneurs, on devient tout à coup plus intéressé à lui et à sa production artistique. Certains achètent ses œuvres dans l'espoir qu'après quelques années, elles prennent de la valeur. On acquiert et on revend rapidement comme on le ferait avec un titre boursier ce qui explique, du moins en partie, que beaucoup d'œuvres de Delacroix aient souvent changé de propriétaires. Avec ce type de collectionneurs, le peintre préférait conserver des liens d'affaires⁵¹. Vers la fin de sa vie, la popularité de l'artiste déborde les frontières françaises. La circulation de ses œuvres de même que ses envois dans différentes galeries à l'extérieur de la France font en sorte qu'on s'intéresse un peu plus à cet artiste souvent mal jugé. Que ce soit en Italie ou en Angleterre, il devient bien vu de posséder un de ses tableaux. Désormais, les membres de l'aristocratie établis par exemple à Rome ou à Londres s'associeront à lui. Parmi eux, le comte Anatole Demidoff de Florence lui commandera quelques œuvres, de même que De Camondo, un

⁴⁹ *Ibid.*, p. 56

⁵⁰ L. WAKIL, S. PALLINI et L. UMSTÄTTER. «La collection de tableaux modernes des frères Pereire» dans *Études transversales, mélanges en l'honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, 2005, p. 151

⁵¹ V. POMARÈDE, *op. cit.*, p. 55

banquier turc anobli en Italie dont le nom est également associé à quelques achats⁵². Ainsi, malgré les scandales et les refus provoqués par certaines de ses œuvres, Delacroix était maintenant considéré par plusieurs collectionneurs, comme un grand maître du pinceau dont il fallait absolument posséder au moins un tableau.

L'étude du catalogue raisonné de Johnson nous fait prendre conscience qu'au cours des dernières années de sa vie, Delacroix a presque mis totalement de côté la production d'œuvres originales pour se consacrer à répondre aux commandes des marchands et des collectionneurs. Ainsi se multiplient les petits et les moyens formats où se côtoient les scènes animalières, les natures mortes et autres du même type qui plaisaient à un plus large public⁵³. À ce propos, Arlette Sérullaz soutient que «dans les toutes dernières années, [...] l'artiste épuisé par la maladie fait peu de nouveaux tableaux mais remanie d'anciens sujets⁵⁴.»

4.4. HORACE VERNET ET LE MARCHÉ DE L'ART

Horace Vernet fait partie de ces artistes qui sont demeurés en marge du marché de l'art. Vivant presque uniquement des commandes de l'État, il a pu se permettre de rester à distance des marchands qui envahissaient de plus en plus le monde de l'art. La renommée de sa famille lui a permis d'obtenir plusieurs commandes et ce, dès son plus jeune âge. Théophile Sylvestre mentionne que dès l'âge de 13 ans, Vernet recevait assez de commandes de particuliers pour être capable de se faire vivre⁵⁵. Un simple regard sur le catalogue raisonné de ses œuvres nous fait prendre conscience que bien qu'il ait réalisé quelques transactions avec des marchands, tels que Durand-Ruel⁵⁶, celles-ci ne

⁵² Ces noms reviennent à plusieurs occasions dans le catalogue raisonné de Lee Johnson.

⁵³ Voir illustration 18 et 19, p. xix

⁵⁴ A. SÉRULLAZ. «Delacroix», *Dossier de l'art*, no. 47, mai 1998, p.12

⁵⁵ T. SILVESTRE. *Histoire des artistes vivants: Étude d'après nature*, E. Blanchard, Paris, 1857, p. 16

⁵⁶ Claudine Renaudeau mentionne une transaction réalisée entre le peintre et le marchand pour une oeuvre réalisée en 1847 intitulée *Brebis allaitant un enfant*, pour laquelle Vernet reçut 6000 francs.

sont qu'une infime partie des revenus de l'artiste. En effet, la plupart des commandes de Vernet proviennent soit de l'État ou encore, directement des collectionneurs. Pour des raisons qui nous échappent, l'artiste semble avoir préféré ignorer les intermédiaires pour vendre directement aux amateurs. Est-ce pour éviter d'avoir à payer une commission aux marchands ? Ou est-ce pour éviter de marchander ses prix sachant qu'il est plus délicat de négocier avec l'artiste ? Malheureusement, les informations manquent pour répondre efficacement à ces questions. Cependant, il est certain que Vernet, aussi connu comme un peintre soucieux de vendre⁵⁷, a préféré gérer lui-même ses affaires et sa carrière. En outre, c'est lui qui déclenche le débat sur les droits de graver. En effet, pour Vernet, il était plus que normal que le peintre reçoive un montant relié à la reproduction et à la diffusion d'une de ses œuvres. Dans un manifeste écrit en 1841, il déclarera : «Le peintre a deux moyens de tirer de son tableau des avantages pécuniaires, savoir : la vente du tableau même, et la cession du droit de le graver⁵⁸.» Il poursuit : «Dans l'état actuel des choses, le prix d'un tableau est fixé indépendamment du parti que le peintre peut tirer de son droit de gravure. Le droit de gravure [...] appartient au peintre ; le prix qu'il offre est basé sur cette connaissance⁵⁹.» Malgré certaines critiques qui reprochaient à l'artiste d'essayer de trouver un moyen de faire de l'argent, le droit de graver devient chose de plus en plus courante. Pour Vernet, l'artiste doit avoir le choix d'obliger toute personne désirant graver une de ses œuvres de lui demander l'autorisation et ensuite, lui donner une rémunération et ce, même si l'œuvre est vendue depuis un bon moment déjà. De cette manière, Vernet accordera des «permissions de graver» moyennant une somme d'argent. En ce qui concerne *Le Giaour*, un tableau

C. RENAUDEAU. Horace Vernet 1789-1863, Chronologie et Catalogue Raisonné de l'œuvre peint, Paris, 2000, p. 475

⁵⁷ *Ibid.*, p. 170

⁵⁸ H. VERNET. Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages, Paris, Imprimerie d'Édouard Proux et Cie, 1841, p. 8

⁵⁹ *Ibid.*, p. 19

vendu 5000 francs, Vernet accordera la permission de graver à Jazet pour la somme de 2 000 francs⁶⁰ ce qui représente tout de même presque la moitié du prix payé pour l'œuvre originale. Dans le même ordre d'idées, 2000 francs seront versés à Vernet pour *Agar chassée par Abraham*⁶¹, une œuvre achetée pour 4000 francs⁶². Si pour certains artistes de l'époque, voir une de leurs œuvres gravée et publiée était synonyme d'une certaine reconnaissance de leur talent, la gravure devient, pour Vernet, une façon supplémentaire de rentabiliser sa production artistique.

La renommée qu'il a acquise dès ses premiers coups de pinceau dû à son nom de famille lui valut d'être reconnu assez tôt par les membres du gouvernement. Cette protection continue vaudra à l'artiste de devenir un centre d'intérêt pour plusieurs collectionneurs issus de l'aristocratie française et des royautés étrangères. En France, il devient prestigieux d'avoir des leçons du peintre officiel. Son atelier se remplit de gens de la haute bourgeoisie de même que de quelques aristocrates désirant se faire voir. Dès ses débuts, son nom est connu jusqu'à Florence alors que le comte Anatole Demidoff lui commande en 1815, une œuvre représentant Napoléon⁶³. En 1825, c'est l'important orfèvre Claude Odiot qui lui commande *Les enfants de Paris devant Vitebsk* pour la somme de 5000 francs⁶⁴. Conscient de l'importance d'être bien entouré, Vernet fréquentera les cercles de quelques grands personnages susceptibles de lui apporter des commandes. Parmi ces derniers, M. Arthur Schickler, un baron qui lui achètera plusieurs tableaux et qui le mettra en relation avec d'autres collectionneurs⁶⁵. M. Adolphe d'Eichtal, un important financier qui deviendra régent de la Banque de France,

⁶⁰ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 279

⁶¹ Voir illustration 20, p. xx

⁶² C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 392

⁶³ *Ibid.*, p. 286

⁶⁴ *Ibid.*, p. 261

⁶⁵ *Ibid.*, p. 288

sera également l'un de ceux pour qui Vernet a peint de nombreux tableaux⁶⁶. Même si les collectionneurs français sont déjà nombreux à lui acheter des œuvres, Vernet veut étendre sa popularité à l'extérieur de la France et ses voyages en Italie de même qu'à Moscou et à Saint-Pétersbourg lui en donneront l'occasion. Sa nomination comme directeur de l'Académie de France à Rome en 1828, lui permettra d'effectuer un long voyage dans la capitale italienne. En plus d'y étudier l'art italien, Vernet en profite pour y rencontrer des collectionneurs de même que pour exposer ses œuvres dans quelques événements. Cependant, à son arrivée, les choses furent plus difficiles pour lui. Comme Renaudeau nous le raconte, «pendant les premiers mois du séjour à Rome, l'argent manque à Vernet qui doit faire face aux dépenses d'installation et de réception [...] et dont le traitement tarde à lui parvenir. Il y a donc impérieusement nécessité de peindre des sujets nouveaux qui plairont aux amateurs⁶⁷.» Ce problème obligera l'artiste à créer un art commercial destiné principalement aux collectionneurs français mais adapté au marché italien. Ainsi, certaines de ses œuvres seront envoyées en France dans le but d'être vendues. Dans une lettre écrite en 1829 par Vernet à Jean-Pierre-Marie Jazet, un des graveurs avec qui il échangeait régulièrement et peut-être marchand à quelques occasions, il écrit : «Je vous propose le tableau que je viens de terminer ici qui représente les hommes à cheval qui conduisent les bœufs dans la campagne de Rome. C'est un sujet piquant et tout à fait neuf pour les Français et intéressant pour les étrangers qui ont voyagé en Italie⁶⁸.» Avant de quitter pour l'Italie, Vernet avait fait un bref séjour en Russie où il avait rencontré l'Empereur Nicolas I^{er} ainsi que les membres de son entourage. Dès ce premier contact, il reçut quelques commandes. Par exemple, une œuvre intitulée *Le cheval arabe*, réalisée pour le comte Pavel Karlovitch Fersen, un

⁶⁶ *Ibid.*, p. 333

⁶⁷ *Ibid.*, p. 311

⁶⁸ *Ibid.*, p. 311

colonel de l'armée russe⁶⁹, mais également une *Revue de la Garde Impériale passée dans la cour des Tuileries par l'Empereur Napoléon Ier*⁷⁰ commandée par l'Empereur pour 25 000 francs⁷¹. Lorsqu'en 1842, survient une crise diplomatique entre la France et Moscou, le roi, bien conscient de l'appréciation des Russes envers Horace Vernet, l'envoie résoudre le conflit ce que l'artiste parviendra à faire⁷². Ce deuxième voyage permettra au peintre d'obtenir des commandes supplémentaires soit sous la forme de portraits ou encore, de scènes de bataille. Une des plus importantes sera la réalisation de *La Prise de la forteresse de Wola*⁷³, une grande huile sur toile commandée par Nicolas 1^{er} pour la somme de 99 000 francs⁷⁴.

D'une certaine manière, tout au long de sa vie Vernet semble avoir privilégié le contact direct avec ses clients. Pour répondre à leurs demandes, il a réalisé des sujets où les thèmes animaliers et orientaux abondent. Ces oeuvres recherchées par les amateurs répondaient à une demande du marché. Même si Vernet ne semble pas avoir entretenu de rapports importants avec les marchands, il paraît tout de même avoir adapté une partie de sa production pour répondre aux besoins de sa clientèle. Les scènes de genre, scènes de chasse, sujets bibliques et mythologiques destinés aux amateurs sont assez nombreux dans l'œuvre du peintre. De plus, pour arriver à vivre de son art, il a su développer le genre du portrait⁷⁵. En effet, l'étude du catalogue raisonné de Renaudeau nous a permis de prendre conscience de l'importance de ce genre dans la production artistique du peintre. Dès son plus jeune âge, il réalisa les portraits des membres de son entourage pour quelques sous. Bien que nous le connaissions surtout pour ses scènes de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 385

⁷⁰ Voir illustration 15, p. xvii

⁷¹ C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 397

⁷² *Ibid.*, p. 17

⁷³ De nos jours, cette oeuvre est préservée dans les réserves du Musée de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg en Russie. C. RENAUDEAU, *op. cit.*, p. 481

⁷⁴ *Ibid.*, p. 481

⁷⁵ Voir illustration 21, p. xx

bataille, nous croyons que ce genre lui vaudra de se faire apprécier par certains nobles et aristocrates. Ses nombreux portraits de maréchaux lui auront permis d'entrer en contact avec des amateurs et collectionneurs bien placés de même que ceux de membres de la famille royale. Se faire peindre par le peintre officiel de la cour traduit son importance hiérarchique. Si Delacroix s'est adonné à un type de peinture commerciale où les thèmes animaliers et orientaux dominent, Vernet, quant à lui a fait du portrait un genre commercial qui lui a assuré beaucoup de revenus.

En définitive, le marché de l'art qui se développe rapidement n'est que l'illustration d'un changement plus profond au sein de la société. À un moment où l'industrie et le commerce sont en pleine expansion, il n'est pas étonnant que des considérations monétaires se transportent jusque dans le domaine des arts. La distribution des richesses à un plus grand nombre et l'accessibilité de plus en plus facile des œuvres d'art, causée en grande partie par l'apparition de galeries, aideront à faire du marché de l'art un système bien huilé.

CONCLUSION

Ce mémoire visait principalement à étudier la transformation du rôle de l'État en tant que mécène du monde des arts et l'apparition du système marchand dans la profession d'artiste. Au cours des quatre chapitres autour desquels s'élabore ce mémoire, nous avons tenté de démontrer l'évolution des divers aspects importants qui faisaient partie intégrante de la vie artistique de l'époque. Ces éléments nous ont aidés à construire une argumentation soutenue et, par le fait même, à montrer les multiples transformations que le système marchand a créées.

Au cours du premier chapitre nous avons étudié la création d'un nouvel intervenant en art au XIX^e siècle et mis en relation ce changement avec le développement de la carrière des artistes de cette époque. Comme nous avons pu le constater, l'intérêt grandissant du public (et corrélativement des collectionneurs) pour le Salon et l'apparition de journaux spécialisés furent en partie à l'origine d'un nouveau rôle pour le critique. La théorisation cède sa place à l'étude de la valeur marchande des œuvres. La figure du critique gagne en importance jusqu'à devenir une référence incontournable pour les amateurs mais également pour les artistes. En transmettant ses préférences, il influait sur le choix des collectionneurs et donc, sur l'ensemble du marché de l'art. Les goûts étant personnels et subjectifs, il n'était pas rare que certains critiques aient été en désaccord sur la réussite d'une œuvre. Comme nous l'avons observé, un mauvais article pouvait être synonyme d'échec pour la carrière d'un artiste de sorte que tisser de bons liens avec l'un d'entre eux devenait primordial. Les cadeaux et les petites attentions deviennent choses communes. Peu à peu, les artistes ont su apprendre à composer avec ce nouvel intervenant de l'art. Certains en profitent alors que d'autres tel que Vernet, restent en marge par choix.

Rapidement, les critiques participèrent au développement du marché de l'art en agissant comme conseillers auprès des collectionneurs. C'est d'ailleurs en partie à eux que l'on doit l'apparition de la spéculation. Possédant les outils nécessaires pour susciter l'intérêt, les critiques dirigent les amateurs vers l'achat de certains artistes. Évidemment cette intrusion dans le marché de l'art fait naître certaines réprobations alors que l'on favorise la prédominance de l'intérêt économique sur celui de l'art.

Pour sa part, Eugène Delacroix a rapidement compris l'importance de ce joueur dans la réussite de sa carrière. C'est pour cette raison qu'il tenta de garder de bonnes relations avec lui. Les cadeaux furent nombreux et les lettres de remerciements le furent également. Même s'il dénonça à plusieurs reprises cette «guerre d'esprit» où l'artiste était, bien souvent, relégué au second rang, il a su en tirer parti. À l'opposé, Horace Vernet se tenait loin des critiques. Plus attiré par les gens qui gravitaient autour du pouvoir que par ceux de la presse, ses cadeaux leur étaient rarement destinés. Privilégiant les contacts avec les gens du pouvoir plutôt qu'avec le public, Vernet semble avoir négligé les critiques de l'époque.

Comme nous avons pu le constater au chapitre II, le Salon demeure jusqu'au milieu du XIX^e siècle, un événement majeur et primordial dans la carrière d'un peintre. Bien que le système mis en place devienne de moins en moins efficace, il continue à être un outil de promotion intéressant mais surtout nécessaire. L'incapacité de l'Académie à gérer la quantité grandissante d'artistes et la nécessité de mettre sur pied de nouvelles possibilités d'expositions indépendantes du Salon ont indubitablement mené vers la recherche d'un nouveau système. Peu à peu, on se questionnera sur la raison d'être du Salon et les différentes sociétés d'artistes qui seront mises sur pied un peu partout en France aideront les artistes à se dissocier de plus en plus de l'État et du Salon.

Pour illustrer l'impact des différents changements, nous avons d'abord étudié le cas d'Eugène Delacroix. Ce dernier nous a permis de mieux comprendre l'apparition d'un nouveau type d'artiste «homme d'affaires». Bien qu'il détestât le processus de sélection du Salon, il ne pouvait nier l'importance de cet événement et continua à y présenter des œuvres à chaque année où il avait lieu. Parallèlement, il a su développer des contacts qui lui ont permis d'afficher ses oeuvres un peu partout au pays dans les différentes expositions et sociétés d'artistes afin de rejoindre une clientèle plus large qui différait de celle présente au Salon.

Pour Horace Vernet, le Salon fut une bonne manière d'attirer l'attention du pouvoir en place. Sa réputation aurait pu suffire à lui garantir plusieurs commandes tout au long de sa carrière. Cependant, il continuait à présenter des œuvres à chaque Salon et jumela ses envois à des expositions indépendantes parisiennes, régionales et étrangères. Vernet sut consolider les bases de sa renommée à l'échelle française et dans un même élan, à l'échelle européenne.

Dans le chapitre III, nous avons pu constater à quel point l'État joua encore un rôle important jusqu'au milieu du XIX^e siècle malgré le développement du marché de l'art. Dans un premier temps, nous avons tenté de démontrer que la surcharge du système par le nombre sans cesse croissant d'artistes aura un impact majeur sur la capacité de l'État à gérer et à faire vivre tous ces artistes et ce, même si la succession rapide des différents gouvernements entraînait la création de nombreux chantiers. Les artistes n'ayant pas recours à la protection de l'État n'avaient d'autres choix que de se tourner vers les nouvelles possibilités qu'offrait le marché de l'art. Si les différents genres se font compétition au Salon, très peu d'amateurs opteront pour une scène mythologique ou un énorme tableau d'histoire de sorte que la popularité du genre du paysage suivra le rythme du développement du marché de l'art.

La mise en place du système de concours en vue de l'obtention d'une commande publique sera l'objet de nombreuses critiques. Si le talent était nécessaire pour y participer, il n'était pas garant du succès. La malhonnêteté et le parti pris de certains juges viendront à bout du peu de confiance qu'il restait envers la capacité de l'État à gérer les arts. De plus, l'imposition d'éléments tels que le prix, le sujet et les dimensions déplaisait à plusieurs artistes qui préféraient s'abstenir d'y participer. L'artiste désirent obtenir l'une ou l'autre des commandes publiques devait faire preuve d'autant d'habileté intellectuelle qu'artistique puisque le choix d'un récipiendaire n'était plus seulement basé sur le talent. Les bonnes relations à caractère lobbyiste deviennent primordiales et souvent la clé d'une carrière réussie.

La création de musées par l'État sera la source de plusieurs ventes pour les artistes. D'une part, le musée du Luxembourg devait servir à la gloire de l'école française contemporaine. On y envoie les œuvres achetées au Salon. Cette vitrine deviendra rapidement convoitée par les artistes qui y voient une sorte de récompense et de reconnaissance. De son côté, le Musée Royal faisait l'éloge du passé. Le public pouvait y voir les plus grandes œuvres d'un passé plus ou moins lointain. Le Musée historique de Versailles fut mis sur pied afin de célébrer la gloire de l'armée française. Plusieurs scènes de batailles et plusieurs portraits militaires seront commandés aux artistes les plus en vogue et ce, dès sa création.

Parallèlement, l'apparition de nombreux collectionneurs issus de différents milieux créera un phénomène de compétition plus important que jamais. S'il est facile de trouver dans le passé des exemples de ce type de rivalité entre grands monarques et familles aristocrates, les choses s'accroissent au XIX^e siècle alors que les bourgeois veulent imiter, à moindre échelle, les gens de la haute société. L'effet sera bénéfique pour les artistes qui voient leur vente de tableaux augmenter. Mais la plus grande

compétition fut sans doute celle qui opposa le duc d'Orléans au Roi. La collection du duc regorgeait d'œuvres éclectiques. En patronnant ainsi les arts, il remettait en question le rôle du Roi. Ce dernier, poussé par les conseils de personnages aussi importants que Forbin et Blanc, tenta de rivaliser avec lui en créant une politique d'acquisition audacieuse qui imitait celle du duc. Cependant, la création de nouveaux lieux d'exposition par les collectionneurs faisait de l'ombre au mécénat royal qui devint peu à peu un second joueur.

L'étude de la relation entre Eugène Delacroix et l'État nous révèle un artiste soucieux de maintenir de bons échanges avec l'État. Étant l'artiste qui bénéficia le plus de la générosité de l'État, il sut s'entourer des bonnes personnes. Si certains voient encore en Delacroix une figure indépendante et renfermée sur lui-même, une étude plus approfondie sur l'artiste nous fait plutôt découvrir quelqu'un qui a su utiliser ses contacts au sein des différents gouvernements. Plusieurs personnages ont fait de lui un peintre reconnu et apprécié. Conscient de l'image rebelle qu'on attribuait aux artistes romantiques, il essaya de demeurer loin de ce milieu. Pour rien au monde il ne voulait qu'on le relie à cette école artistique. Si après 1850, les commandes et les achats de l'État deviennent secondaires par rapport aux ventes faites par l'entremise des marchands d'art, ce n'est que le reflet des nouvelles tendances qui se dégagent peu à peu. À ce moment, Delacroix devient un artiste dont les tableaux sont recherchés et collectionnés dans plusieurs villes et villages de la France. Le fait que l'État ait acheté plusieurs œuvres de l'artiste afin de les distribuer dans les différents musées du pays n'est pas étranger à cette reconnaissance à l'échelle du pays. Quoiqu'on en dise, Eugène Delacroix était beaucoup plus soumis aux volontés de l'État que ne pouvaient l'être d'autres artistes tel qu'Horace Vernet.

Même si l'image de Vernet est celle d'un artiste obéissant au pouvoir en place, l'étude de son œuvre nous permet d'en dévoiler une autre facette. Issu d'une famille d'artistes dont la notoriété n'était plus à démontrer, lui seul pouvait se permettre de faire preuve d'autant de caractère et d'entêtement. Ses convictions politiques ne l'auront jamais empêché d'accepter une commande à la condition toutefois qu'il puisse la représenter comme bon lui semble. Parmi les dirigeants qui gouverneront la France, il trouvera en Louis-Philippe un véritable mécène. Grâce à lui, l'artiste eut de quoi subsister pendant de nombreuses années. De plus, Vernet trouva en Forbin et Blanc de précieux collaborateurs qui l'appuieront à maintes reprises. Au moment où Louis-Philippe est remplacé, Vernet perd un allié important. Avec son départ les commandes diminueront et conséquemment ses revenus. Pour survivre, il doit maintenant supplier l'État qui fut tout au long de sa vie son principal mécène.

Dans le dernier chapitre, nous avons d'abord examiné le développement du système marchand alors que dès le XVIII^e siècle, Jacques-Louis David demande à ce qu'on considère l'art d'un point de vue économique. La Révolution et l'incapacité de l'État à subvenir aux besoins des artistes seront deux déclencheurs qui mèneront à l'apparition d'un nouveau système marchand où l'art est maintenant considéré comme une marchandise. L'apparition et le développement de la figure du marchand d'art transformeront la façon de faire des artistes. Voyant l'importance qu'il pouvait prendre dans l'épanouissement et la réussite de leur carrière, plusieurs artistes se sont liés à ce nouveau personnage. De plus, le marchand consolidera les bases de la spéculation en partenariat avec les critiques. On achète pour revendre. Au même moment, on se questionne et on critique cette considération monétaire de l'art. Si certains artistes voient en la figure du marchand une source de conflit et d'empêchement à leur créativité, d'autres le voient plutôt comme une sorte de sauveur. Pour ces derniers, le

marchand travaille pour eux en effectuant les tâches ingrates de leur métier soit : la partie commerciale. Pour ces artistes, il s'agit d'un nouvel outil aidant à promouvoir leur carrière.

L'apparition d'un système marchand indépendant bouleversera la façon de faire des artistes du XIX^e siècle. En agissant à titre d'intermédiaire entre artistes et collectionneurs, le marchand a permis à plusieurs de vivre de leur art. Comme nous l'avons démontré, ce dernier mettra en place une série de moyens qui lui permettront d'augmenter tant ses revenus que ceux des artistes qu'il représente. Par exemple, certains développeront parallèlement un marché de la gravure qui aidera à la diffusion des œuvres des artistes. Le commerce de l'art fera naître un nouveau type d'artistes connus sous le nom «d'artistes entrepreneurs». Ceux-ci ont à cœur le développement et la rentabilisation de leur carrière. Ils réalisent un art qui plaît à un large public. L'essentiel de leur création est constitué de paysages et de scènes de genre. Sachant qu'il est peu probable que le Roi leur donne une commande, c'est au collectionneur, le nouvel indicateur de goût, que l'on veut plaire. Ainsi, à partir du XIX^e siècle, les artistes ont maintenant un choix à faire : s'intégrer complètement au système marchand ou essayer de rester en marge de celui-ci même si cela devient pratiquement impossible pour quiconque désire vivre de son art.

Comme on a pu le voir, Eugène Delacroix a décidé d'y participer activement en se liant à plusieurs marchands. Il n'a pas hésité à répondre aux besoins du marché. Faisant partie de la catégorie des «artistes entrepreneurs», il gérait sa carrière avec minutie et rigueur. D'abord mis de côté par beaucoup de collectionneurs et de marchands, c'est vers 1850 qu'il devient un peintre «à la mode». À partir de ce moment commence un phénomène de spéculation autour de son nom. On le collectionne dans l'espoir que l'œuvre prendra de la valeur. Parallèlement aux commandes qu'il effectue

pour l'État, Delacroix réalise des œuvres à caractère purement commercial où les thèmes animaliers et orientaux sont nombreux. Il n'hésite pas non plus à répondre au moindre désir des marchands ce qui inclut de devoir reprendre un même sujet plusieurs fois. Les dernières années de la vie du peintre seront marquées par une production purement commerciale.

Pour sa part, Horace Vernet semble avoir préféré demeurer en retrait du système marchand. Bien qu'il ait réalisé de multiples œuvres commerciales pour les collectionneurs, il semble avoir favorisé une approche plus directe en laissant de côté le dictat du marchand. Recevant de nombreuses commandes tant de l'État français que de la cour de Russie, il a su donner à son nom une valeur certaine dans le milieu des collectionneurs. Plusieurs ont ainsi voulu voir ce grand peintre réaliser leur portrait. Vernet y a consenti, faisant du genre une source de revenu importante. De plus, c'est lui qui, le premier, manifesta son désir de mettre en place un droit de graver où l'artiste pouvait déterminer le montant exigé pour la reproduction d'une œuvre. Bien qu'il se soit toujours considéré comme indépendant, Vernet a tout de même dû se plier aux réalités du nouveau marché en effectuant des œuvres destinées à un plus large public.

Comme nous l'avons démontré dans ce mémoire, à partir du XIX^e siècle, les artistes font face au remplacement d'un système où régnaient l'État et l'Académie par un autre où les marchands et le négoce dominant. Cette transformation du monde de l'art créera de nouvelles situations où l'artiste devra faire des choix. Des choix esthétiques bien sûr mais également des choix personnels qui peuvent jouer grandement sur sa carrière. Doit-il se plier aux jeux des marchands ? Peut-il se permettre de dépendre uniquement de l'État ? Doit-il s'abaisser à chercher la bonne critique peu importe le moyen utilisé ? Quand il faisait affaire uniquement avec l'État, l'artiste n'était-il pas tout autant condamné à exécuter les volontés de l'acheteur ? Nous avons

tenté de dresser un portrait assez précis de la situation en prenant bien soin d'expliquer les nouveaux contextes de création auxquels faisait face les artistes de l'époque. C'est à partir de ce moment que les critiques prendront part activement au marché en privilégiant l'étude de la valeur des œuvres plutôt que la théorie, où le Salon, bien qu'encore important dans la reconnaissance d'un artiste, perd peu à peu sa place au profit des expositions indépendantes, où l'État et l'Académie deviennent incapables de gérer la quantité sans cesse grandissante d'artistes et de pourvoir aux besoins de tous et où, enfin, le marchand et le collectionneur deviennent les protecteurs des artistes. C'est à cette lente évolution et surtout à une volonté de changer et diversifier les sources de revenus, de même qu'à la recherche d'une certaine forme d'indépendance et de liberté que l'on doit l'apparition et le développement d'un marché de l'art qui persiste encore aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux:

Critique du Salon de 1835 par une société d'artistes et d'hommes de lettres, Paris, Leroy, 1835.

De Corot aux Impressionnistes : Donations Moreau-Nélaton (30 avril-22 juillet 1991), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

Les années romantiques : La peinture française de 1815 à 1850, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995.

ANGRAND, Pierre. «L'État mécène : Période autoritaire du second Empire (1851-1860)», *Gazette des Beaux-Arts*, Vol. 71, 1968, p.303-348

BANN, Stephen. *Parallel Lines: Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 2001.

BOIME, Alain. «Les hommes d'affaires et les Arts en France au 19^{ème} siècle», *Actes de la recherche en Sciences Sociales*, no.28, (juin 1979), p. 60-63

CAIN HUNGERFORD, Constance. «Meissonier and the Founding of the Société Nationale des Beaux-Arts», *Art Journal*, Vol. 48, no. 1, (printemps 1989), p. 71-77

CLARK, Timothy J., *Le bourgeois absolu: Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art édition, 1992.

DAMIRON, Suzanne. «L'artiste : sa fondation, son époque, ses animateurs», *Gazette des Beaux-Arts*, (octobre), 1954, p. 191-202

DUSSOL, Dominique. *Art et Bourgeoisie : La Société des Amis des Arts de Bordeaux (1851-1939)*, Le Festin, Bordeaux, 1997.

EISENMAN, Stephen F., *Nineteenth-Century Art: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 2002.

FAIRMAN, Charles R., *Art and Artists of the Capitol of the United States of America*, Washington, United States Government Printing Office, 1927.

FINK, Lois Marie. «French Art in the United States, 1850-1870: Three Dealers and Collectors», *Gazette des Beaux-Arts*, (septembre 1978), p. 87-100

GEORGEL, Chantal. *1848, la République et l'art vivant*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

GREEN, Nicholas. «Circuits of Production, Circuits of Consumption : The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing», *Art Journal*, vol. 48, no. 1, (printemps 1989), p. 29-34

HASKELL, Francis. *De l'art et du goût, jadis et naguère*, Paris, Gallimard, 1989.

HAUPTMAN, William. «Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850», *The Art Bulletin*, Vol. 67, (mars 1985), p. 95-109

LAGRANGE, Léon. «Des Sociétés des amis des arts en France. Leur origine, leur état actuel, leur avenir», *Gazette des Beaux-Arts*, (1^{er} avril), 1861, p. 102-117

LAURENT, Jeanne. *Arts et Pouvoirs en France de 1793 à 1981 : Histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1983.

LAVEISSIÈRE, S., R. MICHEL et B. CHENIQUE. *Géricault*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de Peinture*, Paris, Klincksieck, 2004.

LEMESLE, Gaston. *Chefs d'œuvre de Saint-Sulpice*, Paris, La compagnie d'Hauteville, 2005.

MANTZ, Paul. «L'exposition, Boulevard des Italiens», *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, p. 381-384

MARRINAN, Michael. *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988.

MCWILLIAM, Neil. «Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet», *Romantisme*, no.71, 1991, pp. 19-30

MIQUEL, Pierre. *Art et Argent : 1800-1900 l'École de la Nature*, Tome VI, Maurs-La-Jolie, Éditions de la Martinelle, 1987.

MONNIER, Gérard. *L'Art et ses institutions en France : De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

PLANCHE, Gustave. *Salon de 1831*, Paris, 1831.

PORTERFIELD, Todd. *The Allure of Empire: Art in the Service of French Imperialism 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

PORTERFIELD, Todd et Susan SIEGFRIED. *Staging Empire : Napoléon, Ingres, and David*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006.

ROSENBERG, Pierre et Antoine SCHNAPPER. *De David à Delacroix : La peinture française de 1774 à 1830* (16 nov. 1974 – 3 fév. 1975), Paris, Réunion des musées nationaux, 1974.

SILVESTRE, Théophile. *Les artistes français : 1855*, Paris, Crès, 1926.

SHERMAN, Daniel. *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

TABARANT, A., *La vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1963.

VAISSE, Pierre. «Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIX^e siècle», *Romantisme*, no.40, 1983, pp. 77-83

VENTURI, Lionello. *History of Art Criticism*. New York, E.P. Dutton & Co., Inc., 1964.

WAKIL, Leila, Stéphane PALLINI et Lada UMSTÄTTER. «La collection de tableaux modernes des frères Pereire» dans *Études transversales, mélanges en l'Honneur de Pierre Vaisse*, Lyon, 2005.

WHITE, Harrison C. et Cynthia A. White. *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991.

WHITELEY, Linda. «Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste», *Romantisme*, no.40, 1983, pp. 65-75

WRIGLEY, Richard. *The Origins of French Art Criticism: From the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford, Clarendon Press, 1995.

Eugène Delacroix :

Delacroix, Paris, Hachette, 1963.

CASSANDRA HAMRICK, Lois. «Être artiste en 1838 (avec une lettre inédite d'Eugène Delacroix)», *Romantisme*, vol. 16, no. 54, 1986, p. 78-87

DELACROIX, Eugène. *Delacroix, Journal 1822-1863*, Paris, Plon, 1996.

_____. *Pensées sur les Arts et les Lettres*, Paris, Séguier, 1998.

DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires : 1830-33* (tome 2), Paris, Éditions R. Laffont, 1989.

DUMAS, Bertrand. *Trésors des églises parisiennes*, Paris, Parigramme/Compagnie parisienne du livre, 2005.

FRASER, Elisabeth A., *Delacroix : Art and Patrimony in Post-Revolutionary France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

FRASER, Elisabeth A., «Uncivil Alliances: Delacroix, the Private Collector, and the Public», *Oxford Art Journal*, vol. 21, no. 1, 1998, p. 89-103

GEORGEL, Chantal. *1848, La République et l'art vivant*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

HAUTECOEUR, Louis. «Delacroix et l'Académie des beaux-arts», *Gazette des Beaux-Arts*, (décembre 1963), p. 349-363

JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997.

JOHNSON, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix: A Critical Catalogue*, Tome 1-2-3-4-5, Londres, Oxford University Press, 1981-86.

MCGOEY, Ellen. *Rhetorical Strategies in Baudelaire's Criticism of Eugene Delacroix*, Madison, University of Wisconsin, 1995.

MOREAU, Adolphe. *Eugène Delacroix et son œuvre avec des gravures en facsimilé des planches originales les plus rares*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873.

MOREAU-NÉLATON, Étienne. *Delacroix raconté par lui-même : Étude biographique d'après ses lettres, son journal, etc.*, Paris, H. Laurens, 1916.

PÉTRY, Claude. *Delacroix : La naissance d'un nouveau romantisme* (4 avril – 15 juillet 1998) Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

POMARÈDE, Vincent. «L'État, les collectionneurs et les marchands» dans *Delacroix : Les dernières années*, Galerie nationales du Grand Palais, 7 avril - 20 juillet 1998, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998.

SAUVAIRE, Nathalie. *Le rôle de la famille Haro, marchands de couleurs dans l'œuvre d'Eugène Delacroix et les techniques picturales du peintre*. Paris, Université de Paris, Sorbonne, 1978.

SERULLAZ, Arlette. «Delacroix», *Dossier de l'art*, no.47, (mai 98).

Horace Vernet:

Horace Vernet (1789-1863) : Académie de France à Rome (mars-juillet 1980), Paris, École Nationales supérieure des beaux-arts, 1980.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina Maria. «Imago Belli: Horace Vernet's L'Atelier as an Image of Radical Militarism under the Restoration», *The Art Bulletin*, vol.68, (juin 1986), p. 268-280

BERTEM, R., «Horace Vernet's Mural in the Palais Bourbon: Contemporary Imagery, Modern Technology and Classical Allegory during the July Monarchy», *The Art Bulletin*, (juin 1984), p. 254-269

BERTHOLLE, Jean. *Horace Vernet à Versailles*, Paris, Librairie Cournol, 1863.

BEULÉ, M., *Notice sur la vie et les ouvrages de M. Horace Vernet*, Paris, Institut Impériale de France, 1863.

DURANDE, Amédée. *Joseph, Carle et Horace Vernet : Correspondance et biographies*. Paris, J. Hetzel, 1864.

JOUY, Étienne de., *Salon d'Horace Vernet*, Paris, Ponthieu, 1822.

MIRECOURT, Eugène de. *Horace Vernet*, Paris, J.P. Roret, 1855.

RENAUDEAU, Claudine. *Horace Vernet (1789-1863) : Chronologie et Catalogue Raisonné de l'œuvre peint*, Paris, Université de Paris, 2000.

SILVESTRE, Théophile. *Histoire des artistes vivants : Études d'après Nature*. Paris, E. Blanchard, 1857.

VERNET, Horace. *Du Droit des Peintres et des Sculpteurs sur leurs ouvrages*, Paris, Imprimerie d'Édouard Proux et Cie, 1841.

Ary Scheffer :

EWALS, Leo et Denis CAILLEUX. *Ary Scheffer 1795-1858*, Paris, Musée de la vie Romantique, 10 avril-28 juillet, 1996.

KOLB, Marthe. *Ary Scheffer et son temps 1795-1858*, Paris, Boivin et cie Éditeurs, 1937.

Documents et archives :

Archives nationales, Paris

Archives du Musée du Louvre

Médiagraphie:

<http://www.e-chronologie.org/france/dixneuve.php>
(18 janvier 2009)

<http://botanique.univ-lille2.fr/typo3temp/pics/dae7412f0f.jpg>
(18 janvier 2009)

<http://www.nga.gov/feature/artnation/vernet/images/>
(18 janvier 2009)

<http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng2965>
(18 janvier 2009)

<http://southernandcatholic.blogspot.com/2008/07/great-test.html>
(1^{er} février 2009)

<http://www.hermitagemuseum.org/>
(1^{er} février 2009)

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8358
(1^{er} février 2009)

Artstore

**Figure 1 : Chronologie des principaux changements politiques
du XIX^e siècle¹:**

1799-1804 : Consulat

1799 : Napoléon Bonaparte est nommé consul

1804 à 1814 : Empire

1804 : Napoléon Bonaparte devient l'Empereur Napoléon Ier et dirige la France jusqu'en 1814

1814-1815 : 1^{ère} Restauration

1814-1815 : Louis XVIII prend le pouvoir

1815 : Napoléon revient au pouvoir pour cent jours

1815-1824 : Retour de Louis XVIII

1824-1830 : Charles X

1830 : Révolution de Juillet

1830-1848 : le Duc d'Orléans devient Louis-Philippe Ier

1848 : Seconde République : la monarchie disparaît

1848-1851 : Louis-Napoléon Bonaparte est président

1851 : Deuxième Empire

1851-1870 : Louis-Napoléon Bonaparte devient Empereur

1870-1945 : Troisième République

¹ Source: <http://www.e-chronologie.org/france/dixneuve.php>

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 1, Eugène Delacroix, *Niccolo Paganini*, huile sur carton, 1831
45x30.4cm, Washington D.C., The Phillips Collection
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 32

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 2, Eugène Delacroix, *Scènes des Massacres de Scio*, huile sur toile, 1824
417x354cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 73

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 3, Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, huile sur toile, 1827-28
395x495cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 81

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 4, Horace Vernet, *Prise de la Smalah d'Abd el-Kader*,
huile sur toile, 1844, 489x2139cm,
Versailles, Musée historique du château de Versailles
Source : <http://botanique.univ-lille2.fr/typo3temp/pics/dae7412f0f.jpg>

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 5, Eugène Delacroix, *Dante et Virgile*, huile sur toile, 1822
189x246cm, Paris, Musée du Louvre
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 67

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 6, Eugène Delacroix, *Le Tasse à l'Hôpital Sainte-Anne*, huile sur toile, 1824,
50x61cm, Collection particulière
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 79

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 7, Eugène Delacroix, *Un indien armé du gourka-kree*, huile sur toile, 1830,
40.7x32cm, Zurich, Kunsthaus**

Source : PÉTRY, Claude. *Delacroix : La naissance d'un nouveau romantisme* (4 avril – 15
juillet 1998) Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 71

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 8, Eugène Delacroix, *L'exécution du doge Marino Faliero*, huile sur toile,
1826, 146.4x114.3cm, Londres, The Wallace Collection**

Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 87

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 9, Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*,
huile sur toile, 1826, 209x147cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 129**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 10, Eugène Delacroix, *Le meurtre du Cardinal de Liège*, huile sur toile, 1829,
91x116cm, Paris, Musée du Louvre**

Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 117

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 11, Horace Vernet, *Joseph Vernet attaché à un mât pendant une tempête*,
275x356cm, huile sur toile, 1822, Avignon, Musée Calvet**

Source : <http://www.nga.gov/feature/artnation/vernet/images/>

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 12, Horace Vernet, *L'Atelier*, huile sur toile, 1820
52x64cm, Collection privée
Source : http://www.bildindex.de/bilder/FMLAC11809_31b.jpg

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 13, Horace Vernet, *La bataille de Montmirail*, huile sur toile, 1822
178.4x290.2cm, Londres, National Gallery
Sources: <http://www.nationalgallery.org.uk/cgi-bin/WebObjects.dll/CollectionPublisher.woa/wa/work?workNumber=ng2965>

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 14, Horace Vernet, *Pie VIII porté dans la basilique Saint-Pierre,*
huile sur toile, 1830, 85x65cm, Amiens, Musée de Picardie
Source : <http://southernandcatholic.blogspot.com/2008/07/great-test.html>

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 15, Horace Vernet, *Revue de la Garde Impériale passée dans la cour des Tuileries*
par l'Empereur Napoléon Ier,
huile sur toile, 1830, 85x65cm, Amiens, Musée de Picardie
Source : <http://www.hermitagemuseum.org/>

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 16, Eugène Delacroix, *La bataille de Taillebourg*, huile sur toile, 1837,
485x555cm, Versailles, Musée national du château**

Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 243

[illustration retirée / image withdrawn]

**Illustration 17, Eugène Delacroix, *Bataille de Nancy*, huile sur toile, 1831
239x359116cm, Nancy, Musée des beaux-Arts**

Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 125

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 18, Eugène Delacroix, *La mer à Dieppe*, huile sur panneau, 1852
35x51cm, Paris Musée du Louvre,
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 51

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 19, Eugène Delacroix *Corbeille de fleurs renversée dans un parc*,
huile sur toile, 1848-49, 107,3x142cm, New York, The Metropolitan Museum of art
Source : JOBERT, Barthélémy. *Delacroix*, Paris, Gallimard, 1997, p. 261

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 20, Horace Vernet, *Agar chassée par Abraham*, huile sur toile, 1837, 82x65cm, Nantes, Musée des beaux-arts

Source : *Les années romantiques : La peinture française de 1815 à 1850*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, planche 111

[illustration retirée / image withdrawn]

Illustration 21, Horace Vernet, Madame Philippe Le Noir, huile sur toile, 1814, 62x51cm, Paris, Musée du Louvre

Source : http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8358